

*Пам'яті Олекси Ошуркевича
присвячується*



(1933–2010)



Редакційна колегія:

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

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

Василь Коваль – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (відп. секретар)

Ірина Довгалоук – кандидат мистецтвознавства, доцент

Ірина Зінків – доктор мистецтвознавства, професор

Андрій Карпак – доктор мистецтвознавства, професор

Богдан Луканюк – кандидат мистецтвознавства, професор

Гельмут Льюс – доктор, професор (Німеччина)

Ігор Мацієвський – доктор мистецтвознавства, професор (Росія)

Стефанія Павлишин – доктор мистецтвознавства, професор

Олег Смоляк – доктор мистецтвознавства, професор

Надія Яремко – доктор мистецтвознавства, професор

Рецензенти:

Анатолій Іваницький – доктор мистецтвознавства, професор

Віктор Москаленко – доктор мистецтвознавства, професор

Олександра Самойленко – доктор мистецтвознавства, професор

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

ЕТНОМУЗИКА

12

*Збірка статей та матеріалів
пам'яті Олекси Ошуркевича*

Львів
2016

ББК 85.312(2Ук)
УДК 78.6У
Е 88

Засновник видання –
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Етномузика: Збірка статей та матеріалів пам'яті Олекси Ошуркевича. – Львів, 2016. – Число 12 (2015) / упор. В. Ярмола. – 208 с.

Дванадцятий щорічник „Етномузика” містить дослідницькі статті з питань історії музичної фольклористики, етноорганологічні напрацювання, публікації епістоляріїв та рукописів, методичну працю з педагогіки, рецензії, повідомлення, хроніку за 2015 рік.

Дослідникам і шанувальникам автентичної народномузичної творчості.

Упорядник
Вікторія Ярмола – кандидат мистецтвознавства

Мовне редагування –
Надія Пастух – кандидат філологічних наук

Друкується за рішенням Вченої ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (протокол № 12 від 14.12.2016 р.)

Адреса редакції: м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5
тел. (032) 238 84 78 e-mail: pndlme@ukr.net

Ethnomusic: A collection of scientific articles and materials to memory of Oleksa Oshurkevych. – Lviv, 2016. – Number 12 (2015) / Ed. Victoriya Yarmola. – 208 p.

ЗМІСТ

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

Студії

Ліна Добрянська

Олекса Ошуркевич і Ярослав Шуст: на перехресті наукових інтересів	9
--	---

Вікторія Ярмола

„Пахód” – локальний жанр західнополіської інструментальної музики.....	25
---	----

Римантас Слюжінскас

Литовские традиционные музыкальные инструменты в контексте украинской традиции.....	43
--	----

Богдан Яремко

„Капельмейстери”-скрипалі весільних капел космацько-шепiтської традиції.....	70
---	----

Надія Супрун-Яремко

„Капельмейстер” Іван Якуб’як – скрипаль-лідер Верхнього Надпруття.....	93
---	----

Ольга Харчишин, Василь Коваль

Публікації з етномузикології в журналі „Народна творчість та етнографія” (1957–1991 рр.): історія, теорія, практика.....	101
---	-----

Матеріали

Юрій Рибак

Листування Олекси Ошуркевича та Михайла Мишанича щодо підготування фольклорних збірників	117
---	-----

Вікторія Ярмола

Пісні-„пóходи” зі Скулина в записах Олекси Ошуркевича та в транскрипціях Михайла Мишанича.....	151
---	-----

Ліна Добрянська

Спогади Олекси Ошуркевича про свого вчителя Ярослава Шуста.....	163
--	-----

Педагогіка

Богдан Луканюк

Методика науково-дослідницької роботи: Програма.....	171
--	-----

Повідомлення, рецензії, огляди

Реліктові матеріали про поліських лірників. Рецензія-відгук на нотну збірку „Лірницькі пісні з Полісся” – <i>Михайло Хай</i>	182
Рецензія на видання: „Проблеми етномузикології” – <i>Лариса Лукашенко</i>	186
Міжнародна наукова конференція до 120-ліття від дня народження Зиновія Лиська (Львів, 2015) – <i>Володимир Пасічник</i>	191
Міжнародна наукова конференція „Слов’янська мелогографія-5” (Київ, 2015) – <i>Людмила Алієва</i>	195
<i>Хроніка '15</i> / уклала Вікторія Ярмола.....	198

Додатки

Показчик населених пунктів, обстежених О. Ошуркевичем у 1968–2007 роках / уклала <i>Ліна Добрянська</i>	200
Зміст дипломної роботи О. Ошуркевича „Народнописенна творчість Волині”	203
Фрагмент другого розділу дипломної роботи.....	204
Відомості про авторів	206

Від редакції

Дванадцяте число „Етномузики” присвячене пам'яті видатного збирача і дослідника народної музики Полісся та Волині – Олекси Федоровича Ошуркевича (1933–2010). Його багата фольклористична спадщина – музично-етнографічні збірники, статті, рукописи та унікальні польові записи – вагомим внеском поповнює національну культуру та служить цінним матеріалом для проведення наукових розвідок, окремі з яких представлено у цьому випуску.

Розпочинає рубрику „Студії” стаття Ліни Добрянської, у якій охарактеризовано спільні напрями наукової діяльності Олекси Ошуркевича та одного з його вчителів – Ярослава Шуста, яка була скерована на збирання музичного фольклору, а також дослідження західноукраїнської народноінструментальної культури.

Наступну частину тої ж рубрики складають чотири етноінструментознавчі роботи. Особливості локального жанру західнополіської інструментальної музики „паход” проаналізувала в своїй статті Вікторія Ярмола, визначивши при цьому функціонально-стильову приналежність та структурно-композиційні особливості відповідних творів. Органологічні особливості, способи виготовлення, межі розповсюдження литовських традиційних музичних інструментів та їхні аналоги в українській інструментальній культурі охарактеризував литовський дослідник Рімантас Слюжінскас. Чергове дослідження цього ж розділу – стаття Богдана Яремка про персоналії трьох яскравих „капельмейстерів”-скрипалів космацько-шепітської інструментальної традиції: Василя Вардзарука, Василя Пожоджука та Кирила Линдюка. Продовжує серію творчих портретів розвідка Надії Яремко, у якій розкрито для загалу особливості виконавського стилю карпатського скрипаля молодшої генерації Івана Якуб'яка та творчий доробок інструментальної капели під його керівництвом.

Завершує розділ стаття Ольги Харчишин і Василя Коваля про етномузикологічні публікації в журналі „Народна творчість та етнографія”, у яких особлива увага надавалася ключовим фігурам основоположників української етномузикології – Миколі Лисенку, Філаретові Колесі й Клименту Квітці.

Рубрику „Матеріали” відкриває публікація Юрія Рибак про листування Олекси Ошуркевича та Михайла Мишанича, у якій в основно-

му висвітлено особливості процесу опрацювання, систематизації та підготовки до видання двох народнопісних збірників, пов'язаних із родинними місцями Лесі Українки і Тараса Шевченка.

Продовжують розділ транскрипції пісень-„поход”, які виконав львівський фольклорист Михайло Мишанич на основі записів Олекси Ошуркевича. Рукопис транскриптора максимально наближено до факсиміле відтворила в комп'ютерному наборі Вікторія Ярмола. Услід за тим опубліковано ще один матеріал, що стосується статей О. Ошуркевича та Я. Шуста. На цей раз Л. Добрянська підготувала меморати О. Ошуркевича про свого вчителя і керівника дипломної роботи „Народнопісенна творчість Волині”, які певною мірою доповнюють представлену вище студію.

Розділ „Педагогіка” в цьому випуску представлено єдиною публікацією – навчальною програмою Богдана Луканюка, у якій досвідчений педагог визначає основні вимоги перед випускниками-етномузикологами щодо виконання типової наукової студії від моменту вихідної постановки питання до письмового викладу отриманих кінцевих результатів.

Останню рубрику збірника наповнюють рецензії на фольклористичні видання та повідомлення про вагомі науково-мистецькі заходи. Серед перших – ґрунтовна рецензія Михайла Хая на книгу „Ліричні пісні з Полісся”, яку упорядковав Олекса Ошуркевич, та відгук Лариси Лукашенко на дев'ятий випуск науково-методичного збірника „Проблеми етномузикології”. Завершують розділ повідомлення про львівську конференцію, присвячену 120-літтю від дня народження Зиновія Лиська (Володимир Пасічник), та про київську конференцію „Слов'янська мелогеографія-5” (Людмила Алієва). Інші помітні події етномузикознавчого життя ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка за 2015 рік відзначено в „Хроніці”.

На завершення у додатках, відповідно до тематики цього випуску, вміщено покажчик населених пунктів, які обстежив упродовж 1968–2007 років Олекса Ошуркевич, а також представлено зміст і фрагмент другого розділу його дипломної роботи, що стала визначальною у подальшій професійній діяльності дослідника.

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

30 грудня 2015 р.

УДК 784.4 : 398-051](477)“19”

Ліна Добрянська

ОЛЕКСА ОШУРКЕВИЧ ТА ЯРОСЛАВ ШУСТ:
на перехресті наукових інтересів

Висвітлено історію спілкування в 1956–57 роках Олекси Ошуркевича, випускника Львівського університету, та Ярослава Шуста, керівника його дипломної роботи „Народнопісенна творчість Волині”. Також охарактеризовано окремі спільні напрями наукової діяльності цих двох знаних етнофілологів у галузі збирання музичного фольклору, дослідження родинних місцевостей видатних українських літераторів, вивчення народноінструментальної культури Західної України, зокрема лірницької традиції та ін. Констатовано вагоме значення доробку Я. Шуста та О. Ошуркевича для розвитку української фольклористики другої половини ХХ століття.

Ключові слова: Ярослав Шуст, Олекса Ошуркевич, народнопісенна творчість Волині, запис фольклору.

Олекса Ошуркевич та Ярослав Шуст – відомі українські етнофілологи, чиї життєві шляхи перетнулися в 1956–57 роках у Львівському університеті¹, коли Я. Шуст, уже досвідчений науковець, кандидат філологічних наук, керував дипломною роботою² студента О. Ошуркевича. Свої враження від педагога О. Ошуркевич наприкінці життя виклав у спогадах [7], які, власне, й інспірували до написання цього повідомлення. Його метою є висвітлити особливості коротких взаємин педагога й учня, а також доповнити не надто об’ємну літературу про діяльність обох дослідників на ниві української фольклористики новими фактами³.

¹ Наскільки відомо, після закінчення університету О. Ошуркевич більше із Я. Шустом не зустрічався, а їхнім можливим майбутнім науковим контактам перешкодила передчасна смерть Я. Шуста 1961 року.

² Див.: [31]. Зміст роботи в Додатках на с. 203 цього числа „Етномузики”.

³ Про життєдіяльність О. Ошуркевича див.: [25; 26; 36; 37], а також джерела в бібліографії про дослідника у: [25, с. 54–67; 26, с. 18–21]. Мінімальною є література про Я. Шуста, див.: [8; 38]

Спілкування із Я. Шустом було корисним для О. Ошуркевича як у часи підготовки випускної роботи про народнопісенну творчість Волині, так і в майбутньому. Безсумнівно, що Я. Шуст значною мірою вплинув на розвиток свого студента як науковця: будучи сам високо освіченою людиною¹, він активно заохочував О. Ошуркевича до опрацювання великої кількості фахової літератури [7, с. 167–168]². Пошук та вивчення широкого кола необхідних дипломникові видань допомогли О. Ошуркевичу на високому рівні підготувати два початкові розділи випускної роботи [31, с. 7–35]. У першому з них, присвяченому „загальному огляду історії дослідження ... [народно-пісенної творчості Волині] за першоджерелами” [31, с. 6], чи не

¹ Я. Шуст здобув ґрунтовну гімназійну та університетську освіту, знав близько десяти мов.

² Перелік використаних джерел у дипломній роботі О. Ошуркевича містить 35 позицій [31, с. 107–110], де більшість – це книжки та періодика XIX–початку XX століття (із них чотири – іншомовні). Цікаво, що в початковому „ідеологічно правильному” підрозділі списку літератури наведено лише 3 джерела, де один із авторів, поряд із Леніним та Горьким, – Іван Франко. Очевидна перевага давніх видань зрозуміла з огляду на підзаголовок дипломної роботи про пісні „дореволюційного походження”. Однак згадані три з половиною десятка джерел – це лише „верхівка айсберга”, що підтверджує робочий зошит О. Ошуркевича (цей рукопис разом із дипломною роботою зберігається в рамках однієї архівної справи із наскрізною пагінацією) [30, С. 111–154]. Десятки сторінок зошита заповнені рукою О. Ошуркевича списками переглянутих ним джерел (поряд з якими виписані їхні бібліотечні шифри), які і нині є золотим фондом української фольклористики. Більшість з-поміж них становлять різноманітні фольклорні збірники – Вацлава з Олеська, Я. Головацького, М. Грінченка, К. Квітки, І. Колесси, Ф. Колесси, О. Кольберга, М. Костомарова, П. Куліша, М. Лисенка, О. Максимовича, І. Рудченка, Д. Січинського, М. Сумцова, Ів. Франка, Лесі Українки, П. Чубинського, окремі томи Записок Наукового товариства ім. Шевченка, Етнографічні збірники НТШ та ін. Ці списки під керівництвом педагога О. Ошуркевич складав на основі каталогів львівських наукових бібліотек (зокрема, як можна зробити висновок із позначок О. Ошуркевича, Львівської бібліотеки АН УРСР (нині – імені В. Стефаника) та Наукової бібліотеки Львівського університету [30, с. 111–154] або ж запозичував з інших видань – наприклад, 20 позицій було взято з „Української усної словесності” Філарета Колесси [16]. До речі, дивно, що О. Ошуркевич наважився включити „Українську усну словесність” у список літератури дипломної роботи, при тому, що в радянські часи вона фактично була під забороною через згадку в ній українських січових стрільців та визвольних змагань. Навіть Я. Шуст, очолюючи у Львівській консерваторії комісію з підготовки до публікації 10-томника праць Ф. Колесси, не включив її до плану видання [20, с. 74–76].

найбільше уваги було приділено волинському збірнику О. Кольберга [44]¹. Цікаво, що серед переглянутих студентом праць була і нова на той час публікація самого Я. Шуста – брошура 1955 року про Ф. Колессу² [42].

У другому розділі дипломного дослідження про „роботу Лесі Українки в галузі збирання та дослідження народнопісенної творчості Волині” [31, с. 6] О. Ошуркевич спирався головню на два цінні джерела. *Перше* – збірник Климента Квітки „Народні мелодії з голосу Лесі Українки” [24], із яким студент, скоріш за все, зміг ознайомитися власне завдяки своєму викладачеві: у робочих матеріалах О. Ошуркевича³ біля назви цієї книги є позначка „Бібліотека консерв[аторії]”. Очевидно, що саме Я. Шуст, який у ті роки вже працював за сумісництвом у Львівській консерваторії, зорієнтував дипломника, де саме можна доступитися до цього раритетного видання⁴. Також Я. Шуст міг наштовхнути свого студента на висновок про те, що „вищим етапом у дослідженні та публікації народнопісенної творчості Волині були праці Лесі Українки та Климента Квітки”, – згадка у суто філологічній роботі здобутків призабутого українського етномузиколога на той час була далеко не типовим явищем [32]. У цьому ж розділі О. Ошуркевич скористався і нещодавньою (1956 року видання) публікацією статті К. Квітки про музично-фольклористичну спадщину Лесі Українки [15] та вмістив доволі велику цитату звідти, характеризуючи *друге* із вище згаданих джерел – рукописний зшиток „Записи

¹ О. Ошуркевич описує історію створення збірника, подає цитати польською мовою із передмови, наводить критичні зауваги В. Гнатюка, Ів. Франка та Ф. Колесси, вказує на переваги збірки. Крім того, у робочому зошиті аналізується географія матеріалів О. Кольберга із вибіркою сіл різних районів Волинської області [30, с. 135], зокрема і з тих, де сам О. Ошуркевич був в експедиціях (див. про це нижче у даному повідомленні). Правда, подаючи бібліографічний опис джерела у списку літератури, О. Ошуркевич помилився місцем видання, написавши Львів („Lwów”) замість Краків [31, с. 107].

² Як відомо, Я. Шуст у свій час був аспірантом академіка, одним із перших дослідників його життя та творчості, головою комісії у Львівській консерваторії з підготовки до видання десятитомника його праць. Див. про це детальніше: [8, с. 290, 293].

³ Мається на увазі робочий зошит О. Ошуркевича (див. виноску 2 на с. 10).

⁴ Звичайно, не виключено, що цю інформацію студент міг здобути і в бібліотечних каталогах університету, звідки у 1939 році до консерваторії був перебазований заклад музикології разом із його книгозбірнею [22, с. 140].

Колодяженських пісень” [10]. Цей рукопис О. Ошуркевич віднайшов влітку 1956 року у фондах Волинського краєзнавчого музею під час пошуків матеріалів про фольклористичну діяльність Лесі Українки [7, с. 166; 31, с. 28]. За спогадами дослідника, Я. Шуст був дуже задоволений знахідкою цього рукопису [7, с. 166]¹, характеристиці якого згодом було відведено поважну частину другого розділу дипломної роботи [31, с. 28–31]². Таким чином О. Ошуркевич став першим, хто описав цей цінний оригінальний рукопис Лесі Українки та її сестри й проаналізував його вміст³.

Разом із тим, Я. Шуста та О. Ошуркевича поєднують не лише роки підготовки дипломної роботи. Якщо в цілому оглянути їхні життєві та творчі шляхи, то можна спостерегти, що попри двадцятилітню різницю у віці⁴ та розбіжність у статусі на момент зустрічі (викладач–студент), між дослідниками є доволі багато спільного – як в певних моментах особистого досвіду, так і в специфічних наукових пріоритетах.

У найширшому сенсі очевидним спільним зацікавленням для них обох завжди була українська народна творчість. Інтерес до неї ве-

¹ Очевидно, що О. Ошуркевич при підготовці дипломної користувався копією, знятою зі зшитка [31, с. 28], тому Я. Шуст також мав можливість безпосередньо ознайомитися із цим раритетним рукописом.

² Фрагмент тексту другого розділу вміщено в Додатках до цього числа „Етномузики” на с. 204–205.

³ Викликає певне здивування, що наприкінці 90-х років у передмові до „Пісень з Колодяжна” [34] О. Ошуркевич, оповідаючи про рукописний зшиток, не згадує ні про те, що саме він віднайшов його в фондах музею, ні про те, що був першим його дослідником. Можливо, причиною цього стала надмірна скромність О. Ошуркевича або й те, що в майбутньому він більшою мірою переключився на польові студії Лесиною краю, залишивши теорію іншим науковцям. Див., наприклад: [34, с. 8, виноска 2; 18, с. V–VIII].

Шкода, що студії над зшитком, які здійснив О. Ошуркевич у дипломній роботі, зовсім не призвели до введення цього оригінального джерела в науковий обіг – принаймні, до часу першого видання матеріалів рукопису в 9-му томі зібрання праць Лесі Українки [17]. Зокрема, про існування цього рукопису, вочевидь, не підозрював навіть такий видатний знавець музично-фольклористичних джерел як В. Гошовський – ні здійснюючи у 1965 році експедицію в Колодяжне, ні керуючи роком пізніше дипломною роботою Людмили Карпеко, що базувалася на колодяженських матеріалах [14].

⁴ Рік народження Я. Шуста – 1913, О. Ошуркевича – 1933.

ликою мірою був зумовлений філологічною спеціалізацією Я. Шуста та О. Ошуркевича, одержаною в різний час на тому ж українському відділенні філологічного факультету Львівського університету¹.

Студії над українським фольклором для них обох мали не лише академічний характер, оскільки поряд із теоретичними напрацюваннями в цій галузі² і Я. Шуст, і О. Ошуркевич відзначилися вагомими здобутками як практики, збирачі. Експедиційна діяльність Я. Шуста, зокрема, проваджена у Львівській консерваторії в 1958–60 роках, була хоч і короткою, однак саме вона поклала початок систематичній збирацькій діяльності цього закладу і принесла перші повоєнні записи західноукраїнського музичного фольклору [3; 4; 8, с. 294–297]. Натомість польовий стаж О. Ошуркевича є просто вражаючим – понад півстоліття [37, с. 164]. Завдяки невтомній багатолітній праці волинський етнограф заслужено здобув собі репутацію найрезультативнішого збирача на теренах Західної Волині та Західного Полісся³.

Цікаво, що студент і педагог розпочали свої польові студії приблизно одночасно⁴. Найстаріший автограф Я. Шуста із записом народних пісень, що зберігається в ПНДЛМЕ, датований березнем 1953 року⁵, а восени 1954-го він як викладач практичних музично-фольклористичних дисциплін у консерваторії провів кілька збирацьких сеансів в одному із сіл неподалік від Львова [6; 39]. Крім того, за спогадами З. Штундер [12], Я. Шуст у 50-х роках виїжджав у терен і

¹ Я. Шуст закінчив Львівський університет 1940 р., О. Ошуркевич – 1957 р.

² Див. джерела із виноски 3 на с. 9.

³ Уже на початку 1980-х років збирацький доробок О. Ошуркевича налічував понад дві тисячі одиниць із волинсько-поліського регіону – саме стільки записів дослідника було згодом скопійовано у фонди Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (далі – ПНДЛМЕ). Архівний шифр особистого фонду дослідника – НІ-10.

Див. також: Показчик населених пунктів, обстежених О. Ошуркевичем, на с. 200–202 цього числа „Етномузики”.

⁴ До речі, у ті ж часи, в 1955 році, розпочав свою збирацьку діяльність і В. Гошовський, коли вирішив обрати новий для себе професійний шлях – музичну фольклористику. Власне те, що початки збирацької діяльності для багатьох відомих дослідників (а в 1958-му була запроваджена й експедиційна робота у Львівській консерваторії) припали на цей період, не виглядає збігом, адже невдовзі після закінчення сталінської епохи західноукраїнські дослідники музичного фольклору нарешті змогли приступити до його запису.

⁵ Обставини, за яких Я. Шуст записав від руки дві народні пісні, не відомі.

від університету – очевидно, у рамках фольклористичної та (або) діалектологічної практики студентів-філологів¹.

Можливо, саме під час проведення однієї із таких університетських практик зробив у 1955 році свої перші записи й О. Ошуркевич². Правда, нині, на жаль, не відомо, чи були в Я. Шуста та О. Ошуркевича спільні виїзди³ та й чи взагалі О. Ошуркевич брав участь в експедиціях від університету. У вступі до дипломної роботи О. Ошуркевич пише про пісенні матеріали, які зібрав „в діалектологічній експедиції в 1955-56 рр.”⁴, що проходила в кількох районах Волинської області”⁵ [31, с. 5], не уточнюючи при цьому, хто саме був її організатором⁶. Так чи інакше, здобуті в ці роки записи, очевидно, і спонукали О. Ошуркевича до вибору теми дипломного

¹ На жаль, інформація про експедиційну діяльність у Львівському університеті в середині ХХ століття є доволі скупою, окремі згадки про це див. у: [1, виноска на с. 135]. У яких саме експедиціях і в якому статусі (керівника чи учасника) виїжджав від університету Я. Шуст, нині не відомо.

² Див. детальніше про першу експедицію О. Ошуркевича: [36, с. 181 та виноска 3 на с. 185].

³ Принаймні, про такий факт О. Ошуркевич не згадав у своїх Спогадах. Можна лише зауважити, що загалом Я. Шуст не раз охоче співпрацював із своїми студентами, як із консерваторії, так і з університету, розділяючи із ними збирацькі обов’язки в терені. Подібне було у 1954 році із хорovým диригентом С. Стельмашуком [6; 39] або ж в експедиції 1958 року (ЕК-2 за архивним шифром ПНДЛМЕ) із філологом Лук’яном Вардзаруком [40], у майбутньому відомим етнографом. Див. про це, зокрема: с. 74–76 цього числа „Етномузики”.

⁴ На самому початку третього розділу О. Ошуркевич вказує дещо інші хронологічні рамки експедицій – 1955–57, можливо, маючи на увазі ще й якісь особисті виїзди 1957 року [31, с. 36].

⁵ У дипломній роботі географію діалектологічних поїздок не зазначено, однак деякі відомості можна віднайти завдяки паспортизації вміщених у додатку творів, зафіксованих у: м. Берестечко, с. Залужжя (Володимир-Волинського (раніше – Устилузького) району), с. Коритниця (Володимир-Волинського (раніше – Устилузького) району), Мельники (Любомльського (раніше – Шацького) району), с. Мияновичі (Турійського (раніше – Луківського) району), с. Несвіч (Луцького (раніше – Сенкевичівського) району), с. Хотешів (Ратнівського району), а також географічно не уточнених у дипломній сіл із Луківського (нині Турійського) та Шацького районів.

⁶ В інтерв’ю, яке лягло в основу статті про збирацьку діяльність О. Ошуркевича [5, виноска 4 на с. 76], дослідник розповідав, що діалектологічні експедиції, в яких він брав участь, проводилися Львівським відділенням Інституту суспільних наук з метою збору матеріалів для майбутнього „Атласу української мови” – треба розуміти, тих його томів, де вміщені дані з Волині та Полісся.

дослідження та склали її основу – найоб’ємніший третій розділ [31, с. 36–78]¹. Частину пісенних текстів було також вміщено в Додатку до роботи [31, с. 91–109].

Нині точно не відомо, чи використовували у фольклористичних та діалектологічних експедиціях середини п’ятдесятих років звукозаписувальну техніку². Стосовно ж самих Я. Шуста та О. Ошуркевича можна зауважити, що початково практикований ними рукописний спосіб фіксації згодом змінився на аудіозапис за допомогою магнітофона³.

Базова філологічна освіта Я. Шуста та О. Ошуркевича вплинула на те, що обох дослідників особливо приваблювали як об’єкти польового обстеження родинні місцевості знаменитих літературних діячів – зокрема, Івана Франка та Лесі Українки, а в О. Ошуркевича – ще й Тараса Шевченка⁴.

Для Я. Шуста дослідження народної творчості батьківщини Івана Франка було складовою частиною його плідної франкознавчої діяльності [4, с. 125, виноска 5], тому не дивно, що саме Нагуєвичі та

¹ У цьому ж 3-му розділі було також уміщено пісні, „записані іншими збирачами в дореволюційні або пореволюційні часи” задля порівняння цих творів із новоздобутими матеріалами [31, с. 36]. До останнього найкоротшого розділу про народнопісенну творчість Волині радянського походження, який явно був даниною тодішнім реаліям, увійшла незначна кількість новітніх пісень, взятих О. Ошуркевичем здебільшого із тогочасної періодики [31, с. 79–88].

² Принаймні у дипломній роботі О. Ошуркевич про це не згадує – очевидно, що в експедиціях, у яких він брав участь, традиційно практикувався рукописний спосіб фіксації. Причини цього полягають не лише в поганому технічному забезпеченні збирачів, але й у негативній практиці, що міцно вкорінилася в українській фольклористиці і зберегла актуальність практично до наших часів [1, с. 135–136]. Разом з тим відомо, що вже на початку 1960-х років у діалектологічних експедиціях Львівського університету використовували магнітофон, свідченням чого є кілька бобин, які нещодавно віднайшов в університеті Андрій Вовчаком. Нині точно не можна встановити, чи були це виїзди, здійснені силами філологічного факультету, чи їх організовував Інститут суспільних наук (див. виноску 6 на с. 14), який з вересня 1963 р. до квітня 1969 р. перебував під юрисдикцією університету [11].

³ Як згадувалося вище, Я. Шуст зробив свої перші магнітофонні записи 1958 року, а О. Ошуркевич – не раніше, ніж у 1968 році, принаймні саме цим роком датуються його найстаріші матеріали, задепоновані в ПНДЛМЕ.

⁴ Див.: [27; 35]. Про підготовку до видання матеріалів із Шевченкового краю див. публікацію Юрія Рибка на с. 120–121 та 139–148 у цьому числі „Етномузики”.

їх околиці було обрано як потенційні місця для майбутніх фольклористичних експедицій у Плані етномузикологічних заходів Львівської консерваторії, який у листопаді 1955 року підготував Я. Шуст [2]. Згодом, у січні 1958 р. якраз в селі Івана Франка відбулися перші збирацькі сеанси, що їх провів науковець разом із З. Штундер [4]¹. Невеличка частка матеріалів цього виїзду була опублікована у різних виданнях через багато років після смерті Я. Шуста².

О. Ошуркевич, у свою чергу, спорадично займався усною народною творчістю Нагуєвич понад чверть століття, від 1966 до 1992 року, результатом чого стало у 2007 році видання окремого збірника [9]³.

При тому, що студії Я. Шуста та О. Ошуркевича, пов'язані з іменем Івана Франка, ніяким чином не перетиналися, дещо іншою була ситуація із Лесею Українкою. Так, і педагог, і студент у середині п'ятдесятих років мали спільний інтерес до цієї теми, у тому числі і у зв'язку із дипломною роботою. Правда, на той час О. Ошуркевич не ставив собі за мету здобути новітній матеріал із батьківщини Лесі Українки, оскільки для другого розділу дипломної роботи йому, очевидно, було цілком достатньо вже наявних матеріалів – Квітчинського збірника [24] та Колодяженського зошита [10], а для третього – записів діалектологічних експедицій. Натомість Я. Шуста цікавив власне сучасний стан народномузичної культури родинної місцевості поетеси, свідченням чого є один із пунктів згаданого вище Плану 1955 року про експедицію „на батьківщину Лесі Українки, в село Колодяжне на Волині”⁴ [2]. На жаль, ці наміри у консерваторії так і залишалися намірами, аж поки у 1965 році таке завдання не реалізував В. Гошовський⁵. Цікавим збігом є те, що у тому ж 1965 році відбувся і перший збирацький сеанс в Колодяжному⁶ О. Ошуркеви-

¹ Матеріали експедиції зберігаються в ПНДЛМЕ (ЕК-1 за архівним шифром).

² Перелік видань із опублікованими записами див. у: [4, с. 132–133].

³ Під час першої експедиції в Нагуєвичі в серпні 1966 року О. Ошуркевич здійснив „візуальне обстеження пам'ятних літературно-меморіальних місць і фольклорної традиції” [9, с. 7], тобто самих аудіозаписів не проводив.

⁴ Крім того, для студентів наукового товариства Львівської консерваторії одна із пропонувань Я. Шустом для розробки тем звучала як „Сьогоднішні Волинські народні пісні (с. Колодяжне)” [2].

⁵ Див. виноску 3 на с. 12.

⁶ Як і на початках обстеження Нагуєвич (див. вище виноску 3) у 1965 році О. Ошуркевич звукозаписувальну техніку ще не використовував [34, с. 3]

ча. Цей виїзд поклав початок його тривалим багатолітнім польовим студіям Лесиного краю, які увінчалися появою кількох народномужичних збірників. Один із них наприкінці 1990-х років вдалося видати друком [34]¹, а, крім того, деякі записи було опубліковано ще 1970-го року в збірнику „Пісні з Волині”, який підготував О. Ошуркевич [33]².

Власне збірка „Пісні з Волині” стала першим серйозним виданням О. Ошуркевича і одночасно підсумком перших 15 років його збирацької роботи в цьому терені. Загалом же польове обстеження Західної Волині та Західного Полісся без перебільшення стало для дослідника справою цілого життя [5; 36].

Натомість географія поїздок Я. Шуста великою мірою зумовлювалася поточними потребами тих закладів, які організовували виїзди³, але якщо взяти до уваги підготовлені ним особисто пропозиції, то можна зауважити, що в середині п'ятдесятих років галицького дослідника також приваблював волинсько-поліський регіон, зокрема, „села Хотишів⁴, Самари, Видраниця Ратнівського району на Ковельщині для запису волинських народних мелодій” [2]. Не дуже зрозуміло, якою була мотивація Я. Шуста обрати саме ці населені пункти, адже ці його плани, накреслені 1955 року, так і не реалізувалися, однак цікаво, що за кілька років потому під час однієї із діалектологічних експедицій у с. Хотешові побував О. Ошуркевич і навіть використав у додатку до дипломної роботи жнивну пісню із цього села.

Не виключено, що ця територія могла приваблювати Я. Шуста у зв'язку з діяльністю його вчителя Ф. Колесси. Так, Я. Шуст неодноразово робив спроби добитися видання 435 волинських пісень⁵

¹ Про багатостраждальну історію підготовки до видання матеріалів із родинних місцевостей Лесі України, чим О. Ошуркевич займався у співпраці з львівським етномузикологом М. Мишаничем, див. публікацію Юрія Рибак в цьому числі „Етномузики”.

² Детальніше про цей збірник див.: [36, с. 182].

³ У роки, коли Я. Шуст працював у консерваторії, основним регіоном для обстеження був обраний карпатський, зокрема Гуцульщина [3, с. 42–43; 4, с. 142].

⁴ Правильно Хотешів, і не Ратнівського, а Камінь-Каширського району.

⁵ Про „Волинські пісні” Ф. Колесси відомо, що 305 із них було зібрано і передано академікові в рамках проекту-конкурсу на зібрання народних пісень, що проходив на теренах Волинського воєводства 1934 року [19, с. III]. Той факт, що Я. Шуст подає більше число пісень, пояснюється, можливо, наявністю в архіві Ф. Колесси ще й інших творів з цієї території.

з архіву академіка [2; 20, с. 76], а також розповідав про них своєму студентові, про що згадував О. Ошуркевич [7, с. 166–167]. Також вони обговорювали віднайдені О. Ошуркевичем відомості про поліську експедицію Ф. Колесси та Казімежа Мошинського 1930-х років [23]¹.

Важливе місце у фольклористичній діяльності Я. Шуста та О. Ошуркевича займало дослідження української народної музики, чому зовсім не заважала філологічна спеціалізація обох дослідників². Показово, що, записуючи музичний фольклор, вони не обмежувалися лише піснями, інтерес до яких зрозумілий для словесників, але й активно цікавилися інструментальною музикою. Я. Шуст, наприклад, фіксував її у всіх своїх консерваторських експедиціях 1958–60 років, а також, наскільки відомо, і в поїздках від університету [8, с. 296]. Усього серед схопленого ним на плівки, здебільшого, на території Карпат³, близько півсотні зразків ансамблевого і сольного ви-

¹ У дипломну роботу відомості про внесок Ф. Колесси у дослідження волинсько-поліських теренів не потрапили, що О. Ошуркевич пояснював у Спогадах виявом обережності з боку Я. Шуста через тогочасні складні суспільно-політичні умови [7, с. XX].

² Я. Шуст, на відміну від О. Ошуркевича, мав музичну освіту. Влаштуваючись на роботу до консерваторії, Я. Шуст в автобіографії зазначив, що навчався паралельно з гімназією у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, де опанував низку музично-теоретичних дисциплін, закінчив 7 років скрипкового класу та диригентський курс. Останнє придалося йому згодом під час керівництва мішаним хором філологічного факультету Львівського університету, для якого Я. Шуст підготував також не менше ніж десять обробок слов'янських народних пісень [28]. Загалом навиків, які здобув Я. Шуст у ВМІ ім. М. Лисенка виявилося йому достатньо для написання етномузикологічних частин дисертації, де він, зокрема, виявив себе як серйозний інструментознавець. Прикметно, що О. Ошуркевич у Спогадах, „представляючи” Я. Шуста, насамперед називає його музикознавцем і лише в другу чергу – фольклористом, очевидно, бажаючи підкреслити важливу роль, яку відігравала музика в житті його вчителя [7, с. 165].

³ Завдяки тому, що саме в карпатському регіоні, відомому своєю розвинутою інструментальною традицією, відбулася переважна більшість консерваторських виїздів 1958–1960 років (див. виноску 3 на с. 17), Я. Шустові та його колегам вдалося записати чимало інструментальних творів – на них припадає близько третини всього зафіксованого [3, с. 46]. Загалом же така вагома частка інструментальної музики стала свого роду винятком в експедиційній діяльності Львівської консерваторії, орієнтованої головню на дослідження пісенного фольклору.

конання, серед яких – награвання скрипки, трембіти, кози, цимбалів, різних видів сопілкових інструментів¹.

Дослідження інструментальної музики, що провадив О. Ошуркевич, були значно результативнішими з огляду як на кількість рекордованих ним творів, так і на подальше теоретичне опрацювання етнографом здобутих матеріалів. Розвідка, присвячена його інструментознавчій діяльності [43], свідчить, що протягом 1968–87 років збирач записав у 16 населених пунктах Волинської області понад півтори сотні інструментальних творів, переважну більшість яких склала скрипкова та ансамблева музика², а також опублікував кілька статей³ та підготував окреме видання з історії народних інструментів – зокрема про реліктові поліські труби, роги та ріжки [29].

Ще одним вагомим спільним зацікавленням дослідників у руслі вивчення народноінструментальної культури була традиція народних співців-професіоналів. Для Я. Шуста кобзарсько-лірницьке мистецтво стало предметом ґрунтовного дослідження у кандидатській дисертації [41]⁴ [8, с. 291]. Утім, ця праця базувалася винятково на писемних джерелах – ні в роки підготовки дисертації, ні згодом науковець, наскільки відомо, не намагався спостерегти лірницьку культуру в її нехай вже відмираючому, але все ж ще активному стані⁵. Натомість наприкінці 1960-х років це вдалося здійснити О. Ошуркевичу, який зафіксував унікальний репертуар одного з останніх поліських лірників [36, с. 183]. У 2002 році дослідник у співпраці

¹ Загальне число творів, які зібрав Я. Шуст переважно разом із З. Штундер (ЕК 1–4 за архівним шифром ПНДЛМЕ), подається приблизним, оскільки деякі з них, на жаль, були втрачені, як, наприклад, записи бойківської троїстої весільної музики, зроблені особисто Я. Шустом у 1959 році (ЕК-2) [8, с. 295–296].

² Окрім того, О. Ошуркевич записував виконавців на дудці, гармоністів, ріжкаря, лірників та інструментальні капели.

³ Див. їх перелік у: [43, с. 112].

⁴ Детальніше про дисертацію Я. Шуста див. [8, с. 290–291].

⁵ Разом із тим не виключено, що Я. Шуст міг подати цю ідею своїй експедиційній колезі З. Штундер. За її спогадами, орієнтовно у 1961 році, на Великдень, вона разом із студентами спеціально виїжджала до Почаєва, щоб записати лірників біля церкви, однак збирацький сеанс не відбувся через те, що, з її слів, „міліція всіх лірників збрала і в невідомому напрямі повезла. Ми об’їздили цілий район Почаївський і ніде не знайшли нікого з лірників. Отак влада боролася з церквою, з лірниками” [13] (очевидно, під приводом тогочасних законів про боротьбу із жебрацтвом).

із етномузикологом Юрієм Рибаким підсумував свої тривалі студії над лірництвом виданням народномузичного збірника [21]¹. У теоретичній частині цього видання, як і в списку використаних джерел, покликань на кандидатську дисертацію Я. Шуста немає, головню з тієї причини, що О. Ошуркевич не віднайшов у роботі свого вчителя жодних відомостей про поліську лірницьку традицію [7, с. 168].

На завершення усього вищесказаного можна зауважити, що навіть побіжний огляд діяльності Я. Шуста та О. Ошуркевича, здійснений з акцентом лише на основні точки дотику, демонструє помітний внесок обох науковців у цілий ряд галузей української фольклористики загалом і етномузикології зокрема. Залишається сподіватися, що творчі здобутки обох дослідників ще дочекаються докладнішого та глибшого вивчення.

Список використаних джерел

1. Вовчак А. На шляху до створення архіву українського фольклору / А. Вовчак // Вісник Львівського університету / упоряд. А. Вовчак, І. Довгалюк. – Львів, 2009. – С. 133–155. – (Серія філологічна ; вип. 47).
2. Державний архів Львівської області. – Фонд Р-2056. – Опис 1. – Спр. 157.
3. Добрянська Л. Експедиційна діяльність у Львівській консерваторії 1958–1961 років: Початки формування фонограмархіву ПНДЛМЕ / Л. Добрянська // Народна творчість українців у просторі та часі: Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках VI Міжнародного фестивалю українського фольклору „Берегиня”. – Луцьк, 2010. – С. 39–49.
4. Добрянська Л. Експедиція Львівської консерваторії в село Івана Франка / Л. Добрянська // Етномузика / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 123–147.
5. Добрянська Л. Збирацький доробок О. Ошуркевича / Л. Добрянська // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали / ред.-упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 1992. – С. 74–83.
6. Добрянська Л. Початки збирацької діяльності Львівської консерваторії: Експедиція Ярослава Шуста 1954 року / Л. Добрянська // Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-

¹ Рецензію Михайла Хая на це видання див. на с. 182–186 цього числа „Етномузики”.

- володимирських) та суміжних земель : Матеріали / ред.-упорядники Б. Луканюк та Ю. Рибак. – Львів, 2010. – С. 99–103.
7. Добрянська Л. Спогади Олекси Ошуркевича про свого вчителя Ярослава Шуста / Л. Добрянська // Етномузика / упоряд. В. Ярмола. – Львів, 2016. – Число 12. – 163–170.
 8. Добрянська Л. Ярослав Шуст – етномузиколог / Л. Добрянська // Вісник Львівського університету / упоряд. А. Вовчак, І. Довгалюк. – Львів, 2006. – С. 288 – 299. – (Серія філологічна ; вип. 37).
 9. З фольклорної криниці Франкового села : народні пісні, перекази, спогади / записи, впорядкування і прим. О. Ошуркевича. – Луцьк, 2007. – 168 с.
 10. Записи Колодяжанських (с. Колодяжне коло м. Ковля на Волині) пісень / Записувала Леся Українка та її сестра Ольга // Волинський краєзнавчий музей. – Інв. № ЛУ-28.
 11. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Інтернет-сторінка : <http://www.inst-ukr.lviv.ua/uk/about/history/> [дата звернення : 2015.09.26].
 12. Інтерв'ю із З. Штундер / Аудіозапис Л. Добрянської від 1.11.2005 // Архів ПНДЛМЕ. – Львів, 2005.
 13. Інтерв'ю із З. Штундер / Аудіозапис Л. Добрянської від 11.02.1998 // Архів ПНДЛМЕ. – Львів, 1998.
 14. Карпеко Л. Є. Українські календарні пісні Волинської області / Л. Карпеко; наук. кер. В. Гошовський. – Львів, 1966. – Машинопис. – 60 с.
 15. Квітка Климент. Музично-фольклористична спадщина Лесі Українки / К. Квітка // Леся Українка : Публікації, статті, дослідження. – У 2 т. – Київ, 1956. – Т. 2 : Публіцистика, прозові твори, листи, статті, дослідження, спогади. – С. 429–446.
 16. Колесса Ф. Українська усна словесність / Ф. Колесса. – Львів, 1938. – 643 с.
 17. Колодяженські пісні з рукописного зошита / [записали Леся Українка та Ольга Косач] // Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. – Київ : Наукова думка, 1977 р. – Т. 9. – С. 30–88, 377–383.
 18. Колодяженські пісні з рукописного зошита в записях Лесі Українки та Ольги Косач [Текст] / Волинський краєзнавчий музей. Факс. вид. – Луцьк, 2006. – 154 с.+ дод.
 19. Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році: Вибране / ред. Б. Луканюк. – Рівне, 2015. IV+20 с. з нот.
 20. Листування дирекції Львівської консерваторії з приводу видання праць Філарета Колесси / публікація Ліни Добрянської // Етномузика / упоряд. Л. Добрянська. – Львів, 2015. – Число 11. – С. 69–38.
 21. Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції / записи, впоряд. та примітки О. Ф. Ошуркевича. Нотні транскрипції Ю. П. Рибак. Рівне, 2002. – 130 с.

22. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах. – Том 2 : Від Консерваторії до Академії (1939–2003) / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів, 2003. – 200 с.
23. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / упоряд., вступ. стаття, прим. і перекл. з польської С. Грици. – Київ, 1995. – 432 с.: нот.
24. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки / записав і упорядив Климент Квітка. – Ч. I і II. – Київ, 1917/8.
25. Олекса Ошуркевич : Біобібліографічний покажчик / упоряд. В. Бабій. – Луцьк, 2004. – 80 с.
26. Олекса Ошуркевич : Штрихи до творчого портрета (1933–2010). – Луцьк, 2013. – 22 с.
27. Оповіді Шевченкового краю / записи, впорядкув. і прим. О. Ошуркевича. – Луцьк, 2004. – 132 с.
28. Особова справа Я. Шуста // Архів ЛНМА ім. М.В. Лисенка. – Опис 2 О/С. – Спр. 16.
29. Ошуркевич О. Затрубили труби : З історії народних музичних інструментів / О. Ошуркевич. – Луцьк : Надстир'я, 1993. – 24 с.
30. Ошуркевич О. Матеріали до дипломної роботи / О. Ошуркевич // Державний архів Волинської області. – Ф. Р 3186. – Оп. 1. – Спр. 33. – Арк. 111–155.
31. Ошуркевич О. Народнопісенна творчість Волині (дореволюційного походження) : дипломна робота / О. Ошуркевич; науковий керівник канд. мист. Шуст Я. І. Львів, 1957 // Державний архів Волинської області. – Ф. Р 3186. – Оп. 1. – Спр. 33. – Арк. 1–110.
32. Пасічник В. Біля джерел квіткознавства (про роботу В. Гошовського над виданням праць К. Квітки) / В. Пасічник // Етномузика / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2005. – Число 1. – С. 33–48.
33. Пісні з Волині / [упорядкув. текстів та прим. О. Ф. Ошуркевича]. – Київ, 1970. – 336 с.
34. Пісні з Колодяжна : [фольклор. зб.] / записи, упоряд. і прим. О. Ошуркевича. – Луцьк, 1998. – 152 с.
35. Пісні Шевченкового краю / записи, впорядкув. і прим. О. Ошуркевича. – Луцьк, 2006. – 384 с.
36. Рибак Ю. Музичний фольклор Волині та Полісся в етнографічному доробку Олекси Ошуркевича / Ю. Рибак // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Народна культура і музеї. – Луцьк, 2013. – С. 180–185.
37. Рибак Ю. Олекса Ошуркевич (1933–2010) : Некролог / Ю. Рибак // Етномузика / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2011. – Число 7. – С. 164–166.
38. Солонинка Г. Я. Шуст – фольклорист : Дипломна робота / Солонинка Г.; наук. кер. проф. І. Денисюк; Львівський державний університет ім. Ів. Франка. – Львів, 1998. Рукопис.

39. Стельмашук С. Як ми з Ярославом Шустом збирали народні пісні / С. Стельмашук // У світі звуків і слова. – Львів, 2009. – С.193–197
40. Штундер З. Спогади з мого життя / З. Штундер. – Жовква, 2012. – 48 с.
41. Шуст Я. Кобзарі і лірники України на фоні слов'янського епосу : дис... канд. філол. наук / Я. Шуст. – Львів, 1953. – 200 с.
42. Шуст Я. Ф. М. Колесса / Я. Шуст. – Київ, 1955. – 60 с.
43. Ярмола В. Інструментальна музика Полісся та Волині в фольклористичному доробку Олексі Ошуркевича / В. Ярмола // Етномузика / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2014. – Число 10. – С. 108–116.
44. Kolberg O. Wołyń : Obrzędy, melodii, pieśni / O. Kolberg. – Kraków, 1907.

Добрянська Лина. Олєкса Ошуркєвич и Ярослав Шуст: на пересечении научных интересов.

Изложена история общения в 1956–57 годах Олєксы Ошуркєвича, в то время выпускника Львовского университета, и Ярослава Шуста, руководителя его дипломной работы „Народно-песенное творчество Волини”. Также охарактеризованы отдельные общие направления научной деятельности этих двух известных этнофилологов в области собирания музыкального фольклора, исследования родных местностей выдающихся украинских литераторов, изучения народно-инструментальной культуры Западной Украины, в частности лирической традиции, и пр. Констатируется важная роль исследовательской деятельности Я. Шуста и О. Ошуркєвича для развития украинской фольклористики второй половины XX века.

Ключевые слова: Ярослав Шуст, Олєкса Ошуркєвич, народно-песенное творчество Волини, запись фольклора.

Dobrians'ka Lina. Oleksa Oshurkevych and Yaroslav Shust: at the crossroads of scientific interests.

Oleksa Oshurkevych (1933–2010) and Yaroslav Shust (1913–1961) are the famous Ukrainian ethnophilologists. Their life paths crossed in 1956–57 at the Lviv University (Y. Shust was a supervisor of the O. Oshurkevych's graduation thesis on Volyn' folk songs). The article reveals the O. Oshurkevych's tutoring studies under Y. Shust's supervision and their field research discoveries.

Y. Shust advised O. Oshurkevych to explore the core of the professional literature curriculum to prepare the opening chapter of the graduation thesis (on historical exploration of the Volyn' folk music). O. Oshurkevych discovered in the Volyn museum repository the „Folk songs records from Kolodyazhne” MS, written by the famous Ukrainian poetess Lesya Ukrainka and her sister. O. Oshurkevych was the first among Ukrainian folklorists who described this unique manuscript in the second chapter of his graduation thesis.

Other overlapping areas of interest of theoretical and applied studies by Y. Shust and O. Oshurkevych are described in the article as well.

Therefore both of them shared the common interest in the Ukrainian folk art research and were actively engaged in the folklore exploration. The former, Y. Shust, during his work in 1958–60 at the Lviv Conservatoire, recorded (alongside his colleagues) the first tapes of the West-Ukrainian folk music in the aftermath the Second World War. The research recordings archive of the latter, O. Oshurkevych, is immensely impressive and spans over half a century. He is considered as the most efficient folklore's collector in Western Volyn' and Western Polissya region. Although the prime field of research of his teacher, Y. Shust, were located in the Carpathian region, but he were active in the Western Volyn' and Polissya regions as well, as a follow-up to his teacher's Filaret Kolessa studies.

Y. Shust and O. Oshurkevych pursued the regional studies, related to the famous man & woman of Letters, namely Ivan Franko and Lesia Ukrainka. Thereby, O. Oshurkevych explored the folklore at the place and produced several publications, based on the collected materials.

Both possessed a linguistic education, but earnestly pursued the recording exploration of vocal and instrumental music (as well as folk musical instruments and musicianship). Y. Shust and O. Oshurkevych studied the tradition of folk musicians-professionals. In 1953 Y. Shust defended his thesis on the Ukrainian „bandura” and „lira” (hurdy-gurdy) tradition. O. Oshurkevych recorded the hurdy-gurdy players from the late 1960th from the Polissia ethnographic region. In 2002 he published collection of the songs from the surviving representatives of this tradition.

Y. Shust and O. Oshurkevych contributed to various scientific studies of Ukrainian folklore in general and in ethnomusicology in particular. Their creative achievements are still to be explored by the general public.

Key words: Yaroslav Shust, Oleksa Oshurkevych, Volyn' folk songs, recording folk music.

„ПАХО́Д” – ЛОКАЛЬНИЙ ЖАНР ЗАХІДНОПОЛІСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Уперше проаналізовано один із небагатьох автохтонних жанрів західно-поліської музичної традиції. На основі експедиційно-польових записів волинського дослідника О. Ошуркевича, архівних матеріалів провідних музичних установ України та власних записів авторки визначено функційно-стильову приналежність жанру у музичному побуті поліщуків, висвітлено етимологічні особливості терміна „пахо́д” та структурно-композиційні особливості твору.

Ключові слова: інструментальна музика, Західне Полісся, „пахо́д”, танець, приспівки.

Західнополіська традиційна інструментальна музика, будучи невід’ємною частиною духовної і матеріальної культури поліщуків, ще донедавна (останні десятиліття ХХ ст.) перебувала у процесі інтенсивного згасання, а сьогодні опинилася на межі повного зникнення. На превеликий жаль, у період свого активного функціонування інструментальна творчість західнополіського регіону України залишалася поза увагою науковців-етноорганологів, які головню віддавали перевагу вивченню карпатського [6; 13; 16; 19; 20] та подільського [1; 2] традиційного музичного мистецтва. Коли ж розпочався процес активної фіксації і дослідження поліської інструментальної музики, то вона вже перестала існувати в реальному контексті (музиканти в основному відіграли останні весілля у 70-х роках минулого століття) і залишилась тільки в пам’яті народних музикантів-виконавців, більшість із яких на сьогоднішній день пішли з життя.

Наскільки відомо, найперші надто скупі відомості про побутування інструментальної музики у досліджуваному регіоні містяться у посмертному виданні польського етнолога й фольклориста Оскара Кольберга „Білорусь-Полісся”, де автор, описуючи етнографічні особливості весілля із с. Мокре Пінського повіту¹, повідомляє про склад поліських весільних музик (скрипка і бубон) [18, с. 147], а також подає транскрипцію танцю (щоправда, тільки вокальну його версію), який супроводжувався скрипкою під час обряду дожинок, записаного в Ковельському повіті [18, с. 135].

¹ Нині с. Мохро Іванівського р-ну Брестської обл. (Білорусь).

Серед наукових джерел кінця XIX ст., присвячених інструментальній музиці Західного Полісся, на особливу увагу заслуговує праця Валентина Мошкова „Труба в народных верованиях”, у якій описано спосіб виготовлення поліської дерев’яної труби та підготування її до гри [7, с. 318–319], а також подано важливу інформацію про особливе призначення цього інструмента під час посіву озимини в сс. Самари і Кортеліси (нині Ратнівський р-н) [8, с. 466].

Ці кілька вищезгаданих видань започатковують фонд народно-інструментальних музично-етнографічних праць із західнополіської території, та, на жаль, вони навіть у загальних рисах не можуть висвітлити особливості побутування досліджуваної культури. І, що найгірше, період першої половини XX ст., коли традиція ще існувала в активній формі, характеризується практично повною відсутністю джерельних даних про функціонування народномузичних інструментів та виконувану на них музику. Виняток становить хіба що інформація про поодинокі записи рівненського музично-освітнього діяча Юрія Цехміструка, здійснені за допомогою фонографа в 1936 році на теренах колишнього Ковельського повіту: запис весільного танцю „Круг” та інструментальні версії двох весільних пісень у супроводі скрипаля Хоми Борщука із с. Тур¹, награвання пісні „Не сокіл вилитає” у виконанні Івана Барана (інструмент не зазначений) із с. Кортеліси². Однак збереглися тільки згадки про цей унікальний матеріал в уцілілих рукописах Ю. Цехміструка, оскільки самі фонозаписи було знищено в роки Другої світової війни.

Наступним і найпліднішим етапом дослідження інструментальної традиційної музики Західного Полісся вважається період з кінця 60-х років XX ст. і до сьогодні, у якому одні з найвагоміших результатів належать відомому луцькому етнографові і краєзнавцю Олексі Ошуркевичу. Саме в його працях уперше детально висвітлено історію побутування деяких реліктових західнополіських аерофонів (труби, роги, ріжки). На основі вивчення локальних властивостей духових інструментів дослідник доводить, що вони не тільки служили для поліщуків обрядовими або сигнальними інструментами,

¹ Див.: Електронна частина (CD-додаток). 3-Rejestr valyktiv (Валик №№ 1420, 1429) [16].

² Див.: Електронна частина (CD-додаток). 3-Rejestr valyktiv (Валик № 1434) [16]. Завдяки працівникам кортеліського музею відомо, що Іван Кузьмович Баран, 1913 р.н., грав на скрипці і був розстріляний гітлерівцями у 1941 р.

але й виконували функцію суто музичних і використовувалися з розважальною метою [10, с. 95–101].

Не менш цінним у фольклористичному доробку О. Ошуркевича є дослідження лірницької культури, що дає право вважати його першовідкривачем традиції мандрівного виконавства на Західному Поліссі. Ці напрацювання було опубліковано в книзі „Лірницькі пісні з Полісся” [5], де охарактеризовано лірницьку традицію краю, представлено унікальні тексти, записані від останніх поліських лірників, а також словник арготизмів (жаргонізмів) сліпців-музикантів. Винятково цінними є твори, записані від останнього поліського лірника Івана Власюка, виконання яких, зважаючи на вузький діапазон та гнусавий звук ліри, вимагало від музиканта неабиякої віртуозності, особливо у застосуванні різного рівня мелізматики, яка досить повно відображена у транскрипціях мелодій, які здійснив Юрій Рибак.

Завдячуючи доробку Олекси Федоровича в галузі етноорганологічної науки, а особливо його експедиційно-польовим записам інструментальної музики¹ (понад 150 одиниць), які здійснювалися упродовж 1968–1987 рр., вдалося заповнити багато прогалин у дослідженні західнополіської інструментальної музики. Основну експедиційну роботу дослідник проводив на західнополіській території (Любешівський, Ратнівський, Камінь-Каширський, Старовижівський р-ни Волинської обл.), за винятком поодиноких записів з етнографічної Волині. Особистий фоноархів інструментальних записів Олекси Федоровича переважно складає скрипкова музика в сольному та ансамблевому виконанні (скрипка+бубон, дві скрипки+бубон), а також супровід „до співу”².

Репертуар народних музикантів Західного Полісся, який зафіксував О. Ошуркевич, представлено кількома жанровими групами, визначеними за функційно-стильовою спрямованістю: звукозображальні награвання (імітація співу півня на ріжку); награвання, виконувані „для себе” (головно інструментальні версії пісень) на пастиших інструментах (ріжок, дудка-викрутка, дудка-колянка) та скрипці; об-

¹ Фоноколекція О. Ошуркевича задепонована в архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнографії при Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка під іменним архівним шифром НІ-10.

² Детальніше про інструментальну музику в доробку О. Ошуркевича див. у статті авторки [18].

рядові і необрядові вокально-інструментальні форми (інструментальний супровід „до співу” на скрипці, дудці, лірі); похідна музика (марші); танцювальні твори. Своєю чергою групу останніх презентують танці, *приурочені до весільного обряду* (танець батька та матері, чоботи, кружок) та *позаобрядові автохтонного походження* (крутак, гречка, терниця, молодичник), *загальнонаціональні* зі своїми місцевими музично-стилістичними ознаками (польки, козачки) та декілька напливових (оберки, куяв’як, ой-ра, шіма). Значну частину колекції польових записів луцького етнографа становлять локальні інструментальні жанри: паходи і крутаки. На відміну від крутаків, записаних від інструменталістів у кожному із досліджуваних фольклористом сіл, кількість „паходів” значно менша, оскільки територія їхньої локалізації надто обмежена, про що йтиметься далі.

У пропонованій статті вперше подано детальну характеристику одного з основних автохтонних жанрів західнополіської інструментальної музики – „паход” – у його етимологічному, функційно-стильовому, структурно-композиційному аспектах.

Джерельною базою дослідження послуговували головню експедиційні записи О. Ошуркевича, здійснені на момент активного функціонування традиції, залучено також польові аудіо-, відеозаписи та музично-етнографічні матеріали з архівів таких установ: Проблемної науково-дослідницької лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка та Проблемної науково-дослідної лабораторії по вивченню і пропаганді народної музичної творчості Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (м. Київ). До того ж у розвідці використані особисті записи авторки, здійснені протягом 2000–2014 рр. та під час липневої тематичної експедиції 2016 р. у с. Велика Глуша, спеціально присвяченій дослідженню локального інструментального жанру – „паход”.

Наразі існує тільки декілька публікацій, які поверхово окреслюють специфіку побутування досліджуваного жанру, більшість із яких висвітлюють його як автохтонний весільно-обрядовий танець, щоправда, під назвою „похода”, „пахода”, що обов’язково супроводжується жартівливими приспівками.

Перші відомості про цей танцювальний твір представлено в збірнику волинського хореографа-постановника Миколи Полятикіна, де було вміщено лише одну транскрипцію танцю „Похода”, записано-

го 1979 р.¹ у виконанні невідомого баяніста. На жаль, упорядник не подає конкретних паспортних даних твору, зазначаючи місце його побутування одночасно у двох селах – Невір Любешівського р-ну та Залухів Ратнівського р-ну Волинської обл. і принагідно подаючи приспівки до танцю, зафіксовані вже у сусідньому з Невіром селі Велика Глуша. Щодо самого танцю, то виконували його свахи і свашки, пританцьовуючи – „йшли у похід до троїстих музик з піснями” після ділення короваю у молодого [9, с. 101–105]. Особливої уваги заслуговують хореографічні схеми та рухи танцю, які характеризуються дуже простим виконанням (похід по колу з простими перемінними і приставними кроками із постійним дотриманням шостої позиції ніг²), без використання ускладнених народно-академічних танцювальних прийомів, що відповідає автентичній манері виконання цього танцювального твору.

На основі зафіксованих О. Ошуркевичем у с. Скулин Ковельського р-ну³ пісенних „поход” професор Віктор Давидюк у своїй статті „Історія „походи” в літературі та фольклорі” [3] досліджує їхнє походження, де принагідно проводить певні паралелі з танцювальними „паходами”, записаними М. Полятикіним. Жанрова приналежність, спосіб виконання і місце локалізації цих творів певною мірою відрізняються, оскільки пісенні „походи”, на відміну від паходів, представляють весняний жанровий цикл, виконуються дівчатами у помірній, розспівній манері і стосуються традиційної музичної культури лише одного села [11], що знаходиться майже за сто кілометрів від місця побутування інструментально-танцювальних „паход”. Зв’язною ланкою між ними є коломийкова структура поетичного тексту (446) пісенних поход, яка інколи трапляється у приспівках до танцювального „паходу”. Порівняльна характеристика цих двох жанрів потребує свого окремого дослідження, а тому в цій статті не здійснюватиметься.

Зовсім іншу думку про жанрову приналежність „паходів” висловлює етноорганолог Михайло Хай, зараховуючи їх до обрядових награвань „паходного”, маршового типу, які викликають у фольклориста

¹ Інформацію про рік запису зазначив волинський фольклорист Віктор Давидюк [3, с. 779].

² Зімкнута стійка, за якої стопи розташовані паралельно одна до одної і щільно стулені.

³ Про жанр пісень-походів див. публікацію в цьому числі „Етномузики” на с. 151–162.

асоціацію „з ритуальними танцями африканських, американських та азійських тубільців” [14, с. 362–364; 15, с. 181–190]. Особливу роль учений вбачає у ритміці, вказуючи на „архаїчно-оргіастичні акцентування ритмічної побудови, що ніби підкреслюють магичні „кроки” ритуальної ходи/танцю первісно синкретичного обрядодійства.

Для уникнення таких розбіжностей у поглядах науковців щодо досліджуваного жанру важливо розібратися в етимології слова „паход”, встановити функційне призначення цього твору жанру, ареал його поширення та способи виконання.

Сама семантика терміна „похід” (розм. „пахód”) вже свідчить про його побутову функцію, яка стосується групи людей, що пересувається куди-небудь із якоюсь метою [12, с. 449]. Задум, за словами інформантів, полягає в обтанцюванні музикантів¹, приспівуванні до музикантів², а також виражається в діях: „паход – це музики, [коли жінки] махають рукою, співають до музикантів”³. Найкраще пояснює походження цього терміна спосіб виконання танцю – жінки у парах (рідко з чоловіками), пританцювуючи, по черзі підходили до музикантів і виконували жартівливі приспівки. Коли одна пара жінок, махаючи хустинкою, відспівувала, то ставала у кінець так званого походу, де знову чекали своєї черги для виконання пісень⁴. Відтворення цього танцю у парі з чоловіками зафіксовано у с. Велика Глуша:

Інформант: Ми так танцювали того пахода. Танцювали ек... Прийдемо, поспіваємо, і вже хлопець узаду стоїт, нас под руку – і пашлі пахода так. То не був танець, а просто так.

Збирач: Поспівали... А потім проходитеся?

І.: А потім проходимося. Отак, мужчина стоїт, і под руки тебе бере, і так танцюємо. І друга пара підходить, третя підходить.

З.: І це все до музиканта співали?

¹ Записала В. Ярмола 11.08.2003 р. від Михайла Адамовича Сергійчука, 1923 р. н. (с. Велика Глуша Любешівського р-ну).

² Записав Ю. Рибак 02.08.2015 р. від Миколи Михайловича Денисюка, 1945 р. н. (с. Мала Глуша Любешівського р-ну) та 31.07.2015 р. від Марії Микитівни Сінчук, 1952 р. н. (с. Бихів Любешівського р-ну).

³ Записав Ю. Рибак 01.08.2015 р. від Уляни Феодосіївни Фурсик, 1930 р. н. (с. Невір Любешівського р-ну).

⁴ Записала В. Ярмола 22.07.2016 р. від Федосія Яковича Кацевича 1944 р. н. (с. Велика Глуша Любешівського р-ну).

І.: До музиканта. Дівчата стоять у черзі до музиканта, щоб подийти, а хлопці взаду вже стоять. Яка проспівала – бере і танцюють¹.

В усіх без винятку літературних джерелах, фонозаписах багатьох фольклористів, а також у гуртах вторинного фольклорного виконавства досліджуваний жанр трапляється під назвою „пахода”, „похода”, хоча вищеподаний фрагмент опитування беззаперечно свідчить про використання терміна „паход”. Справа в тому, що під час експедиційних сеансів перед виконанням твору більшість поліських музикантів зазначали його назву (чоловічого роду) в родовому відмінку однини – заграти пахода, аналогічно, як: заграти оберка, марша, вальса, карапета, краков’яка. Зрозуміло, що загальновідомі танці не викликали жодного сумніву в науковців щодо точності їхніх назв, а от термін „паход”, територія локалізації якого обмежується тільки декількома селами Любешівського р-ну, не знайшов свого цілковитого розтлумачення.

В Аудіофонді інструментальних записів Лабораторії етномузикології Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського² зберігаються записи „паходів”, зафіксовані від інструментальної капели зі с. Велика Глуша³ та паспортизовані збирачами як „повітська пахода” та „пощедровецька пахода”, а в репертуарі сучасного етнугурту „Буття” це звучить ще дивніше – „пощедровишна”⁴. За інформацією Федосія Кацевича – бубніста великоглушанського ансамблю, усі назви паходів утворилися від географічних назв сіл, але основою їх найменувань стали ознаки стилю виконання тої чи іншої місцевості: *„Ну, по-повітську граємо, по-щедрогурську. В нас так грається, чи по-щитинськи – як село називалося, так і називали. От село Щедрогур – то по-щедрогурськи, село Повіт, єсть таке, – то по-повітську, в Щитині – по-щитинську, а є ще, що по-самаровську.*

¹ Записав Ю. Рибак 01.08.2015 р. від Олени Василівни Денисюк, 1931 р. н., та Марії Олександрівни Плясун, 1942 р. н. (с. Велика Глуша Любешівського р-ну).

² Див.: DVD файл 3.7_LEK Audio-FOND-інстр_РЕЄСТРИ [4].

³ Записав М. Хай 13.05.1995 від Михайла Адамовича Сергійчука, 1922 р.н. – 1-ша скрипка; Володимира Степановича Плясуна, 1934 р. н. – 2-га скрипка; Федосія Яковича Кацевича, 1944 р. н. – решітко (с. Велика Глуша Любешівського р-ну).

⁴ „Ой весілля, весіллячко” : Весільна троїста музика : Ансамбль традиційної музики „Буття” [CD]. – Київ, 2003.

Село Самари, а жонаті хлопці є гармоністи в Щитини, от мени не раз казав, ти, каже, по-щетинську граєш”¹.

Поданий фрагмент стенограми засвідчує, що „паходи” фактично не мали конкретних найменувань і різнилися між собою тільки особливостями музичного виконання, стилістикою, властивою для певного села: „пахода по-повітську” (с. Павіцце Кобринського р-ну Брестської обл.), а „не повітська”, як зазначено в записях, „пахода по-щедрогурську” (с. Щедрогір Ратнівського р-ну Волинської обл.), а не „пощедровецька” чи, того більше, „пощедровишна”. Різниця у виконанні цих „паходів” полягала, головню, в темпі, про свідчить одна із інформанток, записаних у Малій Глуші. Після „частушок”, заспіваних однією респонденткою у швидкому темпі (♩=156), інша зауважила: „А колись, ну, так їк то колись було весілля, то зовсім не так співали, то співали повільно, по-повітську”, – і виконала в такому темпі²:



1. Ой отдала мене мати отдала й отдала
Як зелену конопельку в калюжу втоптала
2. Хіба тобі моя мамо так не мило жити
Як зеленій конопельці в калюжині гнити

Як вже зазначалося, ареал поширення назви „паход” обмежувався тільки декількома селами Любешівського р-ну (Велика Глуша, Мала Глуша, Невір, Щитинь), а в навколишніх місцевостях твори досліджуваного жанру називали „частушки”, „пріпівкі”, хоча спосіб виконання (похід по колу з приспівуваннями до музикантів) залишався аналогічним:

¹ Записала В. Ярмола 22.07.2016 р. від Федосія Яковича Кацевича, 1944 р. н. (с. Велика Глуша Любешівського р-ну)

² Записали А. Поточняк і Ю. Рибак 03.07.1996 р. від Михайла Адамовича Сергійчука, 1922 р.н. (скрипка), та Таїсії Іванівни Сергійчук, 1926 р.н. (спів) (с. Велика Глуша Любешівського р-ну).

З.: А танець такий паход, щоб то підходили, махали біля музиканта, по колу. Бувало таке?

І.: Ну, було-було.

З.: Не називалося це паход чи пахода? Чи не пам'ятаєте?

І.: Частушки.

З.: Казали частушки?

І.: Частушки¹.

Щодо обрядової приуроченості „паходу”, то всі дослідники вважають його весільним ритуальним танцем, під час якого співачки обтанцьовували музиканта, приспівуючи до його гри. Виконання цього танцю під час фрагменту весільного обряду доводять описані вищезгаданим етнохореографом М. Полятикіним танцювальні рухи із застосуванням обрядової атрибутики, а саме весільних шишок з маленькими дзвониками [9, с. 102]. Факт використання обрядової випічки в танці підтверджує інформація, яку подала жителька с. Велика Глуша, зазначивши, що в давнину, пританцьовуючи у весільному „паході”, жінки тримали шишки в піднятих руках, злегка пританцьовували і приспівували. Пізніше обрядову атрибутику замінила хустинка, якою виконавиці махали під час співу². Використання дзвоників разом із весільними шишками стало творчим домислом М. Полятикіна, який передусім виступав не дослідником, а постановником народних танців, серед яких був фрагмент поліського весілля „Похода”, відтворений уперше на сцені у 1979 р. Тому автотхонний танець перед сценічною постановкою міг підлягати художній обробці, що відповідала естетичним смакам академічного народного виконавства.

Серед опитуваних інформантів, котрі проживали на території локалізації досліджуваного жанру, всі свідчили про його приуроченість до фрагментів весільного дійства (після ділення короваю у молодого, при обтанцьовуванні молоді):

З.: А такий „пахода” танець, не чули, що паходу співають?
До музиканта, обтанцьовують його.

¹ Записав Ю. Рибак 3.08.2015 р. від Ярини Никодимівни Гаврилук, 1939 р.н. (с. Діброва Любешівського р-ну).

² Записала В. Ярмола 22.07.2016 р. від Домни Михайлівни Кацевич, 1950 р. н. (спів), інструментальну партію виконала В. Ярмола (с. Велика Глуша Любешівського р-ну).

*І.: То то все, на весіллі все до музики співали*¹.

або

З.: А коли молоду обтанцювали, то що грали?

І.: То шибаса² грали, то, що вже грав – пахода³.

Згодом, в останні десятиліття ХХ століття, функційна приналежність „паходів” нівелювалася і, за словами місцевих жителів, ці твори виконувалися за бажанням гостей у будь-який момент весільної церемонії: *О, то на весіллі може і п’єть, і десять раз. Ну, як кому шо нравитця. От: „Заграйте пахода”. І грають, і баби пудходять...*⁴, а також у позаобрядовому контексті:

З.: То співали тільки на весіллях чи не тільки?

І.: Де хоч. І на весіллях, де випивка, то вже можем заграти і заспивати.

З.: Тобто, не було, що це [паход] тільки на весіллі співали?

І.: Вездє. Ну, в піст не співали, піст, то є піст.

З.: То, значить, шо ви кажете, шо пахода могла просто на вечорницях навіть грати?

*І.: Да, і на вечорницях. А вже єслі якісь вечора святії, тоди збираютьця, гармошку візьмеш, там співають танцюють – шо хоч уже...*⁵

У місцях локалізації зафіксовано три інструментальні версії паходів („паход”, „паход по-повітську”, „паход по-щедрогурську”), які представляють найпростішу одночастинну форму, що не поділяється на явно виражені самостійні розділи і характеризується єдиним, безперервним розвитком. Усі зафіксовані твори є однотональними та

¹ Записав Ю. Рибак 31.07.2015 від Марії Микитівни Сінчук, 1952 р. н. (с. Бихів Любешівського р-ну).

² У сусідньому с. Мала Глуша цей танець, тільки під назвою „шабас”, „шибас”, виконувала молода з боярами під супровід музикантів у кінці першого дня весілля, перед тим, як починався обряд „комора”. За глумачним словником „шабас” у значенні присудкового слова – останній момент чого-небудь, що відбувається в часі; кінець або уживається як заклик закінчити щось.

³ Записали А. Поточняк і Ю. Рибак 03.07.1996 р. від Михайла Адамовича Сергійчука, 1922 р.н. (с. Велика Глуша Любешівського р-ну).

⁴ Записав Ю. Рибак 02.08.2015 від Федосія Яковича Кацевича, 1944 р. н. (с. Велика Глуша Любешівського р-ну).

⁵ Записала В. Ярмола 22.07.2016 р. від Федосія Яковича Кацевича, 1944 р. н. (с. Велика Глуша Любешівського р-ну).

мають повторну, репризну будову, де дві фрази тематично однакові як на рівні мелодики, так і ритміки – $a+a$, або відмінні лише варіантно – $a+a^1$. Така побудова форм характерна для пісенно-танцювальних жанрів, що мають вокальне походження і аж ніяк не належать до маршових ритуальних награвань, як це визначає М. Хай. Навіть більше, експедиційні матеріали засвідчують, що основу виконання „паходів” складає навіть не танець, який згідно описаних хореографічних рухів є радше пританцюванням, а приспівки (короткі, здебільшого гумористичного характеру пісні): „*Баби любили співати. «Заграй-но нам ‘пахода’» То ми й грали для того, щоб вони поспівали*”¹.

Усім зафіксованим приспівкам властиве тонічне віршування та акцентний музичний ритм. У реальних ритмічних рисунках довільно чергуються козацькові та коломийкові структури, які походять із базової 4-складової схеми типу „шумок”, де спорадично може дробитися кожен зі складів:



а) Ви_ дай то_ бі мо_ ло_ да ро_ зу_ му ни ма_ ла
Щоб я й то_ бі на ко_ ня й ру_ ку по_ да_ ва_ ла

б) Ой по_ жи_ ну се_ ві во_ ли й до ка_ на ви й до во_ ди
Ой по_ чо_ му й спо_ мі_ на_ ти сво_ ї лі_ та мо_ ло_ ди

в) Ой ле_ ті_ ла зо_ зу_ ли_ ця ли_ ті_ ла ку_ ва_ ла
Як у_ чу_ ла зи_ ма бу_ де взя_ ла пи_ ри_ ста_ ла

Як видно, найбільш вживаною є ритмоструктура, яка відповідає „частушечній” та „шумковій” структурі вірша, рідше „коломийковій”. Але усі без винятку слова зафіксованих „паходів” цілком можуть бути підтекстовані під виявлені інструментальні версії цього жанру.

Визначені аспекти побутування досліджуваного музичного жанру дають підстави стверджувати, що в періоді активного функціонування західнополіської інструментальної традиції „паход” був суто обрядовим танцем, який виконувався у певні моменти фрагментів весільного дійства і обов’язково супроводжувався співом. Згодом він втратив первісну функцію і перейшов у категорію розважальних жартиливих приспівок, виконуваних на різного роду народних забавах.

¹ Записала В. Ярмола 22.07.2016 р. від Федосія Яковича Кацевича, 1944 р. н. (с. Велика Глуша Любешівського р-ну).

♩ = 120

Спів

2. Мой мі_льо_но_чок ду_рак лю_біт де_вок лю_біт баб

Скрипка

Ой я йо_му га_ва_ру лю_би ба_бу_шку ма_ю

4. Сі_ру_та сі_ру_та біз ут_ца без ма_те_рі

3 3

Ой у_се_я сі_ру_та гу_ля_ю без сім_па_ті_ї

1. [На весіллі я була –]
Я й не їла не пила
Помаленьку поскачу
Бо я їсти хочу
2. Мой мільоночок дурак
Любіт девок любіт баб
Ой я йому гавару
Люби бабушку маю
3. Сірутою не була сіруті не веріла.
Ой як стала сірутою сіруті поверіла
4. Сірута, сірута біз отца без матері
Ой усе я сірута гуляю без сімпатії

¹ Записав А. Поточняк і Ю. Рибак 03.07.1996 р. від Михайла Адамовича Сергійчука, 1922 р.н. (скрипка), та Таїсії Іванівни Сергійчук, 1926 р.н. (спів) (с. Велика Глуша Любешівського р-ну).

Спів $\text{♩} = 132$

1. Ой і_ ду я і_ ду ста_ ну та й па_ ду_ ма_ ю

Скрипка

Ой да он ме_ ня не лю_ біт а я ду_ ра ду_ ма_ ю

мо_ ніст ти хо_ ро_ ший та за_ грай_ те без гро_ шей

Мо_ ло_ ди_ ця гар_ на по_ гу_ ля_ ю дар_ ма

1. Ой іду я іду стану та й падаю
Ой да он мене не любить а я дура думаю
2. ‘моніст ти хороший та заграйте без грошей
Молодиця гарна погуляю дарма
3. ‘падружка моя, ти муя подружка
Тібя любіт Ніколай, а мене Ванюша
4. Все пу парам все пу парам все попарувалися
А у мого кавалера сапоги пурвалися
5. Ой летіла зозулиця, литіла, кувала
‘учула зима буде взяла пиристала
6. ‘З подружкаю вдваєм замечательно поюм
От какой нібудь роззяви ухажора отобійом

¹ Записала В. Ярмола 22.07.2016 р. від Домни Михайлівни Кацевич, 1950 р. н. (спів), інструментальну партію виконала В. Ярмола (с. Велика Глуша Любешівського р-ну).

„наход по-повіцьку”¹

The musical score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff includes a tempo marking of quarter note = 144. The music consists of a continuous, rapid sequence of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six. The melody is highly rhythmic and features many slurs and ties, indicating a fast, flowing piece. The notation is dense, with many notes beamed together, creating a sense of constant motion. The piece concludes with a final measure on the seventh staff.

¹ Записав М. Хай 13.05. 1995 р. від Михайла Адамовича Сергійчука, 1922 р.н. (скрипка) (с. Велика Глуша Любешівського р-ну)

The musical score consists of six staves, each containing a single melodic line. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and a fermata. The first five staves contain continuous melodic lines, while the sixth staff features a fermata and a final melodic phrase.

Використані літературні джерела

1. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля : проблема еволюції традиційних форм музикування : дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Б. Водяний. – Київ, 1994. – 154 с.
2. Гусак Р. Весільні інструментальні капели Подільського Подністров'я: джерела формування традиції / Р. Гусак // Збірник наукових та науково-методичних праць КДІК. – Київ, 1995. – С. 108–115.
3. Давидюк В. Історія “походи” в літературі та фольклорі / В. Давидюк // Народознавчі зошити : Серія філологічна. – Київ. – № 4, 2014. – С. 778–783.
4. Клименко І. Київська Лабораторія етномузикології 1992 – 2007 / І. Клименко, О. Мурзіна // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць та матеріалів з нагоди 15-річчя діяльності ПНДІ по вивченню і пропаганді народної музичної творчості при НМАУ. – Вип. 3. – Київ, 2008. – 153 с.
5. Лірницькі пісні з Полісся : матеріали до вивчення лірницької традиції / [ред.-упор. О. Ошуркевич; нот. транскр. Ю. Рибак]. – Рівне, 2002. – 137 с.
6. Мациевский И. Гуцульские скрипичные композиции : дис.... на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. Мациевский. – Ленинград, 1970. – 365 с.
7. Мошков В. Труба в народных верованиях // Живая старина : Периодическое издание отделения этнографии Императорского Русского географического общества / В. Мошков. – С.Петербург, 1900. – Вып. III. – С. 297–352.
8. Мошков В. Труба в народных верованиях // Живая старина : Периодическое издание отделения этнографии Императорского Русского географического общества / В. Мошков. – С.Петербург, 1900. – Вып. III. – С. 451–524.
9. Народні танці Волині і Волинського Полісся у записах Миколи Полятикіна. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. – 108 с.
10. Ошуркевич О. До джерел. Народознавчі статті, розвідки, тексти / О. Ошуркевич. – Луцьк: ВАТ “Волинська обласна друкарня”, 2008. – 352 с.
11. Ошуркевич О. Пісенні походи зі Скулина / О. Ошуркевич // Міфологія і фольклор. – Львів, 2009. – № 2–3. – С. 95–101.
12. Словник української мови: в 11 томах. – Том 7, 1976. – 723 с.
13. Хай М. Музика Бойківщини / М. Хай. – Київ : Родовід, 2002. – 303 с.
14. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (Фолклорна традиція) / М. Хай. – Київ–Дрогобич, 2007. – 543 с.
15. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції / М. Хай. – Київ–Дрогобич, 2011. – 467 с.

16. Цехмістрок Ю. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936 – 1937 років / Джерельні матеріали та видання Богдана Столярчука; відчитання та загальна редакція Богдана Луканюка. – Львів–Рівне, 2006. – 479 с.
17. Яремко Б. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття) : дис... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 / Б. Яремко. – Київ, 1994. – 195 с.
18. Ярмола В. Інструментальна музика Полісся і Волині у фольклористичному доробку Олексі Ошуркевича / В. Ярмола // Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка : Етномузика. – Львів, 2014. – Число 10. – С. 108–116.
19. Kolberg O. Białoruś-Polesie / redaktor A. Skrukwa. Z rękopisów opracowali S. Kasperczak, A. Pawlak / O. Kolberg. – Wrocław-Poznań, 1968. – 571 s.
20. Kondracki M. Muzyka Huculszczyzny / M. Kondracki // Muzyka Polska, 1935, №7. – S.186–202.
21. Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny / przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Stęszewski / Stanisław Mierczyński. – Kraków : PWM, 1965. – 200 s.

Виктория Ярмола. „Паход” – локальный жанр западнополюсской инструментальной музыки.

Впервые проанализирован „паход” – один из немногих автохтонных жанров западнополюсской музыкальной традиции. На основании фольклорно-экспедиционных записей волинского исследователя О. Ошуркевича, архивных материалов ведущих музыкальных учреждений Украины и собственных записей автора определена функционально-стилевая принадлежность жанра в музыкальном быту полешуков, отражены этимологические особенности термина „паход” и структурно-композиционные особенности произведения.

Ключевые слова: инструментальная музыка, Западное Полесье, „паход”, танец, припевки.

Victoriya Yarmola. „Pakhód” – Indigenous Genre of Western Polissia Instrumental Folk Music.

This article submitted a first detailed description of the main autochthonous genres of instrumental music in the Western Polissya (Woodland) in it's etymological, functionally styled, structural and compositional aspects. The source based mainly on Oleksa Oshurkevych's records from his field expedition researches that were made at the time of active tradition. Also field audio-, video-records, music and ethnographic materials of the leading music institutions in Ukraine are involved.

The first information about this dance piece presented in the collection of Volyn choreographer Mykola Poliatykin who considers it as a wedding ceremonial dance that was performed by „svakhy” (women who informally arrange marriages and participate in Ukrainian cultural wedding traditions) and „svashky” (matchmakers). After sharing of traditional wedding bread „corovay” (traditional decorated wedding bread) in groom's family – they were walking to the „troyisty” musicians (a folk instrumental

band using three instruments), singing on the way. Quite a different opinion about the genre belonging of „pakhod” (traditional wedding dance in some areas of Western Polissia in Ukraine) was expressed by ethnoorganologist Mykhajlo Khaj who assigned them to the ritual tunes of „pakhod” march type.

To avoid such difference in opinions of researchers about the investigated genre it is important to understand the etymology of the word „pakhod”; to determine the functional purpose of this dance, the areal of it’s wide-spreading and methods of performance.

The best explanation the origin of the term is the way to perform the dance – women in pairs (rarely men), dancing, in turn, approached the musicians and sang humorous „pryspivky”. When one pair of women waving handkerchief finished, they went to the end of the so-called „pakhod” (column), where they again waited for their turn to perform a song.

Transcript records show that „pakhody” actually did not have specific names and differed among themselves only by features of musical performance and style characteristic for a certain village (names of the dance performance way depends to localization): „pakhod po-povitsku” (village Pavitstse Kobrin district, Brest region), which is indicated as „povitska” in the records; „pakhod po-schedrohursku” (village Schedrohir, Ratne district, Volyn region), not „poschedrovetska” or, even more, „poschedrovyschna”. The difference in these „pakhody” was, mainly, at a tempo of a dance by the words one of the informant recorded by Mr. Potochniak in village Velyka Hlusha.

The area of wide-spreading the name „pakhod” limited to only few villages in Liubeshiv district. At the surrounding researched areas a dance of the genre were called „couplets”, „pripyevki” (short, four rows songs; couplets) nevertheless the way of performance (walking, in turn, with songs to musicians) remained the analogical.

Among respondent informants who lived in the localization of the studied genre, all of them witnessed about it’s affinity to fragment of wedding event (after sharing corovay between members of groom’s family, during traditional dancing around a bride).

Later on, in the last decade of the twentieth century, functional identity of „pakhody” has been lost. According to words of local inhabitants, these dances were performed at any time of the wedding ceremony by request of the guests, and later on, on other various folk events.

Key words: instrumental music, Western Polissia, „pakhóda”, dance, limericks.

ЛИТОВСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ ТРАДИЦИИ

Традиционные музыкальные инструменты – это неотъемлемая часть этнокультурного наследия каждого народа, каждой региональной или локальной фольклорной традиции. Как правило, границы распространения даже самого примитивного народного музыкального инструмента не совпадают с границами стран и каким-либо официальным административным делением. Для получения полноценной картины бытования каждого музыкального инструмента и их родственных групп в этноорганологии проводятся системные исследования на международном уровне. Эта задача поставлена и в предлагаемой статье, где литовские и украинские народные инструменты изучаются в общей системе сравнительных исследований.

Ключевые слова: народные музыкальные инструменты, классификация, Украина, Литва, этнические параллели

Классификация литовских традиционных музыкальных инструментов

Литовские традиционные музыкальные инструменты классифицируются по общепризнанной системе Эриха Морица фон Горнбостеля (Erich Moritz von Hornbostel) и Курта Закса (Curt Sachs), опубликованной на немецком языке в Берлине в 1914 году [19, с. 553–590] и известной на русском языке с 1987 года [7, с. 229–261]. Это прежде всего самозвучащие (идиофоны), мембранные (мембранофоны), струнные (хордофоны), духовые (аэрофоны) инструменты. Далее идут разные бытовые предметы, используемые для извлечения музыкального звука. Отдельно именуются известные в Литве международные музыкальные инструменты или, иначе говоря, инструменты разных народов (скрипка, разные гармоники, волейка, цимбалы и т. п.).

По историческому развитию все эти инструменты могут быть разделены на традиционные аутентические (исконные, не усовершенствованные) и усовершенствованные. Последние нам известны как результат процесса создания инструментов на подобие традиционных для официальных концертов на сцене, включая искусственное формирование музыкальных ансамблей и даже оркестров, ничего общего не имеющих с исконной традиционной инструментальной музыкой. Эта тенденция особенно ярко проявлялась в 1960–1980-е

годы советского периода. В нашей статье мы будем уделять внимание только исконным традиционным музыкальным инструментам.

К тому же в местных традициях тоже известны разделения инструментов или их ансамблей – „для танца”, „пастушеские”, „сигнальные” и др. Это отчасти схоже с классификацией украинской народной инструментальной музыки – (а) кобзарско-лирничкое творчество, (б) музыка „для танца” и (в) нетанцевальная музыка [1, с. 28].

История научного исследования литовских традиционных музыкальных инструментов

История научного исследования литовских традиционных музыкальных инструментов имеет глубокие корни, и её обозрение не является сопутствующей целью данной статьи. Отметим только то, что некоторые фрагменты аэрофонов, изготовленных из костей птиц, обнаруженные во время археологических раскопок на территории Литвы, датируются первым тысячелетием до нашей эры [11, с. 9]. Самые ранние письменные упоминания о некоторых инструментах в исторической Прусской Литве известны с XVI столетия [15; 11, с. 9–12]. Весомый вклад в ранние исследования литовских традиционных музыкальных инструментов вложили Т. Лепнер (Teodor Lepner, 1744) [21], М. Преториус (Matthäus Prätorius, 1871) [25], П. Руйгис (Philipp Ruhig, 1747) [26], Г. Ф. Нессельман (Georg Heinrich Ferdinand Nesselmann, 1850) [22], Х. Барч (Christian Bartsch, 1889) [12], А. Беценбергер (Adalbert Bezzenberger, 1882) [14], Г. Будрюс (Helndrik Budrius, 1848) [16], и др.

В течение первой половины XX века (досоветский период) самые значительные исследования литовских традиционных музыкальных инструментов опубликовали Ю. Жиливичюс (Juozas Žilevičius, 1927) [63], П. Бугайлишкис (Peliksas Bugailiškis, 1935) [17], А. Витаускас (Adomas Vitauskas, 1940) [29], Я. Чюрлёните (Jadvyga Čiurlionytė, 1938) [18], З. Славинскас (Zenonas Slavinskas-Slaviūnas, 1937) [27]. В советские времена – С. Палюлис (Stasys Paliulis, 1959) [23], М. Балтрениене (Marija Baltrėnienė, 1972, 1980) [10; 11], В. Бартусевичюс (Vladas Bartusevičius, 1983) [13], А. Вижинтас (Algirdas Vyžintas, 1975) [61], Р. Апанавичюс (Romualdas Apanavičius, 1981) [9; 11] и др. В период независимой Литвы – Р. Жарскене (Rūta Žarskienė, 1993) [62], Г. Кирдене (Gaila Kirdienė, 2000) [20], В. Палубинскене (Vida Palubinskienė, 2009) [24], Э. Вичинас (Evaldas Vyčinas, 2011) [60], Р. Слюжинскас (Rimantas Sliužinskas, 1998) [28] и др. В одних трудах рассматривают-

ся вопросы конструкций определённых инструментов, в других – их репертуар, ареальная распространённость, их происхождение и связи с другими народно-музыкальными культурами.

Образцы, региональная распространённость и применение инструментов

1. Самозвучащие инструменты (идиофоны)

1.1. Джингулис (*džingulis, džinguliai, kvieslė, kvietka, maršėlga*). Известен в литовской Аукштайтии, Сувалкии, Прусской Литве¹. Это простая палка размером 1,2–1,4 метра с прикрепленными наверху колокольчиками или другими звенящими предметами. Иногда украшался цветными лентами. При ударе им по полу слышались перезвоны колокольчиков. Использовался чаще всего для созыва сельчан на свадьбу [11, с. 16–18] (см. Образцы 1–3).

Образец 1



Образец 2



Образец 3

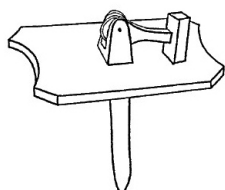


1.2. Клекетас (*kleketas, klebeda, pliauškutis, tarškynė*). Известен в литовской Аукштайтии, Сувалкии, Жемайтии. Аналогичен украинскому инструменту *калатало* (*торохкало*) [6, с. 490; 8, с. 251–261]. В литовской традиции применялся в пастушеских забавах, у ряженых во время Масленицы и в любых других сельских развлечениях, где

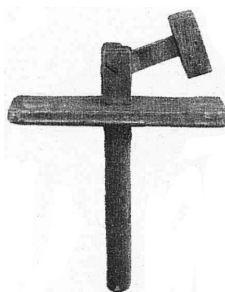
¹ Здесь и далее детально ознакомиться с этнографическими регионами Литвы рекомендуется в интернете: http://www.sepc.lt/softlanding/index.php?option=com_content&view=article&id=52&Itemid=58

позволялся обильный шум [11, с. 18]. В последнее время его можно заметить на службе в литовских католических костёлах, используемых во время поста вместо колокольного перезвона¹. См. литовский *kleketas* (см. Образцы 4, 5) и украинский инструмент *калатало* [6, с. 490] (см. Образец 6).

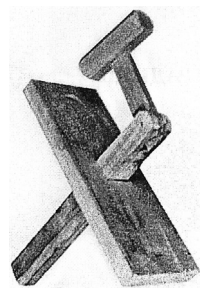
Образец 4



Образец 5

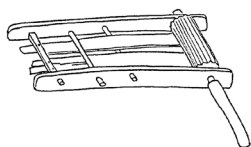


Образец 6

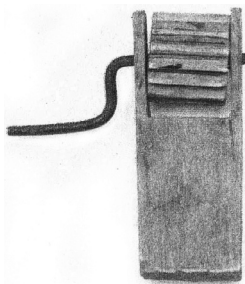


1.3. Теркшле (*terkšlė, barškalas, tarkšla, tarškalas, tarškynė, tarškuliai, Velykų tarškalas*). Известен в литовской Аукштайтии, Дзукии, Сувалкии, Жемайтии. Как и *kleketas*, в литовской традиции широко использовался в пастушеских забавах, на охоте [11, с. 19–20], а также, в течении, поста вместо колокольного перезвона. Аналогичен украинскому инструменту *деркач* (*тріщотка, тарадайка, тарах-кавка*) [4, с. 55; 6, с. 492; 8, с. 251–261]. См. литовский *terkšlė* (Образцы 7, 8) и украинский *деркач* (Образец 9).

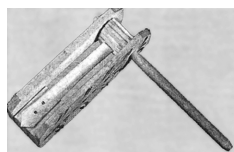
Образец 7



Образец 8



Образец 9



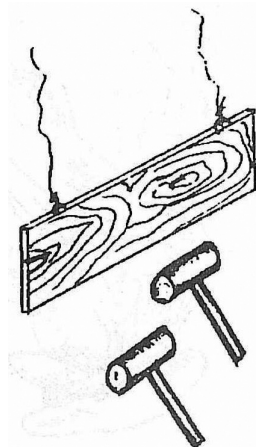
¹ Личное наблюдение автора.

1.4. Табалай (*tabalai, lenta*). Известен в литовской Жемайтии. Это простые 2–4 доски разной величины размером примерно на 50–90 / 15–20 / 3–4 сантиметров, изготовлены из сухого дерева клёна или ясеня. Они свободно висят на верёвке во всю длину у клетки или бани. Ударами по ним специальными деревянными молотками извлекаются звуки разной высоты сигнального порядка. Обычно разными ритмическими фигурами так созывались на деревенскую баню мужчины, женщины [11, с. 20–22] (см. Образец 10). По способу извлечения звука родственен инструменту украинского Полесья *дерев'яні молоточки* [4, с. 56], а так же *било (клепачки)* [6, с. 490], (см. Образец 11).

Образец 10

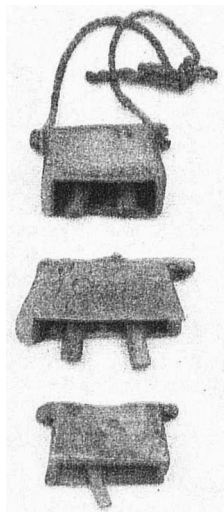


Образец 11

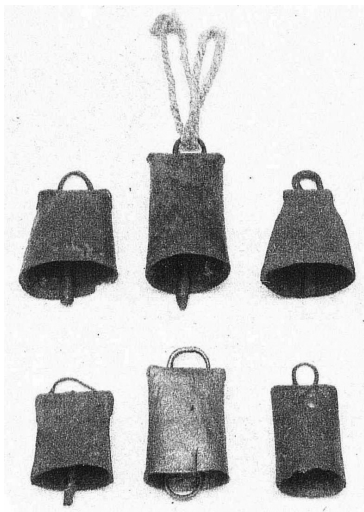


1.5. Скрабалай (*skrabalai, barškalai, barškalainės, baršketai, barškynė, barškulis, barškutis, kankalas, klebetas, klegučiai, zvanukai*). Известны в литовской Жемайтии, Дзукии, Аукштайтии и в Клайпедском крае. Это деревянные колокольчики в форме трапеции, изготовленные из сухой древесины клёна, ясеня, берёзы. Преимущественно пастушеский музыкальный инструмент, имевший определённую функцию – его привязывали коровам под шею и по его звукам следили за отошедшим в сторону скотом [11, с. 20–22], (см. Образцы 12, 13). Родственны инструменту *клекота* с украинского Полесья [4, с. 55].

Образец 12



Образец 13



В научной литературе о литовских традиционных идиофонах также есть краткие свидетельства и о других инструментах этого семейства. Это и *spragilas* (било молотить зерно), и *kultuvė* (приспособление для стирки холста), и *statinė, kubilas* (обыкновенная бочка, используемая вместо бубна), *žvanguliai, žaržolai* (колокольчики на нашейнике упряжки лошадей, родственные украинскому инструменту *дзвіночки* (дзвоники, шарахуни) [4, с. 55] и т.п. Однако они уже больше относятся к группе бытовых предметов, употребляемых при надобности для шуточного музицирования [30, с. 180–194].

Следующие украинские идиофоны: *пательня, підкова, пічна за-слінка (затула), ложка, рогач, кочерга, рубель, качалка*, в литовской традиции иногда могут использоваться в виде случайных предметов для извлечения шумовых звуков в свадебных традициях (утром будить молодых после первой ночи), во время календарных праздников (ряженные Масленицы) и т. п. *Долоні (плескання), ноги (притопування)* известны во время гуляний на танцах..

2. Мембранофоны

2.1. Бугнас (*būgnas, bubinas, būbnas, katilas, katilbūbnis, kelmas*). Известен во всех этнографических регионах Литвы без исключения. Схож с украинскими инструментами *бубон, бухало* [6, с. 492–494].

Применялся издавна как ритуальный и сигнальный инструмент. В последнее время – как обязательная составляющая часть музыки для танцев вместе со скрипками, гармонью и т.п. [11, с. 27–32] (см. Образцы 14–16).

Образец 14



Образец 15



Образец 16



Украинский мембранофон *гребінець* (лит. – *šukos*) иногда применяется в статусе „несерьёзного инструмента” в музыке для танцев во время вечеринок, свадебных гуляний или ряженных во время календарных праздников литовской Масленицы. *Тулумбас (литаври)*, *бербениця (бугай)* [2] в литовском традиционном инструментари не известны.

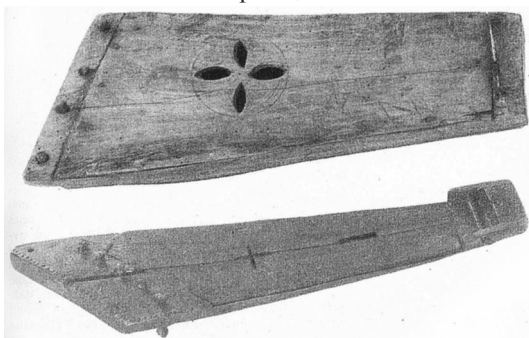
3. Струнные инструменты (хордофоны)

3.1. Канклес (*kanklės, kanklai, kanklelė, kankleliai, kankliai, kunkliai, kanklys*). Известны в литовской Аукштайтии, Жемайтии, Сувалкии и в исторической Прусской Литве. Это один из важнейших литовских народных инструментов, схожий с латышскими *kokle*, эстонскими *kannel*, финскими *kantele*, а в более отдалённом плане – и с русскими и украинскими *гусли* [6, с. 495]. Народные мастера в Литве изготавливают этот инструмент из сухой древесины липы, ольхи, чёрной ольхи, клёна, в редких случаях – дуба. Верхняя часть *kanklės* изготавливается чаще всего из древесины ели или осины. Струны – стальные либо медные.

Известны 3 основные разновидности литовских *kanklės*.

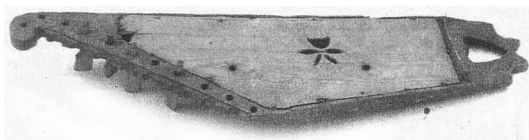
а) 4–5-струнные *kanklės*. Известны только в северо-восточной Аукштайтии. Играли только в сольном исполнении. Их репертуар – исключительно *sutartinės* (см. Образец 17).

Образец 17



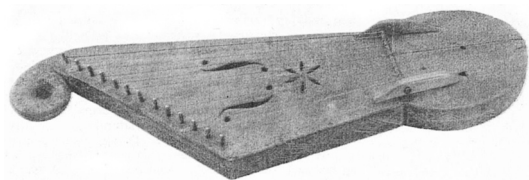
б) 9–10-струнные *kanklės*. Известны только в северо-западной Аукштайтии и Жемайтии. Играли в сольном и ансамблевом исполнении с другими такими же *kanklės*. Их репертуар – мелодии песен или танцевальных наигрышей с возможными гармоническими T, S и D последовательностями (см. Образец 18):

Образец 18



в) 11–13-струнные *kanklės*. Известны только в северо-западной Жемайтии и Сувалкии. Играли также в сольном и ансамблевом исполнении с аналогическими *kanklės*. Их репертуар – тоже мелодии песен или танцевальных наигрышей с возможными гармоническими T, S и D последовательностями (см. Образец 19):

Образец 19



В историческом процессе литовские *kanklės* имели и множество других своих разновидностей – с прибавлением большого количества струн, добавлением приспособления для повышения определённых струн на хроматический полутон, изготовлением их в самых разных

размерах и т. д. Но исконные традиционные литовские *kanklės* известны лишь в выше указанных трёх разновидностях [11, с. 33–51].

3.2. Пуслине (*pūslinė, bandurka, boselis, dambra, kiaulės pūslė su žirniais, lankelis, lankas su pūsle, naminė basedla*). Известен во всех этнографических регионах Литвы без исключения. Изготавливается из гибкой палки орешника или ели, примерно 1,1 – 1,5 метра в длину. На палку натягивается одна или две струны из скрученной кишки животного или верёвка, обработанная воском либо пихтовой смолой. Резонатор – хорошо высушенный свиной мочевой пузырь с внутри грохочущими плодами фасоли, гороха или бобов. Смычок состоит из конских волос, обработанных пихтовой смолой. Это один из самых примитивных традиционных хордофонов, используемый в исполнении ансамблевой танцевальной музыки в виде басующего инструмента [11, с. 65–67]. Его разновидности см. в Образцах 20 и 21.

Образец 20



Образец 21

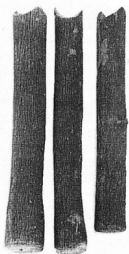


Традиционная *скрипка* и *басоля* (*basedla, basetlė*) будут охарактеризованы ниже, так как они являются общими традиционными музыкальными инструментами в рамках многих других народных культур. Украинские хордофоны *бандура, кобза, козобас, торбан* (и т. п.) в литовской традиции не известны.

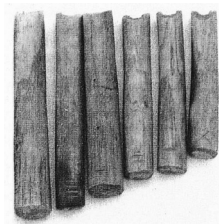
4. Духовые инструменты (аэрофоны)

4.1. Скудучай (*skudučiai, skurdučiai, skaudutės, skudai, skudutė, skurdutės, turtuklė, tūteklės, tutuklės*). Исконно бытуют только в северной Аукштайтии, впоследствии распространён на остальную часть Аукштайтии. Это комплект из 5–8 деревянных трубочек, длиной 8–20 сантиметров, в виде разобранной флейты Пана. Каждая трубочка в народной традиции имеет своё название. Для кратковременного использования вырезались из ивы, тростника. Для более длительного – из веточек ясеня, ольхи, крушины. Каждой трубочкой извлекается звук только одной высоты. Это принципиально ансамблевые инструменты, которыми исполнялись только *sutartinės* [11, с. 68–79], см. Образцы 22–24.

Образец 22



Образец 23

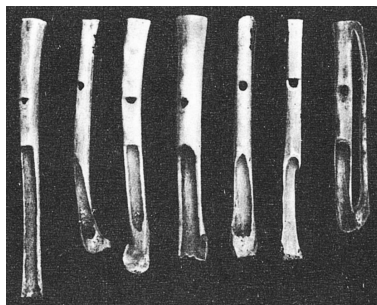


Образец 24



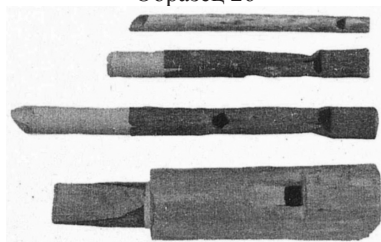
4.2. Вилёклис (*vilioklis, plerpynė*). Известен в разных регионах Литвы, но прежде всего в Аукштайтии и Жемайтии. Изготавливается из костей птиц или пера гуся, длиной в 5–10 сантиметров. Дуя и прикрывая отверстие пальцем, извлекают звук наподобие птичьего голоса. Во время охоты применялся для приманивания уток, рябчиков и других птиц [11, с. 87], см. Образец 25.

Образец 25



4.3. Швилпукас (*švilpukas*). Известен в разных регионах, но прежде всего в Аукштайтии. Выкручивается весной из коры ольхи, ивы, рябины (кора в это время легко снимается) без отверстий, либо из тростника, веточки липы, ясеня, клёна с 1–2 отверстиями для звуков разной высоты. Длина 15–23 сантиметра, диаметр в 0,5–1 сантиметр. Это пастушеские сигнальные или игровые инструменты [11, с. 87–88], см. Образец 26.

Образец 26



Литовские *швилпукас* по основным своим параметрам имеют прямое сходство с украинскими аэрофонами *свисток, ребро (кувиці)* [6, с. 502].

4.4. Молинукай (*molinukai, molinė švilpynė, švilpukai, vamzdeliai, molio rypinės*). Известны во всей Литве как игровые пастушеские (детские) инструменты, изготовлены из глины (керамика). Делаются 1–3 дырочки для звуков разной высоты. Ими подражают голосам разных птиц – кукушки, совы, сороки, вороны, соловья и т. п. [11, с. 89–91], (см. Образец 27).

Образец 27



Литовские *молинукай* схожи с известными в Украине аэрофонами *окарина (зозулька, глиняний свисток)* [2; 4, с. 58; 6, с. 504].

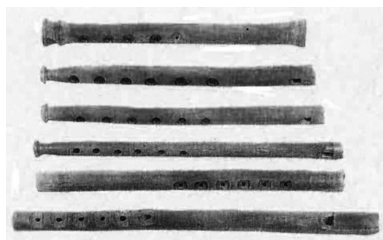
4.5. Ламздялис (*lamzdelis, lumzdelis, dūdelė, lamzdelė, lamzdis, lamždis, vamzdelis, vamzdis*). Исконно известен в литовской Аукштайтии. Изготавливается из коры или древесины разного сухого дерева, а именно, сухой ветки ясеня или липы длиной в 24–43 сантиметра.

диаметром 0,9–1,7 сантиметра. Весной выкручивается из коры ивы, осины, ольхи, иногда – молодой ветки сосны. Высверливаются 3–9 отверстий, диаметром в 0,3–0,8 сантиметра. Строй – более-менее диатонический. Его исконные образцы тоже восходят к пастушеской игровой традиции, но в историческом своём развитии он стал исполнять функцию мелодического инструмента в ансамблевой игре (воспроизводит мелодию в терцию с двумя-тремя функционально однородными инструментами: скрипка, канклес, цимбалы или гармонь), а именно музыке для танцев и в сопровождении народных песен. [11, с. 91–98].

Литовский флейтообразный *lamzdelis* по многим параметрам родственен украинским аэрофонам *денцівка* (*conilka*) [2], известным прежде всего в гуцульской традиции Карпат, а так же полесскому *свистілка* (*conilka*) [4, с. 58]. Однако некоторые украинские этномузыковеды родство литовского *lamzdelis* с гуцульской *денцівкой* признают, но по способу их изготовления (выкручивание) его прежде всего ставят наряду с полесской *дудкой-выкруткой* [8, с. 251–261].

Литовский *lamzdelis* (см. Образцы 28 и 29), полесская *дудка-выкрутка* (см. Образец 30).

Образец 28



Образец 29



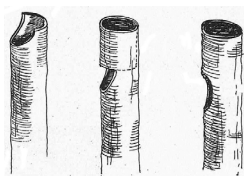
Образец 30



4.6. Швилпа (*švilpa*, *dūda*, *vamzdis*, *vamzdelis*). Исконно известна в литовской Аукштайтии. Изготавливается из коры прямой ветки ивы, осины либо древесины ясеня или клёна, длиной в 60–90 сантиметров. Диаметр инструмента – с 1,5 до 2–3 сантиметров. Иногда

состыковывается из двух более коротких трубочек. Отверстий нет. Способом прикрытия в разной степени дальнего конца инструмента и силой вдвухания воздуха извлекаются звуки натурального звукоряда (примерно с 3-го до 12-го обертона). Исконный пастушеский музыкальный инструмент. Импровизационным образом исполняются несложные мелодии музыки для танцев либо народных песен [11, с. 103–105] (см. Образец 31 – наконечники инструмента и Образец 32 – игра на нём). Родствен полесскому инструменту *свисток* (*свистак*, *свистунець*, *свистулька*) [4, с. 58], а так же *телинка* с Гуцульщины (см. Образец 33) [3, с. 77].

Образец 31



Образец 32



Образец 33



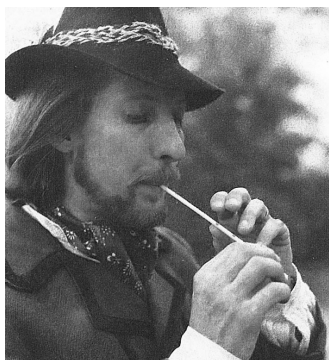
4.7. Бирбине (*birbynė*, *birbynėlė*, *dūdelė*, *klernata*, *klernėčiukė*, *parputas*, *trūba su parputu*, *klernetas*, *pypelys*, *plunksna*, *šiaudelis*, *triūba*, *triūbelė*, *žaleika*, *sopelka*). Исконный пастушеский язычковый аэрофон, известный прежде всего в литовской Аукштайтии, менее представлен – в Жемайтии, Дзукии и исторической Прусской Литве. Многообразие локальных его наименований свидетельствуют о его популярности и о широком спектре его конструкций. Известны три основные подгруппы этого инструмента:

а) соломенная *бирбине* (либо *бирбине*, изготовленная из гусиного пера), длиной в 7–9 сантиметров. В той же соломе или пере вырезается язычок длиной 2,5–3 сантиметра и 3–4 отверстия для извлечения звуков разной высоты (см. Образец 34). В украинском Полесье известен родственный инструмент *дудка* (*піскалка*, *бекавка*, *пердявка*, *свисток*, *вабик*) [4, с. 58–59];

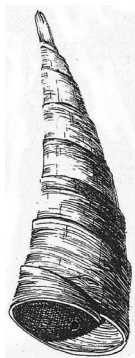
б) *бирбине*, скрученная из коры ольхи со вставным язычком (см. Образец 35). Она схожа с украинским аэрофоном *поліський піг* [4,

с. 59–60; 6, с. 505]. *Бирбине* может быть изготовлена также из веточки рябины, ольхи, сосны либо ивы, длиной в 13–20, а диаметром в 2–3 сантиметра. Отверстий – 3–4. Язычок, длиной в 2–3 сантиметра, в этом случае вырезается из самого корпуса (см. Образец 36).

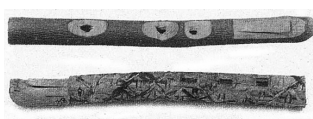
Образец 34



Образец 35

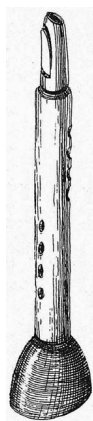


Образец 36

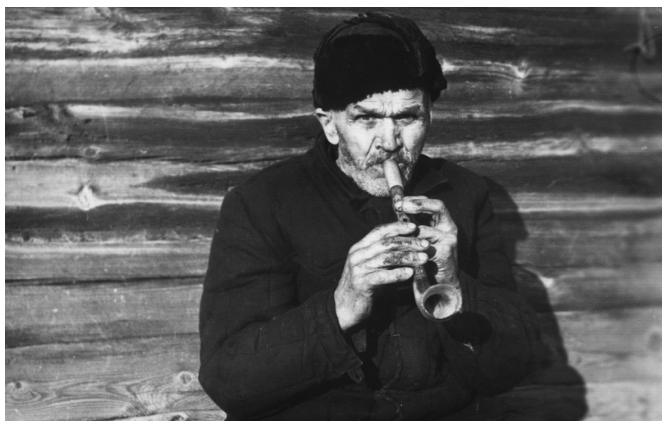


в) деревянная *бирбине* наподобие предыдущего образца, но не только со вставленным язычком с одной стороны, а также и с коровьим рогом с другой стороны – для более объёмного и широкого звучания. Отверстий обычно до 8, по 4 для пальцев каждой руки [11, с. 107–114] (см. Образец 37). Она родственна музыкальному инструменту с украинского Полесья *поліський ріжок* [8, с. 251–261] (см. Образец 38).

Образец 37



Образец 38



Известны и очень популярны на современной сцене усовершенствованные виды *бирбине* – высокая, теноровая, контрабасовая. Однако к традиционному инструментарию, как и семейство усовершенствованных *канклес* (см. подраздел 3.1.), такие их образцы уже относиться не могут.

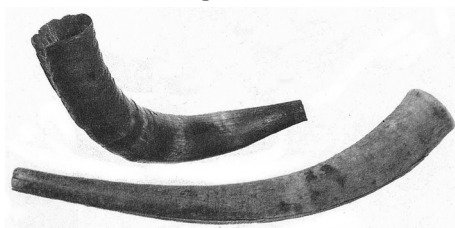
4.8. Мяджёклес рагас (*medžioklės ragas*). Сохранившиеся только в музеях в единичных экземплярах исторические охотничьи рога. Изготовлены примерно 400 лет тому назад из рогов уже вымерших пород крупного быка [11, с. 128–129] (см. Образец 39).

Образец 39



4.9. Яучё рагас (*jaučio ragas, avino ragas, stirnos ragas*). Музыкальный рог из рога быка. Амбушюрный инструмент с обрезанным концом рога быка для образования мундштука. Изготавливается долгим вывариванием рога в воде с пеплом. Сверлятся несколько отверстий для извлечения звука разной высоты. Изначально известен в охотничьих традициях как сигнальный инструмент в регионах Аукштайтии, а также в исторических источниках Прусской Литвы [11, с. 129–130] (см. Образец 40).

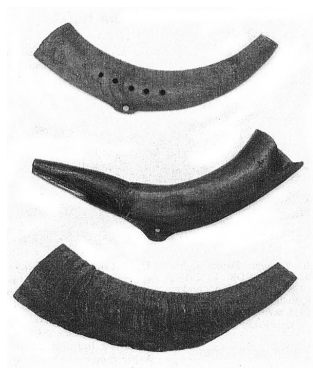
Образец 40



4.10. Ожрагис (*ožragis, ragas, tirlitas*). Аналогичный амбушюрный сольный инструмент из рога барана. Известен прежде всего в литовской Аукштайтии. Изготавливается так же, как и предыдущий *jaučio ragas*. Сверлятся 2–5 отверстий для извлечения звуков разной высоты (см. Образец 41). Изначально – сигнальный мелодический

инструмент пастухов, но не детей, а нанимаемых стариков-пастухов [11, с. 130–134] (см. Образец 42).

Образец 41



Образец 42



4.11. Кердžiaус тримитас (*kerdžiaus trimitas, dūda-birbynė, kerdžiaus ragas, piemenų triūba, ragas, ragas-daudytė, šunšaukis, trimitas, trimitas-birbynė, triūba*). Амбушюрный рог, известен во всей Литве, но исконно – в Аукштайтии. По своей функции и предназначению тоже сольный и аналогичен предыдущему инструменту *ожагас* (сигнальный инструмент пастуха-старика), но изготовлен не из рога животного, а из двух скрепленных кривых палок дерева (ели, ольхи, сосны, липы, клёна, берёзы, ясеня и т.п.), выдолбленных внутри, сложенных в форме трубы и обвязанных льняными нитками или верёвкой. Может быть вымазанный дёгтем, смолой, а сверху обмотанный прокипячённой горячей берестой. Длина – в 62–170 сантиметров, диаметр – 3–4 сантиметра (в начале) и 10–13 (в конце). Извлекаются звуки натурального звукоряда (4–8 гармоника), исполняются пастушеские мелодии сигнального предназначения [11, с. 136–141] (см. Образцы 43–45):

Образец 43



Образец 44



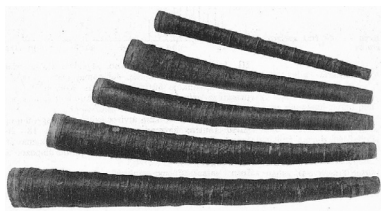
Образец 45



Литовский *kerdžiaus trimitas* по всем основным своим параметрам схож с украинским аэрофоном *гуцульський піг* [6, с. 507].

4.12. Рагай (*ragai, dūdytos, triūbos*). Это комплект из 5 деревянных амбушюрных труб разной длины. Это исконно аукштайтйская традиция, исключительно только с репертуаром *sutartinės* (аналогически репертуару *skudučiai*, см. подраздел 4.1.). Каждая труба в таком ансамблевом исполнении может иметь в местной традиции своё название, отражающее постоянно исполняемый ритм своего звука. В некоторых трубах возможны передувания на более высокий обертона натурального звукоряда. Так же, как и предыдущий инструмент *kerdžiaus trimitas*, каждая труба состоит из выдолбленных внутри и сложенных в форме трубы скрепленных двух палок дерева (ели, ольхи, сосны, липы, клёна, берёзы, ясеня и т.п.). Труба тоже может быть вымазана дёгтем, смолой, а сверху обмотана прокипячённой горячей берестой. Длина – от 50 до 115 сантиметров, диаметр – 0,8–2,2 сантиметра в узком конце и 4,5–7,5 сантиметра в широком конце отдельной трубы [11, с. 141–144] (см. Образцы 46–47).

Образец 46



Образец 47



В украинской традиции Полесья известен родственный им инструмент *вабик* (*труба, дудка, бекавка*) [4, с. 59].

4.13. Даудите (*daudytė*). Традиционный амбушюрный инструмент, своей конструкцией аналогичный предыдущему инструменту *ragai*, но существенно увеличен в длину – до 170 сантиметров, а то и более. Это особенность открывает широкие возможности извлекать ряд звуков натурального звукоряда, с 3-го вплоть даже до 8-го обертона. Известен исконно в Аукштайтии. Репертуар – традиционные аукштайтйские *sutartinės*, исполняемые двумя *daudytė* с разницей основного звука примерно в большую секунду [11, с. 147–149] (см. Образец 48).



Исконный репертуар и способы исполнения традиционной литовской музыки на всех основных аэрофонах представлены и охарактеризованы в книге Стасиса Палюлиса 1959 года [23].

Литовская *daudytė* по многим параметрам схожа с инструментом *трембіта*, широко известным на украинской Гуцульщине [1, с. 28] и в других местных традициях регионов Карпат и Альп, но не достигает украинских размеров этого инструмента в 4 метра.

В древней пастушеской и детской традиции аэрофонного музицирования как в Литве, так и в Украине известны и примитивные пробы играть, дую во взятые в ладони разные травы типа камыша или осоки (*інструменти з рослинних пластинок* [2], *гра на траві чи листку дерева* [4, с. 58]). В Литве – это *grojimas žole arba medžio lapais*. Прямые аналогии можно провести и с украинскими и литовскими наигрышами на примитивных аэрофонах *фуркало* (*birbilas*), *піскалка* (*ubikas*), *брукавка* (*birzgalas*) [4, с. 58]. Однако известен и целый ряд традиционных украинских аэрофонов – *пастуший бич*, *шмига* (*завивалка*), *дводенцівка* (*жоломига*), *зубівка*, *кувиці* (*свиріль*), *флюяра*, *сурма* [2], – которые в Литве прямых аналогов не имеют.

5. Традиционные музыкальные инструменты других народов

В Литве известен ряд традиционных музыкальных инструментов, которые не представляют исконный местный инструментарий, а пришли к нам из других, соседних и более отдалённых стран и народов. Они тоже нашли широкое применение в местных музыкальных традициях Литвы. Это прежде всего **скрипка** (*smuikas*), **басоля** (*basetlė*), **варган** (*bandūrėlis*), **губная гармошка** (*lūpinė armonikėlė*), **волынка** (*dūdmaišis, labanoro dūda*), **цимбалы** (*cimbolai*).

5.1. Скрипка (*smuikas, griežynė, muzika, skripyčia, skrypičia, skripka, smuika, smuikė, smuikis, smuikolas*) и **басоля** (*basetlė, basedlė, basas, bosas*) в литовской народно-инструментальной традиции известны издавна. Первые письменные источники *скрипку* упоминают с 1580 года [15; 11, с. 162]. Она известна во всех регионах Литвы как сольный либо ансамблевый инструмент танцевальной музыки наряду с *басолей*. В разных местностях Литвы были известны и мастера, занимавшиеся не только ремонтом, но и изготовлением *скрипок* и *басолей*. Правда, с начала XX столетия *скрипку* сильно вытеснили широко распространившиеся в это время инструменты семейства *гармони* [11, с. 160–163].

Общеизвестно, что и *скрипка*, и *басоля* широко известны и в украинской традиционной инструментальной музыке разных регионов этой страны [2].

5.2. Варган (*bandūrėlis, bindūrėlis, dambras, dambrelis*) в разных регионах Литвы известен с исторических времён, его первое описание в научных источниках восходит к 1744 году [21]. Имеется предположение, что он к нам пришёл со стороны Германии (исторической Восточной Пруссии). Другое мнение – что в былые времена воинских нашествий он был занесён татарами [64, с. 487–493]. В северо-восточной Литве его ковали местные кузнецы. Сольно или в ансамблях с *lamzdelis* (см. Подраздел 4.5.) или губной гармошкой (см. подраздел 5.3.) исполнялись мелодии народных песен или танцев [11, с. 156–158] (см. Образец 49).

Все подобные известные в Литве инструменты типа *варган* полностью схожи с украинским инструментом *дримба* [1, с. 28].

5.3. Губная гармошка (*lūpinė armonikėlė*) наиболее широко распространилась в Литве с 1940-х лет. Имеется предположение, что много таких инструментов на нашей территории во фронтовые времена оставили немецкие солдаты. В послевоенное время они уже продавались в любых магазинах музыкальных инструментов. Однако немецкие губные гармошки в Литве всегда славились гораздо лучшим качеством по сравнению с их аналогами советского массового производства. Тоже исполнялись мелодии народных песен или танцев.

5.4. Волянка (*Labanoro dūda, dūdmaišis, dūda raginė, murenka, kulinė, kūlinė dūda, ūkas, kulinė su ūku*). В исторических источниках с 1580 г. известна в бывшей Прусской Литве, а в живой традиции –

прежде всего в Восточной Аукштайтии. Туда она пришла из соседней Беларуси. Местные мастера изготавливали мешок этой дуды из шкуры овцы, телёнка, козы, собаки либо из желудка овцы. В литовской традиции прежде всего известны *волынки* с одной бурдонной (длина – примерно 70 сантиметров) и одной мелодической дудочкой с 6–9 звуковыми отверстиями. Бурдон строили в субкварту либо в октаву. В случае двух бурдонов второй бурдон строился с первым на чистую квинту. Местные и бродячие музыканты дули в *волынку* на вечеринках, свадьбах, в корчмах, во время базара, ярмарки. Иногда на ней играли в ансамблях со *скрипками*, *кларнетом*, *цимбалами*, *бубном* и т.п. [11, с. 163–164] (см. Образец 50).

В Литве известны образцы *волынки*, схожие по многим параметрам с украинским инструментом *волинка* (*коза*, *дуда*, *міх*, *баран*) [1, с. 28].

5.5. Цимбалы (*cimbolai*). В исторических источниках былой Прусской Литвы известны тоже с 1580 года [15], а в живой местной традиции других регионов уже изготавливались и использовались с конца XIX столетия. Имеется предположение, что в Литву они попали благодаря кочующим цыганам. Корпуса местных *цимбал* изготавливались из древесины клёна, ивы, а верхняя дека – из ели. Одиночных, двойных либо тройных металлических струн – 12–26. Традиционный репертуар – мелодии народных песен либо танцевальная музыка. Играли *цимбалами* соло либо в ансамблях со *скрипками*, *гармонью*, *кларнетом* или другими поздними инструментами [11, с. 159–160] (см. Образец 51).

Образец 49



Образец 50



Образец 51

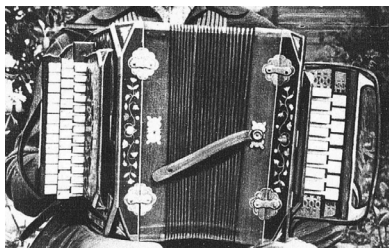


В Литовской традиции бытующие *cimbolai* по основным своим параметрам схожи с украинскими цимбалами, особенно популярными в гуцульской традиции Карпат [2].

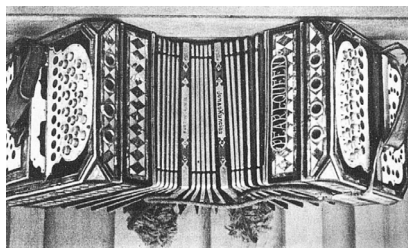
5.6. Известен в Литве и ряд меховых инструментов семейства гармоней – **петербургская гармонь** (*peterburgo armonika*), **бандонеон** (*bandonija*).

В конце XIX столетия в Литве распространились однорядные гармони немецкого производства, а в начале XX века их вытеснили немецкие и австрийские двухрядки. Они известны и теперь во всей Литве. Наряду с немецкими в то же время появилась и двухрядная, а чуть позже и трёхрядная *петербургская гармонь* (см. Образец 52). По окончании Первой мировой войны, примерно в 1920-х годах, появились родственные друг другу *концертины* и *бандонеоны* (см. Образец 53). *Концертины* в Литву были привезены или посланы почтой эмигрантами из Америки или Германии, а *бандонеоны* – тоже через Германию из Аргентины. В конце XX столетия оказалось, что трёхрядная *петербургская гармонь* более известна в литовской Аукштайтии, а *бандонеон* либо *концертина* – в Жемайтии. Все эти инструменты тоже изготавливались и чинились умелыми местными мастерами. *Аkkордеон* с пианинообразной клавиатурой в Литве появился примерно с 1930-х годов, а русская диатоническая двухрядка массового производства – только в послевоенное время, т.е. с 1950-х – 1960-х годов [11, с. 164–166].

Образец 52



Образец 53



В исторических источниках 1580 года [15] как образцы литовской традиционной инструментальной музыки известны также *псалтырь* (*psalteris*) и *колесная лира* (*ratukinė lyra*). Последняя, возможно, может иметь сходство и с известным в Украине инструментом *ліра* [2]. В более поздний период известны и другие инструменты чужого происхождения (либо инструменты классической музыки). И

здесь мы замечаем различия в классификации литовских и украинских музыкальных инструментов. *Треугольник* и *колокол* (идиофоны) в украинских источниках причисляются к традиционным [2], а в литовских – изредка известным, но классическим инструментам [11, с. 164–166]. Не к традиционным, а к классическим или международным причисляются в классификации также известные у нас следующие инструменты: *бубен с тарелкой* (мембранофон), *мандолина*, *балалайка*, *гитара* (хордофоны), *труба*, *кларнет*, *флейта* (аэрофоны), и т.п. [11, с. 159–160]. Однако мы не считаем целесообразным уделять им особое внимание в этой статье.

Заключение

Кроме исконного инструментария, в Литве известно и немало инструментов, родственных с украинскими традиционными музыкальными инструментами. Это идиофоны *калатало*, *торохкало* (*kleketas*), *деркач*, *тріцотка*, *тарадайка*, *тарахкавка* (*terkšlė*), *било*, *клепачки*, *дерев'яні молоточки* (*tabalai*), *дзвіночки*, *дзвоники*, *шарахуни* (*žvanguliai*, *žaržolai*), *клекота* (*skrabalai*), щипковой идиофон *дримба* (*bandūrėlis*), ударные мембранофоны *барабан*, *бубон* (*būgnas*, *būgnelis*), смычковые хордофоны *скрипка* (*smuikas*), *басоля* (*basetlė*), ударные хордофоны *гуслі* (*kanklės*), *цимбали* (*cimbolai*), флейтообразные аэрофоны *сопілка*, *свистілка*, *денцівка*, *дудка-викрутка* (*lamsdelis*), *свисток*, *ребро-кувиці* (*švilpukas*), *окарина*, *зозулька*, *глиняний свисток* (*molinukai*), *телинка*, *свисток*, *свистак*, *свистунець*, *свистулька* (*švilpa*), язычковые аэрофоны *дудка*, *піскалка*, *бекавка*, *пердявка*, *свисток*, *вабик* (*šiaudo birbynė*), *піжок* (*birbynė*), *поліський піг* (*alksnio žievės birbynė*), амбушюрные аэрофоны *вабик*, *труба*, *дудка* (*mediniai ragai*, *trimitai*), *гуцульский піг* (*kerdžiaus trimitas*), *дудка*, *труба*, *бекавка* (*alksnio žievės trimitas*), меховой аэрофон *волинка* (*dūdmaišis*, *Labanoro dūda*), амбушюрный аэрофон *трембіта* (*daudytė*).

С другой стороны надо отметить и ряд литовских музыкальных инструментов, не известных в украинской традиции. Это идиофоны *džingulis*, смычковый хордофон *pūslinė*, аэрофоны *skudučiai*, *vilioklis*, *medžioklės ragas*, *jaučio ragas*, *ožragis*.

Обоюдное изучение литовской и украинской традиционной инструментальной музыки путём представленных в этой статье сравнительных исследований, безусловно, важно для самой этномусиковедческой науки обоих народов. К тому же это вносит свою лепту

и для изучения всеобщей народно-инструментальной музыки стран Европы и всего мира.

Автор выражает искреннюю благодарность за помощь в поиске материалов, касающихся украинской этноорганологии, Раисе Гусак, Михайлу Хаю, Виктории Ярмоле и Ирыне Фэдун.

Литература

1. Іваницький А. Український музичний фольклор / А. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004.
2. Єфремов Є. Народна інструментальна музика та музичні інструменти / Єфремов Є. / [рукопис].
3. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів / І. Мацієвський. – Вінниця : Нова книга, 2012.
4. Федун І. Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви / І. Федун // Фольклористичні візії (учні – вчителі І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя). Збірник статей і матеріалів. – Тернопіль : Астон, 2001. – С. 53–64.
5. Хай М. Традиційний музичний інструментарій та інструментальна музика Полісся / М. Хай // Зелений Шум Полісся : Традиційна культура поліського краю [CD]. – Київ : Арт Екзистенція, УЕЛФ. Арт Велес, 2002.
6. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолклорна традиція) / М. Хай. – Київ–Дрогобич, 2007.
7. Хорнбостель Э. Систематика музыкальных инструментов / Э. Хорнбостель, К. Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. – Ч. I. – Москва : Советский композитор, 1987. – С. 229–261.
8. Ярмола В. Річкові награвання Якова Любезанина / В. Ярмола // Етнокультурна спадщина Полісся. – Вип. 7. – Рівне : Перспектива, 2006. – С. 251–261.
9. Apanavičius R. Birbynė ir jos evoliucija / R. Apanavičius. – Vilnius, 1980.
10. Baltrėnienė M. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai / M. Baltrėnienė. – I d. – Vilnius, 1972; II d. – Vilnius, 1980.
11. Baltrėnienė M. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai / M. Baltrėnienė, R. Apanavičius. – Vilnius : Mintis, 1991.
12. Bartsch C. Dainu balsai. Melodien litauischer Volkslieder / C. Bartsch. – Heidelberg, 1889.
13. Bartusevičius V. Liaudies meno baruose / V. Bartusevičius. – Vilnius, 1983.
14. Bezenberger A. Litauische Forschungen / Bezenberger A. – Göttingen, 1882.

15. Bretkūnas J. Biblia, tatau estis wissas Schwentas Raschtas Lietuwiszcai pergūltitas / J. Bretkūnas. – Karaliaučius, 1580.
16. Budrius H. Littauische Volksesäng / H. Budrius // Neue Preussische Provinzial-Blätter. – Königsberg, 1848. – No. 5. – S. 59–75.
17. Bugailiškis P. Galvijų ganymas ir piemenų būklė / P. Bugailiškis // Gimtasai kraštas (Šiauliai), 1935. – Nr. 2 (6). – P. 266–273.
18. Čiurlionytė J. Lietuvių etnografinės muzikos apžvalga / J. Čiurlionytė // Tautosakos darbai, Kaunas, 1938. – T. 5. – P. 257–279.
19. Hornbostel E. Systematik der Instrumentenkunde / E. Hornbostel, C. Sachs // Zeitschrift für Ethnologie. – Berlin, 1914. – No. 46. – S. 553–590.
20. Kirdienė G. Smuikas ir smuikavimas lietuvių etninėje kultūroje / G. Kirdienė. – Vilnius, 2000.
21. Lepner T. Der preusche Littauer / Lepner T. – Danzig, 1744.
22. Nesselmann G. Wörterbuch der littauischen Sprache / G. Nesselmann. – Königsberg, 1850.
23. Paliulis S. Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai / S. Paliulis. – Vilnius, 1959.
24. Palubinskienė V. Kanklės lietuvių etninėje kultūroje / V. Palubinskienė. – Vilnius : VPU leidykla, 2009.
25. Prătorius M. Deliciae Prussicae oder Preussische Schaubühne / M. Prătorius. – Berlin, 1871.
26. Ruhig P. Littauisch-Deutsches und Deutsch-Littauisches Lexicon / P. Ruhig. – Königsberg, 1747.
27. Slavinskas Z. Lietuvių kanklės / Z. Slavinskas // Tautosakos darbai. – Kaunas, 1937. – T. 3. – P. 244–318.
28. Sliužinskas R. Dudy w folklorze Litewskim / R. Sliužinskas // Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. – Rocznik XLIII. – Warszawa-Polska, 1998. – Nr. 3 (170). – P. 113–118.
29. Vitasas A. Senovės piemenų muzikos instrumentai / A. Vitasas // Gimtasai kraštas (Šiauliai), 1940, Nr. 2 (25). – P. 145–150.
30. Vyčinas E. Idiofonai Lietuvoje. Naujas žvilgsnis / E. Vyčinas // Lietuvos muzikologija. – Nr. XII. – Vilnius, 2011. – P. 180–194.
31. Vyžintas A. Skudučiai / A. Vyžintas. – Vilnius, 1975.
32. Žarskienė R. Skudučiai ir jų giminaičiai: lyginamieji tyrimai / R. Žarskienė. – Vilnius: Etnomuzikos institutas, 1993.
33. Žilevičius J. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai / J. Žilevičius // *Iliustruoti Lietuva*. – Kaunas, 1927. – Nr. 22 (75). – P. 177–180.
34. Žilevičius J. Liaudies muzikos instrumentai / J. Žilevičius // *Lietuvių enciklopedija*. – Boston, 1968. – T. 15. – P. 487–493.

Источники образцов

Образец 1	<i>džingulis</i>	http://www.slideshare.net/strikse/seniejlietuvi-liaudies-instrumentai
Образец 2	<i>džingulis</i>	[11, с. 16].
Образец 3	<i>džingulis</i>	[11, с. 16].
Образец 4	<i>kleketas</i>	http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/get/LT-LDB-0001:J.04~2008~1367160704998/DS.002.0.01.ARTIC
Образец 5	<i>kleketas</i>	[11, с. 18].
Образец 6	<i>калатало</i>	[6, с. 490].
Образец 7	<i>terkšlė</i>	http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/get/LT-LDB-0001:J.04~2008~1367160704998/DS.002.0.01.ARTIC
Образец 8	<i>terkšlė</i>	[11, с. 19].
Образец 9	<i>деркач</i>	[6, с. 492].
Образец 10	<i>tabalai</i>	https://www.google.lt/search?q=tabalai&espv=2&biw=1366&bih=589&tbm
Образец 11	<i>било (клепачки)</i>	[6, с. 490].
Образец 12	<i>skrabalai</i>	[11, с. 22].
Образец 13	<i>skrabalai</i>	[11, с. 22].
Образец 14	<i>būgnas</i>	[11, с. 27].
Образец 15	<i>būgnas</i>	[11, с. 28].
Образец 16	<i>būgnas</i>	[11, с. 28].
Образец 17	<i>kanklės</i>	[11, с. 33].
Образец 18	<i>kanklės</i>	[11, с. 36].
Образец 19	<i>kanklės</i>	[11, с. 37].
Образец 20	<i>pūslinė</i>	[11, с. 65].
Образец 21	<i>pūslinė</i>	[11, с. 66].
Образец 22	<i>skudučiai</i>	[11, с. 69].
Образец 23	<i>skudučiai</i>	[11, с. 69].
Образец 24	<i>skudučiai</i>	[11, с. 78].
Образец 25	<i>vilioklis</i>	[11, с. 87].
Образец 26	<i>švilpukas</i>	[11, с. 88].
Образец 27	<i>molinukai</i>	[11, с. 89].
Образец 28	<i>lamzdelis</i>	[11, с. 92].
Образец 29	<i>lamzdelis</i>	[11, с. 97].
Образец 30	<i>дудка-викрутка</i>	[5, с. 20].
Образец 31	<i>švilpa</i>	[11, с. 103].
Образец 32	<i>švilpa</i>	[11, с. 104].
Образец 33	<i>тепинка</i>	[3, с. 77].

Образец 34	<i>šiaudo birbynė</i>	[11, с. 108].
Образец 35	<i>žievės birbynė</i>	[11, с. 109].
Образец 36	<i>birbynė</i>	[11, с. 108].
Образец 37	<i>birbynė</i>	[11, с. 109].
Образец 38	<i>поліський</i> <i>ріжок</i>	[8, с. 257].
Образец 39	<i>medžioklės</i> <i>ragas</i>	[11, с. 128].
Образец 40	<i>jaučio ragas</i>	[11, с. 129].
Образец 41	<i>ožragis</i>	[11, с. 130].
Образец 42	<i>ožragis</i>	[11, с. 131].
Образец 43	<i>kerdžiaus</i> <i>trimitas</i>	[11, с. 136].
Образец 44	<i>kerdžiaus</i> <i>trimitas</i>	[11, с. 137].
Образец 45	<i>kerdžiaus</i> <i>trimitas</i>	[11, с. 139].
Образец 46	<i>ragai</i>	[11, с. 141].
Образец 47	<i>ragai</i>	[11, с. 144].
Образец 48	<i>daudytės</i>	[11, с. 147].
Образец 49	<i>bandūrėlis</i>	[11, с. 156].
Образец 50	<i>dūdmaišis</i>	http://www.dudmais.lt/construction.php
Образец 51	<i>cimbolai</i>	[11, с. 159].
Образец 52	<i>Peterburgo</i> <i>armonika</i>	[11, с. 165].
Образец 53	<i>bandonija</i>	[11, с. 165].

Рімантас Слюжінскас. Литовські традиційні музичні інструменти в контексті української традиції.

Традиційні музичні інструменти є невід’ємною частиною етнокультурної спадщини кожного народу, кожної регіональної або локальної фольклорної традиції. Як правило, межі поширення навіть найпримітивнішого народного музичного інструмента не збігаються з кордонами країн і будь-яким іншим офіційним адміністративним поділом. Для отримання повноцінної картини розповсюдження кожного музичного інструмента та його родинних груп в етноорганології проводяться системні дослідження на міжнародному рівні. Це завдання передбачається і в пропонованій статті, де литовські і українські народні інструменти вивчатимуться в загальній системі порівняльних досліджень.

Ключові слова: народні музичні інструменти, класифікація, Україна, Литва, етнічні паралелі.

Rimantas Sliužinskas. Lithuanian traditional musical instruments in context with ukrainian tradition.

Traditional musical instruments consist important part of whole content of material and immaterial folk culture heritage for all nations, all regional and local cultures and in all folk life in general. And it is well-known the situation – borders of actual regional outspread of each musical instrument, including even the most primitive ones, never fit to historical and contemporary state borders and other administrative divisions. This is the reason of actual comparative scientific works putting side by side local music instruments from neighbouring and even far away situated regions and states, and to have an idea this way to see their similarities and differences. Those collections of information about instruments for such comparative tasks include wide list of their particular features – way of making sound, construction and constructional details, repertoire, place and time of playing, and, of course – the social and cultural reason of such music making. The same we have to say about all sorts of instrumental ensembles.

Lithuanian folk music instruments are classified according to well-known classification system by Erich Maria von Hornbostel and Curt Sachs), presented in Berlin, 1914. This way we have idiophones, membranophones, chordophones, and aerophones, together with a number of everyday life and household subjects to make some more or less musical sound. And we have in Lithuania international and alien folk music instruments, which are not unique but well-known in local folk life (such as fiddle, accordions, bag-pipes, cymbals, etc.).

We also admit in Lithuanian local traditions division of all folk music instruments as instruments “for dance,, “shepherds,, “warning,, ones, because of their function in social life. It is similar to classification of Ukrainian instrumental music as “kobzarsko-lyrical creativity,, “dance music,, “no dance music,,.

Beside native instruments we have in Lithuania a number of them related with Ukrainian ones. This way we are able to name idiophones *калатало*, *торохкало* (*kleketas*), *деркач* (*terkšlė*), *біло*, *клепачки* (*tabalai*), pinch idiophone *дримба* (*bandūrėlis*), drums membranophones *барабан*, *бубон* (*būgnas*, *būgnelis*), bowed chordophones *скрунка* (*smuikas*), *басоля* (*basetlė*), cue chordophones *гусли* (*kanklės*), *цимбали* (*cimbolai*), flute-shape aerophones *сопілка*, *денцівка* (*lamzdelis*), *свисток*, *ребро-кувиці* (*švilpukas*), *окарина*, *зозулька* (*molinukai*), clarinet-shape aerophones *поліський піс*, *абік* (*alksnio žievės birbynė*), trumpet-shape aerophones *гуцульський піс* (*kerdžiaus trimitas*), *трембіта* (*daudytė*), bagpipe-shape aerophones *волинка* (*dūdmaišis*, *Labanoro dūda*), etc.

In other hand we have to admit a number of Lithuanian folk music instruments unknown in Ukrainian traditions. They are idiophones *džingulis*, *skrabalai*, bowed chordophone *pūslinė*, aerophones *skudučiai*, *vilioklis*, *švilpa*, *medžioklės ragas*, *jaučio ragas*, *ožragis*, *ragai*, etc.

It is very important for both Ukrainian and Lithuanian ethnomusicologists to share information concerning our local traditional instrumental music, including particular instruments, their making, tuning, scales, repertoire, way of making music, etc. We just started this action in our article presenting at first the classification and shapes of our traditional music instruments. All other aspects we do hope present in our future publications.

Key words: folk musical instruments, classification, Ukraine, Lithuania, ethnic parallels.

„КАПЕЛЬМЕЙСТЕРИ”-СКРИПАЛІ ВЕСІЛЬНИХ КАПЕЛ КОСМАЦЬКО-ШЕПІТСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ¹

На базі даних, зібраних у польових умовах від музикантів с. Космач Косівського району Івано-Франківської області, автор здійснює реконструкцію творчих портретів трьох яскравих „капельмейстерів”-скрипалів ХХ ст.: Василя Вардзарука (1852–1941); його талановитого учня Василя Пожоджука (1899–1991), представника елітної частини гуцульської сільської інтелігенції і давніх прогресивних скрипкових традицій; Кирила Линдюка (1922–2003), який міг грати орнаментально збагачені гуцульські мелодії в різних тональностях, що сприяло формуванню індивідуального, „кирилівського” музично-виконавського стилю.

Ключові слова: „капельмейстери”-скрипалі, традиція, весільні капели, скрипкова культура, реконструкція, репертуар, ансамблеве музикування.

В Україні традиційні інструментальні ансамблі („троїста музика” з їхнім невід’ємним музичним інструментом – скрипкою є складовою народної сільської музичної культури. Це переконливо засвідчує факт обслуговування народними ансамблями (у складі скрипки, цимбалів, решітка або басолі та бубна) сільських весіль, зображених на полотнах українських і російських художників ХІХ століття².

У вітчизняній етноорганології скрипку вперше згадує наприкінці ХІХ ст. Микола Лисенко (1842–1912), який, наголошуючи на активному функціонуванні цього інструмента в народному побуті, зараховує його не до українського народного, а до „загальнолюдського, світового” [4, с. 12]. Це, очевидно, було зумовлено академічною естетикою часу, у якому Лисенко жив, формуючись як музикант на засадах європейської освіти, що виробила в нього ставлення до скрипки з її багатим композиторським репертуаром як до „інструмента світового”.

Проте через деякий час його послідовник Гнат Хоткевич (1877–1938) у монографії „Музичні інструменти українського народу” (1930)

¹ Від назв сусідніх сіл – Космач і Шепіт Косівського р-ну Івано-Франківської обл.

² „Йдуть” І. Іжакевича (зображено весільну капелу у складі скрипаля, цимбаліста, виконавця на решітку) [2, с. 158]; „Дівич – вечір” В. Маковського (зображено двох скрипалів і виконавця на решітку) [1, с. 276]; „Весілля” І. Соколова (зображено скрипаля та басиста) [1, с. 279].

розглядає скрипку як інструмент „український” (сама й назва праці про це свідчить) у контексті народних пісень, переказів, термінології, а також її участі у різних інструментальних ансамблях [7, с. 14–32].

Галицький етнограф, професор Володимир Шухевич (1849–1915), описуючи народні музичні інструменти гуцулів у монографії „Гуцульщина” (початок ХХ ст.), зазначає, що з-поміж цілої низки звукових знарядь головною є скрипка, гру якої часто супроводжують цимбали, однак, як зауважує дослідник, було б „достатньо одного голосу скрипки, щоб сказати: „музика грає” [8, с. 69]. Отже, скрипку В. Шухевич розглядає не як „загальнонародський”, а як один із провідних традиційних інструментів музичної культури українських горян Східних Карпат.

У 30–40-х рр. ХХ ст. польські музичні етнологи Міхал Кондрацький (1902–1984) та Станіслав Мерчинський (1894–1952) обстежили й описали музичні інструменти галицьких гуцулів, транскрибували зразки сольної та ансамблевої музики, зробили аналіз музичної форми, ритму та ладових особливостей скрипкових партій (в ансамблі з цимбалами) музики „до танцю” (гуцулки, аркана) [9, с. 186–202; 5, с. 4–12].

Починаючи польських етнологів продовжив Ігор Мацієвський (1941 р. н.) у кандидатській дисертації „Гуцульські скрипкові композиції” (1970), присвяченій вивченню карпатської народної професійної скрипкової музики „для слухання”. Автор ґрунтовно і комплексно дослідив творчість професійних народних скрипалів регіону долини річки Чорний Черемош Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. і однієї виконавської школи – Івана Курелюка („Гавиця”) та його учня Василя Грималюка („Могура”). Наприкінці ХХ–поч. ХХІ ст. концептуальні положення І. Мацієвського підтримала його донька Вікторія Мацієвська (1970 р. н.), дослідивши виконавське мистецтво традиційних гуцульських скрипалів-лідерів галицько-буковинської усної традиції [6].

Отже, центральною фігурою у дослідженнях гуцульської скрипкової культури Міхала Кондрацького, Станіслава Мерчинського, І. Мацієвського та В. Мацієвської є скрипаль-лідер, котрий в одній особі поєднує і організатора інструментального ансамблю („капели”, „партії”), і керівника, і виконавця партії скрипки в колективі.

У 1999 р. львівський композитор і музикознавець Б. Котюк здійснив фольклорну експедицію в одне із наймальовничіших гуцульських сіл – Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл. У цьому селі і сусідніх із ним місцевостях йому вдалося виявити „біля 100

музикантів весільних капел, прослідкувати традицію ансамблевого музикування в регіоні за останні 150 років” [3, с. 28]. Б. Котюк зібрав інформацію про видатних скрипалів-лідерів „різних генерацій і поколінь, різних масштабів творчого обдарування”, проте він, очевидно, не ставив за мету реконструювати творчі портрети хоча би деяких найяскравіших скрипалів цього регіону.

На основі експедиційно-польових матеріалів, зібраних протягом 2000–2005 рр. у с. Космач, автор здійснив спробу реконструкції творчих портретів трьох яскравих „капельмейстерів”-скрипалів – Василя Вардзарука, Василя Пожоджука та Кирила Линдюка, музична діяльність котрих припадає на ХХ–поч. ХХІ століть.

Основним матеріалом для реалізації поставленої мети послугувала інформація, отримана під час спілкування з дітьми, внуками „капельмейстерів”-скрипалів та музикантів, які грали з ними в капелах, також із літніми людьми (мешканцями присілків Завоєли, Мел, Центр, Бані), котрі їх знали і зберегли в пам’яті важливі епізоди з їхнього життя та творчої діяльності.

Об’єктом реконструювання пантеону корифеїв-скрипалів, таким чином, стали: представник „найстаршої” генерації – Василь Петрович Вардзарук („Якобишин”) (1858–1941, присілок Завоєли); один із репрезентантів „старшої” генерації – Василь Васильович Пожоджук („Генц”) (1899–1991, присілок Центр); музикант „середнього” покоління Кирило Васильович Линдюк („Вітишин”) (1929–2003, присілок Мел).

Василя Вардзарука („Якобишина”) пам’ятають найстарші космачани як музиканта, котрий „давав основу всієї космацької музики” [3, с. 30]. Цей неперевершений скрипаль („скрипніст”) розпочав свою діяльність як засновник, керівник і учасник весільної капели („партії”) приблизно у 24-річному віці, тобто у 1882 р. Високе визнання 50-річний „Якобишин” отримав з-поміж жителів Космача і навколишніх сіл, а також серед учасників фестивалю культур народів Австро-Угорської імперії, присвяченого 60-річчю правління цісаря Франца Іосифа, що відбувся 1908 року у Відні. На цьому фестивалі скрипаль виступив як „капельмейстер” капели традиційного космацького весілля¹.

¹ Серед творчих колективів народів Австро-Угорщини на Віденському фестивалі Галицька Гуцульщина презентувала в інсценізованому вигляді традиційне кос-

Зі спогадів внука музиканта, Василя Юрійовича (1935–2017), довідуємося, що його дід, Василь Петрович, полюбиав грати на скрипці „трясунки”, подібні на „гуцулки”. На запитання автора статті, чи пам’ятає він, щоб дід під час гри на інструменті підспівував, внук відповів, що, за традицією гуцульських музик, він відбивав метричну пульсацію ногою. Василь Юрійович згадав один із епізодів, пов’язаних з образом діда в стані творчо-виконавського процесу: „У хаті, біля печі, пораяється баба – чорнява, невелика на зріст, з сумним обличчям. Дід підходить до столу, бере скрипку і починає грати щось сумне до співу, але раптом кладе скрипку і, схвилюваний, виходить з хати на подвір’я. Повернувшись через декілька хвилин, бере скрипку і знову грає якусь ноту, а потім кладе скрипку на стіл і застигає в розгубленості, більше так і не доторкнувшись до інструмента”.

Як згадує Василь Юрійович, його дід „іграв гуцулку” інакше, ніж її грають зараз. У його виконанні вона звучала легко, у помірному темпі („чах... чах... чах...”). Тепер її грають швидко („соро”) („тр... р... р...”) і в скороченому варіанті, пропускаючи окремі коліна. Наведемо останній спогад із життя самого Василя Юрійовича: „Якось одного вечора в хаті слухав радіо і почув гру скрипніста з Мишина – Дмитра Біланюка (1953 р. н.)¹. Він зіграв дві мелодії, схожі до дідових арій, що колись називалися „трісунками”.

У 1938–1939 рр. капела („партія”) складалася з таких космацьких музикантів: „капельмейстер” В. Вардзарук („Якобишин”) – скрипка; його учень Лук’ян Бойчук („Логойда”) (1908–1987, присілок Ставник) і Танасій Прокоп’юк („Бордюгів”) (1904–1946, присілок Лішів) – цимбали; Юрій Вардзарук („Якобишин”) (1903–1984, присілок Завоєли) – фоярка, короткий кларнет, бубон. Лук’ян Бойчук, окрім того, що „цимбалив” у „якобишинській” капелі, вчився у свого „метра” грати на скрипці. Маленький внук Василя „Якобишина” запам’ятав сцену, коли „дідо” уважно слухав гру на скрипці „Логойди”, тихенько крокуючи по хаті.

мацьке весілля. Інформацію отримано від внука Василя Вардзарука („Якобишина”) – Василя Юрійовича Вардзарука (1935–2017).

¹ Біланюк Дмитро Федорович (1953 р. н.; народився у с. Мишин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл., закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка, клас скрипки) – талановитий скрипаль, директор Косівської музичної школи, останнім часом завідувач відділу культури Косівської держадміністрації.

Географія обслуговування весіль капелою В. Вардзарука була дуже простора, вона охоплювала майже все Підгір'я: усі присілки (32) Космача, села Брустури, Шепіт, Снідавка, Соколівка, Річка, „Березови” (Нижній, Середній, Верхній Березів). Зі споминів Василя Юрійовича довідуємося, що в останні роки творчого життя дідо, Василь Петрович, не грав на скрипці, маючи хворобу стягнення („стегниння”) сухожилць пальців лівої руки, а його улюблений інструмент висів на клинку. Славетного скрипаля відвідували колеги, і він, сам вже не граючи на інструменті, дозволяв їм музикувати на його скрипці. „Коли ж дідо помер, баба скрипку продала невідомо кому”¹, – із сумом констатує онук.

Події Першої світової війни (1914–1918 рр.), розпад Австро-Угорщини (1918 р.), українські національно-визвольні змагання, їх поразка (1919 р.), окупація західноукраїнських земель Польщею – усе це спричинило до тимчасового припинення музичного життя на космацько-шепітських теренах. І лише в 20-х роках ХХ ст., коли поновилося мирне життя горян, відновлює свою діяльність і весільна капела В. Вардзарука. За інформацією етнографа Лук'яна Вардзарука (1927–2015), на той час склад капели „Якобишина” не обмежувався скрипкою і цимбалами, а включав „фоярку” (відкриту одноцівкову коротку сопілку), короткий кларнет (in Es), бас (басолу), бубен². Учасниками „якобишинського” ансамблю були яскраві музиканти, серед яких – цимбалісти Танасій Прокоп'юк („Бордюгів”) (1904–1946; с. Космач, присілок Лішів), Іван Соколюк („Хромейчук'ів”) (1908–1994; с. Брустури, присілок Центр) та Лук'ян Бойчук („Логойда”) (1908–1986; с. Космач, присілок Ставник), фоярники Дем'ян Линдюк („Дем'єн Попиччин”) (1915–1955; с. Космач, присілок Нижній Ставник) та Юрій Вардзарук (син Василя „Якобишина”, який поєднував фоярку з кларнетом і бубном) (1903–1984; с. Космач, присілок Завоєли),

¹ Б. Котюк пише, що перед смертю Василь „Якобишин” подарував свою скрипку Василю „Генцу” [3, с. 31]. Те саме засвідчила донька Василя „Генца”, Марія Василівна (СІ, №3), яка розповідала авторові статті про те, що її батько у 1957 р. почав відновлювати з пам'яті репертуар на інструменті, подарованому йому до арешту славетним Василем „Якобишином” і збереженому сусідами – Іваном (1878–1965) та Явдохою Горганюками з присілку Бані.

² Б. Котюк у наведеній хронологічній таблиці стадій розвитку інструментарію традиційної весільної космацької капели не зафіксував у складі капели періоду 20–30-х рр. ХХ ст. таких музичних інструментів, як фоярка, короткий кларнет, бас (басоля) [3, с. 38].

басист Качурівський („Дідик”) (роки народження і смерті не відомі, походив з Поділля; мешкав у с. Космач, присілок Завоєли), бубніст Андрій Плиторак („Белейчук”) (1908–1963; с. Космач, присілок Завоєли).

Лук’ян Вардзарук відзначає момент новаторства у формуванні самого складу „якобишинської” капели, пов’язаний із уведенням баса в гуцульське інструментальне ансамблювання, що мало прогресивне значення, оскільки надало колоритної ритмо-гармонічної забарвленості капельному звучанню. Бас використовувався в капелі В. Вардзарука до того часу, аж поки перестав існувати сам колектив. Що стосується короткого кларнета, який звучав в ансамблі космацького скрипаля, то він продовжує застосовуватися в сучасних весільних капелах космацько-шепітської традиції завдячуючи мультиінструменталістам Юрієві Самокішуку („Пекур’євському”) (1948 р. н.; с. Космач, присілок Клифа) і Юрієві Данишуку („Полагнюку”) (1951 р. н.; с. Шепіт, ділянка Вишне Поле).

Як згадує Лук’ян Вардзарук, „Якобишин” був людиною живою, енергійною, розумною й передбачливою. Він добре орієнтувався в музичному житті, коли воно вирувало на космацько-шепітських теренах. У 30–40-х рр. ХХ ст. у Космачі організовувалися нові капели музикантів, які очолювали учні й послідовники В. Вардзарука. З-поміж них – Василь Пожоджук („Генц”) (1899–1991), Іван Менюк („Менів”) (1903–1989), Лук’ян Бойчук („Логойда”) (1908–1987), Дем’ян Линдюк („Дем’єн Попиччин”, 1919–1955), Михайло Слочак („Федорин”) (1913–2002), Петро Коб’юк („Козар”) (1918–1964), Федір Білавусяк („Андрійців”) (1898(99)–1970), Дмитро Гудим’як („Гудим’ячків”) (1887–1981) та інші. Конкуруючи поміж собою, ці лідери-скрипалі разом зі своїми капелами активно обслуговували весілля та календарно-обрядові дійства в Космачі та довколишніх селах. Особливістю новостворених капел було те, що, на відміну від „якобишинської”, вони розпочали грати танцювальну музику у швидких темпах. Цьому сприяла поява гуцульського танцю „микуличинка” (назва походить від с. Микуличин), який виконують по чергові однією парою в дуже швидкому темпі, що потребує відповідного капельного супроводу. „Якобишинська” капела, граючи микуличинський танець, зі швидким темпом не справлялася, і В. Вардзарук („Якобишин”) з цього приводу якось висловився: „Я у ці молоді дурноти не можу грати”. Усвідомивши зміни темпів у танцювальній музиці капел-конкурентів, знаний скрипаль вирішив вчасно зійти з музичного

„олімпі”. Космацьким музикантам свій відхід пояснив тим, що в нього стався „параліч пальців лівої руки”, у зв’язку з чим він завершує свою „музикантську кар’єру”. Після оприлюднення такої заяви Василь „Якобишин” відіграв ще одну толоку і в 1935 році припинив музичну діяльність. Свою улюблену скрипку гуцульський „маєстро” подарував талановитому і перспективному музикантові В. Пожоджуку („Генцу”), а другий інструмент – якомусь аматорові-скрипалю. Але Василь „Якобишин” за все своє творче життя настільки органічно поєднався зі скрипкою, що після закінчення своєї музичної кар’єри не зміг цілком відійти від гри і тому потаємно заходив на свята до хати цього аматора-скрипаля і натхненно музикував на цій подарованій скрипці. З того приводу Лук’ян Вардзарук згадує свої юні роки, коли, йдучи попри відчинене вікно хати аматора-музиканта, чув чарівно-сумні мелодії, які звучали з-під пальців гуцульського скрипаля. Коли ж звучний голос „якобишинської” скрипки почав згукати, його підхопили учні й шанувальники музиканта. Узагальнюючи інформацію, отриману від внука Василя й односельця Лук’яна, означимо хронографію творчого життя Василя Петровича Вардзарука („Якобишина”):

- 1882 р. – початок музичної діяльності 24-річного Василя Петровича;
- 1908 р. – його участь як „капельмейстера” космацької капели у фестивалі культур народів Австро-Угорщини у м. Відні;
- 1882–1914 – активна музична діяльність у власному середовищі;
- 1914–1920 рр. – тимчасове припинення творчої діяльності;
- 1920–1935 рр. – останній етап музичної діяльності, продовження його справи представниками молодого покоління музикантів-скрипалів космацько-шепітської традиції.

Мелодії В. Вардзарука, виконавський стиль, творчу манеру капельного музикування згодом перейняли і розвинули новостворені капели, очолювані лідерами-скрипалями: В. Пожоджуком („Генцом”), І. Менюком („Мен’ївим”), Л. Бойчуком („Логойдою”), Д. Гудим’яком („Гудим’ячковим”), Ф. Біловусяком („Андрійцевим”), М. Слочаком („Федориним”), П. Коб’юком („Козарем”), Д. Линдюком („Дем’єном Попиччиним”), К. Линдюком („Вітишиним”), І. Лобачуком („Шевчуковим”) та іншими.

Наприкінці 20-х рр. ХХ ст. на музичному космацько-шепітськомуличинському „олімпі” утверджується талановитий учень Василя

„Якобишина” – Василь Пожоджук („Генц”). Подальшу „музичну” долю юного скрипаля визначив випадок, пов’язаний із приходом до його батька знаного на всю Галицьку Гуцульщину метра-скрипаля з присілка Завосіли Василя Вардзарука („Якобишина”). Почувши гру десятирічного Василя на довбанці, Василь „Якобишин” побачив у ньому майбутнього перспективного музиканта. Під враженням гри хлопця В. Вардзарук звернувся до батька Василя, порекомендувавши негайно придбати синові скрипку, і погодився вчити його. Батько звернувся до єврея „Лип’я”, котрий мешкав біля чотирикласної школи у присілку Бані, з проханням допомогти купити скрипку. З придбанням інструмента Василя було віддано „на науку” до Василя „Якобишина”, у якого хлопець пройшов курс короткого (двотижневого), але інтенсивного навчання.

Методика студіювання космацького скрипаля була вельми простою і доступною для талановитого учня і полягала в тому, що вчитель на скрипці награвав мелодії „до співу”, а Василь на слух їх відтворював. Таким способом Василько успішно запам’ятовував мелодії „до співу”, а далі вчитель переходив до гри танцювальних мелодій, які так само легко та із захопленням учень переймав. За порівняно короткий проміжок часу юний скрипаль засвоїв на слух від Василя „Якобишина” майже весь його скрипковий репертуар, а також перейняв його виконавський стиль, якого дотримувався протягом усього творчого життя. Після набутих навичок гри на скрипці й опанування репертуару, В. Пожоджук удосконалював виконавську майстерність на космацьких молодіжних забавах, вечорницях, толоках, хрестинах, колядах і розколядах, весіллях тощо.

На час розквіту таланту В. Пожоджука і набуття його весільною капелю великої популярності припадають величезні політичні катаклізми, що охопили народи багатьох держав Європи і світу, в тому числі й Україну. Однією із важливих історичних подій стало проголошення Західноукраїнської республіки (1918) і створення Української галицької армії (УГА), вояком якої 1919 р. став В. Пожоджук, а згодом – артистом духового оркестру цієї армії під орудою професійного музиканта Гната Колцуняка. Під величезним натиском польського окупаційного війська на чолі з Ю. Пілсудським УГА зазнала поразки, і та її частина, у лавах якої перебував В. Пожоджук, змушена була наприкінці 1919 р. емігрувати до Чехословаччини. Вибір саме цієї держави був зумовлений прихильним ставленням чехів і словаків до українців, а їх першого президента Т. Масарика – до українського на-

ціонального відродження. Тисячі вояків УГА, потрапивши до Чехословаччини, змушені були самостійно шукати місце заробітку як на її території, так і на території сусідньої Румунії. В. Пожоджук за волею долі потрапив на лісові роботи в румунську провінцію Банат. Там йому довелося спілкуватися з цікавими людьми, зокрема з місцевими музикантами. Талановитий гуцульський скрипаль неодноразово слухав їхню гру на скрипці (і вочевидь, демонстрував гуцульський скрипковий репертуар), що дало можливість перейняти на слух румунські народні мелодії, зокрема танець „волошки”.

Після семирічного еміграційного перебування у Чехословаччині й Румунії В. Пожоджук 1926 р. повертається до рідного Космача, окупованого польською владою, яка чинила опір щодо працевлаштування гуцульського музики. І лише добрі й свідомі друзі-українці із с. Микуличин Надвірнянського району – Іван і Микола Онучаки, Микола Гундяк, Дмитро Бойко, Юрко Кіф’як – допомогли йому, запропонувавши роботу лісника у Поляницькому лісництві (присілок Поляниця). Із цього часу славетний скрипаль проживає в с. Микуличин і створює власну капелу, до якої увійшли відібрані ним талановиті музиканти: микуличинські цимбалісти Василь Стефанюк („Побережників”), Лесь Брустурняк („Андрусів”) (1900–?) та Василь Плиторак („Чунтолів”), фуярніст Микола Капуляк із с. Акрешори, кларнетист Петро Гнатюк (1900–?) із с. Текуча, бубніст Прокіп Чернищук із с. Космач.

Від початку музикування капели В. Пожоджука у селах межиріччя Пістиньки і Прута склалася певна традиція запрошувати музик на весілля. Якщо газди зверталися безпосередньо до Василя „Генца”, то він зі своєю капелою обслуговував весілля, а якщо запрошували цимбаліста зі с. Микуличин В. Стефанюка, шановний скрипаль грав у складі його капели. Найчастіше газди замовляли грати на весіллях капелу „Генца”.

Гуцульський маестро зі своїми капелянами музикував на сільських весіллях аж до зловісного 1949 р., коли його було заарештовано. Прислужники антилюдяного сталінсько-берієвського режиму згадали В. Пожоджуку й вояцтво в УГА, й еміграцію до Чехословаччини, й підтримку та допомогу хлопцям з Української повстанської армії. За все це його жорстоко покарали, відірвавши від батьків, сім’ї, друзів-музикантів, рідного Космача, і вивезли разом з іншими верховинцями до концтаборів далекого казахського міста Балхаш. Перебування славетного гуцульського музиканта у радянських таборах, куди він потрапив у 50-річному віці, було для нього надзвичайно

важким фізичним і моральним випробовуванням. У таборі В. Пожоджуків знадобилися навички перукарської роботи, завдяки чому 1954 р. він разом із фризієром-вірменином був переведений на посаду перукаря в табірний штаб, де працював до завершення терміну ув'язнення. Перебуваючи протягом семи років на засланні, Василь „Генц” не мав можливості музикувати, але, незважаючи на це, відтворював у пам’яті всі процеси гри на скрипці та скрипковий репертуар. У 1956 р. він повернувся з табору до рідного Космача. Майже рік музикант не торкався скрипки. Прислухаючись до гри капел, спілкуючись з музикантами, пан Василь зауважував, що музики виконували „гуцулки” значно швидше, ніж тоді, коли він їх грав у капелі до арешту. Це його дивувало, і він з цього приводу не без гумору говорив: „Музиканти так швидко грають „гуцулки”, ніби січку ріжуть”. Через рік, у 1957 р., В. Пожоджук почав відновлювати з пам’яті скрипковий репертуар на інструменті, подарованому йому до арешту славетним Василем „Якобишиним” і збереженому сусідами – Іваном (1878–1965) та Явдохю Горганюками з присілку Бані¹. У цьому ж 1957 р. В. Пожоджук створив капелу, до складу якої увійшли винятково талановиті музиканти: цимбаліст Іван Федорович Соколюк („Хромейчуків”) (1908–1991; с. Брустури, присілок Село), фоярніст Василь Кирилович Варцаб’юк („Ликів”) (1940–2000; с. Космач, присілок Горішнє) та бубніст Микола Габорах (1929)².

Протягом 1957–1958 років епізодично грав у „генцовій” капелі цимбаліст Микола Соколюк (1939–2005; с. Брустури, присілок Село), підміняючи свого батька І. Соколюка, а у 1958–1959 роках – космацький скрипаль, цимбаліст і фуярніст Петро Дмитрович Петрованчук („Рузин”) (1939–2013; с. Космач, присілок Андрійцево). У 60-х роках капела поповнилась цимбалістом Василем Іванківим (1934 р. н.; с. Микуличин, присілок Центр) та цимбалістом, скрипалем і фоярністом Миколою Івановичем Данищуком („Коцьом Полагнюком”). У домашніх умовах В. Пожоджук практикував гру на скрипці, розважаючи рідних, сусідів, друзів та гостей. Найулюбленишими в репертуарі скрипаля були музика „до співу”, „до слухання”, народні пісні, зокрема „Ой там під дубинов”, „Заграй ми, цигане”,

¹ Скрипка В. „Якобишина”, на якій грав В. Пожоджук, зберігається як родинна реліквія у його доньки.

² Як зазначає Марія Габорах („Пожоджук”), І. Соколюк і В. Варцаб’юк у капелі її батька грали два роки, а М. Габорах – постійно.

„Взяв би я бандуру”, танці „козачок”, „волошки”, „гуцулка”. Щорічно в Космачі або Микуличині В. Пожоджук грав з капелою на „Коляді”, і його незмінним „компаньйоном” був микуличинський цимбаліст Василь Іванків.

Професійна вимогливість В. Пожоджука як до себе, так і до учасників капели, вочевидь, була зумовлена його великим авторитетом з-поміж музикантів космацько-микуличинської традиції і мешканців свого й сусідніх сіл. Перш за все Василь „Генц” вимагав від капелян максимально точного виконання своїх партій („голосів”). Морально-етичною рисою характеру скрипаля було те, що він ніколи і ніде не зловживав міцними напоями і не дозволяв цього робити колегам із капели. В. Пожоджук, за свідченнями музикантів капели, був винятково шляхетним чоловіком, що відзначалось усіма, хто його знав, і, зокрема, виявлялося у толерантному і ввічливому ставленні до нього господарів і гостей на весіллях. У перервах між грою він нерідко розповідав музикантам цікаві історії, дотепні жарти й анекдоти, не виходячи за межі коректної форми їх викладу. До того ж знаний маєстро гарно танцював, і інколи траплялося так, що він, побачивши на весіллі невмілих танцюристів, показував їм, як треба відтворювати фігури гуцулки, вальса, танго, краков’яка.

Власних учнів В. Пожоджук не мав з об’єктивних причин, оскільки був жовніром австрійської армії, брав участь у національно-визвольних змаганнях (1918–1919), перебував у вимушеній еміграції в Чехословаччині (1919–1926) та „совєтських” таборах (1949–1956). „Табірний” період життя В. Пожоджука призвів до втрати здоров’я, пов’язаної з послабленням слуху і зору, хронічними порушеннями серцево-судинної системи.

Музичний феномен В. Пожоджука як зрілого виконавця полягав у тому, що він, з 1957 р. маючи поганий слух, під час гри – індивідуальної чи гуртової – „включав” допоміжні ресурси внутрішнього слуху, що дозволяло йому бездоганно чути лінійні й гармонічні компоненти інструментальної багатоголосої фактури. Як зазначають його донька і колеги-музиканти, скрипаль під час гри не дочував мелодичних інтонацій („високі голоси”) у верхніх регістрах скрипки, фуярки, цимбалів. До останніх днів музикування на скрипці він користувався вібрацією („кожна нота на скрипці вібрувала”), працював над удосконаленням техніки гри на інструменті та збагаченням скрипкового репертуару.

Учасником капели В. Пожоджука був яскравий шепітський цимбаліст Микола Данищук (1944 р. н.), який, за рекомендацією фуяр-

ніста „генцового” ансамблю Івана Ісайчука (1947–2013; с. Космач, присілок Завоєли), з 1966 р. у Ворохті грав зі славетним скрипалем на весіллях. Партію бубна у капелі виконував Василь Гарасим'юк („Каленюк”, 1929–2005) із с. Космач, інколи підмінюючи Миколу Габорака, який був постійним бубністом капели. Із розповіді М. Данищука довідуємося, що у 60-х роках капела Василя „Генца” складалася з чотирьох музикантів (без участі в ній баяніста і кларнетиста) – носіїв місцевої традиції „малого” інструментального гурту. Згадуючи 38-літньої давності роки музичної співпраці з В. Пожоджуком, М. Данишук відзначає його як „сильного” музиканта з яскраво вираженою чистотою гри і надзвичайно точним ритмо- інтонаційним та артикуляційним виконанням гуцульських мелодій. Високої майстерності космацький музикант досягав шляхом сумлінного шліфування мелодій до такого рівня довершеності, щоб, за його словами, „не було до них ні що додати, ні що відобрати”. М. Данишук настільки звик до професіоналізму В. Пожоджука, його бездоганно точного відтворення музики „до співу”, „до слухання”, „до танцю”, що, граючи з іншими скрипалями, відчував певний дискомфорт, який заважав („шпортив”) йому супроводжувати партію скрипки. У розумінні шепітського цимбаліста, точність гри Василя „Генца” полягала ще і в тому, що скрипаль виконував коліна в гуцулці та в інших танцях у строгій послідовності мелодій, з яких вона складається. У наш час „генцового” принципу творення форми гуцулки не дотримуються гуцульські скрипалі, які грають коліна в гуцулці з довільними змінами в їх мелодичному і формотворчому структуруванні.

Як пояснює М. Данишук, сучасні скрипалі переймають мелодії на слух, і з-поміж них є такі, котрі не можуть за один раз точно схопити мелодію, а декому не вдається відтворити її аплікатурно („пальцьома”) або технікою смичка. Внаслідок цього молоді музиканти вдаються до спрощення й „ущерблення” мелодій у „колінах”, змінюючи („перероджуючи”) мелодичний кістяк „гуцулки”, що призводить до втрати автентичності форми гуцульського танцю, яку утверджували і зберігали корифеї космацької скрипкової традиції, зокрема В. Вардзарук („Якобишин”), В. Пожоджук („Генц”), В. Дзвінчук („Шлягун”) та їхні послідовники.

Що стосується смичкової техніки гри В. Пожоджука, то вона базувалася на використанні переважно нижньої частини смичка для супроводу співу за весільним столом. Зі слів музикантів відомо, що, граючи мелодії „до співу” нижньою частиною смичка, музикант лікоть правої

руки тримав так, щоб не зачепити нікого з гостей. Під час виконання музики „до танцю” скрипаль застосовував техніку використання всіх частин смичка. Як пригадує „Коцьо Полагнюків”, йому в „генцовій” капелі часто випадало грати гуцулку, яка складається з великої кількості мелодичних „колін”. Для того щоб гуцулка звучала від 15 до 30 хвилин і більше, музикантові необхідно знати велику кількість мелодій, які через те, що вони не мають назв, необхідно зберігати в пам’яті („пам’єтати”) і в процесі гри відтворювати у відповідній послідовності. Ці закони формотворення „гуцулки” знав В. Пожоджук, бездоганно граючи усі її „коліна” на весіллях і різних забавах. У репертуарі В. Пожоджука, крім гуцульської музики і румунських „волошок”, були популярні на той час вальси „На сопках Манчжурії” та „Дунайські хвили”, пісні літературного походження „Рідна мати моя”, „Рече та стогне Дніпр широкий”, „Думи мої, думи”, а також народні пісні.

Як талановитий музикант Василь „Генц” особливу увагу приділяв інтонаційній чистоті настроювання музичних інструментів капели, зокрема цимбалів, вважаючи, як підкреслює М. Данишук, що добре настроєні цимбали є фундаментом усієї капели. Усвідомлюючи своє Боже покликання, В. Пожоджук постійно підтримував професійний рівень, у зв’язку з чим, як згадує М. Данишук, цікавився нотною грамотою, прагнув збагатити репертуар новинками, наприклад польками і вальсами із яскравим, світлим і віртуозним звучанням. Від фоярніста В. Пожоджук вимагав виконання своєї партії („голосу”) на безперервному („без передиху”) діафрагмальному диханні, а від скрипаля – свого „голосу” з додаванням до нього орнаментики.

В. Пожоджук був охайним та інтелігентним. У своїх вчинках він виявляв розважливість, яку, за словами шепітського цимбаліста, набув під час еміграції в Чехословаччині. Мешканці (газди) сіл межиріччя Пістиньки і Прута, де грала капела талановитого музиканта, ставилися до нього з великою повагою і зверталися зі словами „пан Пожоджук!”. М. Данишук підкреслює: „Про Василя Генца народ відзивався делікатно, і він з людьми поводився дуже файно. Се був культурний чоловік”.

Талановитий професійний народний скрипаль-лідер Василь Васильович Пожоджук залишився в пам’яті музикантів нових поколінь як представник елітної частини гуцульської сільської інтелігенції і давніх прогресивних космацьких скрипкових традицій, закладених легендарними батьком і сином Вардзаруками („Якобишиними”), а також його учнями Лук’яном Бойчуком („Логойдою”), Дем’яном

Линдюком („Дем’єном Попиччиним”) та ішими. Будучи блискучим музикантом і вимогливим наставником, він уособлював найвищі християнські чесноти, успадковані багатьма поколіннями гуцулів Східних Карпат України.

Найяскравішим і самодостатнім скрипалем космацько-шепітської традиції в другій половині ХХ ст. був Кирило Васильович Линдюк („Вітишин”) (1929–2003), який народився у с. Космач, присілок Мел, а з 1956 р. мешкав у с. Люча Косівського р-ну Івано-Франківської області. Гуцульський музикант виховувався у газдівсько-ремісничій родині. Його батько, Василь Васильович Линдюк („Вітишин”) (18??–1972; присілок Мел), був шанованим у селі бондарем, будівничим, майстром із виготовлення возів, а мати, Гафія Макіївна Палейчук (19??–1982; присілок Мел), – газдинею, прядильницею, вишивальницею, писанкаркою, аматоркою-співачкою.

Із спогадів сестри Настуні довідуємося, що маленький Кирилко, ще не почавши ходити, забавляючись, „гутів” ротом, очевидно, імітуючи „гру”. Коли ж став більшим, займався збиранням дощечок, на які натягував нитки, і під ротовий супровід „гутіння” силвся відтворити „гру” на саморобній скрипці. Шестилітньому Кирилкові батько купив скрипку і перелаштував її струни на праву руку, відповідно настроїв і дав синові для самостійних занять („вчитися ноти вироб’єти”). Як згадує сестра Настуня, у їхнього тата зберігалася скрипка набагато краща від тієї, на якій вчився грати малий Кирило, але батько не дозволяв синові нею користуватися через побоювання її пошкодження початківцем-скрипалем. Однак Кирилко, як тільки батька не було дома, таємно „вправляв” на його скрипці. Незважаючи на обережність сина, тато догадувався (інструмент не так лежав або висів), що Кирило користується „забороненою” скрипкою, і за це його журих. Майже завжди у таких випадках виручала мама, пояснюючи чоловікові, що дозволила синові взяти скрипку для занять. При цьому мама, звертаючись до Кирилового батька, додавала: „Візьми та послухай, як він красно грає!”. Одного разу батько погодився на мамину пропозицію, і синочок охоче взяв скрипку в руки та завзято на ній загравав гуцульську мелодію. Тато був приємно здивований і надалі дозволяв синові вчитися грати на його скрипці за умови не виносити її з хати. З цього часу юний Кирило систематично займався на батьківській скрипці.

Першими мелодіями, які він легко запам’ятовував і відтворював зі слуху на скрипці, були награвання „до співу”. Утверджувався Ки-

рило як скрипаль через самостійні домашні заняття, а згодом, коли навчався в космацькій школі (з 1937 р.), удосконалював гру на скрипці, набуваючи авторитету музиканта як серед однокласників, так і вчителів школи. Наполегливість і велике бажання оволодіти технікою гри на інструменті привели до того, що підліток Кирило в одинадцятирічному віці (1940 р.) разом зі своїм однолітком-сопілкарем взяв участь у коломийському огляді художньої самодіяльності, на якому авторитетне журі високо оцінило автентичний гуцульський інструментальний дует (скрипка і фуярка) хлопців. Як згадує донька Кирила Васильовича, хтось із членів журі закликав до себе юного музиканта і запропонував йому їхати на навчання до Москви. Але тяжкі умови життя космачан під час встановлення радянської влади у Східних Карпатах, моральна і психологічна невідповідність хлопця до відлучення від свого середовища вимусили його відмовитися від нечуваної пропозиції. Оцінка таланту юного скрипаля в Коломиї завершилася грошовою премією у розмірі 80 крб. У цьому ж віці Кирило не задовольняється грою на скрипці і її сольним репертуаром і починає вчитися грати на цимбалах, залучаючи до цього свого брата Миколу, з яким згодом започатковує скрипково-цимбальний дует. Зі створенням такої „юнацької капели” розпочинається гуртове музикування братів у Космачі під час колядування, на весільних забавах, вечорницях тощо. Але братам не судилося довго музикувати, оскільки їхню сім'ю 1947 р. було заарештовано за участь одного з її членів в УПА і вивезено, разом із більшою частиною мешканців Космача, Лючі та сусідніх сіл, до Сибіру (Омська обл. Називаєвський р-н, радгосп „Іскра”)¹. На новому місці космачани і лючани створили компактне гуцульське поселення, обживалися, відзначали свої традиційні й культові свята. Враховуючи те, що гуцульські свята не про-

¹ До Сибіру родину Кирила Васильовича вивозили пізньої осені, на Покрову, коли по горах лежав сніг. У перші дні перебування на засланні його сестра, Настуня Василівна, народила донечку Ганусю. Сибірське ув'язнення, поява немовляти, відсутність для нього молока створило безвихідне становище. А в той час Кирило Линдюк працював у радгоспній фермі, з якої було категорично заборонено виносити чи купувати молоко. У разі виносу молока з ферми людину могли засудити. Працівникам ферми доярки під час перерви давали молоко. Юний Кирило частину молока випивав, а решту, зберігаючи в роті, приносив додому і виливав у горнятко. Змішаним із перевареною водою молоком годували маленьку племінницю, котра тепер мешкає у Космачі, працюючи завідувачкою дитячим садочком і допомагаючи доньці в роботі приватної крамниці.

водяться без музики, сестра Кирилового діда вислала йому скрипку, завдяки чому з'явилася можливість утвердити музичне життя гуцулів на чужині, що реалізувалося в організації інструментальної капели в такому складі: Кирило Линдюк (скрипка), Петро Линдюк, 1938 р. н. (цимбали), Василь Дзвінчук, 1929 р. н. (скрипка). Останній, окрім музикування, займався майструванням скрипок і цимбалів. Капела на чолі з лідером-скрипалем Кирилом Линдюком супроводжувала Різдвяну коляду, свята Трійці й Пасхи, а також різні „вечорінки”. Окрім цього, Кирило „Вітишин” періодично брав участь як скрипаль в оглядах художньої самодіяльності та концертах радгоспу „Іскра”. За час перебування у Сибіру Кирило сформувався фізично сильною і вольовою особистістю та перспективним музикантом. Зрілим парубком він одружився на дівчині, родом із с. Люча, і 1956 р., будучи батьком трьох дітей, повернувся до рідного села дружини¹.

Лючевський період музичного життя Кирила Васильовича розпочався, коли йому було 27 років. Учасниками першої організованої ним капели були: сам він як „капельмейстер”-скрипаль, його брат Петро Линдюк (цимбали, с. Космач), Петро Копак („Крамарик”) (фоярка, с. Нижні Рушори), Василь „Юрців” (незрячий) (бубон). Музиканти капели у 1957–1959 рр. обслуговували весілля свого села. Нерідко Кирило „Вітишин” у вільні від роботи і участі у весіллях дні відвідував Космач, шукаючи там для свого колективу добрих музикантів. Один із таких музик, сопілкар Василь „Гудим’ячків”² із присілка Медвежого, став незмінним учасником линдівської капели. І надалі К. Линдюк поповнював свій колектив кращими виконавцями, зокрема фоярністом Петром Запісяком (с. Акрешори), бубністом Миколою Запісяком (1944 р. н., присілок Андрійцево), цимбалістом Дмитром Палійчуком (1942 р. н.), Іваном та Петром Дзвінчуками³. Запальна

¹ Решта родини не швидко отримала право прописки в Космачі, тому повернулася додому з Сибіру лише 1964 р.

² Це рідний брат Параски Багрійчук (Гудим’як) (1927–2005), провідної космачької співачки, укладачки співанок, видатної писанкарки і вишивальниці. Упродовж 2000–2004 рр. Параска Дмитрівна Багрійчук була незмінною наставницею студентів й учнів вищих і середніх музичних та технічних навчальних закладів України під час їхнього навчання у зимово-літній школі традиційного народного мистецтва ім. В. Могура у с. Космач (відкритої 2000 р. зусиллями автора статті).

³ Петро Дзвінчук згодом закінчив духовну семінарію і висвятився на священника, але, на жаль, передчасно відійшов у вічність.

гра цих „капельнянів” радувала слух і душу гостей на весіллях, толоках та інших святах, які проходили у Лючі та навколишніх селах.

Найвищого творчого злету і популярності серед мешканців сіл Космач, Люча, Акрешори, Яблонів та Шепіт капела набула наприкінці 70-х—на початку 80-х рр. XX ст., коли вона мала офіційну назву „Смеречина” і місцеву — „Вітишанка”. Капела складалася із досвідчених музикантів високого професійного рівня, частина з яких мала середню музичну освіту. Серед цих музикантів: цимбаліст Михайло Михайлович Рибчук (1960–2011), фоярніст Петро Васильович Реведжук („Шведик”) (1949–2005; с. Космач, присілок Горішне), баяніст Петро Танасійович Семчук (1945 р. н.; с. Космач, присілок Центр), бубніст Дмитро Дмитрович Сіреджук („Готур”) (1945 р. н.; с. Космач, присілок Облаз), цимбаліст Василь Миколайович Самокішук („Пекур’євський”) (1950 р. н.; с. Космач, присілок Клифа; грав у капелі періодично), фоярніст Іван Борисович Ісайчук (1947–2013; с. Космач, присілок Завоєли; грав у 1976–1977 рр.), мультиінструменталіст, майстер із виготовлення сопілкових інструментів Дмитро Васильович Левицький („Косован”) (1939–2013; с. Космач; мешкаючи у м. Чернівці, періодично грав у капелі), трубач Ярослав Васильович Бойчук (1950 р. н.; випускник Івано-Франківського музичного училища; від 1980-х рр. грав у капелі постійно), бубніст Дмитро Дмитрович Клапцуняк (1954 р. н.; с. Космач; грав у капелі періодично). Капела Кирила „Вітишина” уславилась на весь космацький регіон своїми учасниками, творцями і натхненними інтерпретаторами гуцульського інструментально-ансамблевого музикування.

Географія музикування весільної капели К. Линдюка була досить масштабною: села Космач, Акрешори, Люча, Яблонів, Шепіт, Прокурава, Баня Березів, Нижній і Середній Березів, міста Коломия і Косів, смт Верховина, а також, як вказує Б. Котюк, „північно-західні поселення і навіть такі віддалені на північ і північний схід села, як Ланчин, Молодятин, Печеніжин, Слобода, Ключів, Рунгури” [3, с. 135].

Славетний космацький скрипаль виховав чимало талановитих хлопців зі свого й сусідніх сіл. Так, Мирослав Черкаський (1946–1998) із с. Люча став майстерним цимбалістом, керуючись настановами і порадами Кирила „Вітишина”, і у 70-х–80-х рр. XX ст. був незмінним „капельном” його колективу¹. Не без гордості, К. Линдю-

¹ Мирослав Чернявський був винятково талановитою і своєрідною людиною, за освітою математик, за покликанням мультиінструменталіст (блискучий цимба-

ка вважав своїм вчителем талановитий цимбаліст-віртуоз Космача й Косівщини, знаний в Україні і Європі Михайло Рибчук. Донька скрипаля, Ганна Кирилівна, із своїх спостережень за творчим життям батька зауважує, що він більше прилучав хлопців до гри на цимбалах, ніж на скрипці. Його власна методика навчання полягала в тому, що, граючи на скрипці мелодію „до співу”, він підказував учневі ритмічний рисунок і гармонію, що утворювали інструментальний супровід до скрипкової партії.

Будучи незаперечним авторитетним для музикантів і мешканців села скрипалем-„капельмейстером”, Кирило „Вітишин” мав своїх улюблених музикантів-інструменталістів. Його донька відзначала, що тато серед „капельмейстерів” космацько-шепітської традиції виділяв найавторитетніших скрипалів, зокрема Василя Походжука („Генца”), Дмитра Гудим’яка („Гудим’ячка”), Івана Менюка („Меніва”), Петра Коб’юка („Козара”). К. Линдюк не лише усвідомлював названих музикантів скрипковими лідерами, а й знав і грав чимало їхніх творів. Нерідко, виконуючи музику „до співу” чи „до танцю”, він виділяв авторство тієї чи іншої мелодії. Зазначимо, що славетний скрипаль знав не лише своїх космацьких колег-скрипалів, а й музикантів інших регіональних традицій, з-поміж яких особливим авторитетом для нього був видатний верховинський („жебівський”) скрипаль В. Грималюк („Могур”), мелодії котрого він залюбки грав і на весіллях, і на концертах. Цимбаліст Михайло Рибчук (учасник капели у 1981–2003 рр.) називає імена космацько-шепітських музикантів „середньої генерації”, які користувалися незмінною шаною Кирила „Вітишина”: два брати Данишуки – Юрій („Юра Полагнюків”) (1951 р. н.; скрипка, фуярка, короткий кларнет) і Микола („Коцьо Полагнюків”) (1944 р. н.; цимбали, фуярка; с. Шепіт, учасок Вишне Поле), Дмитро Левицький („Косован”) (1939 р. н.; фуярка), Микола Сіреджук („Коцьо Семенів”; 1957 р. н.; скрипка; с. Космач, присілок Завоєли), Іван Лобачук („Шевчуків”) (1932 р. н.; скрипка; с. Шепіт, учасок Вишне Поле). Що стосується останнього музиканта, І. Лобачука, то К. Линдюк, з молодих років вважаючи його талановитим і перспективним скрипалем місцевої традиції, відзначав у його гри

ліст і фоярніст). Працював вчителем Космацької дев’ятирічної школи на присілку Бані. Згодом здобув духовну освіту (1975–1976 рр.) і отримав парафію у Ворохті. Для прихожан був шанованим паном отцем, але йому не судилося довго затриматися на цій землі. Похований у рідному селі Люча.

технічну довершеність і орнаментальну винахідливість у збагаченні мелодичної лінійності гуцульських імпровізацій. А інший авторитетний сопілкар, Іван Ісайчук, який музикував у капелах Кирила „Вітишина” та І. Лобачука, погоджуючись з високою оцінкою гри останнього, відзначав його винятково „міткий” слух, що дозволяв відразу відтворювати на скрипці почуті нові мелодії.

Про гру самого К. Линдюка дізнаємося з інформації скрипаля і альтиста Івана Арсенича, представника академічного і гуцульського традиційного виконавства. Він засвідчує, що карпатський „маестро” Кирило „Вітишин” володів технікою смичка на рівні професійного академічного скрипаля. Так, під час гри гуцульської музики „до танцю” він користувався переважно серединною частиною смичка, а „до слухання” – смичком біля колодки. Звідси виконання ним гуцульської музики „до співу”, „до слухання” й „до танцю” було надзвичайно технічним й „іскристим”. Мелодії під його смичком звучали легко, чітко, виразно, нібито імітуючи характер „січеної музики”, тобто такої, яка виконується штрихом спікато, коли кожний окремий звук музикант видобуває, неначе кидаючи смичком на струну.

Стиль виконавства Кирила „Вітишина” базувався на відчутті глибинних зв’язків зі стародавнім, суто „гуцульським музичним мисленням”. У творенні скрипкових партій музикант виявляв неабияку майстерність в процесі варіативного розвитку мелодії, що конкретизувалось вмінням комбінаторно використовувати ритмічні, мелодичні та орнаментальні формули на різних ділянках форми. Іван Арсенич переконливо підкреслював, що скрипкова гра К. Линдюка завжди була для слухача відкриттям, неначе її слухаєш уперше. Сам Кирило Васильович говорив: „Я не знаю, як цю музику буду грати”, а Іван Арсенич у своїх роздумах так пояснював творчу вдачу музиканта: „У Кирила Вітишина від природи в душі закладені тонкі музичні почуття, „композиторські фантазії”, і він у процесі творення гуцульської музики ніколи не замислювався над тим, як і що технічно, аплікатурно чи інтонаційно йому треба заграти”. Даючи оцінку легкого, простого й натхненного музикування К. Линдюка, Іван Арсенич наголошував: „У нього як думала голова, так і руки слухали і творили музику”. А ще пан Іван зауважує, що Кирило Васильович у процесі виконання музики настільки фанатично віддавався грі, зокрема, музики „до співу”, що слухача неначе за „душу брало”. Особливо скрипаль полюбляв акцентувати інтонації секунд і кварт, а кадансові звороти закінчувати октавною інтонацією. За спостереженням Івана Арсенича, вібрація

у К. Линдюка була не академічною, а народною („судорожною”), за емоційною ж насиченістю – „вразливою”. Як підкреслює І. Арсенич, „вразливість” вібрації рельєфно окреслювала гуцульську скрипкову мелодику, сріблясто-дзвінкове звучання цимбалів, що в сукупності відтворювало неповторний карпатський колорит. К. Линдюк зачаровував слухачів своїми мелодіями, оскільки, як пояснює І. Арсенич, творив їх, внутрішньо відчуваючи, що ці мелодії йому „передав сам Бог”. Як далі розмірковує пан Іван, таємниці гри на скрипці космацькому музиканту ніхто не передавав, у жодного „професора” він не брав уроки, жодної ноти не знав і не бачив, „як вона виглядає”.

К. Линдюк був здатний виконувати гуцульську музику на скрипці в будь-якому висотному положенні ладу, мікроальтераційно відчуваючи висотність кожного звуку мелодії. Музикант легко на слух змінював скрипкові позиції гри, з будь-якого звуку розпочинав грати ту чи іншу п'єсу „до співу”, „до слухання”, „до танцю”. Як зауважує І. Арсенич, Кирило „Вітишин” міг грати гуцульські мелодії в різних тональностях, відчуваючи у кожній з них „певну фарбу”, що у поєднанні з орнаментально збагаченими мелодіями і створювало індивідуальний, „курулівський” музично-виконавський стиль („почерк”). Сьогодні стиль К. Линдюка, коли музиканта вже немає серед живих, сприймається як яскраве явище гуцульської скрипкової традиції із закладеним у ній усім тим художньо вартісним, що утвердили і розвинули у своїй музично-ансамблевій і сольній творчості його талановиті попередники, „капельмейстери”-скрипалі В. Вардзарук („Якобишин”), Д. Линдюк („Дем'єн Попиччин”), Л. Бойчук („Логойда”), В. Пожоджук („Генц”), Д. Гудим'як („Гудим'ячків”), М. Слочак („Федорин”), П. Коб'юк („Козар”), І. Менюк („Менів”) та інші. Із трьох описаних славетних „капельмейстерів”-скрипалів збережена музика лише останнього музиканта завдяки здійсненню автором статті фоновозапису на CD під назвою „Скрипаль Кирило Линдюк („Кирило Вітишин”) (1929–2003) із серії „Славетні музиканти Гуцульщини” (Рівне, 2006). Для подальшого вивчення феномена музичного таланту К. Линдюка („Вітишина”) необхідно здійснення транскрипцій усіх зразків його музики, музично-виконавського їх аналізу та відповідних теоретичних висновків. Приємно зазначити, що транскрипційною роботою щодо письмової фіксації та етномузикознавчим і виконавським дослідженням музики Кирила Линдюка від 2013 року успішно займається скрипаль, артист академічного камерного оркестру „Віртуози Львова” Львівської обласної філармонії Ярема Павлів.

Список інформантів:

1. Арсенич Іван Миколайович, 1950 р. н. (с. Нижній Березів Косівського району). Мешкає у Коломиї. Освіта – вища музична (Львівська держ. консерваторія ім. М. В. Лисенка). Викладач класу скрипки Коломийської музичної школи. У дитинстві переймав на слух гру талановитих гуцульських скрипалів, приятелював з К. Линдюком („Вітишиним”), постійно грав із музикантами його капели.
2. Вардзарук („Якобишин”) Василь Юрійович, (1935–2017, с. Космач, присілок Завоєли) – газда, полонинський пастух, бджоляр, онук славетного скрипаля Василя Вардзарука („Якобишина”).
3. Вардзарук Лук’ян Дмитрович, 1927 р. н. (с. Космач, присілок Завоєли, мешкає у м. Івано-Франківськ) – краєзнавець, історик, фольклорист.
4. Габорах (Пожоджук) Марія Василівна, 1938 р. н. (с. Космач, присілок Центр), – донька В. Пожоджука („Генца”). У 1976 р. закінчила Ленінградську лісотехнічну академію. Від 1952 р. – керівник лісокультурної бригади, лісник, технік-лісник, старший бухгалтер Космацького лісництва (1983–1993); писанкарка, вишивальниця, аматорка-співачка.
5. Данишук Микола Іванович („Коць Полагнюків”), 1944 р. н. (с. Шепіт, участок Вишне Поле), – провідний цимбаліст, скрипаль, сопілкар („фоярніст”). З 1966 р. грав на цимбалах у капелі В. Пожоджука.
6. Дзвінчук (Линдюк) Настуня Василівна, 1925 р. н. (с. Космач, присілок Центр), – рідна сестра К. В. Линдюка, писанкарка, вишивальниця, кравчиня, аматорка-співачка.
7. Дзвінчук Василь Васильович, 1929 р. н. (с. Космач, присілок Центр), – швагро Кирила Линдюка, скрипаль, майстер виготовлення скрипок і цимбалів.
8. Книшук Юрій Михайлович („Штудер”, 1927–2009; с. Космач, присілок Андрійцево) – капельмейстер-скрипаль. У 15-річному віці вчився гри на скрипці у В. Пожоджука.
9. Ісайчук Іван Борисович (1947–2013; с. Космач, присілок Завоєли) – мультиінструменталіст (фоярніст, саксофоніст, бубніст). З 1962 р. грав у капелах найяскравіших лідерів-скрипалів космацько-шепітської традиції.
10. Палійчук (Линдюк) Ганна Кирилівна, 1951 р. н. (с. Космач, присілок Центр), – донька Кирила Линдюка („Вітишна”), вчителька української мови Космацької дев’ятирічної школи на присілку Бані, вишивальниця, писанкарка.
11. Петрованчук Петро Дмитрович („Рузин”), 1939 р. н. (с. Космач, присілок Андрійцево), – сопілкар (фоярніст), скрипаль, цимбаліст, бубніст. Грав на фоярці у капелі В. Пожоджука до переїзду в 1967 р. в Коломию.
12. Рибчук Михайло Михайлович (1960–2011, Космач, присілок Центр) – професійний цимбаліст (закінчив Дрогобицьке музичне училище),

директор Космацької школи мистецтв. Упродовж 1981–2003 рр. був постійним цимбалістом капели Кирила „Вітишина”.

13. Соколюк Микола Іванович („Хромейчуків”) (1939–2002; с. Брустури, присілок Село) – провідний цимбаліст і баяніст. У 1957–1958 роках інколи грав у капелі В. Пожоджука замість свого батька, цимбаліста І. Ф. Соколюка. Маючи середню освіту, працював бібліотекарем, завідувачем клубом, інспектором з технічного нагляду.

Список використаних джерел

1. 3 української старовини: Альбом / текст Д. Яворницького, мал. М. Самокиша, С. Васильківського. – Київ: Мистецтво, 1991. – 316 с.
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – Київ: Наукова думка, 1967. – 240 с.
3. Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції / Б. Котюк // Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 1991. – С. 28–39.
4. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М. Лисенко / [ред., передмова та примітки М. Щоголя]. – Київ: Мистецтво, 1955. – 64 с.
5. Мациевская В. Вклад Ст. Мерчинского в изучение гуцульской скрипичной музыки / В. Мациевская // Петербургская музыкальная полонистика. – Санкт-Петербург, 2004. – Вып. 4. – С. 12–19
6. Мациевская В. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей / В. Мациевская : Автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.01 / Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург, 2003. – 24 с.
7. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу Г. Хоткевич / [репринт. видання]. – Харків, 2002. – 512 с.
8. Шухевич В. Гуцульщина / В. Шухевич. – Львів, 1902. – Ч. 3. – 257 с.
9. Kondracki M. Muzyka Huculszczyzny // Muzyka Polska. – Warszawa, 1935. – Z. 7. – S. 186–202.

Богдан Ярэмко. „Капельмейстеры”-скрипачи свадебных капелл космачко-шепитской традиции.

На базе данных, собранных в полевых условиях в с. Космач Косовского района Ивано-Франковской области, автор реконструирует творческие портреты трёх ярких „капельмейстеров”-скрипачей XX века: Василя Вардзарука (1852–1941); его талантливому ученику Василю Пожоджука (1899–1991), представителя элитарной части гуцульской сельской интеллигенции и древних прогрессивных скрипичных традиций; Кырыла Лындюка (1922–2003), способного играть орнаментально обогащённые гуцульские мелодии в разных тональнос-

тях, что сформировало индивидуальный, „кырыливський” музыкально-исполнительский стиль.

Ключевые слова: „капельмейстеры”-скрипачи, традиция, свадебные капеллы, скрипичная культура, реконструкция, репертуар, ансамблевое музицирование.

Bohdan Yaremko. „Bandmasters”-Violinists of Kosmach-Shepit Tradition Wedding Chapels.

Based on field-collected data from informants of Kosmach Village, Kosiv District, Ivano-Frankivsk Region, the author provides creative portraits reconstruction of vivid XX century Hutsul folk „bandmaster”-violinists: Vasyl Vardzaruk („Yakobyshyn”), Vasyl Pozhodzhuk („Hents”), and Kyrylo Lyndiuk („Vityshyn”). Kosmach music basis were formed by V. Vardzaruk (1853–1941), who started the activities of the founder, leader and violinist of the wedding chapel at the age of 24 (1882). V. Vardzaruk was recognized as „conductor”-violinist at the Vienna Festival for Austria-Hungary Folk Culture (1908). The Kosmach violinist’s wedding chapel included talented musicians, among which one of the most outstanding was cymbalist Ivan Sokoliuk (1908–1994). Geographical attribution service of wedding chapel covered almost entire Pidhir’ia area.

At the end of 1920s, V. Vardzaruk’s gifted student Vasyl Pozhodzhuk (1899–1991) asserts himself as a representative of the Hutsul rural elite intellectuals and progressive violin old traditions. He, being caught in the maelstrom of the political upheavals of 1910–1950s, made his way from the soldier of Ukrainian Galician Army, where he served as an artist of the wind band, seven-year Romanian Czech exile, Polish authorities’ persecutions and stay in Stalin’s camps in 1949–1956. Within the Kosmach-Mykulychyn period (1926–1949) he worked as a forester and played music with the wedding chapel established by him of renowned musicians. V. Pozhodzhuk, having no ability to play in detention, was reproducing in memory all the violin play processes and violin repertoire. From 1957 he resumed the activities of violinist and leader of chapel established of exceptionally talented musicians, and played music with them until the early 1990s.

In the second half of XX century the Kosmach-Shepit tradition was continued by self-contained violinist Kyrylo Lyndiuk (1929–2003). By 1947, when his family was deported to Siberia, he developed as a musician capable of solo and ensemble playing. In 1947–1956, K. Lyndiuk, while in exile, played music occasionally with a mini-chapel of two violinists and cymbalist, established by him. Since 1956 he is Liucha Village chapel conductor, which reached its peak during the 1980s. K. Lyndiuk, as an excellent virtuoso violinist, could play Hutsul melodies in different tonalities, feeling „a certain tone” in each of them, which in combination with the ornamentally enriched melodies created individual, „Kyrylo’s” music, and performing style.

Key words: bandmasters”-violinists, tradition, weddings band, violin culture, reconstruction, repertoire, ensemble playing.

„КАПЕЛЬМЕЙСТЕР” ІВАН ЯКУБ’ЯК – СКРИПАЛЬ-ЛІДЕР ВЕРХНЬОГО НАДПРУТТЯ

У пропонованій статті авторка на базі матеріалів і фонозаписів, задокументованих у 2009–2010 рр. від видатного гуцульського традиційного скрипаля Івана Юрійовича Якуб’яка (1960 р. н.) і учасників інструментальної капели під його керівництвом (м. Яремча), описує його творчий шлях, визначає особливості виконавського стилю, розглядає репертуар і художню роботу колективу, який обслуговує весілля багатьох сіл і міст Івано-Франківської та інших областей України.

Ключові слова: скрипаль, весілля, виконавський стиль, гуцульська музика, капела, традиційний.

Інструментальну капелу „Джерело Карпат”, місцем постійної роботи якої є відомий ресторан „Гуцульщина” на околиці курортного містечка Яремча, добре знають не лише мешканці сусідніх сіл Верхнього Надпруття, але й численні гості-відвідувачі популярного закладу, що приваблює їх, перш за все, виконанням гуцульської музики цим високопрофесійним музичним гуртом. Від 1995-го року заснування капели, яку організував, підібравши найталановитіших музик, місцевий скрипаль Іван Якуб’як, вона за три роки свого існування в одному складі прославилась як потужний інструментальний колектив, що, окрім музикування в ресторані, обслуговував весілля багатьох сіл Івано-Франківщини і частково Львівщини (Стрийський район). Брала участь народні музики і на фестивалі 1996 р. „Зліт гуцулів” у Києві. Капела складалась із таких виконавців: скрипка – Іван Юрійович Якуб’як (1960 р. н.); сопілка – Петро Михайлович Петрошук (1957–2007); цимбали – Василь Васильович Мотрук (1956 р. н.); баян – Іван Васильович Турчиняк (1951 р. н.); бубон – Юрій Васильович Мотрук (1955 р. н.).

У другому складі капели, яка дотепер успішно функціонує, грають, поруч зі скрипалем І. Якуб’яком і баяністом І. Турчиняком, талановиті й більш „спеціалізовані”, за висловом п. Івана, музиканти. Це сопілка Іван Михайлович Вискюк (1966 р. н.), його племінник акордеоніст і „клавішник” Андрій Іванович Вискюк (1984 р. н.), цимбаліст Степан Степанович Бойчук (1944 р. н.; добре володіє також скрипкою, акордеоном, баяном і бубном), бубніст Руслан Ярославович Андрійків (1975 р. н.). Кожний із цих музикантів – натхненний

виконавець-віртуоз музики усної традиції, який любить свій рідний край і гордо презентує гуцульську та українську музику на теренах своєї області, Тернопільщини, Хмельниччини, Закарпаття, Криму, також у Києві, Львові, Одесі, Дніпропетровську, Запоріжжі, а донедавна й у російському місті Новгороді, виконуючи пісенну і запальну танцювальну музику на весіллях, бенкетних заходах, публічних концертах тощо.

Керівник капели, блискучий скрипаль-„капельмейстер” Іван Юрійович Якуб’як, не без гордості висловлюється про кожного з учасників свого мистецького гурту. За його характеристикою, старійшина капели цимбаліст Степан Бойчук – великий віртуоз, який майстерно акомпанує мелодіям, нібито підносячи їх над потоком „розсипчастих” цимбальних гармонічних фігурацій. Сопілкар Іван Вискюк, маючи гострий і реактивний слух, майстерно і „по-своєму” обробляє скрипкові мелодії, вносячи в їхнє звучання новий тембр і віртуозну мелодикомелізматичну фігураційність. Баяніст Іван Турчиняк справно і точно орієнтується в імпровізаційному процесі ансамблевого розгортання кожної інструментальної партії і завжди готовий поділитися з молодими колегами інформацією щодо деталізованих моментів виконання гуцульських мелодій. Руслан Андрійків легко й темпераментно грає на бубні, а під час виконання „Гуцулки” користується „баладжуком” (різновид калатала), легко і точно „тримаючи” будь-який темп і підкреслюючи метричні долі мелодії дрібними ударами.

Що стосується гри самого керівника капели, Івана Якуб’яка, то вона захоплює з перших звуків його скрипки. І це зумовлено тим, що слухач миттєво занурюється в стихію суто гуцульського виконавського стилю, забарвленого локальними його особливостями, які скрипаль, маючи бездоганні слух і музичну пам’ять, а також величезний виконавський досвід, може легко схоплювати і відтворювати на рівні того чи іншого субрегіонального діалекту. На думку професійного музиканта із сусіднього села Микуличин, професійного баяніста Володимира Мироняка (1979 р. н.), найбільш знаними і близькими для І. Якуб’яка є виконавські стилі гуцульських сіл Космач, Чорна Тиса і Ясиня. З великою повагою В. Мироняк відзначає унікальний слух скрипаля, який дозволяє йому грати гуцульську музику на будь-якому інструменті, що опиняється в його руках (басоля, цимбали, гармошка, баян, дрімба, бубон), а також спонукає вважати його чи не єдиним на сьогоднішній день традиційним виконавцем, котрий досконало знає, відчуває і „чисто” відтворює різнолокальний гуцульський колорит

мелодій і „до співу”, і „до танцю”, й „до слухання”. Отже, спираючись на думку поважного микуличинського музиканта та на свої власні спостереження, можна стверджувати, що в індивідуальному виконавському стилі Івана Якуб’яка-скрипаля органічно поєдналися яскраві ознаки традиційного мистецтва гуцульських скрипалів попереднього покоління і величезна особиста виконавська практика, набута на базі слухового й художнього пізнання цього мистецтва.

У грі п. Івана зовнішні вияви стильових ознак традиційного мистецтва гуцульських скрипалів старої генерації, до яких належав і його дід – мультиінструменталіст Василь Михайлович Якуб’як, перший „вчитель” свого онука, можна побачити в тому, як по-старовинному, на грудях, тримає він скрипку, коли грає на весіллі (цим положенням інструмента не користується, виступаючи на концертах або перед великою групою слухачів, тримаючи скрипку на плечі). Цілком очевидним є те, що п. Іван у дитинстві перейняв від свого діда не лише традиційну манеру тримати скрипку, а й старовинний репертуар гуцульського весілля і стильову „чистоту” субрегіонального, надпрутського скрипкового виконання (а дід, своєю чергою, запозичив їх від свого батька – відомого у місцевому середовищі скрипаля). Усе це, поєднане з блискучими природними даними Івана Якуб’яка як вродженого музиканта і представника яскравого „скрипкового родоводу”, сприяло формуванню у молодих роках перспективного скрипаля нової генерації, здатного гостро реагувати на почуті мелодії і майстерно „обробляти” їх згідно зі сформованою індивідуальною естетикою виконавського стилю.

Одним із виявів цієї естетики є відпрацювання такої системи мелізматичного оздоблення звуків мелодії, у якій улюблений Якуб’яковий прийом акцентування окремих тонів на сильних метричних долях („гострих звуках”) скрипаль здійснює завдяки тимчасовому зняттю мелізматики, що сприяє вирівнюванню лінійного звучання усієї мелодії. Також помітним є схильність до завершення окремих „колін” „гуцулки” на звуках однойменного мажору (D-dur), що свідчить про загострене ладове мислення скрипаля, споріднене зі стародавніми традиційними уявленнями гуцульських музик щодо співвідношення звуковисотностей у системі мажорного і мінорного нахилів. Ладотональна палітра п’єс у виконанні І. Якуб’яка досить „поліхромна”, охоплює, як визначає В. Мироняк, такі конкретні тональності: d-moll, D-dur, C-dur, F-dur, e-moll, E-dur, A-dur, a-moll (рідко), B-dur, G-dur, g-moll, Des-dur (рідко), cis-moll.

Наслідуючи традицію місцевого весільного виконавства, а також виходячи із пісенно-інструментального репертуару капели, її учасники, зокрема Іван Якуб'як, Іван і Андрій Вискюки, Степан Бойчук, одноосібно або гуртом фрагментарно співають під час гри, чим посилюють емоційний рівень звучання і сприйняття гуцульських темпераментних мелодій. Свідченням ще однієї з ознак таланту п. Івана є його вміння блискуче відтворювати ці мелодії свистом. І хоча він рідко це практикує, та за певних обставин із приємністю можна почути польотний, тембрально привабливий „художній свист” музиканта як свідчення інструментальної різнобарвності звучання гуцульських мелодій.

Сьогодні Іван Юрійович Якуб'як – шанований і авторитетний музикант, знаний як блискучий скрипаль-лідер, ансамбліст і співак, організатор „пересувних” весільних і концертних виступів, географічна атрибуція яких охоплює величезну кількість поселень не лише на Івано-Франківщині, а й далеко за її межами. „Робоча” скрипка І. Якуб'яка чеського виробництва в його руках перетворюється на диво-інструмент, що звучить то розлогою й співучою кантиленою, яка щемливою інструментальною піснею торкається сердець і душ присутніх, то тирадними фіоритурами і мелізматичними фігурами, то віртуозними мелодіями гуцульських коломийок і танців.

Яким же був творчий шлях народного музики, котрий на порозі нещодавнього 55-річного ювілею зміг певно констатувати свою потужну „присутність” у сучасній народній інструментальній музиці Східних Карпат як скрипаль-лідер, керівник успішно функціонуючої весільної капели і улюбленець постійних і нових слухачів? Занурившись у ретроспективний життєпис скрипаля, можна відзначити і оцінити знакові віхи цього творчого шляху, які точно „спрацьовували” на формування сильної мистецької особистості в контексті народної інструментальної культури Карпат, зокрема її локального ареалу – Верхнього Надпруття (яремчансько-ямнинсько-микуличинська традиція).

Народився Іван Юрійович Якуб'як 9 квітня 1960 р. у селі Ямна Надвірнянського району Івано-Франківської області, яке з давніх часів славилося своїми інструментальними традиціями. Прадід Івана, Михайло Якуб'як, був знаним місцевим скрипалем. Очевидно, саме він започаткував сімейну традицію скрипкового музикування, передавши інструмент у руки свого сина, Василя Михайловича (1921–2008). Будучи весільним музикантом, який добре володів скрипкою і фрілкою, Василь Якуб'як рано помітив музичні здібності свого онука Івана, ось чому перші скрипкові уроки малий хлопець отримав саме від свого

діда. І дотепер дідова скрипка („майстрова”, копійована під інструмент Страдіварі), на якій він грав останні 30 років свого життя, зберігається як реліквія у внука і звучить під його пальцями лише в особливі моменти гри „для себе”. Батько Івана, Юрій Васильович Якуб’як (1937–1964), помер молодим, 27-річним, коли сину було лише 4 роки, і тому не міг мати на нього музичного впливу. Мати, Василина Юріївна Якуб’як (Лесяук), 1939 р. н., – співачка-аматорка, добра господиня, вишивальниця й в’язальниця рукавиць і светрів – брала посильну участь у формуванні сина як музиканта, наспівуючи йому пісенні мелодії, які він на слух повторював на скрипці. Вагому практичну допомогу робив для Івана і його дядько („стрик”), дідовий молодший син – скрипаль Іван Васильович Якуб’як (1939–1981). Він мешкав по сусідству, і малий Іван мав можливість не лише чути скрипкову гру „стрика”, а й користуватися його уроками, особливо коли вони торкалися застосування потрібної аплікатури („пальцовки”) під час гри гуцульських весільних мелодій.

Коли Іванові минуло 13 років, він почав ходити на місцеві гуцульські весілля, прагнучи на слух засвоювати мелодії, що звучали у виконанні інструментальної весільної капели в послідовному здійсненні певних обрядодій. Повернувшись додому, він відтворював почуті мелодії на своїй скрипці, таким чином органічно входячи в систему традиційного весільного обряду і формуючи з цих мелодій усталений „фонд”, а самого себе – майбутнім весільним музикантом. Постійними „єдиничками” мелодичного „фонду”, який швидко поповнювався, були такі основні весільні мелодії: „*На добридень*” („*Пригра газді*”), котру грають, частуючи батьків молодих і зустрічаючи гостей; ладканки, що звучать під час одягання молодої до вінчання; „до шлюбу” і „до співу” („*Ой дай, Боже, в добрий путь*”), які капела грає, супроводжуючи молодих до церкви; „*на повниця*”, під звуки якої обдаровують молодих; „до танцю” – *гуцулка, вальс, полька, „тачанка”* (жартівлива гра з макогоном), „*з віником*” (танець із віником того, хто лишився без пари і отримує від музикантів „кару” у вигляді п’яти поцілунків, котрими хлопець „нагороджує” дівчину, що стоїть на стільнику).

Після закінчення середньої школи Іван організував весільну капелу „трех братів”. У ній він сам грав на скрипці, брат Юрій Юрійович (1958 р. н.) – на цимбалах, брат Петро Юрійович (1958–1999) – на бубні. Ця капела успішно супроводжувала весілля в Яремчі й селах Надвірнянського району.

Роки перебування у лавах радянської армії (1978–1980, латвійське місто Адажі) не зупинили становлення Івана Якуб’яка як музиканта.

Оскільки першим музичним інструментом армійської самодіяльності зазвичай був баян, Іван швидко засвоїв гру на ньому, підбираючи на слух спочатку знані гуцульські мелодії, а потім ті, які чув по радіо, зокрема мелодії популярних українських пісень. Усвідомивши свій подальший життєвий і творчий шлях на стежі традиційного музики, до того ж за три роки армійської служби відчувши себе справжнім баяністом-„слухачем”, Іван Юрійович після демобілізації став учасником кількох весільних капел. Він грав у цих капелах на баяні з відомими на той час скрипалями із с. Ямна, зокрема з Михайлом Юрійовичем Федорчуком („Карабушка”; 1922–1992) і Богданом Михайловичем Німчуком (1937–1993). Добрі спогади зберігає п. Іван про цих досвідчених музикантів, від яких запозичив чимало мелодій „до танцю” й „до співу”, а також особливу манеру М. Федорчука користуватися смичком біля колодки, супроводжуючи спів.

Позитивною рисою характеру п. Івана є його повага до музикантів-колег різних генерацій і намагання дати об’єктивну оцінку їхній виконавській діяльності. Він добре пам’ятає почуту від діда інформацію щодо скрипаля-віртуоза довоєнного часу із с. Ямна (прісілок Хижки) Михайла Івановича Кривого („Хромий”; 1880–1940), який міг відтворити і зразу ж імпровізаційно „обробити” будь-яку почуту по радіо мелодію. За молодих років Іван Юрійович спілкувався з яминським скрипалем старої генерації Танасієм Васильовичем Мочернаком (1912–1992), котрий прославився як блискучий виконавець музики „до танцю”. Добрими скрипалями він називає Степана Івановича Стефурака (1931 р. н.) із с. Микуличин, що запам’ятався яскравою грою мелодій „до співу” й „до танцю”, а також Петра Михайловича Павлюка (1944 р. н.), неперевершеного гравця вальсів, польок і угорського чардашу. Особливо відзначає п. Якуб’як скрипаля із с. Делятин Василя Івановича Стефурака (1936 р. н.) як суто весільного музиканта, доброго виконавця мелодій застольних і „до ладкання”. Будучи на сьогоднішній день визнаним скрипалем-лідером, солістом колективу, яким він керував, Іван Якуб’як своїм справжнім конкурентом вважає скрипаля із сусіднього села Дора Дмитра Юрійовича Вередюка („Кривий”, 1953 р. н.), який має свою весільну капелу із „сильних” музикантів, де сам грає на скрипці, його брат, Юрій Юрійович Вередюк, – на цимбалах, Василь Васильович Якуб’як (1968 р. н.) – на бубні і Юрій Васильович Сорохманюк (1961 р., с. Микуличин) – на сопілці. Визначаючи колектив цієї капели достойним „суперником” власної капели „Джерело Карпат”, п. Іван і інтуїтивно, і свідомо спрямовує свій

колектив на безупинний творчий саморух, роками підтримуючи його високий виконавський рівень і репутацію однієї з кращої репрезентативної інструментальної капели Гуцульщини.

Репертуар, який ми записали влітку 2009 і 2010 рр. від інструментальної капели Івана Якуб'яка, складається із гуцульських награвань пісенно-танцювального віртуозного (моторного) стилю, поєднаних у сюїтоподібну в'язанку, яка формується „силами” функціонально розподілених і взаємопов'язаних інструментальних голосів. Послідовне розгортання цих награвань здійснюється в єдиному потоці мелодико-фігураційного лінійного руху скрипкових (Іван Якуб'як) і варіативно дублюючих сопілкових (фрілкових) мелодій (Іван Вискюк, 1966 р. н.), що базуються на мелодико-структурному, гармонічному та метро-ритмічному „фундаменті”, який утворюють цимбали (Степан Бойчук, 1944 р. н.), баян (Іван Турчиняк, 1951 р. н.), акордеон і клавіші (Андрій Вискюк, 1984 р. н.), бубон (Руслан Андрійків, 1975 р. н.). Головним критерієм гуртового виконання традиційних гуцульських мелодій цим колективом як специфічного феномена етномузичного гуцульського мистецтва є індивідуальні високі виконавські якості кожного з гравців, котрі в процесі музикування формують цільну багатоголосу композицію в'язанки в чітко відпрацьованій на слух ладовій системі з низки тональностей близького споріднення, що змінюються переважно у такій послідовності: D-dur – G-dur – D-dur – A-dur – e-moll – a-moll – e-moll – E-dur – D-dur – d-moll – A-dur – E-dur – D-dur; або D-dur – d-moll – G-dur – D-dur чи d-moll – a-moll – d-moll – C-dur – F-dur – C-dur – a-moll – A-dur – D-dur. Мішаний вид фактури, що утворюється під час гуртового музикування п'єси, складається із поєднання (а іноді й чергування) нерозвиненого гетерофонічного двоголосся (скрипка і фрілка), стрічково-октавного і унісонно-гетерофонічного багатоголосся (цимбали, баян, акордеон), бурдонноподібних, на гармонічній основі, елементів багатоголосся (клавіші, бубон).

Ладове мислення І. Якуб'яка як одноосібного виконавця на скрипці виявляється більш індивідуалізовано і, конкретно, у такій тональній змінюваності: G-dur – D-dur – G-dur – d-moll – g-moll – d-moll – D-dur – d-moll – G-dur – d-moll – E-dur – A-dur – E-dur – A-dur – D-dur („музика до танцю”), d-moll – C-dur – G-dur – D-dur („музика до співу”).

Спілкування зі скрипалем-лідером Верхнього Надпруття Іваном Якуб'яком і музикантами його весільної капели та зафіксована в їхньому виконанні музика засвідчили сучасне функціонування по-

тужного гуртового інструментального колективу усної традиції, котрий існує як один мистецький організм зі своїм репертуаром, власною виконавською естетикою і критеріями професійної майстерності, що в єдності уможливорює зберігати „чистоту” гуцульського стилю від впливів інструментальних ансамблів музики письмової традиції.

Надія Супрун-Яремко. „Капельмейстер” Иван Якубияк – скрипач-лидер Верхнего Надпрутья.

В предлагаемой статье автор на базе материалов и фонозаписей, задокументированных в 2009–2010 гг. от известного гуцульского традиционного скрипача Ивана Юрьевича Якубияка (1960 г. р.) и участников руководимой им инструментальной капеллы (г. Яремча), описывает его творческий путь, отмечает особенности исполнительского стиля, рассматривает репертуар и художественную работу коллектива, который обслуживает свадьбы многих сёл и городов Ивано-Франковской и других областей Украины.

Ключевые слова: скрипач, свадьба, исполнительский стиль, гуцульская музыка, капелла, традиционный.

Nadiia Suprun-Yaremko. Ivan Yakubiak – Verkhnie Nadpruttia violinist-leader.

On the basis of materials and sound records, documented in 2009–2010 from the famous Hutsul traditional violinist Ivan Yakubiak and managed by him instrumental chapel „Jerelo Carpat” in Yaremcha city, the author outlines its creative portrait and music group’s artistic work. The chapel, at the moment of sound recording of solo violin and group performance, was composed of such folk musicians as Ivan Yuriiovych Yakubiak – violin, singing; Ivan Mykhaylovych Vyksiuk – frilka/fistula, singing; Stepan Stepanovych Boychuk – cymbals, singing; Ivan Vasyliovych Turchyniak – bayan; Andriy Ivanovych Vyksiuk – accordion, digital, singing; Ruslan Yaroslavovych Andriykyv – tambourine. All musicians are the virtuosos performers of oral traditional Hutsul music, who present it mainly at the territory of Ivano-Frankivsk, Ternopil, Khmelnytsky and Transcarpathian Regions, playing samples of „music for singing”, „for dance”, „for hearing” at the weddings, banquet events, public concerts. The head of the chapel, violinist-conductor Ivan Yakubiak possesses a purely Hutsul style of performance – Yaremcha-Yamna-Mykulychyns tradition that he took over from his grandfather in the childhood, a famous violinist Vasyi Yakubiak and grandfather’s eldest son, violinist Ivan Vasyliovych Yakubiak. From the age of 13 years Ivan saw various local wedding adopting by ear the melodies heard, and after graduating from the high school he established a family chapel „Three Brothers”, which accompanied weddings in Yaremcha and Nadvirna District villages. After serving in the army he became a member of several reputable wedding chapels. Since 1995 Ivan Yakubiak successfully manages „Jerelo Carpat” chapel supporting as a soloist and member its high performance level and a reputation as one of the best instrumental groups in Hutsulshchina. The repertoire recorded by chapel is composed of individual solo and group performances, as well as of wedding ritual chant suites.

Key words: violinist, wedding, performance style, hutsul music, band, folk tradition.

ПУБЛІКАЦІЇ З ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ В ЖУРНАЛІ
„НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ” (1957–1991 рр.):
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Запропонована наукова розвідка є тільки початком студій, що стосуються публікацій із етномузикології в журналі „Народна творчість та етнографія” у період із 1957 до 1991 року. У вступі розглядаються основні тематично-змістові тенденції цих видань. Першу частину загального дослідження, що подана в цій статті, присвячено питанням історії етномузикології, а саме лисенкознавству, квіткознавству та колесезнавству.

Ключові слова: етномузикологія, народна творчість, етнографія, історія, теорія, практика.

Вступ

Журнал „Народна творчість та етнографія” – друкований орган Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, уперше з такою назвою вийшов 1957 року¹. Це був складний час радянського тоталітаризму, коли всі ланки суспільно-культурного життя були закріпачені комуністичною ідеологією, її волюнтаристськими методами керівництва, контролю, жорсткої цензури. Часопис потерпав від засилля системи із початків свого становлення: навіть слово „етнографія” в назві, у якому можна владці угледіли шкідливий західний вплив, доводилося обстоювати [4]. Примусовою даниною часові великою мірою позначене змістове наповнення: замовні кон’юнктурні „передовиці”, їхній плакатно-публіцистичний стиль, псевдонародні зразки творчості – на жаль, не оминули цього журналу, як і будь-якого іншого тогочасного видання. Однак навіть з ідеологічним мотлохом (на кшталт: „Український народ про Леніна” 1957, № 2; „Слава Жовтню”, 1957, № 3; „Любо нам живеться”, 1958, № 1 та ін.), журнал „Народна творчість та етнографія” (далі „НТЕ”) усіляко намагався зберігати власне національне та народознавче обличчя, бути гідним спадкоємцем традицій „Етнографічного вісника”, втілювати в життя засади М. Грушевського,

¹ Редакція декларує рік заснування 1925 – час виходу у світ першого номера „Етнографічного вісника” як попередника журналу „Народна творчість та етнографія”.

М. Сумцова, А. Лободи, Ф. Колесси та інших корифеїв української науки. Зокрема, це вдавалося завдяки спрямуванню не лише на т.зв. „радянський фольклоризм”, а й на справжні наукові публікації та дослідження традиційної музики. Очевидно, ділянка музичної фольклористики мала дещо кращий „імунітет” від ідеологічного „вірусу” порівняно з дослідженнями словесної складової фольклору, де акцент волею-неволею опинявся на „радянській новотворчості”, а насправді замовній псевдотворчості. Напрацювання з етномузикології (у минулому означуваної „музичною фольклористикою”) на сторінках „НТЕ” заслуговують ретельного вивчення як через широко відведені площі для публікацій та досліджень народної музики, так і через їхній зміст, висвітлений переважно в академічному конструктивному руслі. Цей науковий чи науково-популярний, а не ідеологічний, підхід до студіювання народної музики був закладений ще Кабінетом музичної етнографії ВУАН (1921–1936), який очолював професор Климент Квітка¹, Інститутами українського фольклору (1936–1941), народної творчості та мистецтв (1942–1944) під орудою професора Миколи Грінченка. Із настанням незалежності України (1991 р.) часопис позбувся вимушених суперечностей, став на тверді національні позиції – ця нова епоха його існування заслугоує окремого розгляду.

У запропонованому дослідженні окреслимо основні тематично-змістові тенденції публікацій із етномузикології в „НТЕ” у період до 1991 р., дамо їм сучасну оцінку. Ця розвідка тісно пов’язана з попередньою публікацією Ольги Харчишин „Фольклористичні дослідження на сторінках журналу „Народна творчість та етнографія” (до 1991 р.)” [6]. Читача, якого цікавлять ширші відомості про часопис (його історію, рубрикацію, основні напрямки, фольклористичну тематику тощо), скеруємо саме до вище вказаного джерела, тоді як надалі заглибимося суто в матеріал з ділянки етномузикології.

Сучасну оцінку „НТЕ” з етномузикологічного погляду спробував дати В. Пальоний у книзі „Історія української музичної фольклористики (1960–1990-і рр.)” [5]. Його спостереження, однак, мають оглядовий, загальний характер, деякі висновки – надто категоричні, потребують глибшої фактологічної аргументації. Попри це, абсолютну рацію мають В. Пальоний та А. Завальнюк (автор передмови),

¹ Правдоподібно, початково він поіменовувався як „Кабінет порівняльного музикознавства”. Детальніше див. [2, с. 15, 21].

зазначаючи, що „журнал „Народна творчість та етнографія” і, зокрема, його музично-фольклористичні публікації можуть бути предметом окремого дослідження” [5, с. 22]. Поділяємо й головні тези В. Пальонного про часопис як віддзеркалення цілої епохи „не тільки фольклористики, але й народного життя”, видання дуже чисельних, суперечливих, нерівних за якістю матеріалів, „не завжди необхідних за профілем журналу” [5, с. 23]. Вдалим і достатньо обґрунтованим є застосування терміна „радянський фольклоризм”, яким В. Пальонний (за ним і А. Завальнюк) окреслюють панівну ідеологізовану лінію у фольклористиці радянського періоду та виділяють низку його питомих ознак: занедбання власне етномузикологічної методології; розгляд замість музики переважно словесних текстів; замовчування та викривлення наукових ідей минулого; ототожнення фольклору і самодіяльності; ставлення до фольклору як матеріалу, цінність якого полягає лише у використанні в композиторській, літературній тощо творчості; як наслідок – розквіт фольклоризму; несприйняття структурно-типологічних методів дослідження. Кращого висвітлення у дослідженні В. Пальонного потребує теза про те, що попри засилення „радянського фольклоризму”, не припиняла свого існування й інша, протилежна, лінія – наукова. На думку А. Завальнюка, у ній „чітко засвідчилося повернення до кращих традицій вітчизняного та західного етномузикознавства” [5, с. 4].

Суперечливість засад і методів у вивченні фольклору в зазначений період простежується досить виразно на сторінках „НТЕ”. Тому значну частину чистої води псевдонаукових праць у дусі „радянського фольклоризму” (уже згадуваний „ідеологічний мотлох”) безболісно залишаємо поза увагою. Водночас пильніше придивимося до тих надбань, де за прикриттям „радянського фольклоризму” дослідники пробували висвітлити цікаві наукові ідеї чи, навпаки, під виглядом науки пропагували ідеологію.

Зауважимо, що термін „етномузикологія”, як справедливо зазначав Богдан Луканюк [2], уперше у світі вжив ще в 1928 році К. Квітка в науковій розвідці „Максимович і Аляб’єв в історії збирання українських мелодій” [1]. Проте на сторінках часопису, як і в науковому обігу того періоду, він практично не фігурує – тут панує термін „музична фольклористика”. Можливо, задля уникнення закидів у поклонінні впливам західних науковців, що, як не дивно, підхопили цей термін саме від Квітки. Інший термін „етномузикознавство” чи

не вперше на сторінках часопису вжив О. Правдюк у повідомленні „Питання нотації народної музики на IV етномузикознавчому семінарі в Чарівці (ЧССР)” (1974, 3, с. 62–67), як видно, для означення зарубіжного заходу. Надалі ж у згаданому дописі подибуємо ще й інші терміни-означення: „музично-етнологічному”, „музично-етнологічною” (с. 63), „музичноетнологічних” (с. 64, с. 65), що теж „запозичено” із доповіді німецької дослідниці Доріс Штокман (крім дивного подвійного правопису: із дефісом чи без такого).

Відсутність терміна „етномузикологія” в науковому обігу досліджуваного періоду безпосередньо пов’язана з проблемою детермінації її як самостійної науки в радянських умовах. Спеціалісти-музикознавці, які досліджували народну музику, тривалий період (до 2009 р. – часу створення відділу етномузикології) були розсіяні в системі ІМФЕ по різних наукових підрозділах: фольклористики, музикознавства, театрознавства, теоретичних проблем художнього розвитку мас (1989 р. перейменовано на відділ культурології та етномузикознавства), фонолабораторії та інших. Відтак наукові підходи до обрання тем та специфіка їх висвітлення прямо залежали від дослідницького спрямування того чи іншого відділу, в межах якого ці теми виконувалися. Так, представники відділу музикознавства висвітлювати теми з етномузикології у тісному зв’язку з професійною музикою, відділу фольклористики – у руслі ширших народнопісенних досліджень, культурології – з акцентами на функціонування народної музики тощо. Наприклад, багатолітній керівник відділу музикознавства Микола Гордійчук послідовно дотримувався напрямку історичного музикознавства, Олександр Правдюк, представник відділу фольклористики, – історії та теорії музичного фольклору. Водночас Софія Грица (вона ж – С. Й. Поріцька) у своїх публікаціях на сторінках „НТЕ” відзначилась найширшим діапазоном наукових підходів, напрямків досліджень, тем, проблематики. Її публікації проходять наскрізною ниткою в часопису від першого випуску (1957, 1) і до наших днів, великою мірою визначають стратегію журналу, роботи ІМФЕ, стан сучасної етномузикології. Поза цим, у журналі, який розраховано на широку читацьку аудиторію, регулярно публікували статті, повідомлення, рецензії тощо не лише науковців, але й учителів, митців, аматорів із різних куточків України, що більшою чи меншою мірою стосувалися питань етномузикології.

Частина I

Дослідження з історії етномузикології на сторінках часопису:

пошуку методології на межі можливостей часу та академізму

Передусім з'ясуємо, від яких чинників залежало обрання тем для досліджень, простежимо основні їх лейтмотиви, наукові підходи, глибину аналізу та оцінки на прикладі студій з історії етномузикології, а точніше праць із лисенкознавства, колесесезнавства та квіткознавства. Цим трьом ключовим фігурам основоположників української етномузикології – Миколі Лисенку, Філаретові Колесі й Клименту Квітці – у журналі надавали особливу увагу. Правда, до вивчення творчої спадщини кожного з них застосовували різні підходи та ставили неоднакові кінцеві завдання.

Журнал був розрахований на широкі кола читачів, тому важливою його місією було вшанування відомих діячів до круглих дат від їхнього дня народження чи смерті. Існувала спеціальна рубрика „Наш календар”, де вміщували ювілейні дописи. Крім цього, до круглих дат знакових постатей відводили персональні рубрики. Календар „круглих дат” був одним із засобів стимулювання досліджень та публікування праць, присвячених тому чи іншому ювілярові. До трьох велетнів етномузикології увага була звернена в такій хронологічній послідовності: передусім, до Ф. Колесси (на 1957 р. припало десятиріччя від дня його смерті, 1961 р. – 90-річчя, 1971 р. – 100-річчя від уродин академіка), далі – до М. Лисенка (1962 р. – 120-ліття уродин та 50-річчя з часу його смерті), нарешті – до К. Квітки (1980 р. – 100-ліття від дня народження). Отож, дослідження з колесесезнавства відкривали журнал у першому ж його номері й публікувались досить системно протягом наступних двадцяти років, лисенкознавство на сторінках журналу починає відлік від 1962 р., а от спеціальні дослідження спадщини Квітки – лише з 1980 р. (хоч поодинокі дописи були й раніше, так би мовити, задля годиться).

Інший чинник, який впливав на вироблення методології дослідження тієї чи іншої конкретної особистості, – ідеологічний (приписи та обмежувачі, які працювали на розкриття певного міфу), лейтмотивів якого повинні були дотримуватися дослідники. Так, наприклад, Ф. Колесса, за цими приписами, був жертвою часу буржуазно-панської Польщі і тільки після „золотого вересня” 1939 р. у складі Радянської України зміг проявити себе сповна як учений, як визначний діяч, зрозумів свої методологічні помилки, навіяні впливами

буржуазного Заходу, став на єдино правильні позиції марксистсько-ленінської методології, відтак був по-справжньому пошанований. Щодо М. Лисенка та штампу про нього як „велетня демократичної української культури”, то радянські ідеологи взяли на озброєння народницькі погляди митця, з яких акцентували вигідні для свого міфу риси: гостро критичне ставлення Лисенка до примітивних модерних віянь у музиці та пропагування народної пісні у природній її одежі – „сірій свитині, грубій сорочці, дьогтяних чоботях”. Такий підхід комуністи вульгарно трактували як класовий, соціальний. Найскладніше було із К. Квіткою, який ще від часу керівництва Кабінетом музичної етнографії АН УРСР (1922–1933) займав тверді наукові позиції, орієнтовані на досягнення світової етномузикології, не вписувався у жодні радянські схеми чи міфи. Очевидно, через свою наукову непохитність та методологічну невиваженість він був змушений покинути Україну, відтак опинився в опалі, у забутті, незважаючи на досить успішну діяльність у московський період (1933–1953).

Значний вплив на авторів публікацій чинила також цензура головного редактора та редколегії журналу, яка дещо змінювалась у різні періоди, проте завжди була орієнтована на Москву, на російських учених, відповідала принципу „лучше перебдеть, чем недобдеть”. Нарешті, чи не основним чинником залишалась особистість дослідника, його наукова і моральна шкала цінностей, вміння без лукавства оминати проблемні ідеологічні кути, писати з чистотою академічного стилю. У цьому плані колесезнавство і лисенкознавство зайняли вигідні позиції в журналі – провідними їх дослідниками були відповідальні учені Софія Йосипівна Грица (у журналі всього 8 статей і матеріалів про Ф. Колессу її авторства) та Тамара Павлівна Булат¹ (7 статей і матеріалів про М. Лисенка).

У першій статті С. Грици *„Музично-фольклористична діяльність Філарета Колесси”* (1957, № 1, с. 39–47) окреслено основні напрямки досліджень ученого: збирацька діяльність, нотування мелодій, укладання збірників, вивчення народних дум, науково-педагогічна праця. Цінною методологічною засадою вченого авторка вважає комплексність підходу у вивченні словесного і музичного текстів; до сильних сторін його збирацької діяльності залічує точ-

¹ Булат Тамара Павлівна (1933, м. Запоріжжя – 2004, м. Едісон, США). 1963–1992 – працювала в ІМФЕ, доктор мистецтвознавства (1981).

ність записів текстів і мелодій, „бережливе ставлення до варіантів”. Новаторським внеском Ф. Колесси називає вчення про ритміку народних пісень, а також увагу до українських дум (учений удосконалив практику нотування дум, проявив „тонке чуття їх музичного стилю”, обґрунтував народні основи походження українського епосу). Водночас С. Грица стримано-критично оцінює класифікування мелодій у збірниках мелодій гагілок, народних пісень із південного Підкарпаття та з Галицької Лемківщини за ритмічно-типovими формами, що, за її словами, може мати певну наукову вартість „для порівняльних аналізів ритмічної будови та форми пісні вцілому”, але „значно утруднює вивчення ідейно-художніх особливостей пісень” (с. 43). Така неоднозначна та, швидше, негативна оцінка була продиктована несприйняттям офіційними колами радянської фольклористики структурно-типологічних класифікаційних систем європейських учених І. Крона, А. Лауніса, Б. Бартока, Г. Мерсмана, на які орієнтувався Ф. Колесса. Ідеологічні приписи редакції під „совковим” патронатом настійливо вимагали засудження буржуазної методології, і тому авторка, швидше за все, вимушено або через помилкові переконання (це зрозуміємо з її подальших публікацій) критикує збірник „Народні пісні з Галицької Лемківщини”, де упорядкування за ритмічними схемами позначилось, за її словами, „особливо негативно” на багатому матеріалі, надало „цій цінній збірці рис схоластичності”. Забігаючи вже в інший час, зазначимо, що С. Грица сама скористається досвідом згаданого збірника для видання праці „Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського”, урешті назве цю працю поряд з „Мелодіями гагілок” та збірником „Галицько-руські народні мелодії” С. Людкевича – Й. Роздольського такими, „котрі вже поважно репрезентували дану проблему в науці” [3, с. 17]. Незважаючи на зазначені кон’юнктурні запити часу, у статті 1957 р. загалом мужньо витриманий чистий академічний стиль із виваженим, науково містким, ґрунтовним і фаховим викладом. Однак, за вимогами редакції, у публікацію треба було втиснути бодай якісь мотиви ідеологічного міфу, тож два речення, які цілком вибиваються із академічного авторського викладу С. Грици і швидше нагадують поетичний стиль головного редактора часопису М. Рильського, повістують нам про, „на жаль, запізнiле відчуте щастя, Ф. Колесси „бути вільним вченим вільного народу, у „рядах активних будівників радянської культури”.

У подальших дослідженнях *„Обробки народних пісень Ф. Колесси”* (1960, 1, с. 59–67) та *„Праці Ф. Колесси і питання українсько-слов'янських взаємозв'язків”* (1961, 4, с. 45–54) С. Грица ґрунтовно та скрупульозно висвітлює зазначені проблеми без видимих кон'юнктурних приписів (їх авторка майстерно приховала за авторитетом М. Лисенка та його потужним впливом на галицького митця). Невеличка публікація С. Грици *„М.Т. Рильський про видання творів Ф.М. Колесси”* (1966, 2, с. 89–90) цікава тим, що проливає світло на ту редакторську кухню, де вироблялися стратегії журналу та Інституту, зокрема з питань видання праць видатних учених, погляди яких виходили за межі марксистсько-ленінської теорії. М. Рильський зізнається у тому, що спочатку вважав за можливе видавати винятково тільки твори, „які б не заперечували чи майже не заперечували нашим методологічним принципам”. Однак під впливом позитивних змін у Москві, де почали виходити друком праці Ключевського, Соловйова та ін., „написані з монархічно-дворянських позицій”, М. Рильський переглянув свої підходи та поставив питання про якнайповніше перевидання праць „геніального” Потебні, Костомарова, Драгоманова, „вченого світового діапазону і світової сили” Ф. Колесси. Відтак обов'язковою вимогою до таких видань мали стати коментарі до місць, котрі „викликають в нас цілком законні заперечення”. Отож, цією публікацією С. Грица відкрила для нас завісу тогочасної цензури журналу – її орієнтацію на Москву.

Хочемо наголосити, що усі дослідження С. Грици мають актуальний, проблемний характер, ніяк не повторюють попередні. Стаття С. Грици до 100-річчя від дня народження Ф. Колесси *„Видатний дослідник фольклору Слов'янищини”* (1971, № 4, с. 46–54) значно поглибила відомості про новаторство Ф. Колесси у вивченні дум та „міжетнічної дифузії” у піснях Карпатського і Поліського регіонів. Це вдалось здійснити на основі залучення багатьох друкованих та архівних матеріалів (листів, доповідей, повідомлень, рецензій тощо), осмислення рецепції міжнародної наукової спільноти на фольклористичні здобутки Ф. Колесси. Розставлені у 1971 р. акценти С. Грици про український фольклор Лемківщини та Закарпаття у дослідженнях Колесси не втрачають, а хіба набувають актуальності в контексті незгасних сепаратистських рухів на периферіях України, підживлюваних імперіями-сусідами. Авторка пише: „Висновки Колесси про генетичну єдність крайньовіддалених етнографічних груп

українців мали принципове значення в умовах, коли шовіністичні кола панівних держав, яким підлягали Лемківщина і Закарпаття, всіляко ігнорували цю єдність, підтримували псевдонаукові теорії про неукраїнське походження лемків і гуцулів” (с. 50). Чи не вперше в історії етномузикології радянського часу так прозоро, не завуальовано накреслюється проблема значення фольклору як етновизначального та етнооб’єднувального чинника, важливості фольклористичних досліджень для доведення генетичної єдності та цілісності українського народу. Справедливості ради зауважимо, що до постаті Ф. Колесси на сторінках журналу побіжно зверталися й інші дослідники, такі як В. Іваненко, М. Загайкевич, О. Правдюк.

Статті з лисенкознавства у журналі „НТЕ” уперше з’явилися у 1962 році. Це праці Т. Булат *„Народна героїчна пісня в обробках М.В. Лисенка”* (1962, 1, с. 48–58), *„Народна пісня – джерело музики М. В. Лисенка”* (1962, 3, с. 64–75) та Зої Василенко *„М. В. Лисенко як збирач народних пісень”* (1962, 4, с. 50–55). Статті музикознавця Т. Булат хоч мають до етномузикології дещо опосередкований стосунок, усе ж становлять значний інтерес своїм методологічним підґрунтям та глибиною аналізу. У статті „Народна героїчна пісня в обробках М.В. Лисенка” авторка висвітлила вузький, але засадничий аспект фольклорно-композиторської взаємодії у творчості М. Лисенка – роль дум та історичних, козацьких пісень у його обробках та оригінальних композиціях. Цікаві спостереження дослідниці підкріплені багатьма прикладами, що загалом розкривають сповідувані Лисенком ідеї: „фольклор, – це саме життя”, музика, основана на фольклорі, особливо героїчній пісні – життєствердна, вона будить народну свідомість. Уже ширший ракурс закروений у другій статті „Народна пісня – джерело музики М. В. Лисенка”. У ній на основі архівних матеріалів Т. Булат підкреслила визнання доробку українського митця у світі, його творче кредо – плекання народного начала в музиці. Послідовно Т. Булат аргументує свої теоретичні положення конкретними прикладами. Так, основну засаду композиторської діяльності Лисенка – „безпосередню близькість до різноманітних жанрів фольклору” – дослідниця демонструє на фрагментах із опери „Тарас Бульба”, кантат „Б’ють пороги”, „Радуйся, ниво непоплитая”, „Гетьмани, гетьмани” (там сильними є впливи дум, козацьких маршів); на романсах „Ой чого ж ти почорніло”, „У неділю вранці-рано” (впливи народної романсової лірики) тощо. Треба віддати належне

сміливості Т. Булат, яка у своїх статтях виявляла високу національну позицію, усіляко противилась ідеологічному лукавству, як і С. Грица, дуже відповідально ставилась до кожного написаного слова. Слабшою з позицій академізму виглядає Зоя Василенко зі статтею „Лисенко як збирач народних пісень”, що має реферативно-оглядовий характер і засвідчує дещо формальний підхід до висвітлення такої постаті, як М. Лисенко. Водночас З. Василенко однією з перших на сторінках журналу висвітлює серйозні напрацювання К. Квітки у вивченні архівів М. Лисенка, спирається на них та високо оцінює копітку працю К. Квітки, зокрема щодо встановлення авторства багатьох записів, уточнень коментарів тощо.

У 1964 р. Т. Булат підготувала публікацію „*Дума „Плач невольників” (Новознайдений запис М. В. Лисенка)*” (1964, 4, с. 73–78), у вступній статті до якої зупинила увагу на новаторському внескові Лисенка щодо наукової фіксації мелодії дум. Авторка зазначила: „У царині української музики Лисенко, по суті, залишався єдиним (аж до появи на науковому обрії Ф. Колесси) записувачем і знавцем кобзарської справи”. Щодо новознайденого запису Лисенка „Плач невольників”, зробленого 1903 р. від О. Сластьона, Т. Булат, спираючись на рукописні спогади Сластьона, уточнює обставини запису думи, а також акцентує на з’ясуванні питання варіативності її мелодії, зіставляючи з пізнішим записом Ф. Колесси. Хід її аналізу – ретельні порівняльно-текстологічні студії архівних матеріалів – гідне продовження справи К. Квітки. Зауважимо і здорову критику Т. Булат щодо тих питань лисенкознавства, у яких вона добре компетентна. Так, у *рецензії „У листах – думи митця”* на видання „Лисенко М. Листи. К., 1964” Т. Булат конструктивно і виважено, із позицій академізму та національної доцільності, критикує видання, яке упорядкував Остап Лисенко (син композитора), жалкуючи, що таке очікуване, воно однак „не ввібрало всі відомі на сьогодні листи класика української музики, які зберігаються в рукописних відділах і архівах Києва, Львова, Ленінграда, Москви”, зокрема не увійшли 17 листів до Драгоманова, листи до Сластьона, не віднайдено листи до вчених слов’янського світу, а ті, що опубліковані, – не завжди вивірено за оригіналами, з огріхами, скороченнями. „Уразливий бік виданої книги – її науково-довідковий апарат”, не розкрито низку імен у покажчиках, подано неточний переклад з іноземних мов у примітках тощо (1966, 1, с. 81–84). Така рецензія відображала, з одного боку, тенденції часу

т. зв. „відлиги” (пригадаймо, як змінилися погляди М. Рильського на проблему видань творів), водночас стоїть поза часом, не втрачає актуальності дотепер через високу фаховість. Дещо підтягнула рівень свого аналізу і З. Василенко у статті 1964 р. **„Видатний теоретик музичної фольклористики”** (1964, 6, с. 49–54). Авторка сумлінно проаналізувала праці М. Лисенка „Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Остапом Вересаєм”¹, „Народні музичні інструменти на Україні”, „Про торбан і музику Відорта” та ін., на основі яких впевнено розкрила заявлену тему. Дослідниця звернула увагу на низку конкретних питань, які охопив Лисенко і „без висвітлення яких був би неможливим подальший розвиток не тільки науки про музичний фольклор, а й деяких галузей професійної творчості” (с. 49). Увесь виклад спонукає читача до логічного висновку про М. Лисенка як засновника української етномузикології, проте авторка (мабуть, і редакція часопису) чомусь так і не наважилась це визнати. До усвідомлення знакової – винятково новаторської ролі М. Лисенка в українській етномузикології та навіть у європейській культурі журнал підійшов тільки з нагоди наступного „круглого” ювілею у 1972 році, відзначеного статтею Т. Булат **„Зачинатель професіоналізму в обробці української народної пісні”** (1972, 3, с. 24–29). На основі величезної джерельної бази („У Лисенка всього понад 700 обробок народних мелодій”) та кропіткого її опрацювання дослідниця твердо заявила: „М. Лисенко – один з небагатьох композиторів у європейській, зокрема слов’янській музиці, що так наполегливо і в таких масштабах збирав і творчо опрацьовував фольклорний матеріал. За кількістю написаних обробок він стоїть першим у ряду митців минулого й сучасності”.

Квітознавство у „НТЕ”, як вже зазначалось, розпочалось після тривалих років негласного замовчування аж від 100-літнього ювілею вченого у 1980 р. Проте деякі публікації були друковані й раніше. У 1958 р. до п’ятої річниці смерті К. Квітки в журналі вміщено невелику статтю Л. Бачинського, Г. Кашеєвої-Квітки **„Видатний український музикознавець-фольклорист К.В. Квітка”** (1958, 4, с. 55–59), у якій зроблено короткий огляд життя і діяльності вченого. Зокрема звернено увагу на його досягнення як збирача фольклору, організатора польових досліджень у період керівництва Кабінетом музичної

¹ Подаємо у перекладі так, як у статті З. Василенко.

етнографії АН УРСР (1922–1933), „монументальну працю” „Українські народні мелодії”, що стала підсумком „25-річної роботи збирача”, наукову і педагогічну діяльність у московський період (1933–53), успішне вивчення народної інструментальної музики. Відомі з друкованих джерел факти автори доповнюють архівними матеріалами. Водночас зовсім побіжно торкаються питань теорії та методології досліджень народної музики у творчості Квітки, що наштовхує на думку про незручність трактування цих учень у зазначений період. Другою публікацією, де значне місце було відведене дослідженням Квітки, стала вже згадувана стаття **З. Василенко** (1962, 4) *про Лисенка*. Несистемний характер мали й два дрібні повідомлення (Рябий М. *Климент Квітка в Кукавці*. 1969, 4, с. 103–104; Іваненко В. *Климент Квітка*. 1970, 1, с. 70–73), та одним одна публікація праці К. Квітки *„Спільне в ритміці та мелодиці болгарських і українських народних пісень”* (1963, 4).

Початком реабілітації вчень К. Квітки на сторінках „НТЕ” була серйозна стаття московських авторів О. Баніна, Л. Канчавелі *„Дослідження К. В. Квітки про українську і російську народну інструментальну музику”* (1978, 1, с. 28–38), що вийшла вже після відомого московського видання, укладеного та коментованого Володимиром Гошовським, – „Квитка К. Избранные труды: в двух томах” (1971; 1973). Грунтуючись на цьому виданні та архівних матеріалах Кабінету народної музики МДК, автори висвітлили збирацьку та організаційну діяльність К. Квітки, проаналізували понад десять його праць щодо вивчення інструментальної народної музики. Зокрема, найбільше уваги надали експедиціям К. Квітки та його колег у Курській та Смоленській областях для дослідження традиції гри на кугиклах (1937, 1940) та праці „Флейта Пана у росіян”. О. Банін, Л. Канчавелі підраховали, що в ході цих експедицій було зафонографовано близько 200 мелодій, та зробили важливий висновок: „Експедиції Квітки [...] поклали початок масовій фіксації російської традиційної народної інструментальної музики”. Щодо теоретично-методологічного внеску К. Квітки було зазначено, що він „уперше всі найважливіші аспекти вивчення інструментального фольклору об’єднав разом”, „першим в радянській фольклористиці зробив істотне в методологічному плані переакцентування, перемістивши центр дослідження з інструмента на інструментальну музику” (с. 37). Нарешті підсумовано: „Діяльність К. Квітки поставила вивчення інструментального

фольклору на справді наукову основу” (с. 38). У 1980 р. у журналі „НТЕ” простежується різнопланове висвітлення спадщини К. Квітки, його беззаперечне визнання серед українських дослідників. У статті О. Шевчук *„Збірник К. В. Квітки „Українські народні мелодії та творчість українських композиторів 20-х років”* (1980, 1, с. 38–45) услід за П. Козицьким (він у розвідці „Климент Квітка і сучасна українська музика”, надрукованій 1925 р. у часописі „Нове мистецтво” (№ 8), нарахував 63 твори різних композиторів, де використані записи Квітки) стверджено: „Збірка „Українські народні мелодії” відіграла суттєву роль у становленні української радянської музики взагалі” (с. 45). Стаття О. Правдюка *„К. В. Квітка – теоретик музичного фольклору”* – перша спроба висвітлення теоретично-методологічних засад ученого, які довгі роки були замовчувані. Зокрема, Правдюк реабілітував, за його висловом, метод систематизації мелодій за ритмічними формами європейської школи, яку буцімто розвинули Ф. Колесса та К. Квітка аж у 1920–1930-х рр. (щоправда, не згадав С. Людкевича, який і є засновником Львівської типологічної школи, а отже й європейської). Учений послідовно, хоч лише ескізно, вивів еволюцію методології Квітки, найвищим здобутком якої стало комплексне застосування різних підходів (без абсолютизації одних коштом інших), з ефективністю міждисциплінарних взаємозв’язків у вирішенні тих чи інших питань музичної фольклористики. Автор уперше на сторінках журналу, розвиваючи попередні тези російських колег, ствердив виняткове місце Квітки у розвитку музичної фольклористики. Він пише: „Науковий доробок К. Квітки становить не лише для української, а й для фольклористики всіх народів РС настільки вагомий внесок, що важко уявити розвиток цієї науки без нього”. Ідеї Правдюка дістали подальший розвиток у статті О. В. Шевчук *„Климент Квітка і українська музична фольклористика перших десятиліть ХХ ст.”* (1980, 5, с. 49–53). У 1983 р. у Москві вийшов збірник „Памяти К. Квитки. 1880–1953”, відгук на який за авторства А. Іваницького уміщено в „НТЕ” (1985, 1, с. 82–84). Автор акцентує на тому, що „наукові ідеї, методика дослідження” Квітки не тільки не втратили свіжості і гостроти, а навпаки – „нині вони дістали гідну оцінку”. Основний висновок, до якого підводить Іваницький на основі низки статей збірника, – це світовий масштаб феномена Квітки та універсалізм його етномузикознавчої методики.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що засади вивчення етно-музикологічних аспектів творчості М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки в журналі „НТЕ” переважно відображали можливості часу. Поза тим, вони завдяки високим фаховим якостям дослідників майже завжди максимально наближались до академічного рівня аналізу. У хронології життя журналу відбувались позитивні зміни до глибшого осмислення, реабілітації, гідного пошанування визначних досягнень минулого.

Список використаних джерел

1. Квітка К. Максимович і Аляб'єв в історії збирання українських мелодій / К. Квітка // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1928. – Вип. 1. – С. 119–144.
2. Луканюк Б. До історії терміна „етномузикологія” / Б. Луканюк // Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1 : Збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климента Квітки / упор. Б. Луканюк. – С. 9–32.
3. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / Упор., вступ. ст., приміт., переклад з польс. С. Грици. К, 1995. – 432 с.: нот.
4. Наулко В. Думки і спогади про часопис етнографів і фольклористів / В. Наулко // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 4. – С. 129–131.
5. Пальоний В. Історія української музичної фольклористики (1960–90-і рр.) : Навч. посібник. / В. Пальоний. К., 1997. – С. 19–23.
6. Харчишин О. Фольклористичні дослідження на сторінках журналу „Народна творчість та етнографія” (до 1991 р.) / О. Харчишин // Народознавчі зошити. – 2015. – № 3. – С. 713–724.

Ольга Харчишин, Василь Коваль. Публікації по етномузикології в журналі „Народное творчество и этнография” (1957–1991 гг.): история, теория, практика

Данное исследование является лишь только началом в изучении публикаций по этномузикології в журнале „Народное творчество и этнография” в период с 1957 по 1991 год. Во введении рассматриваются основные тематически-смысловые тенденции этих изданий. Первая часть общего исследования, представленная в этой статье, посвящена вопросам истории этномузикології, а именно лысенковедению (Лысенко), квитковедению (Квитка) и колэссеведению (Колэсса).

Ключевые слова: этномузикология, народное творчество, этнография, история, теория, практика.

O. Kharchyshyn, V. Koval'. Ethnomusicology publication in „Folk art and ethnography” journal (1957–1991): History, theory, practice

Introduction

The „Folk art and ethnography” journal, organ of the Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology by M. Rylskiy (National Academy of Sciences of Ukraine), was published under such title in 1957. It was a hard time of the Soviet totalitarian system, when all aspects of social and cultural life were enslaved by communist ideology, its voluntarist methods of management, control and strict censorship. The journal suffered from the dominance of the system from the beginning of its formation: even the word „ethnography” in the title, in which officials saw harmful Western influence, had to be defended. The semantic content was also largely marked with forced tribute to time: customized tactical „editorials” with poster-journalistic style and pseudo-national samples of art unfortunately didn't pass this journal, like any other publications of that time. However, even with the ideological junk, the „Folk art and ethnography” journal (further – „FAE”) was strongly trying to keep its own national and ethnology face and be a worthy heir to the „Ethnographic Journal” traditions of implementing principles of M. Hrushevskiy, M. Sumtsov, A. Loboda, F. Kolessa and other giants of Ukrainian science. In particular, it was possible not only due to the so-called „Soviet folklorism” direction, but the real scientific publications and research of traditional music as well. Obviously, part of musical folklore studies had slightly better „immunity” from ideological „virus”, in comparison to researches of verbal component of folklore, which had a focus on „Soviet modern art” – the customized pseudo-art, actually. Ethnomusicology works (called „musical folklore studies” in the past) on the „FAE” pages deserve careful study because of large designation to folk music publications and researches as well as their content, mainly highlighted in the academic constructive way.

In this study we will outline the main thematical and content trends of ethnomusicology publications in „FAE” before 1991 and give them contemporary assessment.

Contradictory principles and methods in folklore studies of this period are quite clearly visible on the pages of „FAE”. Thus, a lot of pure pseudo-scientific works in the spirit of „Soviet folklorism” (already mentioned „ideological junk”) can be safely ignored. At the same time, let's closer consider those gains, where under cover of the „Soviet folklorism” researchers tried to highlight interesting scientific ideas or, in reverse, under the guise of science propagated ideology.

Worth to note that term „ethnomusicology”, as Bogdan Lukanyuk rightly admitted, first time in the world has was mentioned in 1928 by K. Kvitka in scientific exploration „Maksymovych and Alyab'ev in the history of Ukrainian melodies collecting”. However on journal pages, as well as in scientific works of that time, it almost does not appear, as the term „musical folklore” is dominating. Perhaps to avoid accusations in worshipping influences of Western scholars that, oddly enough, borrowed the term from K. Kvitka. Another term „ethnomusicoznavstvo” („ethnomusicology”) for the first time appeared on the pages of the journal in O. Pravdyuk's message „The question of folk music notation at the IV ethnomusicology seminar in Charivitse (CSSR)”

(1974, 3, pp. 62–67), apparently to indicate foreign event. Later in that same article we can find other terms-definitions: „musical-ethnologic” (p. 63), „music-ethnological” (p. 64, p. 65), which were also „borrowed” from report of German researcher Doris Stockman (except for a strange spelling: with double hyphen or without a it at all).

Part I

Studies of ethnomusicology history on the journal pages:

methodology searches on the edge of time and academizm capabilities

First of all, let's find out which factors influenced on selection of topics for researches and trace their main leitmotifs, scientific approaches, analysis depth and evaluation on the example of ethnomusicology history researches, or more specifically – works of lysenkology, kolessology and kvitkology. These three founders of Ukrainian ethnomusicology – Mykola Lysenko, Filaret Kolessa and Clement Kvitka – were given a special attention in the journal. However, the studies of their creative heritage used different approaches and set different final task.

Journal was designed for a wide range of readers and that's why its important mission was to honour birth and death anniversaries of famous figures. There was a special heading „Our Calendar” with commemorative posts. In addition, on anniversaries of iconic values, they were assigned personal rubrics. Calendar of „anniversaries” was one of the ways to stimulate researches and publications about the particular figure.

In summary, we can state that principles of studies of ethnomusicology aspects of M. Lysenko's, F. Kolessa's and K. Kvitka's compositions in the „FAE” journal primarily reflected the capabilities of that time period. Nevertheless, due to the high professional qualities of researchers they almost always approached the maximum of academic level of analysis. Improvements to a deeper understanding, rehabilitation, worthy honouring of outstanding achievements of the past took place in the chronology of the journal life.

Key words: ethnomusicology, folk art, ethnography, history, theory, practice.

УДК 784.4:398-051(082)

Юрій Рубак

ЛИСТУВАННЯ ОЛЕКСИ ОШУРКЕВИЧА ТА МИХАЙЛА МИШАНИЧА ЩОДО ПІДГОТУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ЗБІРНИКІВ

Об'ємні епістолярії видатного етнографа О. Ошуркевича і блискучого транскриптора М. Мишанича висвітлюють складний процес опрацювання, систематизації та видання двох народнопісних збірників, пов'язаних із родинними місцями Лесі Українки і Тараса Шевченка. Попри те, що ретельні нотації (понад 800 зразків) так і залишилися в рукописах, а книги вийшли зі спрощеними транскрипціями інших музикантів, матеріал листів слугує важливим документом своєї епохи та джерелом цінного досвіду для сучасних фольклористів.

Ключові слова: епістолярії, Олекса Ошуркевич, Михайло Мишанич, фольклорні збірники, народні пісні з батьківщини Лесі Українки і Тараса Шевченка.

Творча співпраця відомого луцького етнографа Олекси Ошуркевича та львівського етномузиколога і видатного транскриптора Михайла Мишанича тривала понад півтора десятиліття (1980–1997), що, як це було нормою того часу, відображено в їхньому інтенсивному листуванні¹. Епістолярні контакти в основному були зав'язані на обміні інформацією щодо фольклористичних новинок, а також взаємодопомозі в отриманні певних наукових і методичних матеріалів. Щоправда, значно частіше за допомогою звертався О. Ошуркевич, який в умовах провінції увесь час почувався науковим самотником, а тому налагоджував взаємини з багатьма провідними фахівцями фольклористичної галузі переважно з Києва та Львова. З іншого боку, для них, як і для М. Мишанича, він свого часу виступав найавторитетнішим знавцем полісько-волинського фольклору.

Незадовго від початку листування, у 1981 році, М. Мишанич виступив ініціатором опрацювання та видання численних народних пісень, які зібрав О. Ошуркевич у своєму регіоні (лист № 1), і від того часу фактично все листування велося на тему підготовки до друку цих фольклорних матеріалів. І хоча в тому вигляді, як це планувалося насампочаток, реалізувати задумане не вдалося, що врешті-решт стало основною причиною остаточного припинення

¹ Крім того, як це зазначено у деяких листах, нерідко відбувалося і телефонне спілкування.

листування, об'ємний епістолярій становить неабиякий інтерес для сучасників, оскільки відображає різні перипетії процесу упорядкування, і, особливо, видання фольклорних збірників на межі радянської і незалежної України.

Загалом на сьогодні віднайдено 124 листи¹: 86 – від О. Ошуркевича, люб'язно надані авторові цих рядків М. Мишаничем, а також 38 – від М. Мишанича, з особистого архіву О. Ошуркевича². Найбільше листів (115) було написано протягом 1980-х років, а з початку 1990-х, судячи зі всього, поступово контакти науковців слабшали і 1997-го припинилися взагалі. На відміну від найімовірніше повного листування О. Ошуркевича, листи М. Мишанича обмежуються лише 1985 роком, а тому цілісну картину їхнього спілкування відновити неможливо. Усе ж цього достатньо, щоб у деталях зрозуміти, на які труднощі наштовхувалися два дослідники у своїх намаганнях опублікувати унікальні пісенні твори.

Спершу їм доводилося боротися з бюрократичною радянською системою книговидання, надто вибагливою до друкованої продукції, коли постійно диктувалися ті чи інші, часто безглузді, вимоги щодо змісту книг і рівня викладу матеріалів. Згодом, коли із початку 1990-х такі перепони зникли і відкрились не бачені досі можливості друку, нависло фінансове питання, що знову ж гальмувало видавничий процес. Насамкінець, фольклористи розійшлися у поглядах на те, яким має бути остаточний формат їхньої продукції. Із самого початку було чітко обумовлено, що М. Мишанич опрацьовуватиме матеріали за архівним принципом (листи №№ 15–18), послуговуючись новітніми здобутками етномузикології, а тому нерідко на фонологічному рівні³. Це виражається у ретельному відображенні дрібних виконавських особливостей (найчастіше із додатковими словесними коментарями), часто в повному обсязі (наскрізно, не вибірково строфи) або із зазначенням численних варіацій в узагальнюючих транскрипціях, із застосуванням низки спеціальних позначень та й взагалі специфічної системи нотації згідно з диференціальним принципом тактування Б. Луканюка⁴.

¹ У т. ч. вітальні новорічні листівки, які зазвичай містили одне-два речення робочого характеру.

² Частина цього архіву, зокрема листи М. Мишанича, зберігається у фондах Волинського краєзнавчого музею. Туди ж нещодавно автор цих рядків передав на депонування листи О. Ошуркевича.

³ Як результат ці та інші матеріали транскриптора увійшли до Музично-етнографічного архіву М. Мишанича (МЕАМ), який зберігається у фондах ПНДЛІМЕ ЛНМА ім. Миколи Лисенка, а також у відділі мистецтв Львівської національної бібліотеки ім. Василя Стефаника: Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: у 3 кн. – 1095 с. До цих трьох книг увійшли понад 1600 народноmuzичних творів, транскрибованих М. Мишаничем протягом 1983–1988 років.

⁴ Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання фіксації та транскрипції творів народної музики : Зб. наук. пр. – Київ, 1989. – С. 59–86.

Чи не найкраще кредо транскриптора виражають його ж слова: „...мені *залежить на свідомості сумлінної праці і повної достовірності своєї продукції*” (лист № 22). Згодом, з низки суб’єктивних та об’єктивних причин, О. Ошуркевич наполягав на спрощенні викладу друкованих видань, адресованих широкому колу читачів (лист № 33). М. Мишанич на це не погодився, а тому його транскрипції залишилися в рукописному вигляді. Намагаючись будь-якою ціною довести почате до кінця, О. Ошуркевич за допомогою кількох луцьких транскрипторів-аматорів згодом таки видрукував два збірники, при цьому лише частково (і то з редакторськими правками) використавши там нотації свого львівського колеги.

Щодо походження фольклорних пісенних матеріалів, готувалися до друку твори з родинних місць (країв) Лесі Українки і Тараса Шевченка.

Все почалося з опрацювання пісень Лесиноного краю (лист № 3), де вже неодноразово до цього робив записи О. Ошуркевич¹, а в процесі підготовки книги проводив додаткові фольклористичні експедиції, зафіксувавши загалом 440 творів². Усе це водночас дослідник осмислював ним як творчість Великої Волині, а тому планувалося охопити шість населених пунктів з різних місцевостей етнографічних Волині і Полісся, прямо чи опосередковано пов’язаних з поетесою³: Колодяжне і Скулин Волинської області; Любитів, Миропіль, Жабориця Житомирської області; Чекно Рівненської області. За шість місяців, на рубежі 1983 і 1984 років, М. Мишанич ретельно транскрибував увесь пісенний репертуар (лист № 16)⁴, однак книга вийшла друком лише 1998-го, і то лише в частковому виконанні. У невеличкому збірнику з одного села – „Пісні з Колодяжна”⁵ – вміщено транскрипції як самого М. Мишанича, так й інших музикантів – Ліни Добрянської та Мирослава

¹ Ще в дипломній роботі О. Ошуркевича „Народнопісенна творчість Волині”, захищеній у Львівському національному університеті 1957 року, один із розділів був присвячений Лесі Українці: „Леся Українка і народна творчість Волині” (див. зміст роботи та фрагмент цього розділу в Додатках цього числа „Етномузики”).

² У кінцевому рукописному варіанті збірника, який зберігається у фондах Волинського обласного архіву, наведено іншу цифру – 550 прикладів. Див.: Рукопис збірника „Пісні Лесиноного краю”, записаних та упорядкованих О.Ф. Ошуркевичем з нотними розшифровками 1987–1988 рр. Матеріали зібрані протягом 1965–83 років у Житомирській, Рівненській (Ровенській) та Волинській областях // Державний архів Волинської області. – Ф. Р 3186. – Оп. 1. – Спр. 97. – 218 с.

³ Щоправда, у II-й книзі МЕАМ ще представлено матеріали зі села Білин Ковельського району та смт Новоград-Волинський Житомирської обл. У листах цих населених пунктів чомусь жодного разу не згадано.

⁴ Чистовий перепис зайняв ще три місяці, а тому загалом опрацювання Лесиних матеріалів тривало 9 місяців, про що транскриптор пише у вступі до II-ї книги МЕАМ.

⁵ Пісні з Колодяжна: [фольклор. зб.] / Записи, упорядкув. і прим. О. Ошуркевича. – Луцьк : Надтир’я, 1998. – 152 с.

Стефанишина. Щодо запланованого із самого початку повного видання, воно тривалий час безуспішно блукало спершу коридорами київської „Музичної України”, згодом О. Ошуркевич активно шукав можливості видруку книги в Луцьку. Каменем спотикання 1994 року стали наполегливі вимоги щодо спрощення нотацій від сторонніх осіб, залучених до нотного перепису пісень і їхнього рецензування, на думку яких від безвиході О. Ошуркевич пристав, а М. Мишанич із цим так і не змирився.

Пісні Шевченкового краю готувалися до друку із 1986 року, а оскільки процес видавництва Лесиного збірника постійно затягувався, то невдовзі О. Ошуркевич оббивав пороги „Музичної України” вже одночасно з двома рукописами і повсякчас намагався залучати до цієї справи М. Мишанича. Луцький етнограф хотів встигнути з Шевченковими піснями до чергового 175-літнього ювілею Кобзаря у 1989 р., до того ж у київському видавництві його обнадіяли в тому, що цією книгою, можливо, у 1991 р. розпочнуть серію видань „Пісні з батьківщини українських письменників” (лист № 28). Напевно, внаслідок відомих соціально-економічних змін видавництву цей задум реалізувати не вдалося, хоча Ошуркевич, як міг, довів задумане до кінця¹, щоправда, вже в Луцьку. Власне збірник із піснями з Шевченкового краю вийшов друком щойно 2006 року², але, на жаль, без жодної транскрипції М. Мишанича³. Нотацію пісень на дилетантському рівні здійснив невідомий у фольклористичних колах луцький музикант Віталій Охманюк⁴. Збірка

¹ Навіть більше, він реалізував свого роду етнографічну трилогію, видавши, крім Лесиного і Шевченкового, ще й Франковий збірник: „З фольклорної криниці Франкового села. Народні пісні, перекази, спогади” (Луцьк, 2006. 168 с.). Частину транскрипцій у цьому останньому виданні виконав автор цих рядків.

² Пісні Шевченкового краю / Записи, впорядкув. і прим. О. Ошуркевича. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – 384 с.

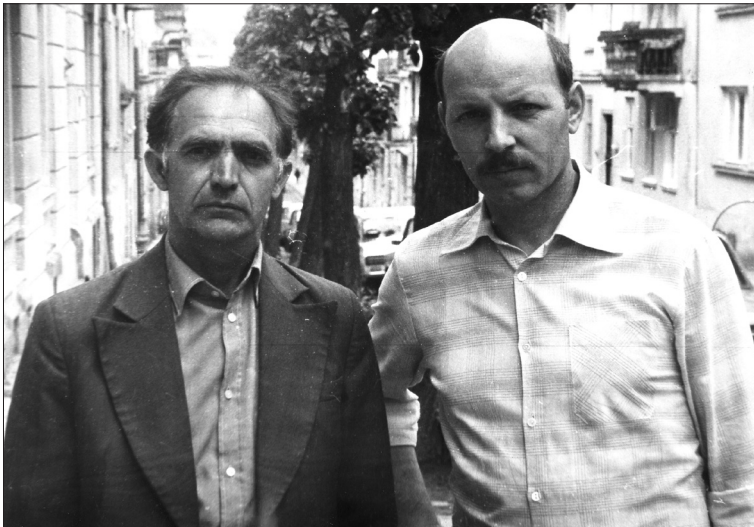
³ Слід зауважити, що безпосередню методично-консультативну участь у роботі над Лесиними і Шевченковими піснями брали Юрій Сливинський та, особливо, Богдан Луканюк (листи № 22, 25), другий із яких опублікував спеціальну статтю, базовану на записах О. Ошуркевича: Луканюк Б. Народні мелодії батьківщини Т. Шевченка: мелотипологічна характеристика // П’ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: матеріали / ред.-упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 1994. – С. 36–45. (див. також розширений варіант цієї статті у Віснику Львівського університету. Серія мист-во. 2014. – Вип. 15. С. 98–118).

⁴ В одній із приватних розмов з автором цих рядків М. Мишанич, тримаючи видрукований Шевченковий збірник, висловив жаль не стільки щодо надто примітивних у ньому нотацій, скільки через суттєві неточності у мелодіях і ритміці пісень. Попри все це, як можна здогадуватися, 2013 року В. Охманюк саме на матеріалах О. Ошуркевича захистив у Києві кандидатську дисертацію „Етнічна музика Черкаської Звенигородщини (ритмоструктурний, парадигматичний та семіологічний аспекти)”.

містить пісні з двох родинних для Т. Шевченка сіл – Шевченкове (колись Кирилівка) і Моринці, де Олекса Федорович упродовж 1985–1989 років провів кілька індивідуальних експедицій та зафіксував, як і в попередньому випадку, 440 пісень і об’ємну музично-етнографічну інформацію.

Інші деталі процесу роботи над вищезазначеними збірниками відображено в пропонованому нижче листуванні. Зрозуміло, що всі листи у межах цієї публікації викласти неможливо, тому вони подаються за вибірковим принципом – лише ті, де висвітлено інформацію про опрацювання і підготовку до друку пісенних матеріалів¹. З метою економії місця випущено також стандартні кінцеві завершення, крім перших чотирьох листів. Різного роду редакторські втручання поміщено у клямрах. Пояснення щодо певної інформації, а також довідка про згаданих у листах осіб наведено у виносках. Мовний стиль авторів залишено без змін, за винятком незначних орфографічних, граматичних і технічних виправлень. Усі підкреслення у тексті, розрядки, прописні слова також належать авторам.

Висловлюю щирю подяку насамперед М. Мишаничу за надані для підготування цієї публікації листи від О. Ошуркевича, а також завідувачці відділу етнографії Волинського краєзнавчого музею Людмилі Мірошніченко-Гусак за можливість скористатися копіями листів від М. Мишанича.



О. Ошуркевич (зліва) та М. Мишанич (справа). Львів, 19 травня 1985 р.
Фото з фондів Волинського краєзнавчого музею (архів О. Ошуркевича).

¹ Повністю листування див. в електронних додатках до цього числа „Етномузики” на сайті ПНДЛМЕ.

26 грудня 1981 р.

Дорогий Олексію Федоровичу!

На початку хочу поздоровити Вас з так добре поставленою роботою по пропаганді та збереженню фольклорних (власне – фольклорних, а не псевдо...) традицій. Не думаю, що якась область України тепер стоїть на такому рівні (про Львівщину взагалі не чути!).

Що в мене? Свою „Львівщину” закінчу хіба що аж влітку, чомусь то в мене дуже туго йде. Поза тим вчительська робота і так з дня на день... З'їзд тов[арист]ва¹ перенесено на 5–7 січня, отже, – колядуватиму в Києві.

А тепер основне, як Ви на то дивитеся? Чи не хотіли би Ви зробити магнітоф[онні] копії своїх записів і надіслати їх мені, як це робить Дем'ян²? Таки маю надію, що когось підшукаю, хто б взявся і поклав на ноти мелодії, а може і сам колись це зроблю. Надзвичайно цінною в укр[аїнській] фолькл[ористи]ці вважаю пісенність Волині. Хотілося би щоби бодай в рукописі це багатство було доступне читачеві. Що Ви на таке?

Щасливого Вам Нового року, дальшої плідної праці.

Завжди Ваш

[підпис]

28 лютого 1982 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

На початку лютого я повернувся з Москви, де був майже місяць на курсах по підвищенню кваліфікації. Звичайно, з фольклору. Було

¹ Ідеться про Республіканський з'їзд Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, що, згідно з інформацією у попередньому листі М. Мишанича до О. Ошуркевича, мав відбутися у Києві 1–3 грудня 1981 р. М. Мишанич був тоді обраний делегатом від Львівської обласної організації цього товариства.

² Григорій Васильович Дем'ян (02.06.1929, с. Грабовець Львівської обл. – 12.04.2013, смт Славське Львівської обл.) – історик, фольклорист, етнограф, літературознавець, старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України, народний депутат України (1994–1998). Очевидно, що тут мається на увазі співпраця Г. Дем'яна та М. Мишанича над опрацюванням бойківських пісень: Народні пісні з Бойківщини : У 2-х ч. – Частина 2-га, мелодії / [Зібрав Г. В. Дем'ян, розшифрував М. В. Мишанич]. – Львів : Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, Львівська обласна організація, 1979. – 103 с. Машинопис, рукопис.

багато цікавого. Чимало було мови в лекціях саме про автентичний фольклор. Радий, що випала нагода побувати.

У колі друзів добрим словом згадували про Вас.

Придбав оце збірник „3 гір Карпатських”¹ (упорядкований С. В. Мишаничем²). Приємно, що є тут і Ваші записи. Та й взагалі книгу з любов’ю зроблено – в усіх відношеннях.

Читаю записки М. Зінчука³ у „Жовтні”⁴ (№ 1, 1982 р.), і радісно стає, що є отакі ентузіасти, справжні цінителі народних скарбів.

Говорите про доцільність нотації мелодій Волині. Про це я свого часу Вам говорив. Бо з цим у нас тут – марна справа. Гадаю, що при зустрічі про це ще поговоримо.

Недавно два наші фольклорні колективи (вокальний з с. Журавичі і трієсті музики з с. Любешова) побували у Києві, виступали на Виставці ДНГ⁵, в музеї М. Лисенка – з нагоди 1500-ліття Києва.

Роботи чимало. Але прикро, що більшість любить користати з доброго врожаю, а копіткою чорнової роботи стараються уникати.

Планую побувати у Львові. Був би радий зустрітися.

Пишіть.

З найкращими побажаннями до Вас

[підпис]

P.S. Чи немає, бува, у Вас якихось інструктивно-методичного характеру матеріалів щодо організації роботи фольклорних колективів (вокальних, інструментальних)?

[підпис]

¹ 3 гір Карпатських: українські народні пісні-балади / Упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та приміт. С. В. Мишанича. – Ужгород : Карпати, 1981. – 462 с., іл., нот.

² Степан Васильович Мишанич (14.08.1936, с. Ляховець Закарпатської обл. – 18.11.2013, м. Хуст) – педагог, фольклорист і літературознавець, доктор філологічних наук, професор, рідний брат М. Мишанича.

³ Микола Антонович Зінчук (07.03.1925, с. Кошелівка Житомирської обл. – 02.02.2012, с. Довгопілля Чернівецької обл.) – фольклорист, історик, педагог, збирач українських народних казок..

⁴ Журнал засновано 1940 р. під назвою „Література і мистецтво”. Від липня 1945 до лютого 1951 виходив під назвою „Радянський Львів” як журнал Львівської організації Спілки радянських письменників України. 1951–1989 виходив під назвою „Жовтень”. Від 1990 виходить під назвою „Дзвін”.

⁵ Виставка досягнень народного господарства.

Дорогий Олексію Федоровичу!
 На початку року попросивши Вас, у вас уже постав-
 леного роботаю на етнографію та дослідження фольк-
 лорних (власно - фолклорних, а не етнро...) традицій!
 Не рідко, що ямак області Інтраїм тепер ставте на
 такому рівні (яко Львівський брати не тут!).
 Що в мене? Свою «Львівську» діяльність, рідко-
 ані виступаю, таку як в мене було тут у Льв.
 Поже там виступав роботаю і там було не рідко...
 Зіж Тов. ва керується на 5-7 січня, отже календ -
 виступу в Києві.
 А тепер основне, як Ви на це дивитесь? - Чи
 не хотіли б Ви зробити магнитоф. копії своїх записів
 і надіслати їх мені, як це робить Леонід? Таке мало
 маю, що готово використати, що б було і, мабуть, не
 хотіли мені, а мені і самі колись це зробило. Нарди-
 галим чимало в чотирьох, фолклорні вважало і вважало
 хотіли б, щоб були в Києві, не багато було робити
 читати. Що Ви на це скажете?
 З повагою Ваш Левко Іванович,
 фолклорний інструмент, зовсім Ваш Л.І.Іванович

Факсиміле листа М. Мишанича від 26 грудня 1981 р.

№ 3

16 жовтня 1982 р.

[лист О. Ошуркевича] Дорогий Друже!

Минуло літо, а з ним і різні клопоти літні. В пору моєї відпуст-
 ки погода була не дуже сприятлива (бо ж 24 робочі дні). Та все ж
 скористав у якійсь мірі і тим: побував у Києві, здійснив деякі інші
 мандрівки. Робив записи фольклору, крім усього, на Поліссі – в райо-
 ні Шацьких озер¹.

Переписав на плівку (нову) більшу половину пісень Лес[ино] краю.
 Чимало їх і передруковано. Децю залишилося довершити.

Гадаю, що у Вас з піснями Львівці[нини] все йде гаразд.

Великим гальмом у мене є основна робота²: забирає чимало ча-
 су, виснажує, а користі – як кіт наплакав.

А це все і завдає немало прикрощів. Шкода цінного часу, який
 даремно пропадає.

Студією збірник „3 гір Карпатських”. Багато є цінного і по-
 вчального. А хіба ж наше Полісся бідне на епіку?

¹ Йдеться, очевидно, про записи в сс. Мельники та Світязь Шацького району (за архівним шифром ПНДЛМЕ – НІ-10/72-1,2).

² На той час О. Ошуркевич працював завідувачем відділу фольклору та етногра-
 фії обласного Будинку народної творчості.

Трошки згодом планую побувати у Львові.

Пишіть, не забувайте.

Щиро зичу Вам щастя в житті і творчих успіхів на благодатній фольклорній ниві.

[підпис]

№ 4

1 червня 1983 р.

Шановний Михайле Васильовичу!

Нещодавно приїхав з Москви, де побував на конференції „Полісся і етногенез слов'ян”¹. Враження щонайкращі. Були цікаві люди і виступи, і все це – в дружній, доброзичливій, справді науковій обстановці. Хоч напередодні мав чимало труднощів щодо відрядження, бо – кому це потрібно?

Почав остаточно формуватися план Лесиного зб[ірника]. Додільніше всі пісні подавати не за населеними пунктами, як передбачалося, а лише за жанрово-тематичними ознаками. Крім традиційних приміток подаватиметься список виконавців зі всіма даними (за територіальним поділом) із нумерацією виконуваних пісень.

Хочу додати, що оплату передруку та інших робіт, пов'язаних з оформленням матеріалу, беру на себе. За Вами – нотація і організаційна сторона.

Коли консерваторія готуватиме якісь пісні з Волині чи то Полісся, прохання замовляти і на мою долю примірник (витрати оплати)². До речі, чи волинські весільні пісні мають анотації-вказівки, при яких обрядових діях вони виконуються? Це немаловажна ознака обрядових творів. Бо я цього раніше при ознайомленні із збірником не помітив (маю на увазі консерваторський збірничок).

¹ Конференція проходила при Інституті слов'янознавства і балканістики АН СРСР, її матеріали у цьому ж році були опубліковані у збірнику „Полесьє и этногенез славян”. Предварительные материалы и тезисы конференции (Москва: Наука, 1983). Публікація О. Ошуркевича – „О музыкальных трубах в Волинском Полесье”. Десять років потому об'ємніше цю тему було висвітлено в його ж окремій брошурі „Затрубили труби: з історії народних музичних інструментів” (Луцьк: Надтир'я, 1993. 23 с.: нот.).

² Йдеться про збірник Ю. П. Сливинського (див. наступний лист).

Слід зауважити, що в консерваторії М. Мишанич почав працювати щойно з 1988 року, а до цього він мав лише тісні зв'язки з колегами-етномузикологами Б. Луканюком (див. нижче) та Ю. Сливинським.

Незабаром планую йти у відпустку. Як вона реалізується, не знаю.

В середині травня проводили ми обласну 3-денну нараду збирачів фольклору у м. Володимирі-Волинському, на зразок, як це було у Ковелі¹. Нарада пройшла успішно і цікаво, з виїздами до співачок, з ознайомленням пам'яток історії і культури В[олодимира]-Волинського, села Зимного і т. д.

Додаю програмку.

Пишіть, які у Вас новини.

З найщирішими побажаннями до Вас

[підпис]

№ 5

Львів, 21 червня 1983 р.

Вельмишановний Олексію Федоровичу!

Я щойно повернувся із Запоріжжя (був там на підвищенні кваліфікації, змарнував місяць часу) і застав дома Вашого листа. Аж завидки беруть, що Ви побували на порядній конференції і поспілкувалися з цікавими людьми. В мене подібного давно вже не було. Сподіваюся, при зустрічі розкажете мені детальніше про неї.

Щодо нового принципу впорядкування Лесиного збірника: не маю ніяких заперечень. Для мене найважливіше є, щоби у збірнику було подано сумлінно опрацьований матеріал, а спосіб його подачі – то справа децю вже суб'єктивна, упорядницька. До мелодій беруся відразу після літа, а тепер трохи відпочину, повикінчую деякі хвости...

Збірник весільних пісень з Волині Ю. Сливинського² обов'язково для Вас замовлю, але він ще не готовий до розмноження. Друге: наскільки мене інформовано, до кожного збірничка Ю. Слив[инський] хоче додати ко м е н т а р, додаткову інформацію, але поки що цих коментарів не зроблено.

¹ У попередніх листах детально обговорювалася підготовка до наради збирачів фольклору, що проходила 15–17 травня 1981 р. у Ковелі і де з темою „З досвіду фольклорно-збирацької роботи” виступав М. Мишанич.

² Юрій Петрович Сливинський (01.12.1926, м. Ярослав Жешувського воєводства, Польща – 10.10.2003, с. Дора Івано-Франівської обл.) – викладач Львівської державної консерваторії, етномузиколог-транскриптор, збирач народномузичної творчості. Тут ідеться про його машинопис „Весільні мелодії. Вип. 1. Полісся” (Львів, 1982. 108 с.), що зберігається у фондах ПНДІМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

Тепер маю до Вас одну справу. Дзвонив до мене Б. Луканюк¹ і просив переговорити в такому питанні. В кінці цього тижня у Львові буде його колега по аспірантурі, фольклорист з Ленінграда Михайло Лобанов² (кандидат мист[ецтвознавств]ва, працівник Пушкінського Дому³). Після закінчення справ у Львові він хоче щось в'ясувати собі чи попрацювати на Волині. Отже: чи могли би Ви там йому допомогти і посприяти в цьому? Він просить допомоги, бо боїться, щоби із-за мовного бар'єру не вертатися з порожніми руками. Якщо Ви зможете надати йому таку допомогу, то передзвоніть мені в суботу-неділю. Нам це важливо знати, бо інакше поїде з ним Луканюк або, в крайньому випадку, я.

Купив у Запоріжжі дуже гарну книжку З. Можейко⁴ „Песни Белорусского Полесья”, том I⁵.

№ 6

Львів, 8 серпня 1983 р.

Шановний Олексію Федоровичу!

Спочатку хочу Вам подякувати, що позитивно відреагували на моє прохання щодо Лобанова М. Він потім був у Львові, розказав нам про результати своєї поїздки, а про Вас відзивався тільки у су-перлативі. Ще раз дякуємо (Луканюк Б. – теж).

У Житомир мені пропонували поїхати, та я сам відмовився. Починається новий уч[бовий] рік⁶. Треба припильнувати навантажен-

¹ Богдан Степанович Луканюк (12.04.1947, м. Коломия Івано-Франківської обл.) – музикознавець, етномузикознавець, педагог, кандидат мистецтвознавства, професор. На той час – доцент кафедри теорії музики Львівської державної консерваторії.

² Михайл Александровіч Лобанов (1943–2015) – російський музикознавець, етномузиколог, доктор мистецтвознавства, професор. На той час його цікавив музичний фольклор в околицях Устилуга – родинного містечка композитора Ігоря Стравінського.

³ Нинішня офіційна назва – Інститут російської літератури Російської АН (м. Санкт-Петербург).

⁴ Зінаїда Яковлевна Можейко (06.12.1933, м. Орша Вітебської обл. – 08.03.2014, м. Мінськ, Білорусь) – етномузиколог, сценарист, доктор мистецтвознавства, професор.

⁵ Можейко З. Я. Песни Белорусского Полесья. Вып. 1. – Москва : Советский композитор, 1983. – 183 с. : нот.

⁶ На той час М. Мишанич викладав у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Філарета Колесси.

ня, розклад, різні збори, тобто – мені не вигідний був час. А хто там був з центру, що говорили і ухвалили я, звичайно, хотів би знати.

Влітку я частково працював у Львові, а частково роз'їжджав. Але не у фольклорних, а у приватних справах. І тільки тепер (буквально через пару днів) знову беруся за фольклорну роботу, а точніше – за Ваш збірник. В зв'язку з цим прошу:

Надіслати мені решту текстів, якщо вони вже готові;

На магн[ітофонній] стрічці 9/24 (с. Чекно¹) фольклорних записів нема, ми вже це з'ясовували; отже – додати відсутні у мене записи з Чекни;

Дозбирані влітку матеріали (а може, ще щось додасться і за осінь) прошу передавати мені не затягуючи.

Я хотів би до Нового року мати зроблено все в чернетках, за січень – чистовий перепис, у лютому – розмноження [...]. Отакі мої плани.

Всі Ваші заперечення, зауваження та побажання прошу мені обов'язково казати, не кремпуватися. І дуже добре було би нам зустрітись десь не пізніше Жовтневих свят. Що Ви на це?

№ 7

Львів, 17 вересня 1983 р.

Шановний Олексію Федоровичу!

Розпочав я працю над Вашими матеріалами і відразу виникло кілька питань.

Чомусь на моїх магн[ітофонних] стрічках (копіях) нема всіх пісень, пронумерованих в окремому зошиті-списку; напр[иклад] з Мирополя² нема:

Ой на Івана на Купала № 13

Ой угору сонечко угору № 14

Люлі люлі люлі люлі № 33

Магнітофонні копії (в цілому) середньої якості, часто не можу всього дослухатися. Тому прошу: перешліть або передайте кимсь оригінали магн[ітофонних] стрічок, котрих в мене нема (маю лише 18–23, на 24-тій – нефольклорні записи). Я буду працювати з копі-

¹ Від 1940 до 2014 – с. Межиріччя Млинівського р-ну Рівненської обл. У 2014 році селу повернуто давню назву Чекно. У листуванні постійно село помилково пишеться як Чекна, що, напевно, відображає місцеву назву.

² Сmt Миропіль Романівського р-ну Житомирської обл.

ями, але кінцеву вивірку та нотацію відсутнього матеріалу мушу робити за оригіналом.

У поданих мені Вами поетичних текстах пісень є неточності:

а) з вини друкарки (це легко виправити);

б) тексти, уточнені Вами зі співаками (вони, як правило, повніші, ніж записані на магн[ітофонній] стрічці).

Я ж можу покласти на ноти лише те, що є на магн[ітофонній] стрічці – мелодію та відповідний їй поет[ичний] текст; що робити (як бути) з уточненими текстами? – вони не завжди лягають на мелодію!

У попередньому листі я просив від Вас решту текстів. Тепер бачу, що можу без них обійтися (потрібне списую собі від руки, це не важко), тому: не клопочіть собі з ними голови, я собі дам раду...

І останнє (вже не прохання, а так...): якби вдалося дозбирати ще матеріал в окремих нас[елених] пунктах, а особливо у Любитові¹, Чекні, Жабориці² та Мирополі – було би дуже бажано! Не знаю, коли це і хто буде збирати пісенні матеріали слідами Л[есі] У[країнки], тому якщо це тепер робиться, то треба б провести цю роботу якнайретельніше. На разі я маю враження, що наявного матеріалу недостатньо. Що Ви на це?

№ 8

23 вересня 1983 р.

Дорогий друже Михайле Васильовичу!

Передусім коротенько відповім на пункти.

На магнітофонних стрічках можуть не бути всі тексти або мелодії. Деякі тексти або їх фрагменти як доповнення іноді є у чорновиках-зошитах. Купальські пісні з Миропілля „Ой на Івана на Купала”, „Ой угору сонечко, угору”, „Люлі, люлі...” виконуються на тій же мелодію, що й інші купальські з тієї ж території.

Оригінали магн[ітофонних] стрічок, яких не вистачає, я доведу.

Неточності в текстах (друкованих і магнітоф[онних]) можливі. Тексти (поза магн[ітофонними] стрічками) іноді подавалися співаками додатково і записані в зошитах. Тому й іноді не лягають на мелодію.

Решту текстів привезу (уже розшифрованих з магн[ітофонних] стрічок), крім новозаписаних в ц. р.

¹ Село Любитів Ковельського р-ну Волинської обл.

² Нині село входить до складу районного центру Баранівка Житомирської обл.

Переконалий в тому, що доцільно б у Любитові, Чекні, Жабориці та Мирополі децю дозбирати, коли вже є така можливість. Отже, планую додатково побувати там і щоб уточнити, дозаписати пісні і – поставити на цьому крапку. Бо цей матеріал забрав у мене багато часу.

Загалом щодо всіх уточнень і т. д., то зробимо це при зустрічі. А зараз поки що стараюся користатися з доброї погоди.

№ 9

Львів, 15 жовтня 1983 р.

Дорогий Олексію Федоровичу!

Нотація мелодій до Вашого збірника йде нормально, скоро буду на половині. А там піде веселіше – бо ж ближче до кінця! В зв'язку з тим, що ще продовжується збір матеріалу, маю до Вас такі прохання:

Нехай співаки виконують свої пісні для запису в тих же темпах, як і натурально, бо дуже важко нотувати мелодії, наспівані у півтора-два рази швидше, ніж вони співаються насправді; крім того, прискорені, вони втрачають у розспівуванні, отже, є не зовсім повноцінними.

Те, що в натурі співається solo, – записувати від одного виконавця: колискові, деякі жіночі пісні (цього правила у Вас дотримано); але те, що в натурі співає гурт – щедрівки, веснянки, обж[инкові], вес[ільні] – бажано і записувати від гурту: це надасть Вашим записам більшої достовірності.

Прошу повідомити мене, приблизно яким терміном маєте намір закривати (закінчувати) польові записи. Я хотів би, щоб на цьому було поставлено крапку десь в середині листопада, бо хочу до Нового року це все вже покласти на ноти (хоча б чернетках!).

І друге: коли зустрічаємося? Ця зустріч мені потрібна, щоб забрати у Вас всю решту призначених мені матеріалів (тексти, магн[ітофонні] стрічки), а також є ряд питань для особистої бесіди. Заощаджуючи Ваш час у вихідні дні (для польових записів), я міг би приїхати до Луцька на любий вівторок-середа – це у мене вихідні дні. Отже, за Вами вибір: коли / хто до кого приїжджає.

P.S. Не спішіть з чистовим передруком текстів. Всіх їх (а не вибірково) треба буде ділити на строфи (куплети) згідно мелодії, а у Вас в цьому питанні є неточності.

Луцьк, 18 жовтня 1983 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

Дуже приємно було мені дізнатися з Вашого листа, що нотація мелодії йде повним ходом.

Я продовжую (чи то завершую) дозбирувати матеріали. Щойно вернувся з Житомищини. Залишилися тільки два пункти – Чекно і Любитів. Звичайно, хочу зробити роботу якнайшвидше, хоч це і нелегко. Немало часу займає розшифровка текстів. Стараюся, щоб все було якнайкраще. Переконаюсь, що навряд чи хто там записуватиме пісні: обмаль лишилося співачок з традиційним репертуаром.

Щодо зустрічі. Вона вкрай необхідна. Дуже радий буду зустріти Вас у себе: якщо це не буде самопожертвою часом щодо нотацій. Бо я спромігся б виїхати до Вас не раніше Жовтневих свят.

6 грудня 1983 р.

[лист О. Ошуркевича] Дорогий Колега!

Надсилаю нарешті останній жмуток записів з Лесиноного краю. Чекно – нині Міжріччя. Зробив декілька повторних записів: звіртеся із записами 1970 року і, звичайно, щодо веснянок – із записами Л[есі] Українки¹. Бо ж основна мета даної поїздки була – запис веснянок. Лише кількох не знайшов (найбільш архаїчних).

Чи маєте Ви тексти Колодяженських² пісень з 1965 р.? Деякі з них надруковані у „Піснях з Волині”³. Ніяк не втямлю, тексти яких пісень Вам надіслав.

Коли приїду? Можливо, що у січні. Але це залежатиме від Вас. Хотілося б, щоб до того часу мелодії усі були занотовані.

Постають нові питання, пропозиції щодо поліпшення справи впорядкування. Треба буде обговорити все це.

Про отримання цієї бандеролі (мелодій, текстів пісень з Чекни) прошу повідомити мене.

¹ Як відомо, 1881 року поетеса записала у цьому селі близько 20 веснянок.

² Мається на увазі с. Колодяжне Волинської обл., де тривалий час перебувала Леся Українка та її родина Косачів.

³ Пісні з Волині / Упоряд. текстів та прим. О. Ф. Ошуркевича; упоряд. нотних матеріалів М. С. Стефанишина. – Київ : Музична Україна, 1970. – 335 с.

Дивилися в неділю фольклорну телепередачу з О. Деєм¹ „Слово – пісня”?

№ 12

3 січня 1984 р.

Дорогий Олексію Федоровичу!

З Новим роком! Зичу всіх благ, щастя, здоров'я, дальших творчих здобутків!

А припізнився я з поздоровленням, бо хотілось закінчити і повідомити Вам: записи 1969–1980 рр. на ноти покладено! Всього на сьогодні є 280 мелодій. Залишаються записи за 1983 р. – бл[изько] 120 мел[одій]. Зараз візьму собі невеличкий тайм-аут: їду на свята в Закарпаття до родини. Ви мені будете потрібні тут у Львові в кінці січня, деє 27–29-го. Про деталі (що мені буде від Вас потрібно) напишу після повернення з Ужгороду.

№ 13

12 лютого 1984 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

При цьому надсилаю деякі пісні і допоміжні матеріали, зокрема:

- 1) список виконавців пісень;*
- 2) покажчик поїздок і кількість записів творів;*
- 3) примітки до деяких пісень;*
- 4) тексти пісень, які не мають мелодій;*
- 5) уточнені тексти деяких пісень, у яких наявні мелодії;*
- 6) зошит з позначеннями пісень і їх виконавців.*

Думаю, що уточнень буде ще чимало. Та це й зрозуміла річ.

Працюю ще на старій роботі – з надією, звичайно, на краще.

Про отримання бандеролі прошу сповістити мене.

№ 14

Львів, 17 лютого 1984 р.

Дорогий Олексію Федоровичу!

Бандероль я отримав, все мені ясно, все зрозуміло. Надісланий матеріал вже розкладено по місцях. Щодо виконавців – тут також даних вистачає. Якщо би ще віднайшлися якісь зауваження (додат-

¹ Олексій Іванович Дей (30.03.1921, с. Синявка Чернігівської обл. – 06.08.1986, м. Київ) – літературознавець, фольклорист. Протягом 1962–1986 рр. – завідувач відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

кові відомості, пояснення, коментарі і т. п.) до пісень, то прошу надіслати (навіть Ваші власні спостереження-зауваження!).

Мелодій на сьогодні є 368. Всіх має бути біля 430! (Для порівняння: „З гір Карпатських” має 201 мел[одію], і то не всі мною зроблені, були ще інші музиканти). Отак, замахнулися ми непогано, побачим, чим то закінчиться...

У березні (думаю в середині місяця, найпізніше – під кінець) почну чистовий перепис. До цього часу маю продумати собі ще деякі дрібні питання подачі матеріалу у АРХІВІ¹. Отже, скоро вже...

Між іншим: якби я знав, що муз[ичний] матеріал буде настільки важкий (складний для запису) та що початково плановані 250 одиниць запису виростуть майже удвічі, то не знаю, чи Вам би вдалося намовити мене на цю роботу... Але тепер нема що говорити, треба закінчувати!

№ 15

6 березня 1984 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

Мої випробування на терплячість в основному закінчилися: перейшов уже в музей. Ніяк не хотіли відпускати. Як далі все складеться – час покаже.

Тепер щодо пісень. Надто каверзні мелодії облиште і не тратьте на них дорогоцінного часу. Так же доведеться повестись і з деякими маловиразними текстами. Матеріалу хватає. То ж буде велика втрата.

Матеріал архіву розподіляйте так, як вважаєте за доцільне.

Деякі думки появились щодо подальшої роботи по укомплектуванню збірника. Чи не варто було б Вам підготувати згодом на основі власних спостережень невеличку (хоч би на 4 сторіночки) статейку до зб[ірника] про музичні особливості пісень? Щось на зразок, як у „Піснях з Волині”.

Наперед відчуваю Ваше тенденційне ставлення до цього. Але на кого ще іншого будемо надіятися у справі довершення роботи? А так спільними зусиллями доведемо матеріал до божеського виду і будемо спокійні.

Завершальна робота по укомплектації, звичайно, за мною залишається: згідно того плану, з яким Вас уже знайомив.

¹ Ідеться про МЕАМ (див. вище).

Будуть якісь нові думки чи то запитання, неясності – звертайтеся, пишіть.

№ 16

Львів, 12 березня 1984 р.

Дорогий Друже!

Нарешті (!) нотацію мелодій до пісень, зібраних Вами слідами Лесі Українки, закінчено повністю. Усього є 438 мелодій! Починав я цю роботу 12 вересня 1983 р., отже – пішло на неї рівно шість місяців (а планувалося 4). Матеріал є всякий; у АРХІВ піде усе (навіть попсовані зразки), а для збірника, звичайно, є з чого відібрати.

Тепер маю прибл[изно] 2-3 тижні на залагодження різних своїх запущених справ, а потім приступлю до вивірки і чистового перепису Ваших матеріалів. Щодо статті про музичні їх особливості, то ми про це поговоримо пізніше, як буде готовий хоча б АРХІВ – (десь через три місяці). А тепер – вивірка-перепис-передрук – і нічого іншого, бо знову затягнеться...

Маю до в'яснення одне питання: за Адм[іністративно]-територ[іальним] довідником 1979 р. у Баранівському р-ні Жит[омирської] обл. села Заріччя не числиться, отже, до якого р-ну воно належить, чи може там щось інше з ним сталося?..

Більше неясностей нема, а в разі чого відразу писатиму.

[М. Мишанич]

№ 17

Луцьк, 28 березня 1984 р.

Дорогий Друже Михайле Васильовичу!

Прошу вибачення, що не зміг вчасно відповісти на Ваш лист.

Дуже радий, що нарешті нотацію мелодій закінчено. То ж і вітаю Вас! Хай і надалі добре йдеться!

Запитуєте про с. Заріччя на Житомирищині. Воно уже входить в межі селища (райцентру) Баранівки, хоч фактично відділене від Баранівки Случем. А як це все літературно і грамотно подати – і не придумую.

Щодо деяких формальностей. Гадаю, що було б доцільно подавати (оформляти) Архів, а згодом зб[ірник] під фірмою (хоч би Льв[івської] консерваторії), як це Ви раніше робили щодо Тов[ариства] пам'яток історії та культури.

Входжу потроху в курс справи на новій музейній роботі, не забуваю, звичайно, і про фольклор: доводжу до порядку минулорічні записи, децю записав і цього року. Загалом же планів багато.

P.S. Нещодавно придбав збірник укр[аїнських] народних прислів'їв і приказок (видавництво „Дніпро”, 1984)¹, упорядкований С. Мишаничем і М. Пазяком². Плодовитий Ваш брат.

№ 18

8 червня 1984 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

Щиро вдячний Вам за радісні вісті щодо збірника. Звичайно, згодом треба буде матеріал вичитати, щоб [хтось] з фольклористів не міг закинути якихось претензій, хоч все це і виглядатиме як „архівний матеріал”. Десь трохи пізніше треба буде й зустрітись, поговорити щодо наболілих проблем і т. д. Про це домовимося.

Нещодавно їздив до Устилуга: планується створення в цьому році музею І. Стравінського (виділятиметься три зали в будинку, де жив композитор, решту займає музична школа). Передбачаються: передпокій, музейна експозиційна кімната і меморіальна кімната. Децю з експонатів уже зібрано, чимало допомогли лєнінградці (мабуть, завдяки М. Лобанову)³.

Придбав „Дитячий фольклор”⁴ – чергову книжку із серії „Укр[аїнська] нар[одна] творчість”. Є і Ваші нотації до Дем'янових записів. Помістили і кілька моїх записів, проте допустили певні перекручення: в одному місці вказали адресу невірну, чомусь опустили роки народження співачок. Ту жінку, що робила нотацію мелодій, припасували до збирача (записувача) пісень. Вельми вільно поводяться деякі київські фольклористи.

¹ Українські прислів'я та приказки / Упоряд. С. В. Мишанич і М. М. Пазяк. – Київ : Дніпро, 1984. – 389 с.

² Михайло Михайлович Пазяк (29.09.1930 – 03.11.1999) – фольклорист, етнограф, літературознавець, доктор філологічних наук, завідувач відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

³ Устилузький народний музей Ігоря Стравінського було відкрито щойно 1990 року.

⁴ Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки / Упоряд. Г. В. Довженок. – Київ : Наукова думка, 1984. – 472 с.

Львів, 14 червня 1984 р.

Шановний Олексію Федоровичу!

Надсилаю першу порцію Архіву (90 сторінок, ще навіть не половина). Розраховую на список зауважених Вами помилок та недоречностей у ньому. Усе можна буде виправити – наклеїти на те саме місце інше слово, букву, взагалі щось заклеїти і т. ін.

Увага: нумерація (олівцем) та сторінкування продовжують першу книжку мого Архіву...

На самому початку (стор. 396, її ще немає) буде йти ціла сторінка більш детальних пояснень стосовно усього матеріалу, збирача, засад збирання і т. ін. Може, маєте якісь зауваження, що, на Вашу думку, мали би бути на цій сторінці? Продумайте це питання, а потім разом цю сторінку сотворимо...

А поки що надсилаю Вам цю роботу,
отже – вперед!

14 листопада 1984 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

Маю приємність інформувати, що пісенні матеріали вже повністю порізані і поклеєні. Почав робити вичитку і звірку деяких пісень, поки вони знаходяться в комплексі. Бо ж думав приступати до систематизації. Отже, до цього приступимо після звірки з чернетками: це десь, мабуть, з 20 листопада. А до 1 грудня планую закінчити й систематизацію. Якщо, звичайно, йтиме все гаразд.

В ході роботи виникають нові неясності: все це нотую на окремий аркуш. Згодом прийдеться уточнювати. Чималий клопіт з приспівками і походами¹. Вони ж виконувались співаками хаотично, без системи. То й змушений буду врахувати (потім уже) Ваші останні правки. Чи багато їх?

Як із збірником? Чи пройшов усі операції, в т. ч. і від палітурника? Хотілося б уже мати.

Думаю у грудні побувати у Львові – після того, як будуть у мене певні (найближчі) етапи роботи закінчені.

¹ Про жанр походів див. публікацію Вікторії Ярмоли на с. 151–162 цього числа „Етномузики”.

P.S. Чи не радилися з братом О. В.¹ щодо майбутніх можливостей нашого збірника пісень?

№ 21

10 лютого 1985 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

Не писав, бо клято трудився: систематизував ті пісні. Тепер можу сказати, що лишилися ще тільки приспівки і весн[яні] походи (на завершення). Десь до 20.ІІ планую і з цим справитися.

Одночасно роблю й відбір: відкидаю твори малоякісні, незавершені і близькі варіанти. Для прикладу, із наявних 33 веснянок лишаю 23, з 38 купальських – 24, із 70 балад – 48 і т. д. Можливо, пізніше це доведеться децю знімати. Хоч і шкода, і жалко.

Тож робота кропітка, повільно посувається. Та й немає видань пісень, які були б зразковими, бездоганними для орієнтуру.

10.ІІ. 1985 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

Не писав, бо клято трудився: систематизував ті пісні. Тепер можу сказати, що лишилися ще тільки приспівки і весн. походи (на завершення). Десь до 20.ІІ планую і з цим справитися.

Одночасно роблю й відбір: відкидаю твори малоякісні, незавершені і близькі варіанти. Для прикладу: із наявних 33 веснянок лишаю 23, з 38 купальських – 24, із 70 балад – 48 і т. д. Можливо, пізніше це доведеться децю знімати. Хоч і шкода, і жалко.

Тож робота кропітка, повільно посувається. Та й немає видань пісень, які були б зразковими, бездоганними для орієнтуру.

Знай у Вас кобики?

З повагою і з бажанням до вас
О. Ошуркевич

Факсиміле листа О. Ошуркевича від 10 лютого 1985 р.

¹ Ідеться про рідного брата М. Мишанича – Олексу Васильовича Мишанича (01.04.1933, с. Ляховець Закарпатської обл. – 01.01.2004) – члена-кореспондента НАН України, доктора філологічних наук, професора.

Львів, 19 лютого 1985 р.

[лист М. Мишанича] Дорогий Друзе!

Радий був звістці від вас, дякую.

Таки у нас є щось спільне: десь за день до Вашого листа у мене крутилася думка – треба б написати Ошуркевичу, бо щось він підозріло притих, – і тут Ваш лист!..

Про мої справи. Закінчив нотування мелодій з Бойківщини, зібраних на магн[ітну] стрічку Р. Ф. Кирч і в и м¹. Усього – бл[изько] 300 одиниць. Почав вивіряти тексти (слова). Як закінчу з цим, візьмуся за вивірку мелодій, і тільки потім – чистова переписка усього матеріалу. Інакше неможливо, мені залежить на свідомості сумлінної праці і повної достовірності своєї продукції.

Між іншим, у нашому матеріалі мої колеги (Сливинський та Луканюк) знайшли кілька непоследовностей у способі графічного зображення мелодій; при підготовці матеріалів до друку вони (ці непоследовності) будуть мною обов'язково враховані.

Щодо Вашої роботи: не спішіться, хоча працювати треба регулярно, щоденно, тоді „не виходиш з форми”. Нехай робота йде своїм н а т у р а л ь н и м темпом, без натиску, перевтомлень і недоглядів. Кілька місяців затримки (це і в мене було з мелодіями) справи не зіпсують. Тим більше, матеріал чекав не один рік, щоб до нього прикластися, то ж почекає ще кілька місяців задля добротного, сумлінного викінчення („фірма” повинна гарантувати!, чи не так?)

26 березня 1985 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

Зробив нарешті і примітки до пісень. Все ж таки, відчуваю, що потрібно буде поступово дещо уточнювати, удосконалювати. Хочеться подати найбільш доцільні в даному випадку і прийнятні форми коментування пісенного матеріалу. Та й думається, щоб і лишнього не робити, бо це даремна затрата часу.

¹ Роман Федорович Кирчів (14.04.1930, с. Корчин Львівської обл.) – літературознавець, фольклорист, етнограф, доктор філологічних наук, професор, дійсний член НТШ.

Пісенні матеріали з Бойківщини також лишилися у рукопису та входять до III-го МЕАМ.

Тепер залишилося на завершення зробити вступні:

- 1) загальну спільну (на 2-3 ст[орінки]) до всього матеріалу, про структурну сторону збірника;*
- 2) з іст[оричних] взаємозв'язків Л[есі] Укр[аїнки] з пісенним фольклором, про текстову сторону;*
- 3) з музичною характеристикою (матеріал за Вами).*

Звичайно, передусім бажаю хоч би до літа зробити орієнтовний, чорновий варіант згаданих матеріалів. Знаю, що Вам і мені важко наперед визначити, як швидко це все буде. Але потроху треба готувати.

У Львові мрію побувати, коли повністю розквітне весна, можливо, у травні. Тоді й поговоримо конкретніше.

Зараз у нас йде підготовка до 900-ліття Луцька, яке відзначатиметься офіційно у вересні.

№ 24

4 березня 1987 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

Давненько вже не писав. Безконечна робота, як то кажуть, зав'язала світ. Конкретно, що вже зробив?

- 1) Повністю викінчив усі тексти Лесиних пісень;*
- 2) Передруковуються додатки – покажчики і т. д. Планую (на жаль, вкотре вже?) до весни закінчити все.*
- 3) Окрім цього, виписано на окремі аркуші тексти всіх пісень Шевч[енкового краю] (з примітками відповідними)¹. Гадаю, що про останнє по можливості вже тепер треба думати, не відкладаючи на опісля. Бо ж знаєте, мабуть, що в 1989 р. буде великий ювілей по вшануванню Т. Шевч[енка]. Було б непогано, якби в ц. р. цей матеріал пісенний підготувати.*
- 4) Зробив для Вас у товстий зошит список всіх пісень волинських та ін.*

Весною думаю побувати у Львові: віддам ще й список Вам. Одночасно хотілося б вирішити і деякі інші фольклорні питання.

¹ У кількох попередніх листах обговорювалася робота щодо транскрибування М. Мишаничем пісень із Черкащини (Кирилівка і Моринці), тобто Шевченкового краю.

Луцьк, 5 січня 1988 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

Отримав Вашого листа, то ж одразу і відписую. Вважаю, що немає потреби довго думати щодо вибору типу збірника і підключення до роботи Б. Луканюка. Знаю колегу як доброго фахівця з питань музики.

Заради справи потрібно буде нам у січні обов'язково зустрітись і вирішити всі питання, пов'язані зі збірником¹. І чимскоріш спільними зусиллями завершувати роботу.

При такій ситуації, мабуть, недоцільно передруковувати вступну статтю (даремно затрачати час). Доведу лишень її до читабельного виду. Всі інші приміткові компоненти лишаю в попередньому вигляді. Згодом все уточниться.

То ж пропоную реальний варіант: у намічені числа Ви приїжджаєте до мене (заздалегідь іще сповіщаєте), берете відповідні матеріали, з якими ознайомлюється Б. Луканюк і виносить свої пропозиції. А через місяць (не пізніше) ми всі троє зустрічаємося у Львові. Тоді, гадаю, будемо вже конкретно бачити картину, можливо, щось додатково і намітитесь, зробиться.

Київ, 5 вересня 1988 р.

Дорогий Друже Михайле Васильовичу!

Після цілоденної біганини вирішив коротко поділитися з Вами новинами. Шубравський В. Є.² погодився писати вступну при умові, коли буде ясна картина щодо видання. Зустрівся з гол[овним] редактором „Муз[ичної] Укр[аїни]” Б. Р. Верещагіним³, схвально віднісся до збірника. Треба якнайскоріше подавати заяву і матеріал (у двох примірниках), щоб могли запланувати на 1990 р. Отже, Шубравському лишив збірник. Зустрічався з Леопольдом Івановичем⁴, але –

¹ Тут, очевидно, мається на увазі Лесин збірник.

² Василь Єфремович Шубравський (1920 – 1992) – літературознавець, доктор філологічних наук, дослідник творчості Т. Г. Шевченка, з 1950-х років працював в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка.

³ Борис Романович Верещагін (11.05.1950, м. Київ) – музикознавець, у 1987–1999 рр. – головний редактор видавництва „Музична Україна”.

⁴ Леопольд Іванович Яценко (02.06.1928, м. Київ – 02.04.2016) – музикознавець, фольклорист, диригент, композитор, кандидат мистецтвознавства.

знову ж – А як видавництво? Матеріал з Лесин[ого] краю треба забрати Вам від Богдана¹. Він найближчим часом нічого не зробить. Дамо іншим. Детальніше розповім у листі з дому. На все добре!

№ 27

8 вересня 1988 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

Як уже повідомляв у листівці, поїздка у Київ була корисною і дуже вчасною. Основні думки висловив. Отже, що на даному етапі робити?

1. Треба передусім і терміново (досить зволікати) подавати заявку у „Муз[ичну] Укр[аїну]” на пісні Шевч[енкового] краю. Надсилаю проект: вичитайте, доповніть, уточніть і т. д. і висилайте мені на підпис.
2. Слід завершувати збірник: мелодії, від упорядників, примітки. За примітки я не можу братися, коли немає Ваших приміток-доповнень, виробленого певного принципу їх подачі.
3. Плануйте, коли ми зможемо зустрітися, щоб остаточно переглянути матеріали і домовитись про спільну (вважаю, що це потрібно заради авторитетності і деякої солідності) поїздки в Київ. Хотів би, щоб Ви перед цим під'їхали до мене у Луцьк, узявши з собою матеріали. Отже, намічайте строки поїздки: і до мене, і в Київ.
4. Хоч Леопольд Ів[анович] і згоден щодо написання вступної до пісень Лес[инового] кр[аю], але ... До цього є ще одна кандидатура – Шевчук Оксана², новенька (в ІМФЕ). Чи знаєте таку? Захищала кандидатську по К. Квіці.
5. Треба (знову про це пишу) забирати зб[ірник] від Богдана Л[уканюка]. Зволікання не на користь справі. У Києві буде-мо вирішувати щодо вступної і до цього збірника.

Що ж ще?

У Інституті літератури бачився, звичайно, з В. Л. Смілянською³. Справила гарне враження, допомогла зустрітися з Шубрав-

¹ Мається на увазі Б. Луканюк.

² Оксана Василівна Шевчук – кандидат мистецтвознавства, заступник директора з наукових питань ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

³ Смілянська Валерія Леонідівна (нар. 1935 р.) – літературознавець, доктор філологічних наук, заслужений діяч науки і техніки України.

ським. У видавництві „Муз[ична] Укр[аїна]” здебався з І. В. Мацієвським¹. Казав, що з Києва ще їхатиме у Львів, де зустрінеться з Б. Луканюком і, можливо, з Вами.

[...]

P.S. Одночасно надсилаю Вам зміст збірника. Завершувати деякі дрібні недоробки (і долучати вступну) можна буде і після здачі зб[ірни]ка].

№ 28

16 грудня 1988 р.

Дорогий Друже Михайле Васильовичу!

Отримав з „Муз[ичної] Укр[аїни]” (вдруге, децю іншого гатунку) листа. Він короткий, наводжу його повністю: „Збірка „Пісні Шевч[енкового] краю” зацікавила видавництво. Нею можна було б розпочати серію видань „Пісні з батьківщини українських письменників”. В разі вчасної подачі рукопису до вид[авництва] збірка може бути включена до тематичного плану на 1991 рік. Директор М[икола] П[етрович] Линник”.

Отже, задум незвичайний і цікавий. Хоч в конкретному випадку ... Крім рецензентів, буде тут і редакційна колегія з неодмінними представниками музичного світу Києва.

Здавати матеріал прийдеться таки в грудні – і то неодмінно. І їхати потрібно обидвом. Інакше збірник буде лишений напризволяще. Я розумію Ваші думки і переконання щодо цього. Але праця не повинна пропасти... Одночасно прийдеться брати з собою і Лесин збірник. Треба буде про все вирішувати.

Ваші доповнення отримав. З примітками справа йде сутужно. Передрукую.

Надсилаю Вам уточнений зміст.

№ 29

Луцьк, 27 січня 1989 р.

Дорогий Друже Михайле Васильовичу!

Отримав листа від В. Шубравського. Матеріали вичитав. Зроблено все старанно (за його ж словами), але зробив кілька зауважень (повністю їх наводжу):

¹ Ігор Володимирович Мацієвський (28.06.1941, м. Харків) – український і російський композитор, етномузиколог, доктор мистецтвознавства, завідувач сек-

- 1) не вказано вік, професію, чи корінний і чи приїжджий виконавець (чи то він не ознайомився з показником виконавців пісень?);
- 2) крім традиційних, немає пісень пізнішого походження (мабуть – в тому числі сучасних);
- 3) чи співає сучасна молодь традиційні пісні? Як ставиться до цих пісень?

Без цих даних наче б то не може писати передмови. Радить видати всі пісні Шевч[енкового] краю (включити в зб[ірку] традиційні і пізнішого походження), тобто – „дати об'єктивну картину”.

Звичайно, я був певен, що доведеться децю доробляти, можливо, і зробити додатковий виїзд на місця, але включати записи від молоді і пісні новішого походження, то вже якось дивно... Хоч В. Шубр[авський] в якійсь мірі і має рацію: то все історія. Вашу думку щодо цього я знаю, хоч на практиці Ви зробили так, як це розуміє В. Шубр[авський] (маю на увазі зб[ірник] Ваш зі Львівщини¹).

Гадаю, що треба ще чекати рецензії, якщо подадуть на рецензування без вступної. А тоді щось робить.

Яка Ваша думка?

Надіюся, що детальніше про це поговоримо при зустрічі у Львові. Хочу на якийсь день (робочий) в лютому під'їхати.

Щойно прочитав у „Літ[ературній] Укр[аїні]” (26.01) дуже цікаву статтю про львівські музеї (інтерв'ю із Ю. Лащуком²). Гадаю, що Ви уже читали.

№ 30

4 липня 1989 р.

[лист О. Ошуркевича] Дорогий Друже!

31 липня повернувся з поїздки у шевченківський край: децю уточнив, записав додатково – зокрема і від молодшого покоління, і від чоловіків. Гадаю, що доцільно сформувати додатково два не-

тору інструментознавства Російського інституту історії мистецтв (м. Санкт-Петербург).

¹ Можливо, маються на увазі машинописи трьох книг (796 пісень) “Народновочасної творчості Львівщини” (Ч. 1, кн. 1, 2. 1985; Ч. 2, 1987), що зберігаються у фондах ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка, а також у Львівській національній бібліотеці ім. В. Стефаника.

² Юрій Пилипович Лащук (02.03.1922, с. Липки Рівненської обл. – 04.03.2003) – мистецтвознавець, доктор мистецтвознавства, професор.

величкі розділи – „Пісні на слова Шевченка” і на всяк випадок „Сьогочасні пісні” (в кожномудесь по 7–8 пісень – з тих матеріалів, які частково є і частково знову записано). Кілька пісень є в груповому виконанні до інших розділів. Матеріал, маю певність, якісний і без фальші.

Хочу все передбачити і врахувати. Адже це не якийсь збірничок кишенькового формату, розрахований для ширвжитку.

Мабуть, уже читали матеріал Л. Орел¹ з батьківщини Т. Г. Шевченка у журн[алі] „НТЕ”, 1989, № 3². Саме перед моєю поїздкою був там Л. Яценко, також робив записи.

Та про все це хотілося б поговорити детальніше при зустрічі.

№ 31

Луцьк, 20 червня 1990 р.

Шановний Михайле Васильовичу!

Мелодичний додаток отримав. Все дуже потрібне, і цей додаток заповнить оті прогалини, що були надто помітні. Гадаю, що доповнення нові вже недоцільні.

Щодо анонсування книжки. Вважаю, що термін „упорядкування” є взагалі парадоксом у даному випадку: він властивий для кабінетного типу роботи. У даному ж випадку головне – запис, подача нових матеріалів, а звідки все інше – похідне. І це, до речі, слушно відмічається у деяких виданнях тієї ж „Муз[ичної] України”. Свого часу О. Дей був майстром „упорядковувати” збірники. То ж нівелювати специфічні особливості збірників – непросто. Жаль, що я це зрозумів з деяким опізненням. Ото ж так і виходить: вік живи – вік учись.

Та не все ще втрачено (втрачений лише дорогоцінний час).

Збірник, який подається у видавництво, повинен одразу ж справляти серйозне враження, повинен мати цілісну структуру, а не лише натяки на неї. А чомусь так вийшло... І вина тут передусім моя.

Роботу ж треба доводити до фінішу, щоби мала людську подобизну. Надіючись лише на свої сили.

¹ Лідія Григорівна Орел – етнограф, снс Національного музею народної архітектури та побуту НАН України. Дружина Л. Яценка.

² Орел Л. Записи пісень на батьківщині Т. Шевченка / Лідія Орел // Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 3.

12 жовтня 1994 р., Луцьк

Шановний Михайле Васильовичу!

Хочу додатково поінформувати Вас, що справа видання у Луцьку двох окремих збірничків (Колодяжна і Скулина¹) поступово, хоч і не без труднощів, вирішується. Ноти потрібно буде тушию відповідно розписувати вручну: для цього вже знайдена грамотна нотувальниця-розписувачка. Через музей наш з нею заключено договір на виконання і оплату роботи (орієнтовно на 200 мелодій). Та постала нова проблема: немає білого (непористого, можливо крейдованого) нотного паперу. Потреба – 70-80 звичайних стандартних аркушів. Чи не можна було б цю проблему якось вирішити у Львові і нотний папір передати мені?

Просив би про результати сповістити.

Луцьк, 29 жовтня 1994 р.

Шановний Михайле Васильовичу!

Як уже недавно Вас сповіщав, вирішив я видати в Луцьку окремо два збірнички – пісень Колодяжна і Скулина. Нотувальниця (переписувачка) згідно договору з музеєм за майбутню роботу вже й плату отримала. Але сталася затримка з кількох причин. Про першу з них Вам писав. Та основна причина інша: про неї я хочу Вас поінформувати.

Ознайомилися уважно з матеріалами по Колодяжному і вияснили („відкрили” Америку!), що наявні нотні і текстові матеріали – це архівного плану матеріали і публікувати їх отак – справа ризикована і навряд чи доцільна. Збірники матеріалів мають бути, звичайно, добротними в усіх відношеннях, а для цього повинна бути чіткість в усіх визначеннях, зберігання закономірності, усунувши деякі дріб'язкові і випадкові елементи. То ж які зауваження переписувачки?

- 1) При деяких мелодіях не вказані точні метроритм, тональність.*
- 2) Деякі позначення темпу мабуть не італійського походження (як це у переважній більшості випадків).*

¹ Село Скулин Волинської обл. Поблизу цього села знаходиться озеро та однойменне урочище Нечимне, описані в драмі-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня”.

- 3) Чи не замінити їх на цілком італійські або укр[аїнські] позначення?
- 4) Чи потрібні позначення в нотах таких моментів, як відкашлювання співачки, зупинка магнітофона і т. п.?
- 5) Наявні приблизні вказівки розміру, коли відомий або можна визначити їх точний розмір.
- 6) Деінде нотація починається з другого куплету (№№ 883, 936 і ін.), хоч легко можна визначитись і щодо першого куплету.
- 7) Все, що стосується вокального виконавства, зробити чіткішим, без лишніх поміток.
- 8) Слід враховувати, що нотонаборної техніки, шрифтів „латинки” у наших друкарнях немає, що весь нотний матеріал виписуватиметься вручну і потім вже перезніматиметься для друку.

Нотувальниця має намір (та це й обов'язок її) повністю дотримуватися Вашого остаточного оригіналу. Шкода, що економічна ситуація не дозволяє нам зустрітись і детальніше в'яснити справу, довести її до ладу. Гадаю, що оту величезну, кропітку нашу роботу лишати напризволяще (лише для архіву) не варто. Мусимо самі завершити її, не надіючись в майбутньому на інших.

Отже, як можна практично вирішити справу? Пишіть, пропонуйте.

№ 34

Луцьк, 12 січня 1995 р.

Дорогий Михайле Васильовичу!

Як уже сповіщав, є можливість видати Лесині матеріали. Але знову виникли труднощі і неمالі. Отже, розповім про все по порядку. Сяк-так полагодив „наперові” справи, передав для нотувальниці матеріали для переписки нот. І ось тут виявилось лихо: матеріал незабаром був мені повернений. Виявляється, що у багатьох місцях нотний матеріал не прочитується і т. д. (незрозумілий метроритм, тональний план, не проставлені відповідні знаки). Звичайно, все це я сприйняв спочатку як жіночі примхи, бо ж нотувальниця заздалегідь була ознайомлена з Вашими правилами запису мелодій.

Незабаром сконтактувався і з колегою-музикантом, людиною сторонньою і не заінтересованою у вищезгаданій справі (точніше – цілком об'єктивною і незалежною). Засіли ми одного недільного дня

і за 5 годин кропіткої роботи подолали 6 мелодій. Коротко про лише деякі зауваження.

880 („Темная нічка-петрівочка”):

- метроритм не зрозумілий,
- немає дієзів після пунктирних рисок,
- є 6 долей в такті, а чомусь стоїть 4,
- навіщо на початку при ключі стоїть знак¹ $\overline{\text{с}}$

882 б („Ой десь тая йу вдовонька”):

- нема при ключі знаку тональності,
- не все гаразд наче б то з одним тактом, де є 15 долей: тактова риска ділить навпіл одну долю, залишає по півдолі тут і там; може замість 15 зробити 8 і 7 (за логікою).

- чи потрібна тут пунктирна тактова риска.

905 („Ой в кривого танця”):

- яка ж тональність,
- не зрозумілий метроритм.

906 („Та в кривого танця”):

- не виставлено при ключі знаку тональності.

905 (5. „Весно наша красна” і т. д.):

- в другій ноті, мабуть, недоцільна пауза

915 в („Ой що то в нас в Колодяжни”):

- чи доцільна пауза.

Майже повсюдно темп і характер виконання позначаються італійською термінологією. Невже насправді українська музична культура настільки бідна, що мусимо користуватися чужими термінами?

Не всюди біля ключа наявні знаки тональності, метроритму.

Вибачайте, якщо я при друкуванні щось наплутав, бо ж виконую роль поганенького посередника.

Звичайно, не може бути мови про те, щоб хтось сторонній (перепишувачка чи то колега) дошліфовав матеріал. Це є справа творча, індивідуальна.

Постає питання: що робити? Треба визнати, що є кілька шляхів:

- 1) Доводити Вам справу до кінця. Здається, є непогані приклади для цього – галицькі видання „Пісні зі Львівщини” і

¹ Ромбічною нотою у транскрипціях М. Мишанича позначено початковий тон пісенних мелодій. У цьому випадку – Соль малої октави.

Ваші ж таки „Гаївки” і „Весільні пісні” (із серії „Галицькі співи”)¹;

- 2) *Друкувати мені пісні без мелодій (але ж це неприпустимо у кінці ХХ століття);*
- 3) *Шукати нового розшифровщика мелодій;*
- 4) *Зовсім відмовитися від публікації згаданих матеріалів, відповідно сформованих за регіонами, за певними комплексами.*

Гадаю, що аж ніяк не годиться залишати напризволяще матеріал. Коли ми поважаємо свою працю, то мусимо доводити її до кінця. Зрозумійте мене, який стільки праці витратив на численні поїздки, пошуки матеріалу, відповідне опрацювання його і т. д. Тішити себе надією, що колись хтось це опрацює і видасть? Чи не досить маємо матеріалів по різних архівах, які уже сотні років там вилежуються?

Водночас замислююся: а яка ж доля чекає записів із Шевч[енкового] краю?

З приводу усього сказаного хотів би почути Вашу думку, Вашу пропозицію. Хочу надіятися на діловий підхід до справи.

№ 35

Луцьк, 29 вересня 1997 р.

Шановний п. Михайле Васильовичу!

Будучи 25.09 у Львові (а також – ще два тижні раніше), хотів зустрітися з Вами, для чого заходив у Консерваторію. Та не пощастило. Тому постала потреба написати листа.

Колодяжанський матеріал, як знаєте, давно підготовлений і зданий видавцям, планувалося до фестивалю „Берегиня” видати, але відсутність коштів завадила цьому.

Завантаженість різною роботою (а їй, як видно, ніколи немає краю) перешкодила зреалізувати вчасно і другу важливу справу: йдеться про пісенне зібрання з Шевченкового краю. Вирішив, до весни цей матеріал повністю підготувати. Багато вже зроблено в цьому напрямку. А що потрібно іще, це –

- 1) *віднайти нотні матеріали (вони десь у Вас мають бути) і відповідно їх підготувати до читабельного сприйняття.*

¹ Йдеться про упорядковані М. Мишаничем книги: *Гаївки* / [Зібрав та упорядкував Михайло Мишанич]. – Львів, 1991. – 96 с.; *Весільні пісні* / [Зібрав та упорядкував М. Мишанич]. – Львів, 1992. – 88 с.

Гадаю, що в цьому можуть допомогти дівчата з Лабораторії¹.

- 2) кількість пісень з підготовлених у минулому для Києва 250 має зрости до 300 (усіх наявних 440). Готую наразі детальний список необхідних мелодій.*
- 3) весь матеріал буде по-новому укомплектований (упорядкований).*

Це все хочу спільно з Вами узгодити. Список пісень думаю викінчити на початку листопада і тоді Вам надіслати.

Гадаю, що далі зволікати з виданням і цього матеріалу не варто. Отже, прошу висловити свою думку щодо вищесказаного.

[...]

P.S. Спроби забрати Шевч[енківський] матеріал з „Музичної України” не увінчалися успіхом. Про це я Вас інформував.

Юрий Рыбак. Переписка Олэкса Ошуркэвыча и Мыхайла Мышаныча по поводу подготовки фольклорных сборников.

Объемный эпистолярный выдающегося этнографа О. Ошуркэвыча и блестящего транскриптора М. Мышаныча освещает сложный процесс обработки, систематизации и издания двух народно-песенных сборников, связанных с родными местами Лэси Украинки и Тараса Шэвчэнко. Несмотря на то, что скрупулёзные нотации (свыше 800 образцов) так и остались в рукописях, а книги изданы с упрощенными транскрипциями других музыкантов, материал писем служит важным свидетельством своей эпохи и источником ценного опыта для современных фольклористов.

Ключевые слова: эпистолярный, Олэкса Ошуркэвыч, Мыхайло Мышаныч, фольклорные сборники, песни родины Лэси Украинки и Тараса Шэвчэнко.

Yuriy Rybak. Oleksij Oshurkevych and Mykhajlo Myshanych correspondence about preparation of folk collection of songs

Almost fifteen years (1980 – 1997) continued creative contacts between Lutsk prominent ethnographer Oleksa Oshurkevych and Lviv brilliant transcriber Mykhajlo Myshanych. Mainly this was due of processing and preparation for publishing two folklore collections from Lesya Ukrajinka and Taras Shevchenko family places. As was the norm then, in detail cooperation between the two folklorists is reflected in the volume correspondence.

To date we know about 124 letters that recently stored in the Volyn Regional Museum collections: 86 of them belong to O. Oshurkevych, and there is reason to

¹ Ідеться про наукових співробітників ПНДЛІМЕ Ліну Добрянську, Ларису Лукашенко та Ірину Федун – уродженок Волинської обл.

believe a complete correspondence; 38 letters from M. Myshanych limited to 1985. Despite this, based on their epistolary we can trace the complex process of publication of folklore materials at the turn of Soviet and independent Ukraine. Letters content is an important document of that era and a source of valuable experience for modern folklorists, although transcription M. Myshanych (over 800 samples) have remained in manuscripts and books come out with simplified transcription of other musicians,

M. Myshanych offered his Lutsk colleague to treat many folk songs from ethnographic regions of Volyn and Polissya shortly before the beginning of correspondence. Although O. Oshurkevych materials were not known at the time the public, he had a reputation as the most authoritative scholar and collector of folklore of his land. First started working by Lesya Ukrainka family places songs, namely from the villages: Kolodiazhne, Skulyn and Bilyn (Volyn region); Liubytiv, Myropil', Zhaborytsya (Zhytomyr region); Chekno (Rivne region). O. Oshurkevych recorded a total of 440 songs of different genres and volume of music and ethnographic information during several expeditions in these areas.

Preparation for publication of Shevchenko's land songs began simultaneously with Lesya collection, and this is Shevchenkove (formerly Kyrylivka) and Moryntsi villages of Cherkasy region. Lutsk ethnographer alone recorded here 440 songs from 50 singers. O. Oshurkevych tried to print these and previous materials in Kiev publishing house "Musical Ukraine" ("Muzychna Ukrainina") at the end of 1980. First, many claim editors regarding the content and format of the books that were in the way. Later collections were generally removed from the plan of publication under the influence of socio-economic disasters. Unfortunately, careful transcription M. Myshanych there was no place, but because the book came out a few notations dyletanskymy Luck musicians.. However, careful transcription M. Myshanych there was no place, and thus the book came out with an amateur notations by few Luck musicians.

It was printed only songs from Kolodiazhne, although initially planned repertoire of 8 villages connected with Lesya Ukrainka. In addition to significantly edited unprofessional music editor of the M. Myshanych transcriptions included here notation of Lviv etnomusicologist Lina Dobrians'ka and Lutsk choirmaster Myroslav Stefanyshyn, a longtime O. Oshurkevych colleague. Shevchenko's collection came with a primitive transcription by unknown in folkloristic circles Lutsk musician Vitaly Ohmanyuk. The finally product of Lutsk ethnographer and Lviv transcriber creative collaboration out does not like initially planned and as if that was worthy to the public songs from outstanding Ukrainian poets family places.

In the publication O. Oshurkevych and M. Myshanych letters (35 units) presented by the selective principle – only those directly related to the process of preparing two collections of folklore. The notes commented in detail mentioned personalities, as well as other important information. The language style of authors upheld.

Key words: epistolary, Oleksa Oshurkevych, Mykhajlo Myshanych, folklore collections, folk songs from Lesia Ukrainka and Taras Shevchenko homeland.

ПІСНІ-„ПÓХОДИ”¹ ЗІ СКУЛИНА
В ЗАПИСАХ ОЛЕКСИ ОШУРКЕВИЧА
ТА В ТРАНСКРИПЦІЯХ МИХАЙЛА МИШАНИЧА

У максимально наближений до факсиміле спосіб подано транскрипції мелодій і текстів локального жанру західнополіської народної музики – пісень-„пóход”, які записав у с. Скулин Ковельського р-ну Олекса Ошуркевич. Рукописний матеріал, який до цього часу зберігається у Музично-етнографічному архіві Михайла Мишанича, публікується вперше. Ретельні нотації спроможні послужити повноцінним ресурсом для всебічного студіювання цих рідкісних пісень.

Ключові слова: пісні-„пóходи”, Олекса Ошуркевич, Михайло Мишанич, архів, транскрипції, жанр.

Добірку представлених нижче нотних транскрипцій узято з рукописної II-ї книги Музично-етнографічного архіву Михайла Мишанича (МЕАМ)² – видатного львівського транскриптора. В архівному зошиті № 42 містяться транскрипції народних пісень-„пóходів” із с. Скулин Ковельського р-ну Волинської обл., які записав волинський фольклорист Олекса Ошуркевич. Робота М. Мишанича, як він сам зазначає у вступних заувагах до зошита, полягала не лише в нотації мелодій, а й в узгодженні (частковому доопрацюванні) з ними поетичних текстів, транскрибованих збирачем, та чистовому переписуванні цих матеріалів до МЕАМ. Рукопис транскриптора в цій публікації відтворено в комп’ютерному наборі з максимально точним дотриманням оригіналу, включно з авторською орфографією – як мовною (у підтекстуваннях та примітках до нот), так і нотною, що служитиме повноцінним заступником архівного першоджерела.

„Пóходи” як рідкісне реліктове явище західнополіської народної музики посідають важливе місце у величезній масі пісень, які записав О. Ошуркевич³. Факт надто вузької території їх локалізації, що обмежується тільки одним селом Скулин Ковельського району Волинської області, викликає чимало запитань щодо автохтонного походження і тривалості побутування цього музичного жанру у зазначеному осередку.

¹ Місцевий термін „пóхуди”.

² Машинописні книги МЕАМ зберігаються у фонді ПНДЛМЕ ЛНМА ім. Миколи Лисенка, а також у відділі мистецтв Львівської національної бібліотеки ім. Василя Стефаника: Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: у 3 кн. – 1095 с.

³ Див.: Показчик фонозаписів О. Ошуркевича у додатку цього числа „Етномузики”.

Перші фонозаписи цих виняткових пісень волинський фольклорист здійснив 23–24 травня 1970 р. та 13 липня 1983 р., поставивши собі за мету повторно виявити народні пісні, записані колись у цій місцевості Леґею Українкою. Здійснивши свій намір, у 1983 р. О. Ошуркевич звернувся до львівського етномузикознавця, провідного фахівця у галузі нотації традиційної музики Михайла Мишанича¹ з проханням транскрибувати записаний упродовж 1969–1983 рр. матеріал, у якому серед 440 різножанрових пісень містилося 10 пісень-„походів”. Та, на превеликий жаль, колосальна робота М. Мишанича, виконана протягом вересня 1983 – червня 1984 рр.², так і залишилася у рукописному вигляді, в основному через надто вибагливу до друкованої продукції радянську систему книговидавання, що згодом стало причиною непорозумінь і між двома дослідниками³.

Не втрачаючи надії і не покладаючи рук, О. Ошуркевич усе ж таки продовжив дослідження виняткового музичного жанру та провів повторні експедиції у с. Скулин (серпень 1997 р. та травень 1998 р.). На основі новоздобутих матеріалів, враховуючи також і попередні надбання, науковець опублікував статтю, присвячену пісенним походам⁴. Аргументуючи свої здогади переважно на основі свідчень респондентів, етнограф зараховує „походи” до пісень весняного циклу⁵. Провівши паралелі з аналогічними за поетичним змістом піснями у записі Лесі Українки, О. Ошуркевич помилково вважав також і ці твори походами, хоча сама поетеса залічує їх до жанру танцювальних пісень⁶, що цілком підтверджує і вокальна версія танцю з майже ідентичними приспівками, яку виявив О. Кольберг у Ковельському повіті⁷.

¹ Детально про транскрипційну роботу М. Мишанича див.: Коваль Василь. Михайло Мишанич – транскриптор / В. Коваль // Наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Етномузика. – Вип. 28. – Львів, 2012. – Число 8. – С. 9–19.

² Інформація з II-ї книги Музично-етнографічного архіву М. Мишанича (МЕАМ).

³ Про причини труднощів в опублікуванні унікальних пісенних творів див. публікацію Юрія Рибачка про листування О. Ошуркевича та М. Мишанича у цьому числі „Етномузики” на с. 117–150.

⁴ Ошуркевич Олекса. Пісенні походи зі Скулина / О. Ошуркевич // Міфологія і фольклор. – Львів, 2009. – № 2–3. – С. 95–101.

⁵ Як встановив О. Ошуркевич, пісні-„походи” виконували молоді дівчата, які бралися попід руки і повільно проходилися до лісу, на вигон. Період їх виконання тривав від Великодня і до косовиці.

⁶ Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. / Л. Українка. – Т. 9. – Київ : Наукова думка, 1977. – С. 73; 125–126; 382; 386.

⁷ Kolberg O. Wołyń : Obrzędy, melodii, pieśni / Z brulionow pośmiertnych przy współudziale S. Fiszera i F. Szopskiego wydał F. Tretiak / O. Kolberg. – Wrocław, Poznań, 1964. – S. 141–142.

Варто згадати розвідку ще одного луцького фольклориста Віктора Давидюка, який здійснив спробу аналізу жанру поход¹, спираючись в основному на короткий опис гулянки сільської молоді в художньому оповіданні Лесі Українки „Одинок”². У цьому джерелі письменниця наводить приклад однієї строфи пісні „Коло гаю походжаю”, яку після відтанцювання крутьях виконують хлопці по двох, „поважно проходжуючись і похитуючись в лад пісні”, а на другій строфі їх перебивають дівчата, продовжуючи приспівувати, після чого всі разом знову танцювали крутьях. На основі описаних рухів та, зокрема, ідентичного поетичного тексту, записаного пізніше О. Ошуркевичем, В. Давидюк також називає цей жанр „походами”, хоча зазначає, що Л. Українка зараховує його до чоловічого танцю в супроводі вокальних приспівків³.

Визначення причин можливої трансформації цього танцювального жанру в пісні-„походи” і їх локалізація лише у с. Скулин потребує свого подальшого ґрунтовного наукового переосмислення, що не поставлено за мету у пропонованій публікації. Натомість, цінним допоміжним матеріалом у здійсненні подібних дослідів можуть послужити представлені нижче транскрипції 10-ти пісенних зразків, які виконав М. Мишанич на високому фаховому рівні.

Cantabile ♩=92 765

1. *І* у же х³одив *і* у же х²одив *і* у же дох²одився С³и б ^{*}же мені б²истра річка то²бя *і* у то п²ився

2. С³и б ^{*}же мені б²истра річка ко²н²ка маю По²ч²хав би до д²івч²ини де д²івч²инку знаю

3. *І*д²ну маю *і* у С³кулини д²ругу на В²країні Роз²кроїли моє серце на дві по²ловики
^{*}С³півано: ши б ^{*}же; транскрипція си б ^{*}же належить з²бирачеві.

Походи. Запис та співачка – як попередній №. Виконано впевнено, сумлінно виспівуючи усі ноти.

Факсиміле транскрипції з МЕАМ

¹ Давидюк В. Історія „походи” в літературі та фольклорі / В. Давидюк // Народнознавчі зошити : Серія філологічна. – Київ. – № 4, 2014. – С. 778–783.

² Українка Леся. Одинок / Л. Українка // Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. – Т. 7. – Київ : Наукова думка, 1976. – С. 105–125.

³ Давидюк В. Історія „походи” в літературі та фольклорі. – С. 782.

Espressivo poco legato ♩ = 100

1 (731)¹

1. Ко_ло га_ю по_ход_жа_ю в га_ю й не бу_ва_ю Ой я сво_го ми_лень_ко_го по_ло_су зна_ю

2. Не так не так по_го_ло_су як по_го_ло_соч_ку Як у ме_не так у йо_го бро_ви й на шу_роч_ку

3. За_шу_мі_ла лі_ши_нонь_ка як я не_ю_ї_хав За_пла_ка_ла дів_чи_нонь_ка що я не за_ї_хав

4. Ой не шу_ми лі_ши_нонь_ко гус_та зе_ле_нень_ка Не плач не плач дів_чи_нонь_ко гар_на й мо_ло_день_ка

5. Хи_лі_те_ся гус_ті ло_зи звід_ки ві_тер ві_є Ди_ві_те_ся чор_ні о_чи звід_ки ми_лій_ї_де

6. Хи_лі_ли_ся гус_ті ло_зи тай_вже пе_те_ста_ли Ди_ви_ли_ся чор_ні о_чи тай_пла_ка_ти ста_ли

*Акценти лежі

¹ В дужках подано порядковий номер твору в книзі ІІ МЕАМ.

7. Ой сва_ тав_ ся бо_ га_ тирь до бід_ ни_ ї дів_ ки Пи_ та_ єть_ ся че_ рез лю_ дей чи сі_ є при_ сів_ ки

8. Во_ на йо_ му від_ ка_ за_ ла ве_ ли_ кі_ ї віс_ ти Я до те_ бе бо_ га_ ти_ рю не йдухлі_ ба іс_ ти

9. Ой вже хо_ див ой вже лю_ бив тай вже й на_ хо_ див_ ся Ой щоб ме_ ні бист_ ра річ_ ка то б я й у_ то пив_ ся

10. Не то_ пи_ ся ко_ за_ чень_ ку бо ду_ шу за_ гу_ биш Хо_ ді_ мо ми звин_ ча_ є_ мось ко_ ли ме_ не лю_ биш

Uguale $\text{♩} = 96$

2 (732)

1. Ой ку_ ва_ ла зо_ зу_ лей_ ка від лу_ га до лу_ га Не ба_ чи_ ла ми_ лей_ ко_ го вже не_ ді_ ля дру_ га

2. Ой ку_ ва_ ла зо_ зу_ лей_ ка від мос_ та до мос_ та Не ба_ чи_ ла ми_ лей_ ко_ го вже не_ ді_ ля шос_ та

$\text{♩} = 112$

3 (733)

1. Ой ку_ ва_ ла зо_ зу_ лей_ ка в по_ ли на то_ по_ ли За_ пла_ ка_ ла дів_ чи_ ной_ ка шо не ма_ є до_ ли

2. Бу_ ло б то_ бі зо_ зу_ лей_ ко_ ра_ но не лі_ та_ ти Бу_ ло б то_ бі мо_ я ма_ ти за_ муж не да_ ва_ ти

4 (752)

Uguale sonore $\text{♩} = 112$

1. Ци ти чу_ ла дів_ чи_ нонь_ ко_ як_ я_ те_ бе_ кли_ кав_ По_ над_ тво_ їм_ о_ ко_ неч_ ком_ си_ вим_ ко_ нем_ ї_ хав_

2. Ой_ чи_ чу_ ла_ чи_ не_ чу_ ла_ не_ й_ об_ зи_ ва_ ла_ ся_ Тем_ на_ ніч_ ка_ не_ вид_ на_ я_ вийти_ бо_ я_ ла_ ся_

3. За_ шу_ мі_ ла_ лі_ щин_ нонь_ ка_ як_ я_ не_ ю_ ї_ хав_ За_ пла_ ка_ ла_ дів_ чин_ ной_ ка_ що_ я_ не_ за_ ї_ хав_

4. Не_ шум_ не_ шум_ лі_ щин_ нонь_ ко_ по_ ка_ пе_ ре_ ї_ ду_ Не_ плач_ не_ плач_ дів_ чин_ ной_ ко_ дру_ гий_ раз_ за_ ї_ ду_

5 (755)

Rozpitiemo $\text{♩} = 96$

1. Хи_ лі_ те_ ся_ гус_ ти_ ло_ зи_ звід_ ки_ ві_ тер_ ві_ є_ Ди_ ві_ те_ ся_ ка_ ри_ о_ чи_ звід_ ки_ ми_ лий_ ї_ де_

2. Хи_ лі_ ли_ ся_ гус_ ти_ ло_ зи_ тай_ вже_ пе_ ре_ ста_ ли_ Ди_ ви_ ли_ ся_ ка_ ри_ о_ чи_ та_ пла_ ка_ ти_ ста_ ли_

3. Ой_ хо_ ди_ ла_ ра_ но_ піз_ но_ Го_ во_ ри_ ли_ лю_ ди_ різ_ но_ й_ хай_ бре_ шуть_ хай_ го_ во_ рять_ Во_ ни_ з_ ме_ не_ дві_ не_ зроб_ лять_

4. Всі хма_ронь_ки до ку_пнь_ки бу_де дощ у_різ_но Не бий ме_не ма_мо як я прий_ду піз_но

5. Ой чи піз_но ой чи ра_но все в од_ну_ю по_ру Зле_тів пі_вень із сі_да_ла та й хо_дить по дво_ру

6. Зле_тів пі_вень із сі_да_ла ска_зав ку_ку_рі_ку Не за_бу_ду гу_ля_ніч_ка до жи_ття до ві_ку

7. І дуть во_ли із-за го_ри по_ла_ма_ни яр_ма За_пла_ти ме_ні дів_чи_но що я хо_див дар_ма

8. Ой я ти_бі мій ми_лень_кий ра_зом за_пла_ли_ла Ці_лу_вав ме_не в ли_чей_ко я не бо_ро_ни_ла

9. Цві_те греч_ка бі_лим цві_том чор_ни_ї я дер_ця Не стій дів_ко із_за_ком не край мо_го сер_ця

10. Роз_кро_ї_ла мо_є се_р_це на дві по_ло_ви_ни Ід_на дів_ка й у Ску_ли_ни дру_га на Вкра_ї_ні

11. Ід_на дів_ка й у Ску_ли_ни а дру_га у Хел_ми А тре_тя_я у Ску_ли_ни хо_ро_ша_я вель_ми

Cantabile ♩ = 92

Andante ♩ = 92

1. Й_у_же хо_ див й_у_ же хо_ див_ ся Си б_же*_ ме_ ні бис_ тра річ_ ка то б_ я у_ то_ пив_ ся

2. Си б_же*_ ме_ ні бис_ тра річ_ ка ко_ ни_ ка ма_ ю По_ ї_ хав би до дів_ чи_ ни де дів_ чи_ ну зна_ ю

3. Їд_ ну ма_ ю й_у_ Ску_ ли_ ни дру_ гу на Вкра_ ї_ ни Роз_ кро_ ї_ ли мо_ є сер_ це на дві по_ ло_ ви_ ни

Espressivo cantabile = 96

1. Зай_ди мі_сяць зай_ди яс_ний зай_ди за ко_мо_ру Ой не_хай я з сво_ім ми_ним ве_чир по_го_во_ру

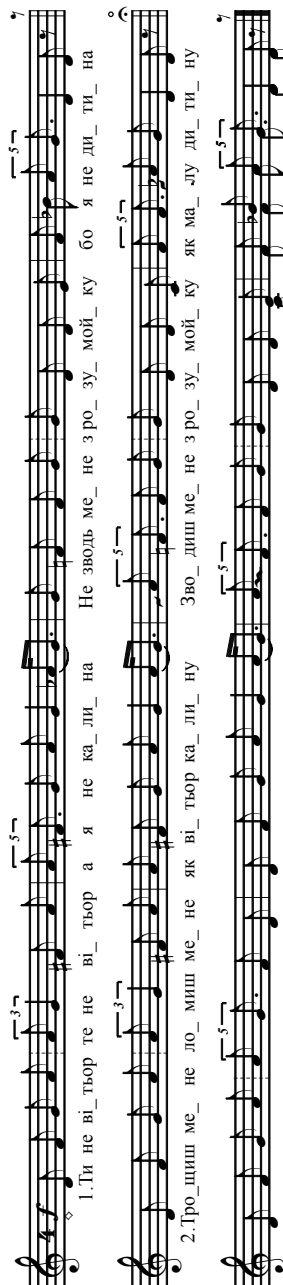
2. Ой не сві_ти мі_ся_чень_ко не сві_ти ні_ко_му Тіль_ки ме_му ми_лень_ко_му як йти_ме до_до_му

3. Ой як йти_ме до_до_му він пос_ві_ти же по_сві_ти Ой як йти_ме до дру_гі_ї то за хма_ру зай_ди

*Співано: ши б же; транскрипція си б же належить збирачеві.

Tempo giusto poco cantabile ♩ = 86

8 (777)



1. Ти не ві_твор те не ві_твор а я не ка_ли_на Не зводь ме_не з ро_зу_мой_ку бо я не ди_ти_на

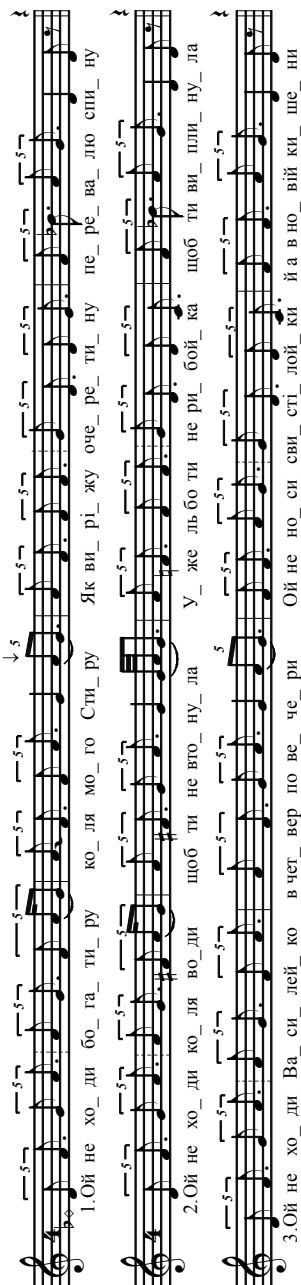
2. Про_щии ме_не ло_миш ме_не як ві_твор ка_ли_ну Зво_диш ме_не з ро_зу_мой_ку як ма_лу ди_ти_ну

3. Ой не хо_ди Ва_си_лой ку в чет_вер по ве_че_ри Ой не но_си сви_сті_лой ки й ув_но_вій ки_ше_ни

4. Бо то_та_я сви_сті_лой_ка жа_лоб_ней_ко гра_є Всім ді_вой_кам па_ру_бой_кам жа_ло_за_да_ва_є

9 (782)

Uguale cantabile ♩ = 84



1. Ой не хо_ди бо_га_ти_ру ко_ля мо_го Сты_ру Як ви_рі_жу оче_ре_ти_ну пе_ре_ва_лю_спи_ну

2. Ой не хо_ди ко_ля во_ди щоб ти не вто_ну_ла У_же ль бо ти не ри_бой_ка щоб ти ви_пли_ну_ла

3. Ой не хо_ди Ва_си_лей ко в чет_вер по ве_че_ри Ой не но_си сви_сті_лой ки й а в_но_вій ки_ше_ни

4. Бо то та_ я сви_ сті_ лой_ ка жа_ лоб_ ней_ ко гра_ є Всім ді_ вой_ кам па_ ру_ бой_ кам жа_ лю_ зав_ да_ ва_ є

5. Ле_ тять хру_ щі по всій пу_ щі пу_ шу й об'ї_ да_ ють Не хва_ ли_ ся бо_ га_ ри_ рю_ те_ бе лю_ ди зна_ ють

6. При_ сва_ тав_ ся бо_ га_ ти_ р до бід_ ни_ ї дів_ ки Пи_ та_ сть_ ся че_ рез лю_ ди чи сі_ є при_ сів_ ки

7. Бо_ на йо_ му й од_ ка_ за_ ла ве_ ли_ кі_ ї ві_ сти Я до_ те_ бе бо_ га_ ти_ ру не йду хлі_ ба їс_ ти

10 (787)

Uguale cantabile ♩ = 92

1. Із - за го_ ри ві_ тер ві_ є щі_ сарь_ ма_ ше_ ру_ є Не_ хай ме_ не ся_ кий та_ кий в лич_ ко не ці_ лу_ є

2. (3-9) Не_ хай ме_ не по_ ці_ лу_ є ви_ со_ кий то_ ней_ кий Йо_ го лич_ ко як я_ блинч_ ко а сам мо_ ло_ дей_ кий

Примітки до творів.

1. Записано 23.05.1970 р. від Ковальчук Марії Федорівни 1927 р. н., кол-госпниця, освіта початкова. Протягом 10 строф темп було прискорено до $\text{♩} = 124$. До строф 7–8 ту ж мелодію, але з мелізмами, обережно підіграла скрипка¹. У чернетках збирача прямою мовою записано пояснення співачки: „*То походи... Збираються дівчата, беруться попід руки, йдуть в поле, співають. Так від пасхи і до косовиці*” /М. Ф. Ковальчук/. Манера виконання: сумлінно /доботно/, статечно і наспівно.
2. Записано 23.05.1970 р. від Ковальчук Марії Федорівни 1927 р. н., кол-госпниця, освіта початкова.
3. Записано 23.05.1970 р. від Осипчук Ганни Дем’янівни 1920 р. н., колг., освіта початкова. Відчувається поспіх у виконанні.
4. Записано 24.05.1970 р. від Осипчук Анастасії Іпатівни 1929 р. н., колг., освіта неповна середня, Зінчук Анастасії Борисівни 1935 р. н., колг., освіта початкова. Виконано звучно, рівно, сумлінно декламуючи текст. Кожна співачка подає свій мел. варіант, що інколи складається на двоголосся.
 5. *Ой кувала зозуличка кувала кувала летіла*
Хотів милий знов ходити та я не схотіла
 6. *Теши сину ясенину праве клиня буде*
Бери сину сиротину господина буде
 7. *Не з кожний ясенини праве клиня буде*
Не з кожний сиротини господина буде
5. Записано 24.05.1970 р. від Цимбровської Ганни Орестівни 1922 р., колг., освіта початкова. Добре виконання: звучне, чисте, впевнене /у строфах 1–2 трохи хитке інтонувannya/, ритмічно рівне, у розспівній /не танцювальній/ манері. Увага: на фоні усіх коломийкових третя строфа – козачкова.
6. Записано 24.05.1970 р., Цимбровської Ганни Орестівни 1922 р. н., колг., освіта початкова. Виконано впевнено, сумлінно виспівуючи усі ноти.
7. Записано 24.05.1970 р., Цимбровської Ганни Орестівни 1922 р. н., колг., освіта початкова. Виконання впевнене, динамічно рівне і сумлінне.
8. Записано 24.05.1970 р. від Сидорук Віри Микитівни 1914 р. н., колг., освіта початкова. Виконано розспівано, звучно, у манері вуличного співу.
9. Записано 24.05.1970 р. від Осипчук Анастасії Іпатівни 1929 р. н., колг., освіти неповна середня
10. Весняні походи. 13.07.1983 р. від Сидорук Євгенії Патівни, 1932 р., колг.-пенс., освіта початкова, Титюк Надії Патівни 1934 р. н., колг., освіта початкова, Грицик Марії Борисівни 1932 р. н., колг., освіта неповна середня,

¹ У примітках М. Мишанича, який користувався усіма тематичними показниками, поданими йому О. Ошуркевичем (вказівки на жанрову приналежність творів та дані про виконавців), відсутні паспортні дані скрипаля. Завдяки художньому керівникові скульського сільського клубу авторові цих рядків вдалося встановити особу музиканта – це Урдух Федір Тихонович, 1935 р. н.

Дятел Агафії Прокопівни 1923 р. н. колг.-пенс., освіта початкова. Гуртове, зразкове щодо темпу, звуку та характеру – статечно, сумлінно все виспівуючи, без міжстрофових пауз – виконання. Кожна співачка в деталях подавала свій варіант, а занотовано те, що виділялося найяскравіше – унісон двох співачок; інші дві співали менш виразно, блукаючи, наби не могли попасти в лад з першими.

1. *Із-за гори вітер віє цісарь машерує*
Нехай мене сякий такий в личко не цілує
2. *Нехай мене поцілує високий тонейкий*
Його личко як ябличко а сам молодецький
3. *Із-за гори вітер віє несе дівка воду*
Чи на єї дивитися чи на її вроду
4. *Не дивися ти на неї а дивися на світ*
Біле личко як ябличко як калиновий цвіт
5. *Теши сину ясенину праве клиня буде*
Бери сину сиротину господиня буде
6. *Не з кожний ясенини праве клиня буде*
Не з кожний сиротини господиня буде
7. *Закувала зозулейка в поповій загати*
Як я буду привикати в свекрушиній хати
8. *Як я буду привикати як я буду жити*
Чи дозволить мій миленький другого любити
9. *Не на те я тебе брав не на те женився*
Щоб ти других йобіймала я на те дивився „всьо”

Викторія Ярмола. Песни-„походи” из Скулина в записях Олексы Ошуркевича.

Максимально приближенным к факсимиле способом поданы транскрипции мелодий и текстов локального жанра западнополесской народной музыки – песен “поход”, записанных в с. Скулин Ковельского р-на Олексой Ошуркевичем. Материал, который до этого времени хранился в II-й книге Музыкально-этнографического архива Михаила Мышанича, публикуется впервые. Тщательные нотации способны послужить полноценным ресурсом для всестороннего изучения этих редких песен.

Ключевые слова: песни-„походы”, Олекса Ошуркевич, Мыхайло Мышанич, архив, транскрипции, жанр.

Victoriya Yarmola. „Pókhody” Songs from Skulyn Recorded by the Oleksa Oshurkevych

In as close to the way a facsimile the publication consist transcription of texts and tunes of local music genre of Western Polissia folk music named “pokhody” recorded in the village Skulyn, Kovel district, by Oleksa Oshurkevych. The handwritten material so far was remained in the second book of Musical-Ethnographic archives by Mykhajlo Myshanych now is published in the first time. Careful records able to serve as a complete source for a comprehensive study of these rare songs.

Key words: „Pókhody” songs, Oleksa Oshurkevych, Mykhajlo Myshanych, archives, transcription, genre.

СПОГАДИ ОЛЕКСИ ОШУРКЕВИЧА
ПРО СВОГО ВЧИТЕЛЯ ЯРОСЛАВА ШУСТА¹

Пропонуються увазі спогади відомого волинського етнографа Олексі Ошуркевича (1933–2010) про Ярослава Шуста (1913–1961), званого львівського філолога та фольклориста, який у середині минулого століття керував у Львівському університеті його дипломною роботою про народнопісенну творчість Волині. У меморатах автор торкається особливостей спілкування із викладачем у студентські роки, а також із позиції вже зрілого дослідника характеризує Я. Шуста як педагога, музиканта, науковця, людину.

Ключові слова: Олексі Ошуркевич, Ярослав Шуст, Леся Українка, Філарет Колесса, історія музичної фольклористики.

Спогади О. Ошуркевича про Я. Шуста попри свою лаконічність – два з половиною аркуша машинопису – становлять, безсумнівно, значний інтерес для всіх, хто цікавиться історією розвитку української фольклористики. Вони є не лише документальним свідченням процесів, що відбувалися в цій науці в середині минулого століття, але й матеріалом, що розкриває з невідомих досі сторін особи двох знаних дослідників української народної творчості.

Історія появи цих спогадів проста. Після знайомства із О. Ошуркевичем на початку 1990-х років, коли мені було довірено підготувати розвідку про п. Олексу як одного із найрезультативніших сучасних збирачів традиційної музики Західної Волині та Західного Полісся², ми спорадично бачилися в м. Луцьку. Навесні 2007 року, під час однієї із таких принагідних зустрічей, зайшла мова про Ярослава Шуста. За рік перед тим вже вийшла друком розвідка³ про цього несправедливо забутого львівського науковця, однак, на момент її публікації мені ще було не відомо, що Я. Шуст, виявляється, керував дипломною роботою п. Олексі у Львівському університе-

¹ У процесі підготовки до друку спогадів О. Ошуркевича було накопичено деякий матеріал, який уміщено в студії у цьому ж числі „Етномузики” на с. 9–24. Див.: Добрянська Л. Олексі Ошуркевич та Ярослав Шуст: на перехресті наукових інтересів.

² Див.: Добрянська Л. Збирацький доробок О. Ошуркевича / Л. Добрянська // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / ред.-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1992. – С. 74–83.

³ Добрянська Л. Ярослав Шуст – етномузиколог / Л. Добрянська // Вісник Львівського університету / упоряд. А. Вовчак, І. Довгалюк. – Львів, 2006. – С. 288 – 299. – (Серія філологічна ; вип. 37).

ті. Невдовзі після цієї розмови О. Ошуркевич із власної ініціативи написав та передав мені спогади про свого вчителя. У майбутньому ці його рядки, разом із меморатами інших сучасників, колег та учнів Я. Шуста – Зиновії Штундер, Івана Денисюка, Степана Стельмашука, Олександра Зелінського – виявилися дуже помічними при дослідженні львівської етномузикології середини ХХ століття, невід’ємну частку якої складала і діяльність Я. Шуста. З-поміж усіх інших спогади О. Ошуркевича вирізняються особливою інформативністю та продуманістю, оскільки вони були спеціально написані автором, а не здобуті okazіонально, як це переважно було з іншими опитаними усно сучасниками Я. Шуста.

Відомості, які подав О. Ошуркевич, окреслюють період роботи над дипломним дослідженням у 1956–57 роках і стосуються, головню, окремих аспектів його підготовки¹. Хоча автор описує свої студентські враження п’ятидесятилітньої давності, така значна часова дистанція не лише не завадила йому добре відтворити окремі моменти спілкування із педагогом, але й дозволила вже з позиції зрілого дослідника із значним життєвим досвідом об’єктивно оцінити Я. Шуста як педагога, митця, науковця, людину. Разом із тим, спогади виразно характеризують і особу самого О. Ошуркевича, на той час допитливого, сумлінного студента, для якого означені роки стали добрим стартом для усієї подальшої успішної діяльності². Цінним у спогадах також є і відтворення тогочасного суспільно-політичного контексту, який безпосередньо позначався на дослідницькій діяльності і педагога, і його дипломника.

Спогади подано практично без змін, в авторській редакції – окремі виправлення ручкою в машинописі було зроблено самим О. Ошуркевичем.

¹ За винятком хіба що двох останніх невеличких підрозділів спогадів, де О. Ошуркевич пише про своє дослідження лірницької традиції, а також згадує про зустріч із Я. Шустом у Львівській філармонії.

² Див.: Творчі здобутки Олекси Ошуркевича // Олекса Ошуркевич: Штрихи до творчого портрета (1933–2010). – Луцьк, 2013. – С. 6–21; Добрянська Л. Олекса Ошуркевич та Ярослав Шуст.

ЗІ СПОГАДІВ ПРО ЯРОСЛАВА ШУСТА

с. 1

1. У 1956 році я – студент четвертого курсу української філології Львівського державного університету ім. Івана Франка – остаточно визначив тему своєї дипломної роботи¹. Викладач курсу фольклористики Т. І. Пачовський² цілковито погодився із запропонованою темою („Народнопісенна творчість Волині”), яка незабаром і була затверджена кафедрою української літератури³. Хто буде керівником? Тоді ж керівником був затверджений Ярослав Іванович Шуст – мені на той час майже незнайомий молодий музикознавець⁴ і фольклорист, який завідував кабінетом франкознавства⁵.

Це був рухливий, живий, лагідного характеру чоловік, постійно заклопотаний якимись музично-організаційними проблемами. Таким було моє враження після перших же зустрічей-консультацій. Завжди у певні години його можна було застати у кабінеті франкознавства. Чи був заангажований він веденням курсу лекцій в університеті – не відаю⁶. Але з художньою самодіяльністю університету, з розвитком бандурного мистецтва був пов’язаний⁷.

¹ Ошуркевич О. Народнопісенна творчість Волині (дореволюційного походження): дипломна робота / наук. кер. канд. мист. Шуст Я. І. – Львів, 1957. – 110 с. // Державний архів Волинської області. – Фонд Р 3186. – Опис 1. – Справа 33. – Арк. 1–110. Див. зміст роботи, а також фрагмент другого її розділу на с. 203–205 цього числа „Етномузики”.

² Теоксист Пачовський (18.02.1907 – 30.12.1984) – багатолітній викладач Львівського університету, який, зокрема, читав курс української народної творчості.

³ Очевидно, що тему було затверджено вже в другому семестрі четвертого курсу, оскільки О. Ошуркевич говорить про 1956 рік (навчальний рік – 1955/56).

⁴ Я. Шустові на той час було 43 роки, і через п’ять років він помер. Детальніше про Я. Шуста-„музикознавця” (за висловом О. Ошуркевича) див.: Добрянська Л. О. Ошуркевич та Я. Шуст. – С. 18, виноска 2.

⁵ У 1954 році Я. Шуст виступив одним із організаторів Кабінету франкознавства ЛНУ, а в 1956–60 роках – був його завідувачем.

⁶ Я. Шуст від 1955 р. розпочав читати у Львівському університеті курс українського фольклору; у 1957 викладав українську літературу та вступ до слов’янознавства для студентів слов’янської філології; на початку 1960 перейшов на посаду старшого викладача кафедри української літератури, з вересня 1960 – в.о. доцента цієї ж кафедри. Детальніше див.: Солонинка Г. Я. Шуст – фольклорист : Дипломна робота / Солонинка Г.; наук. кер. проф. І. Денисюк. – Львів, 1998. Рукопис.

⁷ У 1947 році у Львівському університеті був заснований Студентський клуб (від 2007 – Центр культури та дозвілля університету) із низкою самодіяльних

2. З приємністю приходив я на консультації до Я. І. Шуста. Він був людиною цікавою, доброзичливою. Пригадую, як він був задоволений, коли я йому сповістив, що до розділу „Леся Українка і народнописенна творчість Волині” я під час однієї з поїздок у Луцьк виявив у Волинському краєзнавчому музеї рукопис волинських пісень (так званий зшиток „Записи Колодяженських пісень”), записаних Лесею Українкою та її сестрою Ольгою Косач-Кривинюк¹. Матеріали були майже не публіковані².

3. Я. Шуст заінтригував мене відомостями про те, що Філарет Колесса – відомий львівський музикознавець і фольклорист – свого часу приділив увагу записам пісенної творчості Волині³, використовував народні волинські пісні у своїх музичних обробках⁴. Незабаром довелося мені роздобути деякі скупі відомості про спільну поїздку Ф. Колесси з польським етнологом Казімежем Мошинським – у

студентських мистецьких колективів. На інтернет-порталі Центру ім'я Я. Шуста згадується в числі одного з чотирьох найактивніших учасників художньої самодіяльності, до того ж як єдиного аспіранта серед докторів та кандидатів наук. Не відомо, що мав на увазі О. Ошуркевич, говорячи про зв'язок Я. Шуста із розвитком бандурного мистецтва [університету], можна лише зауважити, що в 1950-х–60-х роках в університеті дійсно вже діяв ансамбль бандуристів (кер. В. Проник). Див.: Історія Центру культури та дозвілля. Інтернет-сторінка : <http://centres.lnu.edu.ua/culture-and-leisure/history/> [дата звернення : 2015.09.26]

¹ Див.: Добрянська Л. Олекса Ошуркевич та Ярослав Шуст. – С. 11–12.

² Не зовсім зрозуміло, що в даному випадку має на увазі О. Ошуркевич під отим „майже”, адже матеріали Зошита довший час були загублені та вперше вийшли друком набагато пізніше – у 1971 році (див.: Колодяженські пісні з рукописного зошита / [записали Леся Українка та Ольга Косач] // Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. – Київ : Наукова думка, 1977. – Т. 9. – С. 30–88, 377–383). У дипломній роботі О. Ошуркевич пише: „[у] збірник „Народних мелодій” <...>, підготовлений нею і К.Квіткою, <...> не ввійшли пісні названого рукопису через відсутність його. Правда, лише 12 веснянок, завдяки твердій пам'яті Лесі, в інших **варіантах** (виділення моє. – Л.Д.), ввійшло в збірник «Народних мелодій...»”. Крім того, у згаданому 9-му томі шість звичайних творів із Зошита взагалі подаються в підрозділі „Записи Климента Квітки” (див.: Колодяженські пісні з рукописного зошита, с. 379–380). Відповідно, правильніше годилося б сказати, що матеріали Зошита взагалі не були публіковані на той час, а не „майже не публіковані”.

³ Детальніше див.: Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році: Вибране / ред. Б. Луканюк. – Рівне, 2015. – С. III – IV. Див. також про це: Добрянська Л. Олекса Ошуркевич та Ярослав Шуст. – С. 17, виноска 1.

⁴ Про обробки Ф. Колесси див.: Конкурс на волинські народні пісні. – С. III.

1932 році – на пограниччя Білорусії і Волинського Полісся і записати кількості текстів і мелодій пісень, інструментальних творів¹. Але ці відомості, нагадую, були такі фрагментарні,

[с. 2]

скупі, що я й надалі продовжував пошуки відомостей, то ж охоче консультувався з своїм керівником. Але були тоді в науці так звані підводні каміння, обумовлені тогочасними ідеологічними чинниками. Про це добре знав Я. І. Шуст. То ж якогось разу керівник, мов би вибачаючись переді мною, повідомив мене:

– Знаєте, поки що лишіть отой період 1920–1930-х років... Він складний, та й літератури маємо обмаль...

Така була аргументація... На всяк випадок мовив, щоби студент-дипломник своєю надмірною заповзятливістю не наробив сам собі лиха. Адже доводилося звертатися до закритих фондів бібліотек², контактувати зі свідомо національними людьми. Довелося зібрані матеріали про Філарета Колессу залишити на боці. Так у дипломну роботу вони і не потрапили.

Дуже вимогливо поставився Ярослав Іванович до вибору й опрацювання бібліографічних джерел, що стосувалися теми роботи. За його рекомендаціями, пригадую, спромігся докладно ознайомитися з багатьма номерами часописів „Житє і Слово”³, „Живая Старина”⁴, а в науковій бібліотеці, яка нині носить ім’я Василя Стефаника⁵, переглянути і відповідно простудіювати пісенні матеріали, поміщені в

¹ За даними збирачів було зафіксовано 228 текстів та 236 мелодій, де 26 – інструментальні твори. Матеріали експедиції опубліковано в книзі: Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / упоряд., вступ. стаття, прим. і перекл. з польської С. Грици. – Київ, 1995. – 432 с.: нот.

² Переважну більшість старовинних книг та періодики, опрацьованих О. Ошуркевичем у процесі підготовки дипломної роботи на той час дійсно можна було віднайти лише в закритих бібліотечних фондах. Див. про це: Добрянська Л. О. Ошуркевич та Я. Шуст. – С. 10, виноска 2.

³ „Житє і слово” – літературно-науковий і громадсько-політичний журнал під редакцією І. Франка, що виходив у Львові в 1894–97 роках. У 1894–1895 мав підзаголовок „Вісник літератури, історії і фольклору”.

⁴ „Живая старина” – журнал Етнографічного відділення Імператорського російського географічного товариства у Санкт-Петербурзі. Виходив протягом 1891 – 1916 років, особлива увага в часописі приділялася фольклору та етнографії народів тогочасної Російської імперії.

⁵ У роки навчання О. Ошуркевича у Львові – Львівська бібліотека АН УРСР. З травня 1971 р. – Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН УРСР.

неофіційних частинах Волинських губернських, єпархіальних відомостей¹. Робота, хоч і була кропітка, але небезкорисна².

4. Згодом – у зв'язку з вивченням лірницької традиції на Поліссі і Волині³ – мені довелося звернутися до праці Я. І. Шуста „Кобзарі і лірники України на фоні слов'янського епосу”⁴, яку він захистив як кандидатську роботу ще у 1953 році. Щоправда, у згаданій роботі згадок про поліських лірників я не виявив, та й, зрештою, питання поліських лірників на той час було зовсім невивченим. Але ж тема кандидатської роботи, слід визнати, була сміливою, враховуючи різку негачію радянської системи до специфіки, напряду дослідження унікального вияву національної культури. Можна зрозуміти молодого дослідника, який був змушений, очевидно, подати до назви теми підзаголовок „Зв'язок кобзарів і лірників України з російськими та іншими слов'янськими народними співцями”.

[с. 3]

Тож тема кандидатської дисертації Я. І. Шуста засвідчувала про автора як людину, яка була щиро заінтересована у дослідженні глибинних джерел рідної культури.

5. Якогось дня у залі Львівської філармонії відбувався традиційний концерт за творами відомих композиторів. Наша група філологів прибула на цей концерт спланованим „культпоходом”. І тут, в урочистому залі, випадково я зустрівся з Ярославом Івановичем: він був у святково-піднесеному настрої.

– Радий вітати вас у нашій alma materі.

¹ „Волынские губернские ведомости” та „Волынские епархиальные ведомости” – два періодичні видання, засновані відповідно у 1838 (Житомир) та 1867 (Кременець-Почаїв) роках, на сторінках яких публікувалися, окрім всього іншого, й етнографічні матеріали.

² Усі згадані у виносках 22-25 джерела є у списку літератури дипломної роботи О. Ошуркевича, а відомості з них – у самому тексті дослідження.

³ Йдеться про підготовку видання: Лірницькі пісні з Полісся: матеріали до вивчення лірницької традиції / записи, впоряд. і прим. О. Ошуркевича; нотні транскрипції Ю. Рибак. Рівне, 2002. – 138 с. У цій роботі в списку використаних джерел дисертація Я. Шуста відсутня – див. про це: Добрянська Л. Олекса Ошуркевич та Ярослав Шуст. – С. 20.

Див. також рецензію Михайла Хая на „Лірницькі пісні” на с. 182–186 цього числа „Етномузики”.

⁴ Шуст Я. Кобзарі і лірники України на фоні слов'янського епосу : дис... канд. філол. наук. – Львів, 1951–1952.

І він досить чемно, як завжди, привітався, допоміг знайти вільне місце. І відтоді при зустрічах-консультаціях в університеті він, цілком зрозуміло, не забував поінформувати свого студента-дипломника про чергові музичні вечори у філармонії.

Пісенно-музичне мистецтво – то була частка життя Ярослава Шуста.

25.05.2007 р.
м. Луцьк

О.Ф. Ошуркевич



Віньетка О. Ошуркевича із випускного альбому Львівського університету
Фото з фондів Волинського краєзнавчого музею (архів О. Ошуркевича)

Добрянська Лина. Воспоминания Олэкса Ошуркэвыча о своём учителе Ярославе Шусте.

Предлагаются вниманию воспоминания знаменитого волынского этнографа О. Ошуркэвыча (1933–2010) о Ярославе Шусте (1913–1961), известном львовском филологе и фольклористе, который в середине прошлого века руководил во Львовском университете его дипломной работой о народно-песенном творчестве Волини. Автор касается особенностей общения с преподавателем в студенческие годы, а также, с позиции уже зрелого исследователя, характеризует Я. Шуста как педагога, музыканта, научного работника, человека.

Ключевые слова: Олэкса Ошуркэвич, Ярослав Шуст, Лэся Украинка, Филарэт Колэсса, история музыкальной фольклористики

Dobryanska Lina. Memories Oleksa Oshurkevych about his teacher Yaroslav Shust.

There are the memories of Oleksa Oshurkevych, the Volyn' famous ethnographer (1933–2010) about Yaroslav Shust (1913–1961) – the known Lviv philologist and folklorist. Y. Shust was a supervisor of the O. Oshurkevych's diploma work about the Volyn' folk songs at the Lviv University. The author tells about the peculiarities of communication with his teacher during his studying period, as well as describes of Y. Shust as a pedagogue, musician, researcher and human.

Key words: Oleksa Oshurkevych, Yaroslav Shust, Lesia Ukrainka, Filaret Kolessa, history of ethnomusicology.

УДК 378.091.322:001.8:781.7(076)

Богдан Луканюк

МЕТОДИКА НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКОЇ РОБОТИ: Програма¹

Пропонована програма покликана прищепити початкові теоретичні знання та елементарні практичні навички в самостійній науковій діяльності студента. Основну увагу приділено найнеобхіднішим складовим цієї роботи: диференціальному підходу до вивчення фахової літератури, правилам бібліографічного опису друкованих і рукописних джерел, керівним принципам системного упорядкування термінології, оволодінню різноманітними технічними засобами, роботі над мовою та чистовим оформленням авторського оригіналу, вимогам друку.

Ключові слова: спецкурс, метод, наукові дослідження, етномузикологія, публікації.

Обсяг курсу – 105 години

Із них: лекційно-практичні – 70 годин,

самостійна робота – 35 годин

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Спецкурс „Методики науково-дослідної роботи” читається студентам-випускникам, які протягом усього останнього навчального року працюють над дипломом – першим своїм справжнім науковим дослідженням. У зв’язку з цим тематичний план лекційних і практичних занять із даної дисципліни відтворює послідовність здійснення типової наукової студії від моменту вихідної постановки питання (проблеми) до остаточного писемного викладу отриманих кінцевих результатів, тобто просуваючись паралельно з поетапним вирішенням завдань, що передметно ставляться перед дипломантом у процесі розробки обраної теми.

Спецкурс покликаний дати початкові теоретичні знання та елементарні практичні навички, без яких неможливо обійтися в самостійній науковій діяльності, через що в ньому особлива увага приділяється найнеобхіднішим складовим науково-дослідницької майстерності,

¹ Програму укладено для курсу, читаного протягом 2001–2004 років на кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету.

як-то: диференціальний підхід до вивчення фахової літератури, правила бібліографічного опису друкованих і рукописних джерел, керівні принципи системно упорядкованої термінології, оволодіння різноманітними технічними засобами, робота над мовою та чистовим оформленням авторського оригіналу, вимоги друку тощо.

Поряд з поданням найзагальніших положень сучасного наукознавства в програмі основний акцент кладеться на специфіку саме музично-фольклористичних досліджень, що переважно спираються на здобутки експедиційно-польової і транскрипційної праці, здійсненої здебільшого етномузикологом особисто, а також включають такі специфічні види наукової творчості як укладання цільового польового питальника, збірника (писемного чи звукового) народно-музичних творів, різного роду аналітичних і систематичних покажчиків або каталогів (карткових, електронних) і т.д. і т.п.

Із пропонованого списку літератури обов'язковими для докладного вивчення мають бути передусім нормативні документи (крім останнього, вартого ознайомлення в порівнянні з вище поданими) й один із загальних навчальних підручників (найдоцільніше адресований студентам вищих навчальних закладів культури та мистецтв), а також вибрані розділи спеціальних методологічно-методичних посібників з етномузикознавства. Решта зазначених праць рекомендуються педагогові, хоча деякі з них на його вибір можуть задаватися і студентам, яких, однак, не слід перевантажувати надто деталізованою інформацією.

При проходженні спецкурсу особливого значення потрібно надавати систематичним контрольним заняттям, призначеним підбивати підсумок пройденому матеріалові у вигляді не лишень усних, але й письмових відповідей на поставлені, більшою чи меншою мірою конкретизовані запитання (для чого можна використати їх орієнтовний список, наведений у кінці програми), конспектів опрацьованої літератури з їх правильними бібліографічними описами, а по змозі й попереднього захисту виконаної чи запланованої відповідної частини дипломної роботи. Виставлені при тому бали мусять враховуватися в екзаменаційній оцінці.

Загалом же виконання даної програми повинно ставити собі за мету не тільки значне підвищення наукового рівня дипломних праць, а й теж прищеплення професіональних навичок, необхідних кожному фольклористові високої кваліфікації – як науковцеві, так і виконавцеві та педагогу – для подальших власних дослідницьких старань, пов'язаних із їхньою безпосередньою трудовою діяльністю.

ОРІЄНТОВНИЙ ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН

№№ тем	Назви тем	Кількість годин	
		лекції	практ.
—	<i>Вступне заняття</i>	2	—
1	Основні методи наукового дослідження	4	2
2	Тема наукового дослідження й робота над нею	4	4
	<i>Контрольне заняття</i>	—	2
3	Матеріали дослідження	8	6
—	<i>Контрольне заняття</i>	—	2
4	Аналіз та інтерпретація даних	4	4
5	Результативне викладення наукового дослідження	4	4
—	<i>Контрольне заняття</i>	—	2
6	Наукова термінологія (термінознавство)	4	2
7	Чистове оформлення та редагування	4	4
—	<i>Контрольне заняття</i>	—	2
	<i>Заключне заняття</i>	2	—
Всього		36	34

ЗМІСТ КУРСУ

Вступне заняття

Вихідні поняття. Закон України про науку та науково-дослідну діяльність. Наукознавство та наукометрія.

Поняття наукової дисципліни, основне коло її методологічних питань. Проблеми класифікації та систематизації наукових дисциплін.

Історичний шлях становлення наукової дисципліни, її теорії та практики.

Курс „Методики науково-дослідницької роботи”. Студентські науково-дослідницькі праці (курсова та дипломна робота).

Тема 1.

Основні методи наукового дослідження

Основні способи наукового пізнання. Співвідношення слухового, зорового і кінетичного сприймання в етномузикологічному дослідженні. Спостереження – просте (звичайне) і співучасне (включене), їх застосування в етномузикології в зв’язку з фольклоризмом. Рівень аналізу та синтезу. Експеримент і можливості верифікації даних культури усномузичної традиції.

Головніші моменти (етапи) наукової роботи: формулювання теми, збір і опрацювання матеріалів („фактографія”), їх аналіз і систематизація („фактологія”), інтерпретація отриманих даних, виклад результатів проведеного дослідження.

Тема 2.

Тема наукового дослідження й робота над нею

Дедуктивний підхід у виборі теми. Спеціальність і спеціалізація в науці. Формулювання теми, її проблемність і актуальність, зв’язок із наявними науковими програмами. Основні параметри: об’єкт і предмет („що?”), мета і завдання („навіщо?”), евристичність (новизна) і практичне значення.

Типовий план роботи над темою („як?”): збір матеріалів, їх початкове (загальне, поточне) опрацювання, ґрунтовний аналіз і систематизація зібраного, підсумкова інтерпретація отриманих даних. Поступенність й одночасність етапів дослідження (спіральність, пластовість; прогнозування і корекція)

Тема 3.

Матеріали дослідження

Поняття джерельної бази. Власні матеріали – первинні (експериментальні) дані в етномузикології, експедиційні матеріали. Значення курсу методики експедиційно-польової роботи, її тематичне звуження.

Опрацювання експедиційних матеріалів, створення бази вторинних документів. Їхні основні види: транскрипції, супутні описи, рисунки, фотографії, іконографія. Підручні й аналітичні картотеки даних, роль їх комп’ютеризації.

Загальнодоступні матеріали. Музично-етнографічні (фольклористичні) архіви, їх внутрішній уклад. Первинні і вторинні документи. Підручні картотеки – довідкові й аналітично-систематичні.

Друковані матеріали. Бібліотечні й архівні нототеки, нотографічні довідники. Джерелознавчий аналіз друкованих матеріалів – загальних та конкретно відібраних за темою.

Наукова література (писання). Бібліо- та нотографічний опис публікацій, його основні правила. Види бібліографічних описів (короткий, розширений і повний). Система умовних знаків, їх застосування залежно від особливостей видання.

Типологія літератури (загальноосвітня, суміжна, спеціальна, тематична). Методи читання-опрацювання (загальне, побіжне ознайомлення, докладне засвоєння, ґрунтовне вивчення). Психологія сприйняття тексту і структура (авторський план) роботи, її драматургія (виклад предметний, хронологічний і проблемний). Види рубрикацій. Виділення надфразних єдностей. Способи конспектування. Виписки („фішки”), їх порядкування.

Створення власних підручних та аналітичних картотек публікованих даних, їх комп’ютеризація, можливість використання в подальших дослідженнях.

Тема 4.

Аналіз та інтерпретація

Поняття наукової творчості, значення таланту й особистості вченого. Співвідношення традиції та новаторства в підході до аналізу й інтерпретації згромаджених даних. Відповідність застосування конкретних аналітичних процедур предметові й меті дослідження. Строге дотримання обраних принципів.

Осмислення отриманих аналітичних даних. Зіставлення і порівняння, синтезування на їх підставі нових знань. Вимоги об’єктивності та системності висновків, їхньої евристичності та логічної несуперечності та відповідності об’єктивній дійсності.

Роль світогляду вченого, його приналежності до певної наукової традиції (школи). Дві традиції (школи) в українському етномузикознавстві, їх основні методологічні підходи.

Тема 5.

Результативне викладення наукового дослідження

Підсумкові обнародування результатів проведеного дослідження, їх суспільно-практичне значення. Основні форми апробації та втілення: презентації та публікації (тиражовані). Їхні різновиди за цільовим призначенням – популяризаторські, дидактичні та власне наукові. Авторське право в Україні.

Апробації результатів досліджень у спеціалізованих науково-дослідних установах (кафедрах, секторах, вчених радах). Види презентацій: звіт, демонстрація звукових матеріалів та усна доповідь. Форми звітування. Якість фономатеріалів, способи їх монтажу. Вимоги до теми доповіді, її обсягу та стилю виголошення. Роль наочних

демонстрацій (малюнки, схеми, фото, відео), роздаткових матеріалів. Технічні засоби, володіння ними. Усна дискусія (полеміка, опонування), правила її організації та проведення.

Жанри наукових публікацій: звукова збірка, збірник транскрипцій („нотацій”), письмова праця. Студентські різновиди наукових праць, їхня наукова вага. Рукопис як депонована публікація.

Звуковий збірник народномузичних творів („альбом”), його значення як наукової праці. Вимоги до якості звучання (звукозапису). Предметно-цільові різновиди звукових збірників (популяризаторські, дидактичні і наукові), їх принципові відмінності. Проблеми відбору та систематизації матеріалів, роль провідної теми (ідеї), вимоги цілісності („сюїтності”). Носії: перші проби на фоноваликах, платівки, касети, CD – звукові та мультимедійні. Можливості комп’ютера й інтернету.

Збірники нотацій, їх історична типологія: репертуарні співаники й обробки, їх пізнавально-наукове значення. Власне наукові видання – репрезентативні (національні й територіальні, жанрові й формальні), академічні зводи (книжкові й електронні), різного роду антології та хрестоматії за своїм цільовим призначенням. Проблеми порядкування (систематизації) матеріалів та їх редагування за єдиними (понадстильовими) принципами.

Письмові наукові праці як основна форма викладу результатів дослідження. Наукова мова, наукоподібність. Типи письмових праць – „похідні” і „самостійні”, проміжні між ними види. Важніші жанри „похідних” писань: анотація, резюме, реферат (переказ, порівняльний огляд літератури, критична постановка питання) і рецензія. Науково-популярна та дидактична література (підручник, стаття, методична розробка, рекомендації, практикуми).

Самостійні дослідницькі рецензії К.Квітки. Письмові полеміки. Передмови (вступні статті) до збірників (звукових, нотацій). Роль і значення покажчиків – додаткових та окремих.

Жанри „самостійних” письмових праць за обсягом: стаття (причинки, розвідка), брошура, монографія (книга). Поняття авторського, друкованого та видавничого аркуша. Техніка письма. План роботи, значення його структурованості і співмірності виділюваних позицій. Мінімальні одиниці викладу – речення та надфразна єдність. Способи сполучень надфразних єдностей; предметний, хронологічний і проблемний виклад. Рубрика (параграф). Правило „сім плюс-мінус

два”, його психологічні підоснови. Поєднання рубрик – логічне й текстове (роль зв’язок). Види рубрик (приховані й озаголовлені). Правила укладання змісту праці. Цитування, бібліографічні покликання, виноски, примітки.

Тема 6.

Наукова термінологія (термінознавство)

Наука та наукова термінологія. Поняття і термін, термін і система термінів. Природно утворена та системно впорядкована термінологія. Причини нагромадження недоліків у термінології, типові недоліки термінів, визначень, парадигми „термін-визначення”. Стихійна термінологія етномузикознавства (приклади недоліків), джерела термінів, замкнутість національних шкіл. Українське термінознавство; музикознавчі й етномузикознавчі словники термінів, їхні недоліки. Організація роботи над упорядкування термінології. Основні методологічні (системологічні) принципи термінознавства. Вимоги до терміна, парадигми „термін-визначення”, до самого визначення. Понятійно-термінологічна система.

Тема 7.

Чистове оформлення та редагування

Поняття авторського текстового оригіналу, його види (рукописний, машинописний, електронний, друкований) і склад (обов’язкові та факультативні частини). Супровідні документи. Вид паперу, формат друку, кількість копій. Титульний лист, зміст і нумерація сторінок. Виноски, примітки, покликання. Розмітки, вписки і поправки, викидки і вставки. Ілюстрації та складні елементи (таблиці, схеми, формули). Макетування. Формат видання. Шрифти.

Видрук (верстка) та його вичитка. Правила та можливості коректури, коректурні знаки. Форми юридичного підтвердження авторського текстового оригіналу автором. Наклад. Авторські договори та гонорари.

Заключне заняття

Перспективи розвитку етномузикологічного наукознавства та наукометрії в Україні. Роль впливів суміжних дисциплін та зарубіжного досвіду для методологічно-методичного поступу вітчизняних наук про фольклорну творчість.

Література

А. Нормативна:

1. Закон України про науку та науково-дослідну діяльність.
2. Библиографическое описание аудиовизуальных материалов: Инструктивно-методические указания. – Москва, 1984.
3. ДСТУ 35.82-97. Інформація та документація. Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила. – Вид. офіційне. – Київ, 1998.
4. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Библиографическая запись. Библиографическое описание.
5. Общие требования и правила составления. – Межгосударственный совет по стандартизации, метрологии и сертификации. Межгосударственный стандарт.
6. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу
7. International Standard Didliographic Description (ISDD). Preliminary Consolidated Edition. Recommended by the ISBD Review Group, Approved by the Standig Committee of the IFLA Cataloguing Section. – 2007. – International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA).

Б. Загальна:

а) підручники та посібники:

1. Котляревський І. Загальні основи науково-дослідної роботи : Навчальний посібник для вищих навчальних закладів / І. Котляревський. – Київ, 2008.
2. Ніколаєва Л. Основи науково-дослідницької роботи : Навчальний посібник [для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв України] / Л. Ніколаєва. – Львів, 2003.
3. Іваницький А. Українська музична фольклористика : Методологія і методика / А. Іваницький. – Київ, 1997.
4. Чекановська А. Музыкальная этнография : Методология и методика / А. Чекановская. – Москва, 1983.
5. Orczyk J. Zarys metodyki pracy umysłowej / J. Orczyk. – Warszawa ; Poznań, 1978.

б) довідники:

1. Гроссман Ю. Справочник научного работника / Ю. Гроссман, В. Кутик В. – 2-е изд., перераб. и доп. – Львов, 1983.
2. Краснобокий Ю. Словник-довідник науковця-початківця / Ю. Краснобокий, Ю. Левківський. – 2-е вид., випр. і доп. – Київ, 2001.
3. Словарь-справочник автора / Составители Л. Гильберг, Л. Фрид; [общая ред. А.Э. Мильчина]. – Москва, 1979.

В. Спеціальна:

1. Андрієвський О. Бібліографія літератури з українського фольклору / О. Андрієвський. – Київ, 1930. – Т. 1.
2. Бацер А., Русская народная музыка : Нотографический указатель в 2 т. (1776–1873) / А. Бацер, Б. Рабинович. – Москва, 1981, 1984.
3. Безлюдний О. Магістерська робота у педагогічному вузі : Посібник для студентів-магістрантів / О. Безлюдний, Л. Ковальов, Ю. Краснобокий. – Київ, 2000.
4. Воблий К. Організація роботи наукового працівника. Методика і техніка / К. Воблий. – 3-є вид. – Київ, 1969.
5. Восточнославянский фольклор : Словарь научной и народной терминологии / редкол.: К. Кабашников и др. – Минск, 1993.
6. Гецов Г. Работа с книгой : Рациональные приемы / Г. Гецов. – Москва, 1984.
7. Елатов В. Наблюдение и эксперимент в музыкальной фольклористике / В. Елатов // Актуальные проблемы современной фольклористики : Сб. ст. и мат. – Ленинград, 1980. – С. 50–64.
8. Как работать над терминологией : Основы и методы. – Москва 1966.
9. Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908–2010 : Ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками / І. Клименко. – Київ, 2010. – Національна музична академія України ім. П. Чайковського.
10. Коган Г. Как делается научная работа / Г. Коган // Коган Г. М. Избранные статьи. – Москва, 1972. – Вып. 2. – С. 87–161.
11. Луканюк Б. Народна музика Галичини та Володимирії : Матеріали до нотографії (1790–1950) / Б. Луканюк. – Львів, 2001.
12. Луканюк Б. Матеріали до бібліографії польської етномузикології ХІХ–ХХ ст. / Б. Луканюк. – Львів, 2006. – Проблема науководослідна лабораторія музичної етнології ЛДМА ім. М. Лисенка.
13. Мильчин А. Методика редактирования текста / А. Мильчин. – 2-е изд., перераб. – Москва, 1980.
14. Мороз М. Бібліографія українського народознавства: У 3 т. / М. Мороз. – Львів, 1999. – Інститут народознавства НАН України.
15. Назайкинский Е. Искусство и наука в деятельности музыковеда / Е. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука : Сб. статей / сост. Е. Назайкинский. – Москва, 1973. – Вып. 2. – С. 3–16.
16. Панько Т. Українське термінознавство / Т. Панько, І. Кочан, Г. Мацюк. – Львів, 1994. – Львівський державний університет ім. І. Франка.
17. Пасічник В. Володимир Гошовський (1822–1996) : Біобібліографічний словник / В. Пасічник. – Львів, 2007.
18. Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології : Наук. зб. пам'яті М. Трохименка. – Київ, 2002.

19. Пропп В. Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов / В. Пропп. Вильнюс, 1964
20. Рибак Ю. Курсова робота з музично-етнографічної транскрипції у вищій школі / Ю. Рибак // Всеукраїнська науково-педагогічна конференція „Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді”. Кременець, 11–12 травня 2000 року : Матеріали. – Тернопіль, 2000. – С. 67–71.
21. Сенкевич М. Стилистика научной речи и литературное редактирование научных призывов : Учеб. пособие для вузов / М. Сенкевич. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва, 1984.
22. Словник музичної термінології (Проект). – Харків; Київ, 1930. – (ВУАН, Інститут української наукової мови. Матеріали до української термінології та номенклатури. – Т. 20).
23. Сокальський О. Бібліотечні фонди і каталоги : Підручник / О. Сокальський, С. Тамм, В. Туров. – Київ, 1971.
24. Українська фольклористика: Словник-довідник / уклад. і заг. ред. М. Чернопиского. – Тернопіль, 2008.
25. Фонд курсових, дипломних робіт та рефератів профільної кафедри даного навчального закладу.
26. Фонди вузівського Кабінету (лабораторії) фольклору.

Екзаменаційні питання

1. Закон України про науку та науково-дослідну діяльність.
2. Поняття наукової дисципліни, основне коло її методологічних питань.
3. Основні способи наукового пізнання.
4. Головні моменти (етапи) наукової роботи.
5. Поняття теми наукового дослідження, її вибір та формулювання.
6. Типовий план роботи над темою.
7. Поняття джерельної бази.
8. Опрацювання експедиційних матеріалів, створення бази вторинних документів.
9. Друковані матеріали. Наукова література (писання).
10. Бібліо- та нотографічний опис публікацій, його основні правила.
11. Типологія літератури, відповідні методи її читання й опрацювання.
12. Поняття наукової творчості.
13. Осмислення отриманих аналітичних даних.
14. Основні форми результативного викладення наукового дослідження.
15. Авторське право в Україні.
16. Види презентацій та форми звітування.
17. Жанри наукових публікацій.
18. Звуковий збірник і збірник нотацій народномузичних творів.
19. Типи письмових праць.

20. Техніка письма. Поняття авторського, друкованого та видавничого аркуша.
21. Наукова термінологія. Понятійно-термінологічна система.
22. Поняття авторського текстового оригіналу, його види.
23. Авторські договори.
24. Перспективи розвитку етномузикологічного наукознавства та наукометрії в Україні.

Богдан Луканюк. Методика научно-исследовательской работы: Учебная программа.

Предлагаемая программа направлена на получение начальных теоретических знаний и элементарных практических навыков в самостоятельной научной деятельности студента. Основное внимание уделяется самым необходимым составляющим этой работы: дифференциальному подходу к изучению профессиональной литературы, правилам библиографического описания печатных и рукописных источников, руководящим принципам системного упорядочивания терминологии, овладению разнообразными техническими средствами и работе над чистовым оформлением авторского оригинала, требованиям печати.

Ключевые слова: спецкурс, метод, научные исследования, этномузикология, публикации.

Bohdan Lukaniuk. Methodology of scientifically research works: program

The proposed program is aimed to develop initial theoretical knowledge and basic practical skills in the student's personal scientific work. The program focuses on the most necessary components: differential approach to the professional literature study, the rules of bibliographic description of printed and manuscript sources, main principles of systematic terminology ordering, mastering different technical means, working on speech and final version of the original work, printing requirements.

This program emphasis on the specificity of the musical folklore investigations, which are mainly based on the achievements of the expeditionary research and transcriptional work that is carried out by ethno-musician personally, and also include specific types of scientific art such as objective research questionnaire, folk music collection (written or audio), analytical and systematic indicators of different kind or catalogues (card, electronic).

In general, the implementation of this program should aim at not only significant increase of the scientific level of graduation thesis but also at the developing of the professional skills, which are necessary for every well-qualified folklore specialist – scientist, performer and teacher – for future own research efforts relating to the direct labor activity.

Key words: method, scientific research, ethnomusicology, publications.

Огляди, рецензії, повідомлення

Реліктові матеріали про поліських лірників. Рецензія-відгук на музично-етнографічну збірку „Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції” / Записи, впорядкування і примітки Олекси Ошуркевича. Нотні транскрипції Юрія Рибак. – Рівне, 2002. – 136 с.

Стан збереженості й дослідженості українського лірництва як одного із найфеноменальніших виявів нашої культури і духовності на сьогодні вимагає значно ретельнішої й сумліннішої уваги з боку фахівців-етномузикологів. У цьому моя позиція як рецензента абсолютно збіглася із цілком слушною аналогічною думкою автора вміщених у збірці нотних транскрипцій Ю. Рибак. Продовжуючи його роздуми про невітшину долю лірництва у до- і післяфонографічний період фіксації й дослідження цього явища нашої традиційної культури, маємо зазначити, що становище, яке склалося в українському музичному епікознавстві внаслідок надто ревню й тенденційно інспірованих квазінаукових спроб „порятунку кобзарства” наприкінці XIX – поч. XX ст. та вульгарних виявів неповажного ставлення окремих виконавців-етнофорів і навіть учених-фольклористів (О. Вересай, М. Лисенко, К. Грушевська, Н. Кононенко та ін.) до лірників як лише жебраків-носіїв нібито „нижчої”, порівняно з кобзарями й бандуристами, музично-виконавської естетики – насправді не відповідає ні фактологічній, ні науковій істині. А літературо-центристські й зафілологізовані досліді лірництва навіть таких серйозних дослідників, як П. Мартинович, П. Демуцький, В. Боржковський, В. Гнатюк попри весь їхній визначний вклад у вітчизняне й світове лірнікознавство не змогли об’єктивно й неоднорічно оцінити цього насправду неперевершеного, високо естетичного, духовного й виконавського феномена нашої традиційної культури. Зіставлення його не лише з вершинами українського музичного епосу (билинами, думами, історичними піснями, псалмами, кантами, балядами, співанками-хроніками та ін.), що співалися у давнину під гусле, бандуру і кобзу, а й зі своїми лірницькими аналогами в європейському й світовому епікознавстві, доводять, що українські лірницькі практики не лише не поступаються, а щодо есхатологічного заглиблення у внутрішній світ духовних образів і самих співців та рівня екзальтації опіслюваних ними біблійних сюжетів і життєвих ситуацій – у більшості випадків навіть відчутно перевершують їх. Поряд із працями відомих дослідників лірництва важливою інформацією володіють також і поодинокі збірки сучасних дослідників й пошановувачів цієї традиції

на Західному Поділлі – Анатолія Трембіцького¹, на Східному Поділлі – Наталії Сивачук² та ін.

У цьому контексті кожна спроба пролити світло на недостатньо іще розроблену в нашій науці ділянку музично-інтонаційної й структурно-типологічної сутності українського лірництва, яке із кожним таким дослідженням набирає щоразу більшої цінності і ваги на тлі інших музично-епічних мандрівницьких практик світу, насправду важко переоцінити. Зайво й казати, що такий складний дослідницький процес без аналізу професійних музичних транскрипцій практично неможливий.

Рецензована збірка О. Ошуркевича та Ю. Рибак безсумнівно належить саме до такого високопрофесійного штибу досліджень. Тому дивно, що за такий довгий час, який пройшов від виходу її у світ, наше етномузикознавство не спромоглося належно поцінувати і скрупульозно проаналізувати це насправду сумлінно підготоване й високо професійно реалізоване видання. Можливо, цьому зашкодив своєрідний „розрив” між дослідницькими уподобаннями й методичними підходами етномузикознавців-структурологів та не дуже стурбованих проблематикою аналізу структури учених-кобзарознавців. Як би там не було, а специфічна природа цієї проблематики, сама збірка та здійснені у ній найперші спроби аналізу структурної, етнофонічної й есхатологічної специфіки лірницької співогри мають, на мій погляд, усі шанси вивести українське лірникознавство на якісно новий, структурно-типологічний, етнофонічний, тобто, власне, виконавсько-реконструктивний рівень наукового дослідження.

Якщо, скажімо, спробувати зіставити глибинні ракурси фіксації лірницької інструментальної фактури, майстерно й, головне, максимально достовірно відтвореної транскрипціями Ю. Рибак із транскрипціями Ф. Колесси, О. Кольберга, П. Демущого, О. Нижанківського, С. Стельмашука та ін., де інструментальна партія або не фіксувалася взагалі, або ж лише епізодично „нашкіцовувалася” на основний контур співаної мелодії, то рецензовану збірку слід безсумнівно віднести до ранги аналітичних транскрипцій, єдино придатних для деталізованої аналізи специфіки лірницької співогри. А значить – й моделювання найдостовірніших, максимально наближених до її органіки закономірностей відтворення нових зразків науково-виконавської реконструкції тих чи тих зафіксованих лірницьких взірців. Доводиться лише дуже шкодувати, що тут не зафіксовано решти широкоформатних псалмів релігійного змісту на кшталт „Про напад турків на Почаївський монастир” (названої, вочевидь, так записувачем і видавцями через тиск атеїстичного режиму замість традиційної назви – „Про

¹ Трембіцький А. Лірницькі пісні та лірники Поділля / А. Трембіцький // Народна творчість та етнографія. – 07/2003. – № 4. – С. 75–86.

² Сивачук Н. Лірники Уманщини / Н. Сивачук. – Київ, 2005. – 96 с.

Почаївську Божу Матір”) та відомої у всіх етнографічних зонах України лірницької „Сирітки”.

Адже „незвичайно різномірна, строката” складова репертуару останніх поліських лірників, зокрібно, за твердженнями О. Ошуркевича, містила у собі, окрім соціально-побутових, сатиричних, жартівливих, алегоричних, календарно-звичаєвих та танцювальних мелодій, також і обов’язкові „канонічні” для кожного лірника пісні релігійно-моралізаторського змісту (канти, псалми і т.п.): „Про напад турків на Почаївський монастир”, „Сирота”, „Про Лазаря”, „Про Олексія, чоловіка Божого”, „Про безплідну матір”, „Боже милостивий, дай нам пам’ятати”, „На гору Голгофу все враги взошли”, „Кажуть люди, що я умру” (с. 11, рец. зб.). Однак із них від останнього поліського лірника Івана Власюка у збірці зафіксовано лише перші дві.

Неофіційно побуває думка, що в силу об’єктивних причин у післявоєнний період лірники залишали традиційний інструмент і переходили на більш удосконалений – на гармошку. Лише частково можемо з цим погодитися. „Перехід” цей аж ніяк не був типовим. Навпаки, спостерігалася серед окремих лірників фанатична прив’язаність до свого традиційного інструмента – читаємо у вступній статті одного із записувачів-упорядників збірки О. Ошуркевича. (с. 12). Однак така „часткова” непереконаність фольклориста-записувача й упорядника збірки у цьому надважливому для природної і функційної органіки лірництва питанні не завадила транскрипторові Ю. Рибаку зробити надто категоричний висновок про сліпих гармоністів як продовжувачів традиції лірників на Полісся, з чим мені уже доводилось не погоджуватись у науковій періодиці¹.

Далі зосередимось на специфічних характеристиках самої музики, достовірно відтвореної у транскрипціях, та максимальній її придатності до вторинної науково-виконавської реконструкції в сучасних умовах.

Не ставиться тут не відповідної для рецензії мети структурно-типологічної та етнофонічної (народно-виконавської) аналізи, однак усе ж потрібно наголосити на наявності у збірці реліктових елементів структури української музичної та власне кобзарсько-лірницької епіки. Так само нема жадної рації і потреби змагатись у глибині й методиці аналітики представлених у збірці нотаций із таким маситим теоретиком-структуралістом і транскриптором-аналітиком, яким поза усіма сумнівами є Ю. Рибак. Однак, на деяких особливостях у ставленні до аналітичних транскрипцій не так з погляду, власне, теоретичних, як з огляду їх практичного застосування в сучасних науково-виконавських реконструкціях, мусимо загострити увагу.

¹ Хай М. [Рецензія] / М. Хай Апологетам гармошки як „рятівника” традиції українських лірників // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 1. – Київ, 2011. – С. 116–122. Рец. на статтю: Поліські сліпі гармоністи / Ю. Рибак // Етномузика. – Ч. 5. – Львів, 2008. – С. 69–90.

Йдеться, передовсім, тут про не цілком зручне для практичного користування розташування текстів пісень відірваних від мелодій відстанню аж у цілий повний обсяг збірки. Якщо для структурно-типологічних розслідувань тексту і мелодій це, можливо, і зручно, то при читанні, розучуванні й підтекстовуванні текстів кожної наступної строфи під відповідні їм варіанти мелодії у виконавця-реконструктора виникають значні труднощі з постійним перегортанням книжки з початку на кінець і навпаки. Вже наступна псалмова мелодія „Сирітки” нотована транскриптором способом куплетної фіксації основної мелодії з епізодичним нотуванням окремих варіантів мелодії у строфах.

У цьому контексті найдоцільнішим є принцип наскрізної транскрипції, де варіанти органічно „вмонтовані” у природний плин музики, що нотується, а право застосування їх у відповідних строфах залишається за виконавцем-реконструктором. Логіка сприйняття й механізм відтворення зазначених варіантів у процесі послідовної покуплетної фонації тут дуже прості: деталі лінійної архітекτονіки варіаційних побудов читаються значно легше від „вертикальних” нагромаджень мелодичних варіацій чи мікромелізматичних рулад. А послідовність прив’язаних до семантики та сюжетної лінії вербального тексту варіаційних відхилень від інваріантної основи мелодичного субстрату, безсумнівно, запам’ятовується краще, ніж їх численні математичні покликання на той чи той куплет.

І хоч методика наскрізного транскрибування таких масштабних композицій, як „Лазар” лірника А. Гребеня із Чернігівщини у нотації В. Атаманчука, розміщеної на 74-х (!) сторінках нотного тексту, може викликати серйозні застереження як з боку структурних аналітиків, так і видавців, – все ж про масштаб, медитативний характер лірницької монотонії та доцільність застосування мелодичних, ритмічних й імпровізаційно-етнофонічних варіантів такі нотації дають значно повніше уявлення. Висновок напрошується сам собою: застарілі звичні підходи, пов’язані з „економією” друкованої площі та наочністю й концентрацією варіантів мелодичного контура у зоні його одного-двох чи навіть декількох періодів до новітніх етнофонічних та виконавсько-реконструктивних завдань застосовані бути не можуть і тому вимагають нових пошуків у напрямі наскрізного транскрибування широкоформатних лірницьких композицій. Інакше, сучасні методи досліджень вимагають перегляду старих і розпрацювання новітніх методик транскрибування.

Можна було б іще багато розмірковувати і сперечатись про наукову і практичну цінність нотозбірки, аналізувати представлені тут твори з репертуару останніх польських лірників: І. Власюка із Залоття, С. Рибачука із Рокити (нотні і вербальні тексти), А. Шковороди із Шацька (лише словесні тексти), шкодувати, що в ній відсутні описані у розділі „Про лірників та лірництво” (с. 101–107) твори інших польських і деяких волинських лірників – Дмитра з

Куснищ, Банька з Воєгоші, Назара Приймака з Полиць, Хоми Турковця із Грудок, Йосипа із Блудова, Василя Марчука з Мокрого хуторця, Артьома Маркевича з-під Дубна, Артема Романюка із Рознич, Микити з Годомич, Пархвена з Колків, Каленика Деркача зі с. Кирче, пам'ять про яких збереглась лише у споминах очевидців. Але треба не забути подякувати упорядникам за сумлінно виконані додатки і примітки (с. 108–118), біографічні довідки (с. 119–122), список умовних скорочень використаних джерел (с. 123–126), словник арготизмів західнополіських сліпців-музикантів (с. 127–129) та словник діалектних і маловживаних слів (с. 130–133). Така солідна довідкова база, безсумнівно, засвідчує високий фаховий і науковий рівень рецензованої збірки, що вже сьогодні служить вагомим джерелом репертуару для лірників-реконструкторів західнополіської традиції, які щороку з'їжджаються до Рівного на постійно діючий Етнофест „Лірницька Покрова у Рівному”, практично доводячи, що теорія і практика тут працюють в одному методологічно й методично скоординованому руслі.

Збірник надруковано на цупкому і якісному папері, гарно художньо оформлений і представлений фото- і фоноілюстраціями у додатковому тиражі аудіодисків під назвою „Поліський лірник. Традиційні лірницькі пісні Західного Полісся” // Всеукраїнське товариство „Просвіта”, 2004.

Рецензоване видання є, як уже мовилося, чи не єдиним прикладом сумлінного й фахового ставлення до такої багатостраждальної і духовно та художньо вартісної галузки світової музично-епічної культури як українське лірництво. Вписавши у вітчизняний і світовий контекст прекрасні зразки лірницької співогри західнополіських лірників, упорядники збірки уславили у такий спосіб не тільки їхні імена, а й переконливо засвідчили монументальну велич самої традиції та методологічну й методичну спроможність вітчизняної наукової думки про неї.

Михайло Хай

Проблеми етномузикології: науково-методичний збірник. –
Випуск 9 / ред. – упор. О.І. Мурзіна. –
Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. [Рецензія].

Дев'ятий збірник „Проблеми етномузикології” виявився „трагічним” для східноєвропейської науки, оскільки він вміщує одні з останніх публікацій чотирьох авторів: Олени Мурзіної, Ярослава Бодака, Катерини Оленич та Михайла Любанова, які полишили нас протягом наступних після виходу книги двох-трьох років. Оскільки в „Етномузиці” за 2014 рік не було вміщено відгуку на збірник, то в цьому випуску вирішено виправити недогляд, тим більш, що це стане своєрідним меморіалом останній редакторській роботі Олени Мурзіної, а також даниною пам'яті іншим трьом авторам, що передчасно відійшли у вічність.

Публікації, вміщені у збірнику, обіймають досить широкий спектр напрямків, відповідно до яких роботи згруповано у 4 розділи: „Музичне краєзнавство”, „Жанровий світ традиційної культури: проблеми текстології та інтерпретації” (у цих двох редакторка винахідливо об’єднала роботи, різноманітні методологічно та навіть субдисциплінарно), „Етнопедагогіка” та „Меморіал”.

Сектор **„Музичне краєзнавство”** відкриває стаття О. Мурзіної „Середня Наддніпрянщина в історичному контексті формування традиції”, у якій авторка дослідила обрану тему в широкому предметному діапазоні: розглянула різні назви терену, поняття, що стосуються територіальних одиниць, його кордони, зробила короткий історичний екскурс. Також стисло проаналізовано особливості поширення обрядових та необрядових творів, музичну мову, фактуру, прикмети ладової організації народно-вокальних творів цього терену тощо. Привертає увагу чималий контекстуальний масштаб, якого торкається дослідниця, і це закономірно, адже традиційна музична культура Наддніпрянщини була об’єктом вивчення у низці попередніх праць О. Мурзіної. У цій роботі, незважаючи на констатацію низки невіршених проблем, усе ж таки підбивається підсумок, що визначає основні умови та історичні чинники формування пісенної культури цього краю.

Частина Середньої Наддніпрянщини, а саме Київщина, стала об’єктом дослідження й у наступній роботі „Пісні весняно-літнього циклу на Київщині” Ганни Коропниченко. Публікація є етапною, оскільки авторка віддавна активно проводить польові дослідження у цьому терені та вивчає його музичну культуру. Стаття має виразне типологічно-мелогографічне спрямування: на основі дослідження мелоритмічних структур весняно-літніх наспівів та особливостей їх розповсюдження виявляються дотичні зони різних регіональних традицій – Середнього та Східного Полісся, Середньої Наддніпрянщини та Східного Поділля. Ця робота певною мірою доповнює вищезрозглянуте дослідження О. Мурзіної, у якому наголошується на проблемі неузгодженості визначення кордонів Наддніпрянщини представниками різних дисциплін та слабкій диференціації протиставлених мелодіалектних ознак у середині цієї території. Стаття Г. Коропниченко збагачує наявний корпус досліджень, присвячений троїцько-купальській музичній традиції. Однак виникає застереження щодо отождолення певної етнографічної території із адміністративно-територіальним устроєм (Київщина), назви якого, в переважній більшості випадків, лише виконують функцію формального маркування і не вказують на суттєві географічно-ландшафтні або історико-етнологічні прикмети.

Також у типологічно-мелогографічному керунку виконано публікацію Маргарити Скаженик, присвячену зимовим обрядам та мелотипам басейну Уборті. Однак у цій роботі дослідниця більше акцентує увагу на етнографічно-контекстуальному аспекті, лише ілюструючи наспіви основних

мелотипів, що супроводжують різдвяно-новорічну обрядовість, та доповнює ці ілюстрації мапою, що показує загальні аспекти їх територіального розміщення.

Грунтовною працею з історії дослідження музичного фольклору Полісся стала розвідка Ірини Довгалюк про музично-етнографічну експедицію 1932 року Філарета Колесси та Казімежа Мошинського. Істотною джерельною базою для написання роботи послужив приватний архів Ф. Колесси у Львові, опрацюванням якого дослідниця займається останні кілька років. Отож, у цій статті І. Довгалюк оприлюднила досі неznані факти та подробиці планування та здійснення цієї видатної експедиційної подорожі (матеріали якої під упорядкуванням та за сприяння Софії Грици були видані окремим збірником у 1995 році). Ретельність та скрупульозність у підході до вивчення кожного, навіть дрібного факту, значна кількість дбайливо опрацьованих джерел (у тому числі й важкодоступних архівних), детальність дослідження вирізняє І. Довгалюк з-поміж інших істориків української музичної фольклористики. Разом із тим логіка та стиль викладу матеріалу не переобтяжують читача подробицями, натомість складається враження, що авторка особисто спостерігала за усіма описаними перипетіями.

Чільним науковим інтересом протягом усього життя світлої пам'яті Ярослава Бодака була традиційна музична культура лемків. Він був представником цієї розпорошеної по світу етнографічної групи українського народу, і очевидно, що дослідження зникаючого культурного спадку рідної спільноти було покликом його крові. Праця, представлена у Проблемах етномузикології стосується передовсім питання етногенези лемків і, таким чином, є певним вислідом усього наукового доробку Я. Бодака. Він критично оглянув наявні теорії походження лемків, детальніше зосереджуючи увагу на білоруській версії, коротко охарактеризував драматургію та вокально-обрядовий супровід лемківського весілля, зупиняючись на характеристичні домінуючого за кількістю зразків одного мелотипу. Опираючись на існуючі записи весільних пісень лемків та їх дослідження (передовсім здійснені Володимиром Гошовським), Я. Бодак зробив важливі висновки щодо жанрово-типологічних особливостей цього весільного наспіву, його походження, а відтак і про русино-карпатську передісторію лемків.

Наступна рубрика книги: **„Жанровий світ традиційної культури: проблеми текстології та інтерпретації”**.

До улюбленої текстологічної проблематики звернувся відомий український вчений Богдан Луканюк у розвідці „Русальна (троїцька) пісня в запису Олександра Рубця („Зав'ю вінки та на святки”)”. Як і зазвичай, дослідник вражає оригінальністю своїх гіпотез, наприклад про причини появи іншої транскрипційної версії цього твору (с.111–113) або ж пояснення ладової унікальності наспіву в записі Рубця (с. 114). Свого роду захоплюючим

розв'язанням логічної задачі із кількома невідомими став процес реставрації унікального запису Рубця.

У збірнику Валентина Дубравіна (Обрядові пісні Слобожанщини, 2005, сс. 172, 174) вміщено два типологічно схожі твори із сусіднього із Стародубським (звідки походить досліджувана пісня) Серединобудського району на Чернігівщині (до речі, від інформантки 1881 року народження, спів якої міг записати ще й Олександр Рубець, не кажучи вже про Климента Квітку), які не взято до уваги в цій аналітичній розвідці. Вірогідно, аналіз цих зразків, внесе певні корективи до зроблених Б. Луканюком висновків про базову чотирискладову ритмічну структуру віршів цього наспіву, або ж про лише конвергентну схожість відомого грядного п'ятискладового мелотипу із записом Квітки (с. 112–113).

Віднайденню та дослідженню обряду великоднього христосування присвятив статтю досвідчений дослідник народної музики Олександр Терещенко з Кіровограда. Автор, несподівано записавши повноцінний вокальний твір, що супроводжував христосування (до цього часу відомі були лише віршові варіанти), зацікавився цим жанром та почав його прицільно досліджувати, таким чином відкривши не тільки для себе, але й, без сумніву, для переважної більшості науковців „новий” обряд та супроводжуючий його наспів.

У цій ситуації добре проглядається загальна проблема організації збирацької роботи: в більшості випадків, збирачі-етномузикологи „полюють” за обрядовими, так званими ранньо-традиційними наспівами, далі записують лірику, відкладаючи на потім або й зовсім оминаючи фіксацію новіших, напливових або „примітивних” дитячих творів, приспівок, серед яких за щасливого збігу обставин (як трапилося й з Олександром Терещенком) виявляються повноцінні обрядові, в то й навіть ранньотрадиційні зразки. Без сумніву, автор виявив та описав новий жанр великодніх наспівів, і так як ранцівки чи волочебні пісні є великоднім аналогом колядок, ці твори перегукуються із новорічними приспівками та щедрівками.

Альтернативний підхід до аналізу звуковисотної лінії народновокальної музики представив молдавський дослідник Ярослав Мироненко у дослідженні походження пісні „про татарський полон”, яка, як і вище згадувана трійцька, цікавила та мотивувала до наукового пошуку багатьох вчених. Я. Мироненко переконливо засвідчив, що витoki цієї мелодії пов'язані із так званою „солною” монодією, яка, в свою чергу, є іманентною рисою традиційної музики татар та уральсько-поволзьких народів. Автор всесторонньо проаналізував цей твір, наводячи багато аргументів та паралелей на користь висунутої гіпотези, і не тільки музичних, але й історичних, лінгвістичних, соціологічних. Отож стаття Я. Мироненка є прикладом комплексно-го дослідження генези народної пісні.

Локальна традиція функціонування на території кількох сіл Закарпаття баладного тексту про „двох голубів” у поєднанні із колядковою мелодією

проаналізовано в публікації молодшої київської дослідниці Ганни Пеліної. Авторка старанно вивчає ситуативний контекст, жанрові паралелі та соціально-психологічні чинники цього явища. Також для його означення вона пропонує новий термін – „жанрова амбівалентність”. Однак на основі досліджуваного прикладу можна говорити лише про „жанрову амбівалентність” поетичного тексту або ж, ще простіше, – його запозичення або перетекстування колядки – явище повсякчас трапляється у музичному фольклорі та означене відповідними термінами у фольклористиці. Отож, про „жанрову мутацію пісенного твору” (с. 159) чи „відмінну жанрову належність спільних за сюжетом та ритмом наспівів” (с. 161) тут абсолютно не йдеться, і явища перетекстування та поліжанровості не слід змішувати, як зробила у своєму дослідженні Г. Пеліна.

З глибоким сумом і скорботою сприймається публікація Катерини Оленич – молодшої та перспективної дослідниці, життя якої обірвав прикрий трагічний випадок. Її наукові інтереси були зосереджені на дослідженні коломийкових форм карпатської вокальної та інструментальної музики, цьому предмету присвячена й студія, вміщена у Проблемах етномузикології. Тут авторка за ритмічними та мелічними типами систематизує численні та жанрово різноманітні вокальні коломийки Закарпатської Верховини, висвітлює найхарактерніші стильові прикмети кожного типу. На жаль, вивершення повного та ґрунтовного дослідження верховинських коломийок Катериною Оленич назавжди залишиться лише „в задумі”. Світла пам’ять авторці.

Складну багатовимірну модель „автентичний виконавець – збирач – фонозапис – транскриптор – транскрипція” розглянуто в роботі Анастасії Мазуренко „Переінтонування як феномен дослідницької інтерпретації етномузичного тексту”. У статті подано короткий огляд досліджень музичної та етномузичної комунікації. Основний акцент зроблено на описі спроби паралельних транскрипції на кафедрі музичної фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського та визначено його результати. У підсумку авторка поділила учасників експерименту на „перфекціоністів” та „реалістів” та описала явища переінтонування. По суті, висновки, що проглядають крізь призму цього дослідження, є такими: а) необхідність вироблення уніфікованої методики народномузичної транскрипції, б) опанування транскрипторами цієї методикою; в іншому випадку кожна транскрипція вимагатиме текстологічного аналізу та вивірення.

Культурологічній тематиці присвячена стаття Ірини Зінків „Про символіку народних картин „Козак-Мамай”. Дослідниця прослідкувала індоєвропейські, індоіранські паралелі образу та пов’язані з ним атрибути. У підсумку І. Зінків констатувала поєднання двох рівнів образного змісту: давнього міфу із обрядовим дійством та висунула гіпотезу про зображення першопредка-жреця, що виконує обряд переходу (похорону).

Розділ „Етнопедагогіка” представлено лише одним матеріалом Вікторії Мацієвської, котра описала результати експериментальної комплексно-апробаційної методики дослідження традиційної інструментальної музики гуцулів (суть якої полягає у безпосередній музичній та господарській комунікації дослідника з виконавцем, що відповідає народно-традиційній моделі учень – учитель), яку авторка випробувала на собі. Метод комплексного дослідження інструментальної музики був запропонований К. Квіткою та не втратив актуальності до сьогодні. Ігор Мацієвський, а слідом й В. Мацієвська, розвинули, доповнили та реалізували це починання. Як наслідок з’явилася низка ґрунтовних досліджень гуцульської інструментальної культури, основні положення яких авторка викладає у пропонованій публікації.

У рубриці „Меморіал” розміщено дві публікації зі спогадами та архівними матеріалами про К. Квітку та його оточення, які підготували Алла Диба та Ярослав Мироненко.

Завершує видання цікава публікація, на жаль, вже теж покійного відомого російського дослідника Михайла Лобанова про історію виникнення, впровадження до наукового обігу та різні тлумачення терміна „фолк-лор”. Увагу зосереджено на постаті автора цього визначення – Вільяма Томса. Друга частина роботи присвячена історії поширення та використання терміна в дореволюційній Росії.

Отож різностороння тематика та методологічна спрямованість збірника репрезентує спектральний зріз сучасної української та долю східнослов’янської етномузикології, представлені усіма поколіннями вчених. На жаль, старша генерація невпинно відходить у вічність, тому завдання молодших – продовжувати та успадковувати наукові традиції. Це буде найкращим меморіалом та вшануванням світлої пам’яті наших покійних учителів та колег Олени Мурзіної, Ярослава Бодака, Михайла Лобанова та Катерини Оленич.

Лариса Лукашенко

Міжнародна наукова конференція до 120-ліття від дня народження Зиновія Лиська

24 жовтня 2015 р. з ініціативи Кафедри музичної фольклористики та Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка було проведено Міжнародну наукову конференцію, присвячену 120-літтю від дня народження українського етномузиколога Зиновія Лиська. У роботі конференції взяли участь вітчизняні та зарубіжні вчені. Більшість доповідей, виголошених на конференції, стосувалася питань сучасної етномузикології та тих проблем, що входили в коло інтересів З. Лиська. Також прозвучали доповіді безпосередньо присвячені фольклористові. Позаяк у жодній із них не йшлося про жит-

тевий шлях З. Лиська, то хоча би побіжно варто зупинитися на основних віхах його біографії.

Народився З. Лисько 11 листопада 1895 р. в селі Ракобути, повіт Кам'янка Струмилова (нині Кам'яно-Бузький район), у священничій родині. Навчався у Львові в Академічній гімназії та паралельно у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (1905–1913). У 1913 р. З. Лисько вступив до Львівського університету на філософський факультет. Однак Перша світова війна перешкодила завершенню навчання, він був покликаний до австрійської армії. У 1915 р. З. Лисько був арештований російськими окупаційними військами, а після звільнення у 1917 р. вступив добровольцем до лав Українських січових стрільців.

У 1920 р. З. Лисько повернувся на рідні терени і вступив до Львівського „таємного” університету. Паралельно числився акомпаніатором та аранжувальником в українському театрі та брав приватні уроки з гармонії у В. Барвінського. З 1922 р. продовжив музичну освіту у Празі, де брав уроки з композиції у В. Новака та Ф. Якименка. З наступного року розпочав студії у Карловому університеті на музикологічному відділі у професора З. Неєдли. Під його керівництвом у 1926 р. З. Лисько захистив докторську дисертацію на тему: „С. Артемовського-Гулака «Запорожець за Дунаєм»”. По закінченні університету З. Лисько викладав музично-теоретичні дисципліни в Українському педагогічному інституті ім. М. Драгоманова, одночасно навчався у Празькій державній консерваторії, де його викладачем з композиції був чеський композитор Й. Сук, а відтак у Вишій школі майстерності, яку він закінчив у 1929 р.

У цьому ж році З. Лисько поїхав до Харкова, де викладав теоретичні дисципліни у Музично-драматичному інституті. До Львова З. Лисько повернувся 1931 р. і до 1944 р. був у центрі музичного життя Галичини. Із 1931 р. до 1939 р. обіймав посаду директора Стрийської філії Вищого музичного інституту, у 1939 р. став професором кафедри композиції Львівської державної консерваторії, у період 1934–1939 рр. входив у Раду Союзу українських професійних музик (СУПРОМ), у 1937–1939 рр. був головним редактором журналу „Українська музика”.

Улітку 1944 р. З. Лисько емігрував до Німеччини та поселився у таборі для переміщених осіб у Міттенвальді, де перебувала також чимала громада зі західноукраїнських теренів. З. Лисько згуртував навколо себе митців-професіоналів і разом із ними розгорнув культурно-просвітницьку діяльність. Їм вдалося налагодити освітню систему українських шкіл, започаткувати театральний рух, створити нову організацію „Об'єднання українських музик”.

Тут в еміграції З. Лисько займався дослідженням української народної пісні і, як результат, започаткував антологію „Українські народні мелодії”. Працю над нею він продовжив у США, куди переїхав із родиною в кінці 1960 р. У Нью-Йорку З. Лисько долучився до суспільно-культурного життя української громади. У 1961 р. очолив Український музичний інститут, де

викладав теорію та фортепіано, став дійсним членом Наукового товариства ім. Т. Шевченка та Української вільної академії наук, був головою музикологічної секції УВАН, членом Міжнародної ради фольклорної музики, редактором Енциклопедії українознавства.

У період 1960-х рр. З. Лисько підготував кілька наукових праць з музичного фольклору, зокрема „Давність веснянкових мелодій”, „Античні елементи в українській народній пісенності”, „Праслов'янська музика”, „Культові поклики в українських народніх піснях”, „Тетрахордові елементи в українській народній мелодиці”. Також учений поновив роботу зі збору та систематизації українських народних пісень, і вже від 1964 р. почали виходити перші томи „Українських народних мелодій”. На жаль, З. Лисько не довжив до видання всіх томів „УНМ”. Помер 3 червня 1969 р. у Нью-Йорку.

Отже, конференція розпочалася доповіддю Володимира Сивохіпа „Музично-громадська діяльність Зиновія Лиська в суспільно-історичному контексті епохи”, у якій охарактеризував постать З. Лиська як яскраву, сильну, активну мистецьку особистість, яка, завдячуючи своїй фаховій діяльності, своїй твердій життєвій позиції творив історію. У перші десятиліття ХХ ст. З. Лисько входив у плеяду галицьких митців, які з великим ентузіазмом, патріотичною самовідданістю заклали основи для розвитку музичного мистецтва, повертаючи його в нове русло європейського контексту. У колі визначних діячів того часу, зокрема С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, активно діяв і З. Лисько як композитор, теоретик, історик, фольклорист, педагог, а також – професійний музичний редактор і критик.

Також В. Сивохіп підкреслив визначну роль З. Лиська у створенні та діяльності Союзу українських професійних музик. Адже саме з його ініціативи при СУПромі від 1937 р. почав виходити постійний друкований орган – місячник „Українська музика”, головним редактором якого став З. Лисько. Так само доповідач торкнувся музично-громадської діяльності З. Лиська в еміграції у Німеччині та США. Підсумовуючи свій виступ, В. Сивохіп зазначив: „Весь його [З. Лиська] змістовний творчий доробок, а також музикознавча і фольклористична спадщина, зрештою, як і вся його музично-громадська діяльність, стають органічною, невід'ємною і гідною частиною української музичної культури”.

У наступній доповіді, з якою виступив Володимир Пасічник, йшлося про „Фольклористичну спадщину Зиновія Лиська”. Доповідач, висвітливши перші кроки становлення молодого фольклориста, пов'язані зі збирацькою діяльністю й укладенням рукописного збірника українських народних пісень, перейшов до аналізу фольклористичних праць З. Лиська, написаних у різні періоди. Огляд статей В. Пасічник розпочав від невеликої публікації З. Лиська „З музичної термінології” (1937), де йшлося про обґрунтування термінів „народна музика” й „авторизована”, до масштабніших його досліджень. Зокрема, він виділив одну з найвагоміших теоретичних студій З. Лиська – працю „Формальна побудова українських народних пісень”, що з'явилася друком в журналі „Українська му-

зика” (1939). У цій праці З. Лисько на основі детального аналізу українських народних пісень запропонував свій принцип їхнього упорядкування: від найпростіших форм – мотиву, фрази – до складних, типу подвійного чи потрійного періоду. Варто зазначити, що цей принцип етномузиколог використав при систематизації антології „Українські народні мелодії”. Надалі в доповіді йшлося про праці З. Лиська емігрантського періоду. Зокрема, гасло „Народна музика” для „Енциклопедії українознавства” (1949), „Давність веснянкових мелодій” (1952), „Українські колядки: народна творчість, яка сягає в далину тисячоліть” (1954), „Тетрахордові елементи в українській народній мелодиці” (1965), „Чардашові ритми в українській пісенності” (1966), нарис „Етнографічні записи Порфира Бажанського” і, безперечно, одинадцятитомне видання „Українські народні мелодії” – одну з найвагоміших праць українського етномузикознавства. В. Пасічник також назвав праці З. Лиська, що зберігаються в архіві Гарвардського університету: „Іонійські ритми в українських народних піснях”, „Античні елементи в українській народній пісенності”, „Лемківська музика”, на жаль, не доступні на сьогодні для науковців.

Доповіддю „Зиновій Лисько і Львівська консерваторія” привернула увагу учасників конференції Ліна Добрянська. Доречно нагадати, що в окупованій радянською владою Західній Україні 1939 р. відбулася реорганізація музичних закладів. Зокрема, на базі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, консерваторій Польського музичного товариства та ім. К. Шимановського та Відділу музикології Львівського університету була створена Львівська державна консерваторія, ректором якої став В. Барвінський. Отож Л. Добрянська розкрила маловідомі біографічні факти З. Лиська, пов’язані з цим закладом. Опираючись на друковані та архівні джерела, доповідачка з’ясувала, що З. Лисько в період 1939–1941 рр. очолював музикологічний кабінет та числився професором на кафедрі композиції, де поряд з ним працювали визначні польські композитори та музикознавці Адольф Хибінський, Юзеф Коффлер, Зофія Лісса, Адам Солтис.

Наступні кілька виступів були присвячені питанням типології жанрів української обрядової музики. Ірина Клименко виголосила доповідь „Тридольні щедрівки: географічна опозиція хоріамбів та висхідних іоніків”, у якій виокремила три групи тридольних зимових наспівів, вирізнила типи, що представлені у цих групах, і вказала на ареал їхнього поширення. Логічним продовженням цієї теми був виступ Анни Коломицевої, що також стосувався жанру зимового циклу. У доповіді „Про типологічну групу колядок з основою 55R454” дослідниця виклала свої думки про походження цієї структури та її численних варіантів. А. Коломицева послідовно на багатьох прикладах обґрунтувала утворення нової форми з основної вихідної колядкової структури 55p4.

Дві доповіді були присвячені христильному жанровому циклу певних етнічних регіонів. Зокрема, Лариса Лукашенко у доповіді „Мелотипологія народних пісень (на матеріалі з Підляшшя)”, взявши до уваги питомі, ритуальні

пісні, приурочені пісні та приспівки, виділила кілька мелотипів і вказала межі їхнього розповсюдження. Анна Черноус у доповіді „Рудименти хрестильного обряду на теренах українського Надсяння” повідомила про певні традиції, пов’язані із цим дійством. Вона вказала на виконання під час гостини спеціальної хрестильної пісні з побажанням довголіття немовляті та його родині, численних пісень про кумівство, переважно жартівливого характеру, але не обов’язкових для хрестин.

У співавторській доповіді „Дослідження з історії етномузикології в журналі „Народна творчість та етнографія” (1957–1991): пошуки методології на межі можливостей часу та академізму” Ольга Харчишин і Василь Коваль спробували простежити, від яких чинників залежали обрання тем для дослідження, основні їх лейтмотиви, глибина аналізу та наукові підходи. Автори зосередилися на трьох напрямках досліджень з історії етномузикології, а точніше праць із лисенкознавства, колессознавства та квіткознавства, позаяк цим трьом ключовим фігурам – М. Лисенкові, Ф. Колессі, К. Квітці – на сторінках журналу надавалась особлива увага.

Пожвавили перебіг конференції три останні виступи. Литовський професор Рімантас Слюжінскас у доповіді „Литовські традиційні музичні інструменти: класифікація та регіональне поширення”, притримуючись загальновідомої системи класифікації музичних інструментів Горнбостеля-Закса, охарактеризував народні інструменти та окреслив межі їх поширення на території Литви¹. Доповідь Галини Пшенічкіної „Сучасний стан традиції нижнього Подніпров’я (за матеріалами Томаківського р-ну Дніпропетровщини” висвітлювала результати недавньої, спільної з Рімантасом Слюжінскасом, фольклорної експедиції. Завершилася конференція доповіддю Маргарити Скаженік „Три рівні сучасної етномузичної освіти: реальність чи міф?”, що викликала чималу дискусію, яка поступово, від монотематичної, розширилася до висвітлення низки наболілих проблем у сучасній етномузикології.

Володимир Пасічник

Міжнародна наукова конференція „Слов’янська мелогеографія – 5”

25–26 квітня 2015 р. на базі Київської лабораторії етномузикології Національної музичної академії імені Петра Чайковського відбулася чергова етномузикологічна конференція, де впродовж двох днів досвідчені науковці та молоді дослідники обговорювали актуальні питання типології, картографування та архівування народної музики українського й загалом слов’янського

¹ Доповідь автора певною мірою висвітлено у статті цього числа „Етномузики” на с. 43–69.

теренів. Варто зауважити, що цього року конференція об'єднала учасників з Києва, Львова, Рівного, Кіровограда, Сум, Ужгорода та Клайпеди (Литва) та, вже традиційно, пройшла з підгрупою „Молода етномузикологія”.

На відміну від попередньої четвертої конференції, коли свої доповіді учасники старшого і молодшого поколінь виголошували на різних засіданнях, тематичні блоки п'ятої поєднали виступи зрілих етномузикологів і початківців. На ранковому засіданні першого конференційного дня досвідом систематизації, архівування фольклорних матеріалів і підготування до друку наукових видань з етномузикології ділилися киянка Ганна Коропниченко та львів'яни Андрій Вовчак і Ліна Добрянська. Доповіді про дослідження традиційної музики Закарпаття виголосили ужгородський науковець Віра Мадяр-Новак та її вихованці Михайло Чедрик і Віра Тимочко. Цієї ж теми стосувалися виступи Ганни Пеліної та Йосипа Чави.

Денне засідання, на якому обговорювалися проблеми дослідження Волині та суміжних земель, згуртувало досвідчених та молодих доповідачів з різних міст. Львів'янка Лариса Лукашенко розповіла про рідкісні мелотипи південно-західного українського пограниччя; рівненський дослідник Юрій Рибак охарактеризував випускні наукові роботи і збірники фольклорних матеріалів, підготовлені студентами кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету; кияни Олег Коробов, Анастасія Друзюк, Інна Шворак, Ольга Вакуліч та Марія Ковалик у своїх повідомленнях проаналізували окремі жанри календарно- та родинно-обрядового фольклору досліджуваних ними осередків, а Юлія Миколайчук (Рівне) та Анна Коломицева (Київ) присвятили виступи характеристиці необрядової пісенності. Про записи музичного фольклору на Хмельниччині оповіла Людмила Кучерук (Рівне).

Особливо цікавим та пізнавальним, зокрема, для молодших учасників конференції, виявився відкритий урок киянки Маргарити Скаженик, на якому присутні мали змогу засвоїти композиційні версії найпоширеніших типів зимових наспівів українців із застосуванням нотного лото. Гарним завершенням інформативно насиченого дня стала „весняна мобілізація етномузикологів”¹, що пройшла у дружній та невимушеній атмосфері.

Другий день розпочався засіданням, усі виступи якого об'єдналися навколо однієї теми – мелотипології весільної обрядової пісенності. Організатор конференції, киянка Ірина Клименко, у вступній доповіді розповіла про формулу 5+3 в українсько-білоруському ранньотрадиційному мелопросторі, а наступні доповідачі – Галина Качор (Київ), Олена Гончаренко (Суми) та Ва-

¹ Основною метою цієї вечірньої зустрічі було удосконалення теоретичних та практичних навичок молодих дослідників за допомогою засекречування наукової інформації (етнозагадки), музичних вікторин, роботи з картами, перегляду експедиційних відеозвітів тощо.

силь Коваль (Львів) – продовжили типологічну проблематику, базуючись на власних експедиційних матеріалах. Цій же темі був присвячений виступ кіровоградського дослідника Олександра Терещенка, який взяв участь у конференції дистанційно за допомогою скайп-зв'язку. У підсумку Ірина Клименко окреслила макроареал даного типу у слов'янському просторі, а завершилося засідання жвавою дискусією за участю скайп-аудиторії.

У другій половині дня досвідом етномузикологічних студій у Північній Європі ділився гість з Литви, професор Клайпедського університету Рімантас Слюжинскас, який пізніше, спільно з Галиною Качор та Іриною Клименко, розповів і про фольклористичні експедиції Україною. На відміну від досить вичерпного розгляду питань типології, проблеми специфіки ладового аналізу народної музики було присвячено лише одну доповідь, яку виголосила київська дослідниця Олена Мурзина (нині покійна). Післяобіднє засідання другого дня було найкоротшим, адже організатори конференції підготували для учасників цікавий технологічний практикум – майстер-клас аудіо- і відеозапису в польових умовах та „виживання” під час збирання фольклору. Вечірня зустріч відбулася на березі р. Десенки, де кияни Анастасія Мазуренко та Дмитро Арістархов розповідали про тонкощі планування експедиції, специфіку експлуатації звукозаписувальної техніки та багато іншого, а пізніше усі присутні змогли посмакувати кашею та чаєм, приготовленими на вогнищі.

Окремі доповіді, які були виголошені на конференції, опубліковано в десятому випуску науково-методичного збірника НМАУ „Проблеми етномузикології”¹.

¹ Див: Проблеми етномузикології: науково-методичний збірник. – Випуск 10 / редактор-упорядник М. В. Скаженник; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського; ПНДЛІ по вивченню та пропаганді народної музичної творчості. – Київ, 2015. – 224 с. Електронну версію див.: <http://knmau.com.ua/naukovi-vydannya/problemy-etnomuzykolohiyi/problemy-etnomuzykolohiyi-vypusk-10> [дата звернення 12.12.2016].

У січні вийшла друком збірка Оксани Возняк та Богдана Луканюка „Гайки: Спроба генотипної систематизації (на архівних матеріалах Кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка)” (Львів).

26 лютого Вікторії Ярмолі присвоєно вчене звання доцента кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету.

16 березня на XXVII Науковій сесії НТШ (секція етнографії і фольклористики) у Львові Ольга Харчишин виголосила доповідь „Фольклористичні дослідження на сторінках журналу „Народна творчість та етнографія”; Надія Пастух – „Дочка-пташка: семантика та трансформація образу”.

У березні під редакцією Юрія Рибак у Рівному видруковано книгу випускниці кафедри музичного фольклору РДГУ Оксани Поліщук „Пісні волинського села” (фольклорна традиція с. Мошків Млинівського р-ну).

25–26 квітня у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського (Київ) відбулась Міжнародна наукова конференція „Слов’янська мелогеографія-5”, на якій виголошено такі доповіді: Ліна Добрянська „Десять випусків „Етномузики”: специфіка підготування”, Василь Коваль „Весільний ладканковий прототип 5+3 на Підгір’ї: трансформаційно-модифікаційні процеси”, Лариса Лукашенко „Рідкісні мелотипи північно-західного пограниччя української етнічної території”, Юрій Рибак „Наукові роботи і збірники студентів кафедри музичного фольклору РДГУ”.

З 22 липня по 9 серпня Юрій Рибак взяв участь у комплексній експедиції „Любешів – 2015” Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (м. Київ). У 24-х населених пунктах Любешівського р-ну Волинської області було записано понад 1100 одиниць народномузичної творчості.

22–23 жовтня при Національному університеті ім. Івана Франка (Львів) відбулась наукова конференція дослідників української народної словесності, музики і побуту „П’яті Колесівські читання”, де виступили з доповідями: Ліна Добрянська „Електронний архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка”, Лариса Лукашенко „Методологія польової роботи в американській етномузикології”, Юрій Рибак „Фольклорні матеріали у фондах Кафедр музичного фольклору Рівненського гуманітарного університету”.

25 вересня Ірина Довгалюк виступила на Міжнародній конференції „Польська та українська етнологія сьогодні. Традиція та перспективи” (Львів) із доповіддю „До історії фонограмархіву Наукового товариства імені Шевченка”.

10 жовтня у Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського відбулась Міжнародна наукова конференція „Бібліотека. Наука. Комунікації” (Київ), де Ірина Довгалик спільно з Андрієм Крючиним і Людмилою Єгуповою виголосила доповідь: „Збереження записів українського музичного фольклору шляхом оцифрування фонографічної колекції Осипа Роздольського”.

24 жовтня у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка відбулась Міжнародна наукова конференція, присвячена 120-літтю від дня народження українського етномузиколога Зиновія Лиська. На ній доповідали: Ліна Добрянська („Зиновій Лисько і Львівська консерваторія”), Лариса Лукашенко („Народинні мелотипи Підляшшя”), Ольга Харчишин у співавторстві з Василем Ковалем („Дослідження з історії етномузикології в журналі „Народна творчість та етнографія” (1957–1991): пошуки методології на межі можливостей часу та академізму”).

2–4 листопада Лариса Лукашенко виступила в Батумі (Грузія) на конференції в рамках X-го Міжнародного фестивалю церковної та фольклорної музики ім. Джорджі Гараганідзе з доповіддю „К проблеме исполнения вокального аутентического фольклора украинцев”.

2–8 листопада Лариса Лукашенко спільно з співробітниками Проблемної науково-дослідної лабораторії по вивченню і пропаганді народної музичної творчості Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ) здійснила фольклорні експедиції у регіоні Середньої Волині, де було зафіксовано біля 700 одиниць народномузичних творів в аудіо- та відеоформатах + фото.

27 листопада Юрій Рибак виголосив доповідь „Любешівський район на перетині музичних діалектів” на Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю „Актуальні проблеми дослідження і збереження традиційної культурної спадщини Українського Полісся (за матеріалами з Любешівського району Волинської області)” при Державному науковому центрі захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (Київ).

У грудні під редакцією Богдана Луканюка вийшла друком збірка „Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році: Вибране” (Рівне).

Додатки

Показчик населених пунктів, обстежених О. Ошуркевичем
у 1968–2007 роках¹

Волинська область

Володимир-Волинський район

Вощатин 1978

Заріччя 1978, 1983

Зимне 1976

Ізов 1987

Ліски 1983

Полум'яне 1987

П'ятидні 1975, 1987

Русів 1987

Стенжаричі 1987

Устилуг 1983, 1987

Горохівський район

Берестечко 1969, 1981, 2007

Брани 1997

Гектари 1999

Горішне 1995

Горохів 1993

Жабче 1985

Зелене 1982, 1983

Кутрів 1999

Лобачівка 1978

Мерва 1969

Мирне 1978

Перемиль 1975

Піски 1977, 1993, 1998

Смолява 1975, 1996, 1999

Старики 1983

Угринів 1999

Іваничівський район

Грибовиця 1971

Жашковичі 1982, 1989, 1989

Заболотці 1971

Колона 1994

Литовеж 1971, 1974, 1984

Поромів 1976, 1977

Старосілля 1982

Камінь-Каширський район

Боровне 1979

Бузаки 1979, 1982

Видерта 1979

Видричі 1975, 1976, 1982

Ворокомле 1993

Грудки 1991, 1998

Запруддя 1971

Іваномисль 1979

Камінь-Каширський 1968, 1993

Нуйно 1976, 1979

Олексіївка 1993

Оленине 1979, 1996

Осівці 1979

Раків Ліс 1979

Рудка-Червинська 1968

Сошичне 1979

Тоболи 1987

Хотешів 1982, 1983, 1984

Ківерцівський район

Дубище 1972

Жидичин 1972

Журавичі 1981

Звірів 1997

Кульчин 1972, 1975

Липне 1977, 1978

Пальче 1989

¹ Показчик укладений за адміністративно-територіальним принципом, записи різних років згруповані.

Прилуцьке 2000

Суськ 1978

Яківці 1998

Ковельський район

Білін 1969, 1983

Волошки 1969

Гішин 1981

Голоби 2002

Дубове 1993

Ковель 1998, 2000

Колодниця 1993

Колодяжне 1969, 1970, 1980,
1983, 1993, 1995, 1996

Кричевичі 1986

Ломачанка 1986

Любитів 1969, 1983, 1994, 1996

Нужель 1986

Скулін 1970, 1983, 1997–1999

Старі Кошари 2001

Уховецьк 1968

Локачинський район

Дорогиничі 1972, 1974

Коритниця 1974, 1976

Кремеш 1979, 1983

Озютичі 1974

Павловичі 1972

Привітне 1972

П'ятикори 1972

Луцький район

Білосток 1974

Боратин 1978

Веселе 1981

Горзвин 1981

Городище 2000

Городок 1977

Коршів 1977

Крупа 1975, 1977, 1979

Луцьк 1973

Підгайці 2000

Піддубці 1975

Ратнів 1995

Торчин 1981

Любешівський район

Березна Воля 1979

Бірки 1993

Велика Глуша 1979, 1991–1993

Ветли 1983

В'язівне 1977, 1979

Деревок 1973

Залізняця 1987

Зарудчі 1987

Лобна 1982

Любешів 1973, 1982, 1987

Невір 1983

Сваловичі 1992

Хоцунь 1987, 1992

Любомльський район

Головне 1994

Згорани 1992

Куснища 1994

Любомль 1981

Підлісся 1988

Маневицький район

Боровичі 1980

Колки 1993

Красноволя 1986

Майдан-Липненський 1983

Нічогівка 1986

Оконськ 1976, 1996

Старий Чарторийськ 1993

Четвертня 1980

Чорниж 1993

Ратнівський район

Велимче 1971, 1981

Гірники 1971

Заліси 1971

Залухів 1983

Замшани 1976

Здомишель 1976, 1991

Лучичі 1991

Мале Оріхове 1976, 1991
Межисить 1971
Ратне 1971
Самари-Оріхові 1991
Щедрогір 1983
Щитинська Воля 1983

Рожищенський район
Кременець 1993
Любче 1975
Навіз 1986
Рожище 1994
Сокіл 1994
Топільне 1981, 1982, 1983

Старовижівський район
Буцин 1968
Залюття 1968, 1969, 1986, 1999
Кримне 1968
Мокре 1996, 2002
Рокита 1969
Смідин 1999
Стара Вижівка 1968, 1982
Яревище 1995

Турійський район
Обенижі 1980, 1982, 1984
Ружин 1976
Соловичі 1983

Шацький район
Затишся 1984, 1985
Мельники 1982, 1983, 1984
Острів'я 1997
Підманове 1983, 1985, 1986
Піща 1982, 1987, 1992
Пулемець 1972, 1976
Пульмо 1981, 1997
Ростань 1987
Світязь 1979, 1981, 1982
Шацьк 1979–1981, 1984, 1985, 1992

Житомирська область

Баранівський район
Баранівка 1978, 1983

Новоград-Волинський район
Новоград-Волинський 1978, 1982

Романівський район
Миропіль 1973, 1983

Львівська область

Дрогобицький район
Нагуєвичі 1990

Золочівський район
Підлисса 1987–1990, 1994

Рівненська область

Корецький район
Корець 1999

Костопільський район
Осова 1983

Млинівський район
Чекно 1970, 1983

Радивилівський район
Острів 1969, 1998, 1999
Пляшева 1997, 1999, 2000
Солонів 1999

Рівненський район
Рівне 1999

Рокитнівський район
Старики 1999

Черкаська область

Звенигородський район
Моринці 1985, 1986, 1989
Шевченкове 1985, 1986

Зміст дипломної роботи Олекси Ошуркевича¹

Вступ

1. Історія збирання та дослідження народнопісенної творчості Волині – ст. 7
2. Леся Українка і народна творчість Волині – ст. 22
3. Характеристика народнопісенної творчості зібраної на Волині в 1955-1957 рр. – ст. 36
 - 1) Окремі види обрядових пісень – ст. 37
 - 2) Історичні пісні – ст. 46
 - 3) Баладні пісні – ст. 55
 - 4) Соціально-побутові пісні – ст. 60
 - 5) Ліричні пісні Волині про жіночу неволю – ст. 69
4. Короткий огляд народнопісенної творчості Волині радянського походження – ст. 79

Короткі висновки – ст. 89

Додаток: Народні пісні Волині – ст. 91

Література – ст. 107

¹ Ошуркевич О. Народнопісенна творчість Волині (дореволюційного походження) : дипломна робота / О. Ошуркевич; науковий керівник канд. мист. Шуст Я. І. Львів, 1957 // Державний архів Волинської області. – Ф. Р 3186. – Оп. 1. – Спр. 33. – Арк. 1–110.

**Фрагмент другого розділу дипломної роботи О. Ошуркевича
„Народнописенна творчість Волині
(дореволюційного походження)”¹**

[с. 29]

... Влітку 1956 р. у Волинському краєзнавчому музеї в м. Луцьку нам вдалося знайти рукопис волинських пісень, записаних Лесею Українкою та її сестрою Ольгою Косач-Кривинюк. З рукопису була знята копія.

Даний рукопис має назву: „Записи Колодяженських (с. Колодяжне коло м. Ковля на Волині) пісень. Записувала Леся Українка і її сестра Ольга”. Нижче стоїть підпис: „Ольга Косач-Кривинюк. 12/ІІІ.1941”. На другій сторінці рукопису читаємо таку замітку:

„Уривок з одного з двох великих зошитів з записами народних пісень, що зробила Леся Українка і віддала на перегляд М. В. Лисенкові і вони в нього десь загубилися та й не були повернені Лесі.

12/ІІІ.1941. Ольга Косач-Кривинюк”²

Що це за рукопис:

Із зауважень, зроблених Ольгою Косач-Кривинюк на сторінках рукопису в 1941 р., важко точно визначити що це за рукопис.

Відомо, що в листі до І.Франка за 11.X.1893 р. Леся Українка говорить про купальські й інші обрядові пісні, до яких має записані мотиви (виноска: див. цитату з цього листа на стор. 23 роботи). Отже, не виключена можливість, що разом з купальськими піснями Леся віддала на перевірку М. Лисенкові і даний рукопис (з 16 веснянками та 6 жнивними піснями), який і загубився десь у композитора. Лише через довгий час рукопис потрапив у руки О. Косач-Кривинюк і, напевно, був подарований нею музею.

[с. 30]

Для більшого уточнення історії даного рукопису наведемо іще слова із статті К. Квітки:

„На початку нашого знайомства Леся Українка повідомила мене, що давно вже співала весняні волинські пісні для запису М. В. Лисенку і віддала йому зшиток із зробленими нею самою записами текстів цих пісень: після того кілька разів довідувалась про свій зшиток. Лисенко не використовував зшитка і не повертав, і Леся Українка втратила певність у тому, що матеріал збережений. Тому вона проспівала мені для запису поряд з іншими і ті пісні, які вже співала Лисенкові.

¹ Машинописний (та рукописний, із с. 131) текст О. Ошуркевича подано без змін.

² Правопис і інші особливості рукопису зберігаємо незмінним (примітка О. Ошуркевича – *ред.*).

Після смерті Лисенка і Лесі Українки зроблені Лисенком нотні записи волинських весняних пісень і зшиток Лесі Українки виявились у його архіві”.

В Лесині руки даний рукопис більше не потрапляв після пропажі в М. Лисенка. Свідченням цього є хоч би збірник „Народних мелодій” <...>, підготовлений нею і К. Квіткою, і в який не ввійшли пісні названого рукопису через відсутність його. Правда, лише 12 веснянок, завдяки твердій пам’яті Лесі, в інших варіантах, ввійшло в збірник „Народних мелодій...” Це веснянки „А в кривого танця...”, „Чернушко, душко”, „Деся тут була поделяночка”, „А в нашої перепілоньки” і ін.

[с. 31]

Другу частину знайденого рукопису становлять пісенні записи, зроблені Ольгою Косач-Кривинюк – сестрою Лесі. Час цих записів визначити важко.

Записи О. Косач-Кривинюк – це в основному два великі цикли весільних та жнивних пісень, декілька пісень історичних та лірично-побутових. Ці записи зроблені теж в Колодяжному. Про це свідчить при декотрих піснях така паспортизація: „с. Колодяжно одь дивчини Варки”. Під „дівчиною Варкою”, (звичайно, не трудно вгадати няню Лесі Українки – Варвару Йосипівну Дмитрук, від якої Леся навчилась і записала у свій час немало пісень).

Декотрі пісні (проте їх небагато), записані Ольгою Косач-Кривинюк, знала і записала в різні часи у видозмінених варіантах Леся.

[с. 131]¹

Список пісень
рукопис Л[есі] Укр[аїнки] і сестри її

Кривий танець	„Посію я льон”
Зайчик	„Чи диво чи не диво”
Перепілка	„Під дібровкою”
Подольанка	„Ой зійди місяцю”
Кострубонько	Ой ми нивку горемо горемо
Царенко	Туман танок водила
Чернушка	Жнива:
Чоловік та жінка	Ой ясно ясно
„Старий оженився”	Ой заспіваймо...
„А йдять кози”	Наша матюнка

¹ Ошуркевич О. Матеріали до дипломної роботи / О. Ошуркевич // Державний архів Волинської області. – Ф. Р 3186. – Оп. 1. – Спр. 33. – Арк. 111–155.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АЛІЄВА Людмила – магістр музичного мистецтва, аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського (Рівне, Україна). Тел. +38 068 042 20 46, e-mail: luda_kuch@ukr.net

ДОБРЯНСЬКА Ліна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА імені М. В. Лисенка (Львів, Україна). Тел. +38 068 484 20 83, e-mail: lina.dobrianska@gmail.com

КОВАЛЬ Василь – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА імені М. В. Лисенка (Львів, Україна). Тел. +38 050 610 34 25, e-mail: pndlme@ukr.net

ЛУКАНІЮК Богдан – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної фольклористики ЛНМА імені М. В. Лисенка (Львів, Україна). Тел. +38 098 496 85 71, e-mail: lukaniuk@ukr.net

ЛУКАШЕНКО Лариса – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА імені М. В. Лисенка (Львів, Україна). Тел. +38 067 722 61 79, e-mail: larysa.lukashenko@gmail.com

ПАСІЧНИК Володимир – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України. Тел. +38 050 586 06 37, e-mail: pasichnyk_v@i.ua

РИБАК Юрій – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (Рівне, Україна), науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА імені М. В. Лисенка (Львів, Україна). Тел. +38 096 276 99 87, e-mail: yuriy_rybak@ukr.net

СЛЮЖИНСКАС Римантас – доктор гуманітарних наук, професор Клайпедського університету, старший науковий співробітник кафедри музики, Академія мистецтв Клайпедського університету (Клайпеда, Литва). Телефон: +37 061 83 79 17, e-mail: r.sliuzinskas@gmail.com

СУПРУН-ЯРЕМКО Надія – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики ЛНМА імені М. В. Лисенка (Львів, Україна). Тел. +38 0970378043, e-mail: esperance.supr@mail.ru

ХАЙ Михайло – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна). Тел. +38 067 586 38 44, e-mail: etnouelf@gmail.com

ХАРЧИШИН Ольга – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України (Львів, Україна). Тел. +38 050 999 69 99, e-mail: okharchyshyn@gmail.com

ЯРЕМКО Богдан – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Т. Г. Шевченка (Львів, Україна). Тел. +38 098 425 37 56, e-mail: esperance.supr@mail.ru

ЯРМОЛА Вікторія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (Рівне, Україна), молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА імені М. В. Лисенка (Львів, Україна). Тел. +38 068 025 81 55, e-mail: vita_jarmola@ukr.net

Наукове видання

ЕТНОМУЗИКА

Число 12

Збірка статей та матеріалів
пам'яті Олекси Ошуркевича

Редакція:

нс, канд. м-ва Ліна Добрянська (секретар, ldo2007@ukr.net); доц., снс, канд. м-ва Ірина Довгалюк (iradovhalyuk@gmail.com); зав. ПНДЛМЕ ЛНМА, снс, канд. м-ва Василь Коваль (pndlme@ukr.net); проф., пнс, канд. м-ва Богдан Луканюк (відповідальний редактор, lukaniuk@ukr.net); доц., снс, канд. м-ва Юрій Рибак (yuriy_rybak@ukr.net)

Упорядник

Вікторія Ярмола

Макетування та технічне редагування

Ліна Добрянська

Фото на 1 сторінці

з фондів Волинського краєзнавчого музею (архів О. Ошуркевича).

Адреса редакції:

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, 79005 м. Львів,
тел. (032) 238 84 78
e-mail: pndlme@ukr.net

Підписано до друку 23.12.2016 р.

Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60x84/16.

Друк на різнографі. Ум. друк. арк. 13,4. Обл. вид. арк. 10.

Наклад 100 прим. Зам. 4