

*125-річчю від дня народження Климента Квітки
присвячується*



*Климент Квітка
(1880 – 1953)*



НАУКОВІ ЗБІРКИ
ЛЬВІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
ім. Миколи Лисенка
випуск 12

Редакційна колегія:

Ігор ПИЛАТЮК

ректор, нар. артист, професор, канд. мистецтвознавства (голова)

Віктор КАМІНСЬКИЙ

проректор з наукової роботи, засл. діяч мистецтв, професор

Любов КИЯНОВСЬКА

зав. кафедрою історії музики, професор, доктор мистецтвознавства

Олександр КОЗАРЕНКО

зав. кафедрою теорії музики, професор, доктор мистецтвознавства

Богдан ЛУКАНЮК

зав. кафедрою муз. фольклористики, професор, канд. мистецтвознавства

Стефанія ПАВЛИШИН

професор, доктор мистецтвознавства

Олександра ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО

професор, доктор мистецтвознавства

Юрій ЯСІНОВСЬКИЙ

зав. кафедрою муз. україністики, професор, доктор мистецтвознавства

Львів

2006

Е Т Н О М У З И К А

1

*Збірка статей та матеріалів
на честь 125-ліття Климента Квітки*

“СПОЛОМ”

Львів

2006

ББК 85.312(2Ук)
УДК 78.6У
Е 88

**ЛЬВІВСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені Миколи Лисенка**

Кафедра музичної фольклористики

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології

Наукове видання

Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1: Збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климента Квітки / Упор. Б. Луканюк. – 200 с. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. – Вип. 12).

Черговий випуск Наукових збірок ЛДМА ім. Миколи Лисенка присвячений музичній культурі усної традиції. Він включає дослідницькі статті з питань історії етномузикознавства, музичної діалектології та органології, публікації рукописів, матеріалів, автореферати і список випускних етномузикознавчих робіт з минулих літ, методичні праці з педагогіки, а також повідомлення, огляди бібліо- та фонографічних видань.

Дослідникам і шанувальникам автентичної народної творчості.

Упорядник:

професор **Богдан Луканюк**

Редакція:

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

Рецензенти:

кафедра української фольклористики ім. Філарета Колесси
Львівського національного університету ім. Івана Франка

кафедра музичного фольклору
Рівненського державного гуманітарного університету

Ухвалено до друку Вченою радою ЛДМА ім. М. Лисенка
27.04.2006, протокол № 6

Свідцтво про державну реєстрацію
КВ № 4585 від 27.09.2000

Ethnomusic. – Lviv, 2006. – Number 1: *A collection of scientific articles and materials devoted to the 125th anniversary of Klyment Kvitka* / Ed. Bohdan Lukaniuk. – 200 p. – (Scientific collections of the Mykola Lysenko Lviv State Music Academy. – Vol. 12).

© Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка, 2006.
© “Н І Ї Ї І”, 2006.

ISBN 966-655-304-4

*125-річчю від дня народження Климента Квітки
присвячується*

ЗМІСТ

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

Студії

<i>Богдан Луканюк</i>	
До історії терміна “етномузикологія”	9
<i>Володимир Пасічник</i>	
Біля джерел квітковознавства (про роботу В. Гошовського над виданням праць К. Квітки)	33
<i>Василь Коваль</i>	
До питання трансформації шедрівкових форм (за матеріалами з околиць на північний захід від Горган)	49
<i>Любомир Кушлик</i>	
Голосове звуковидобування інструментального типу в українській народній традиції	61
<i>Андрій Вовчак</i>	
“Österreichisches Volksliedwerk” – провідний осередок народномузичних досліджень у Австрії	68

Матеріали та публікації

<i>Климент Квитка</i>	
Флейта Пана у народів Советского Союза (1940)	92
<i>Климент Квитка</i>	
Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году: [Предисловие. Западно-украинские записи]	100
<i>Дарія Небеш, Антоній Поточняк</i>	
Українські фонографічні записи народної музики в Конгресовій бібліотеці США	117

Педагогіка

<i>Ольга Коломиєць</i>	
Народновиконавський практикум в системі виховання етномузиколога	131

Ірина Довгалюк

Проект програми курсу “Музичний фольклор: Музичні жанри української народної творчості” (для студентів філологічного факультету спеціальності “Фольклористика” Львівського національного університету ім. Івана Франка).....	138
--	-----

Ліна Добрянська

Випускні роботи з етномузикології в ЛДК/ВМІ/ЛДМА ім. Миколи Лисенка	154
---	-----

Автореферати

Вікторія Ярмола

Скрипкова народна музика західнополіської традиції	162
--	-----

Роман Нярба

Традиційна скрипкова музика західноподільського Подністров'я	166
--	-----

Ірина Мартинів

Традиційні народні пісні села Ходовичі в записах Євстахія Дюдюка: Збірник	169
---	-----

Огляди, рецензії, повідомлення

Конференція до 125-річчя Климента Квітки у Києві. – <i>Ірина Клименко</i>	174
Відзначення ювілею Климента Квітки на кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету. – <i>Юрій Рибак</i>	176
Електронне перевидання друкованих праць Климента Квітки. – <i>Богдан Луканюк</i>	178
Народна пісенність підльвівської Звенигородщини. – <i>Юрій Рибак</i>	180
Обрядові пісні Слобожанщини. – <i>Лариса Лукашенко</i>	184
Колекція етнічної музики України в записах на CD. – <i>Василь Коваль</i>	186
<i>Хроніка '05</i>	188

Додатки

Доповнення до “Списку друкованих праць К.В. Квітки”, вміщеного в 2 томі „Избранных трудов” (Москва, 1973. – С. 376-380)	191
<i>Summary</i>	193
<i>Відомості про авторів</i>	197

Від редакції

Черговим 12 випуском Наукових збірок Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка започатковується спеціальна серія для висвітлення актуальних проблем вивчення автентичного музичного фольклору – **етномузики**, що розуміється широко як **звукотвірна культура усної традиції** в усіх її можливих проявах сьогодні й у минулому, у нас і в світі. Таким виокремленням підкреслюється традиційно особливе значення цієї галузі знань у вітчизняному музикознавстві взагалі та, зокрема, в його львівській парості.

Хоча окремі етномузичні випуски не матимуть певного тематичного спрямування, в них по змозі підтримуватимуться постійні рубрики (студії, матеріали, педагогіка, автореферати, повідомлення та огляди-рецензії, хроніка), до того ж не позбавлені своєї об'єднувальної домінанти. Перший номер даної серії присвячується славній 125-й річниці геніального українського етномузикознавця Климента Квітки (1880 – 1953), тож уміщені тут публікації тією чи іншою мірою в'яжуться з його іменем та різнобічною науковою діяльністю.

Збірку відкривають п'ять дослідницьких **студій**. Із них перша – прилучається до міжнародної дискусії навколо походження фундаментального (базового) для нашої науки терміна, який був запропонований свого часу власне К. Квіткою, а друга – приносить цікаві причинки до пізнання історії подвигницької праці Володимира Гошовського над відродженням наукової спадщини Вченого. Дві наступні розвідки, не будучи пов'язані безпосередньо з іменем Ювілара, певною мірою продовжують його конкретні дослідницькі пошуки в галузях зимової обрядовості й етнофонії, а остання наслідує властивий йому постійний живий інтерес до досягнень зарубіжних колег.

Далі поряд з історичними, теоретико-методичними і практичними дослідженнями в етномузичних випусках неодмінно знайдеться місце й для **публікацій** та джерельних **матеріалів**, що мають самодостатнє значення. Цього разу виходять у світ машинопис К. Квітки незакінченої студії про флейту Пана, який знаходиться в особистому архіві Філарета Колесси та кидає додатковий промінь світла на взаємини великих учених (уже на зламі 30-х і 40-х років минулого століття), й ота частина іншого машинопису К. Квітки, де прокоментовані його власні записи із західних областей України (крім наспіваних Іваном Франком – про них йтиметься в наступному номері серії). З огляду на вагу чи не кожного Квітчиного слова обидва автографи вирішено подати в оригінальній версії – російською мовою, без будь-якого редагування та з відзначенням реального сторінкування (дрібнішим шрифтом у скісних дужках справа), що разом із їх факсимільними зразками повинно дати більш-менш повне уявлення про практиковані Вченим способи результативного викладу своїх текстів.

Водночас особливий джерелознавчий інтерес, безперечно, повинні викликати відомості про зміст і стан фонографічних валиків із записами української народної музики, відреставровані копії яких знаходяться в Конгресовій бібліотеці (Вашингтон, США). Серед них, очевидно, є й польові здобутки К. Квітки за часів його керівництва Кабінетом музичної етнографії ВУАН.

Другий блок рубрик складатимуть методичні праці з етномузикознавчої **педагогіки** – молододі навчальної дисципліни, що тільки-но стає на ноги,

причому вміщувані публікації адресуватимуться як викладачам вишів (академії, університетів), так і середніх навчальних закладів, а навіть музичних шкіл. Цього разу презентуються методичні розробки музично-фольклористичних курсів львівських університетських кафедр.

До цього педагогічного блоку, безперечно, слід віднести й **автореферати** випускних (магістерських і дипломної) робіт, що були виконані й захищені в минулому та позаминулому роках на кафедрі музичної фольклористики ЛДМА ім. М. Лисенка. Їх публікація доцільна бодай із двох причин: з одного боку, для дослідників-початківців це може виявитися хай скромним, та все ж правдивим науково-творчим дебютом, з іншого – хоч у такий спосіб оприлюднюється того роду діяльність, яка зазвичай не виходить за стіни навчального закладу, дарма що її результати можуть складати загальний інтерес.

Головно з тією ж метою в попередній рубриці подається повний **список** практично всіх **випускних робіт** етномузикознавчої тематики, захищених у стінах навчального закладу, котрий у різні роки мав назви Львівської державної консерваторії, Вищого музичного інституту у Львові та, врешті, Львівської державної музичної академії (всі – ім. М. Лисенка). Було б, звичайно, добре, якби й інші музичні виші України змогли поінформувати загал про тематику фольклористичних досліджень своїх дипломантів, зокрема на сторінках наступних номерів цієї серії.

Завершують збірку **повідомлення** про відзначення ювілею К. Квітки в Києві та Рівному, а також про роботу над електронним перевиданням його друкованих праць. У цій же рубриці читач знайде кілька пробних критичних **оглядів і рецензій** деяких етномузичних ното- та фононовинок, поданих із думкою оживити в майбутньому доволі занедбану нині ту галузь наукової праці, якій класики нашої етномузикології приділяли значну увагу.

Останні сторінки, як додаток, займає більш-менш детальна **хроніка** окремих подій біжучого етномузикознавчого життя.

До випуску долучається CD, на якому знаходяться деякі доповнення до цього номера та перші видання Електронної бібліотеки “Етномузики”.

На закінчення треба наголосити, що майбутнє пропонованої серії збірок статей та матеріалів бачиться аж ніяк не в жанрі типового вишівського вісника, шпальти якого є доступними виключно для своїх працівників. Було б бажано, щоб вона стала трибуною для зацікавлених колег в Україні та за її межами.

Два наступні номери планується присвятити 150-річчю Івана Франка – одного із найзаслуженіших починаючих сучасної вітчизняної фольклористики (якоюсь мірою також є музичної), і сотій річниці епохальної збірки “Галицько-руські народні мелодії” Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича, при підготовці якої вперше в Галичині був застосований звукозаписувальний пристрій – фонограф, а також поділ праці між збирачем і транскриптором-упорядником, завдяки чому наша етномузикологія спромоглася зайняти провідні позиції в слов'янському світі.

Сердечно запрошуємо до співпраці! Свої дописи й уваги прохання надсилати на поштову адресу Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка (вул. О. Ниханківського 5, 79005, м. Львів-5) або на електронні пошти членів редакції.

22 грудня 2005 р.

Редакція

Богдан Луканюк

ДО ІСТОРІЇ ТЕРМІНА “ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ”

Датою народження терміна “етномузикологія” загально вважається 1950 рік, а його винахідником – нідерландський дослідник музичного фольклору¹ Яап Кунст (1891 – 1960), який використав цей термін у підзаголовку своєї праці “Музикологіка: Дослідження про природу етно-музикології, її проблеми, методи і видатних особистостей”². Друге видання цієї книги вже мало заголовок “Етно-музикологія”³, власне через рисочку, що варто взяти на замітку, і лише в третьому й усіх наступних він отримав написання, прийняте сьогодні, без дефіса: “Етномузикологія”⁴. Своє нововведення Я. Кунст мотивував тим, що воно є вдальшим за вживаний від кінця XIX століття термін “порівняльне музикознавство”⁵, бо така “*назва нашої науки, фактично, не вповні її характеризує; вона не «порівнює» більше, ніж будь-яка інша наука. Тому кращою є назва, винесена на першу сторінку даної книги: етно-музикологія*”⁶.

¹ Тут і далі терміни “музичний фольклор”, “народна (музична) творчість”, “народна музика”, “етномузика”, “усна музика” та, відповідно, “етномузикологія” (“етномузикознавство”), “музична етнографія”, “музична фольклористика” вживаються як синоніми.

² Kunst Jaap. Musicologica: A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities. – Amsterdam, 1950 (Koninklijke Vereening Indisch Instituut. – Mededelling, № 90; Afdeling Culturele en Physische Anthropologie, № 35).

³ Kunst Jaap. Ehtno-musicology: A study of its nature, its problems, methods and representative personalities. – The Hague, 1955.

⁴ Kunst Jaap. Ehtnomusicology: A study of its nature, its problems, methods and representative personalities. – The Hague, 1959 (¹1960, ²1969).

⁵ Термін “vergleichende Musikwissenschaft” (франц. “musicologie comparée”, англ. “comparative musicology”, рос. “сравнительное музыковедение”) запропонував Гвідо Адлер (1855 – 1941) у своїй програмній статті до першого випуску редактованого ним музикознавчого квартальника: Adler Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft // Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft. – 1885, № 1. – S. 14.

⁶ Kunst Jaap. Musicologica. – P. 7 (в оригіналі: “The name of our science is, in fact, not quite characteristic; it does not ‘compare’ any more than any other science. A better name, therefore, is that appearing on the title page of this book: ethno-musicology”).

Відразу підхоплений у США¹, неологізм почав свій триумфальний похід планетою, або поступово витісняючи використовувані перед ним такі основні терміни, як “музична етнографія (етнологія)”, “порівняльне музикознавство” та “музична фольклористика”, або вимушуючи надавати їм нового, переважно підрядного, значення². Сьогодні наукова (а за нею і навчальна) дисципліна, що покликана пізнавати музичний фольклор, уже практично скрізь називається “етномузикологією”; таку назву носить у тій чи іншій формі більшість відповідних інституцій, періодичних видань, під таким гаслом ця дисципліна все частіше й частіше представляється в довідковій та дидактичній літературі.

Та, слід погодитися, подібне мало що не загальне схвалення Кунстової новації є на ділі вельми поверховим. Фактично визнання здобув собі лише сам термін, але аж ніяк не його зміст, що понині трактується досить неоднозначно³. По суті, проста заміна старих термінів, що справедливо вважалися не надто вдалим, новим (хоча, на думку

¹ Уже з кінця 1953 року почав виходити журнал під назвою “Ethno-Musicology Newsletters”, а в 1955 році термін “етномузикологія” був проголошений офіційним і відповідно американське Товариство порівняльної музикології (Society for Comparative Musicology), засноване 1930 року, було перейменоване в Товариство етномузикології (Society for Ethnomusicology), що з 1956 випускає авторитетний журнал “Ethnomusicology”.

² Див., наприклад: Гошовский Владимир. Социологический аспект музыкальной этнографии // Българско музикознание. – Година IX. – 1985, кн. 4. – С. 3-19.

³ Див. хронологічну добірку визначень у додатку до статті: Merriam Alan P. Definitions of “comparative musicology” and “ethnomusicology”: An historical-theoretical perspective // Ethnomusicology. – 1977, № 2. – P. 198-204; а також: Schaeffner André. Ethnologie musicale ou musicologie comparée? // Cercle international d'études elhno-musicologiques: Les Colloques de Wégimont 18.I.1954. – Bruxell, 1956; Brăiloiu Constantin. Musicologie et Ethnomusicologie aujourd'hui // International Musicological Society Report of the 5th Congress. – Köln, 1958. – P. 17-29; Whither ethnomusicology? The scope and aims of ethnomusicology (two panel discussions held in 1958) // Ethnomusicology. – 1959, № 2. – P. 99-105; Nettl Bruno. Historical aspects of Ethnomusicology // American Anthropologist. – 1958, № 60. – P. 518-532; Schaeffner André. Contribution de l'ethnomusicologie à l'histoire de la musique // International Musicological Society Report of the 8th Congress. – Basel, 1961. – P. 376-379; McAllester David P. Ethnomusicology, the field, and the Society // Ethnomusicology. – 1963, № 3. – P. 182-186; Winkelman Donald M. Ethnomusicology as American universities: a curricular survey // Ethnomusicology. – 1963, № 7. – P. 113-123; Wiora Walter. Ethnomusicology and the history of music // Studia Musicologica. – 1965, № 7. – P. 187-193; Simon Artur. Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie // Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde. – 1978, № 9. – S. 8-52; List Georg. Ethnomusicology: A discipline defined // Ethnomusicology. – 1979, № 1. – P. 1-4; Reyes Schramm Adelaida. Ethnic music, the urban area, and ethnomusicogy // Sociologus. – 1979, № 29. – P. 1-21; Nettl Bruno. The Dual Nature of Ethnomusicology in North America; Myers Helen. Ethnomusicology // Ethnomusicology: An Introduction / Edited by Helen Myers. – New York; London, 1992. – Part 1. – P. 3-19; Эльснер Ю. О предмете этномузикознания // Социалистическая музыкальная культура. – Москва, 1974. – С. 72-81; тощо.

багатьох, і його теж важко назвати досконалим) не принесла нічого принципово нового. Бо, як і його попередники, він теж не дав чітких відповідей на основне коло методологічних питань – **що, навіщо та як** повинна досліджувати наука про музичний фольклор (інакше кажучи, в чому полягає цієї науки предмет, мета і способи її осягнення). Крім того, прибічники такої заміни не спромоглися вияснити, чим конкретно мала би різнитися етномузикологія від музичної етнографії, музичної фольклористики та й, зрештою, того ж таки порівняльного музикознавства, сутність якого, звичайно, не зводиться до застосування загальнонаукових методик порівняння, а радше визначається спільними ідеями класичної компаративістики, що жили чималі досягнення (особливо в галузі неписаної історії людства) відповідних напрямків багатьох наук – геології, біології, анатомії, психології, соціології, етнографії, лінгвістики, почасти літературознавства.

У зв'язку з цим варто дослідити справжню історію походження такого небуденного неологізму, як “етномузикологія”, і не стільки задля уточнення реальної хронології подій (що, звичайно ж, має своє пізнавально-прикладне значення), скільки з метою з'ясування його найпервіснішого тлумачення, виявлення тих обставин його народження, які власне і викликали в ньому потребу. Тим більше, що, всупереч розповсюдженим уявленням, котрі, на жаль, уже встигли проникнути в авторитетні енциклопедії та дидактичну літературу¹, його винахідником і першим інтерпретатором був зовсім не Я. Кунст – він лише своєчасно оголосив його саме в той момент, коли передові наукові сили шукали новий основний термін на місце існуючого, що явно вичерпався світоглядно та ще й дискредитував себе певною мірою політично напередодні та під час Другої світової війни. Як то не раз буває з успішними починаннями, месію віщують предтечі: у великого голландця також були свої попередники, які ще задовго перед ним запатентували даний винахід на письмі.

Ян Стеншевський, чи не вперше ставлячи під сумнів пріоритет Я. Кунста², досить переконливо доказав, що терміном “етномузико-

¹ Див., наприклад: Hood Mantle. Ethnomusicology // Harvard Dictionary of Music / Willi Apel, ed. 2nd rev. ed. – Cambridge, 1969. – P. 298; Krader Barbara. Ethnomusicology // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In twenty volumes / Edited by Stanley Sadie. – London, 1980. – Vol. 6. – P. 275; Ethnomusicology: An Introduction / Edited by Helen Myers. – P. XXI, 3; Żerańska-Kominek Sławomira. Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii. – Warszawa, 1995. – S. 27 та ін.

² Stęszewski Jan. Zur Geschichte des Terminus “Ethnomusicology” // Von der Vielfalt musikalischer Kultur: Festschrift Josefs Kuckertz / Red. R. Schumacher. – Anif/Salzburg, 1992. – S. 527-534.

логія” уже в тридцятих роках минулого століття користувався один із зачинателів сучасної польської науки про народну музику Луціан Каменський (1885 – 1964). Це засвідчила його недокінчена стаття, в якій йшлося, зокрема, про те, що записи народномузичних творів, зібрані в майбутньому фонограмархіві Варшавського етнографічного музею¹, можна буде використовувати під час публічних “етно-музикологічних лекцій”². Датована 13 грудня 1934 року, вона вже відсуває евентуальний день народження цього словосполучення (до речі, написаного також через дефіс) щонайменше на півтора десятиліття назад. При тім звертає на себе увагу характеристична деталь: автор застосував його без будь-яких пояснень, а це може означати, що воно вже встигло на той час скільки-небудь утвердитися в усному обігу та бути достатньо знаним принаймні серед найближчого оточення. І дійсно, як підтвердила Ядвіга Собеська (1909 – 1995), тодішня студентка й асистентка Л. Каменського, а пізніше видатна фольклористка післявоєнних літ, її професор уживав термін “етномузикологія” одночасно з іншими синонімами (як то “порівняльна музикологія”, “музична етнологія” чи “фольклористика”) на різних заняттях із музичного (в тому числі й світового) фольклору в Познанському університеті³.

На думку Пйотра Дагліга, можливо, під впливом Л. Каменського новація проникла й у варшавське фольклористичне середовище⁴. У кожному разі, один із його тогочасних репрезентантів Валеріан Батко (1906 – 1947), інструктор у справах музики варшавського Інституту народних театрів, автор цікавої збірки народних пісень Люблінщини⁵, у жовтні 1937 року назвав нашого Філарета Колесу “етномузикологом” у своїй рецензії на його збірку “Волинські народні пісні на мішаний хор” (Рівне, 1937)⁶, і це була хіба найперша поява даного поняття в польській друкованій літературі, причому в такому ж написанні, як у Л. Каменського – через рисочку. Вдруге воно було

¹ Такий фонограмархів був організований наступного 1935 року іншим видатним польським музикологом міжвоєнного періоду Юліаном Пуліковським (1908 – 1944), про що докладніше див.: Dahlig Piotr. Julian Pulikowski i Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego w latach 1935-39 // Muzyka. – 1993, nr 3-4. – S. 119-156, або його ж, Tradycje muzyczne a ich przemiany: Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej. – Warszawa, 1998. – S. 517-628.

² Stęszewski Jan. Zur Geschichte des Terminus “Ethnomusicology”. – S. 529.

³ Ibid.

⁴ Dahlig Piotr. Tradycje muzyczne a ich przemiany. – S. 519-520.

⁵ Batko Walerian. Lubelska pieśń ludowa // Pieśń w szkole. – 1936, zes. 7. – S. 134-142.

⁶ Teatr Ludowy. – 1937, nr 10. – S. 187-188 (Dahlig Piotr. Tradycje muzyczne a ich przemiany. – S. 268).

оприлюднене через півтора року: правдоподібно, той же В. Батко, відповідаючи від імені редакції журналу “Народний театр” на запит збирача-аматора, куди йому слід звертатися зі своїми записами народних пісень, вказував у лютневому номері за 1939 рік, що їхнім опрацюванням “*займається етнографія, етнологія та етномузикологія* (виділення мос. – Б. Л.) – науки молоді, але такі, що мають уже цілу когорту дослідників у цій царині”¹. Тут етномузикологія не тільки перший раз викладена єдиним словом (без дефіса між “етно” і “музикологією”), але й, поставлена в один ряд із етнографією та етнологією, треба гадати, мислиться як певною мірою відмінна від них дисципліна, що повинна би по-своєму досліджувати етномузичні матеріали. Та в чому конкретно мала би полягати ця відмінність – питання, відповідь на яке залишилася поза редакційним текстом.

І Я. Стеншевський, і П. Дагліг припускають, що творцем нового терміна вповні міг бути сам Л. Каменський, мовний стиль якого взагалі відзначався оригінальністю лексики та схильністю до неологізмів². Якщо навіть він і дійсно став для себе незалежним його винахідником, то, знову ж таки, не йому судилося бути першим. Ще раніше, а саме у 1928 році, даний неологізм запропонував інший видатний дослідник народної музики, один із засновників української етномузикознавчої школи Климент Квітка (1880 – 1953). Він не лише перший оголосив його друком, а й обґрунтував його доцільність, давши йому чітке визначення в системі власних поглядів на сутність науки про музичний фольклор – її об’єкт, предмети, мету й особливі способи дослідження.

Можливо, пропозиція К. Квітки якимось чином вплинула на його польських колег (про що йтиметься нижче), проте як його, так і їхнє новаторство не справило належного враження на світову наукову громадськість, не було належно поціноване свого часу й далі зостається незауваженим. Головніші причини цього лежать на поверхні: з одного боку, етномузикологія, подібно всій гуманістиці Східної Європи, на довгі часи була, а почасти й нині є ізольована від світової науки і традиційно якби не існує для неї, а з другого – лихий талан нашого вченого та його спадщини, що переплівся з гіркою історичною долею його Батьківщини, із-за чого він сам і його доробок лишається малознаним поза вузьким колом послідовників не тільки у світі, але й для широкого загалу співвітчизників.

¹ Teatr Ludowy. – 1939, nr 2. – S. 62-63 (Dahlig Piotr. Tradycje muzyczne a ich przemiany. – S. 518).

² Stęszewski Jan. Zur Geschichte des Terminus “Ethnomusicology”. – S. 529; Dahlig Piotr. Tradycje muzyczne a ich przemiany. – S. 519 (виноска 4).

Початково (орієнтовно від 1896 року) К. Квітка, змушений замолоду зрезигнувати з омріяної кар'єри піаніста через невиліковну хворобу¹, цікавився музичним фольклором як високоосвічений amator та у вільний час – спершу від навчання, а пізніше роботи юриста – присвячувався головно ґрунтовному студіюванню доступної етнографічної літератури та принагідному збиранню народних пісень. У 1908 році він узяв діяльну участь у славетній колективній акції фонографування дум, зробивши разом із дружиною, видатною поетесою Лесею Українкою (Ларисою Кóсач) чи не найфаховіші записи в усьому зібранні, виданому згодом у транскрипціях Ф. Колесси². У цілому, протягом першого двадцятиліття своєї не надто систематичної музично-етнографічної діяльності йому вдалося опублікувати всього дві збірки народних мелодій, а ще дві оказіональні статейки та дві рецензії популярного характеру³, що вкупі лише незначною мірою відбивали його творчі потенції. Підсумував аматорський період у біографії К. Квітки збірник народних пісень, занотованих зі співу Л. Українки⁴: високий рівень наукового опрацювання матеріалів (старанність записів, їх т. зв. жанрово-тематична класифікація, наведені до них музичні та словесні варіанти в майже вичерпно охопленій літературі, аналітично-текстологічні коментарі тощо) зразу вивів його в число класичних публікацій українського пісенного фольклору.

Решта зібраних К. Квіткою народних мелодій увійшла до наступного збірника⁵, що принципово відрізнявся від попереднього за своїм жанром – це мало бути репрезентативне зібрання народної пісенності з усіх українських земель на міру фундаментальних видань Ільмарі Крона⁶, Франтішека Бартоша та Леоша Яначка⁷, Осипа

¹ К. Квітка вчився гри на фортепіано як стипендіат Музичного училища Київського відділення Імператорського музичного товариства.

² Мелодії українських народніх дум: У 2 серіях / Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса. – Львів, 1910, 1913. – Матеріяли до української етнології / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, т. XIII-XIV (перевидання: Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум. – Київ, 1969).

³ Див.: Список печатных работ К. Квитки // Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1973. – Т. 2. – С. 376, №№ 1-5, 7.

⁴ Народні мелодії з голосу Лесі Українки / Списав Климент Квітка. – Київ, 1917/1918 (перевидання: Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Київ, 1977. – Т. 9: Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки).

⁵ Квітка Климент. Українські народні мелодії. – Київ, 1922. – Етнографічний збірник Українського наукового товариства в Києві, т. 2.

⁶ Krohn Ilmari. Suomen kansan sävelmä. – Helsinki, 1893-1933. – Т. 1-3.

⁷ Bartoš František, Janáček Leoš. Národní písně moravské v nove nasbírané. – Praha, 1899-1901. – Т. 1-2.

Роздольського та Станіслава Людкевича¹, Бели Бартока² тощо, і лише через вкрай несприятливі обставини він не зміг сповна реалізувати свій задум³. Все ж гранично стисла чи радше конспективна за викладом передмова до збірника засвідчила поважні зрушення в світоглядних позиціях К. Квітки: із любителя, дещо романтично захопленого народною творчістю, він переріс у професіонального дослідника, наукового діяча, який *“відчував себе учасником спільної праці над історичними проблемами, вносячи в загальну справу дані, що впливали з вивчення народної музики як одного із явищ загального процесу історії культури”*⁴.

На той час К. Квітка свідомо вирішив присвятитися дослідженню народної музики як однієї хіба із найзанедбаніших ділянок вітчизняної гуманістики: *“Коли б я бачив, що музичний фольклор ретельно вивчається кваліфікованими етнографами, – говорив він, – я зайнявся б дослідженням об’єктів образотворчого та пластичного мистецтва”*⁵. З 1920 року він став працівником Всеукраїнської академії наук (ВУАН), де організував перший в Україні науково-дослідний центр для громадження музично-етнографічних матеріалів (фонограмархів та нотоархів) та їх різностороннього вивчення⁶. Симптоматично, що його початкова назва *“Кабінет порівняльного музикознавства”* була доволі швидко змінена на *“Кабінет музичної етнографії”*⁷.

Сповнений надій, К. Квітка розробив програму широкомасштабних досліджень над музичним фольклором⁸, яку проте не вдалося

¹ Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2-х ч. – Львів, 1906, 1908. – Етнографічний збірник НТШ. – Т. XXI-XXII.

² Bartók Béla. A magyar népdal. – Budapest, 1924.

³ Лист К. Квітки до Ф. Колесси від 30.07.1922 (Листування Климента Квітки і Філарета Колесси / Упор. Р. Залеська, А. Іваницький // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Львів, 1992. – Т. ССХХІІІ: Праці секції етнографії та фольклористики. – С. 324-325).

⁴ Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 33.

⁵ Цит. за кн.: Сторожук Ася. Климент Квітка (людина – педагог – вчений). – Київ, 1998. – С. 12.

⁶ Квітка Климент. Кабінет Музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук: Здобутки // Побут. – 1930, №№ 6-7. – С. 5-22.

⁷ В останньому з відомих листів до Ф. Колесси від 14.07.1931 року (Листування К. Квітки і Ф. Колесси. – С. 414) К. Квітка раптом затитулював себе керівником *“Кабінету порівняльного музикознавства ВУАН”* (що навіть відмітив для себе Ф. Колесса, підкресливши слова *“порівняльного музикознавства”*), хоча в усіх попередніх листах та в останній Квітчиній статті київського періоду *“Кабінет музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук”* всюди фігурує назва *“Кабінет музичної етнографії ВУАН”*. Не знати, чи це була проста описка, чи за такою зміною криється якийсь глибший зміст.

⁸ Квітка Климент. Програма вивчення української народної музики. – Київ, 1923. – Повідомлення музично-етнографічного кабінету ВУАН, № 2. – 18 с. – Машинопис; його ж, Потреби в справі дослідження народної музики на Україні // Музика. – 1925, № 2-3. – С. 67-73, 115-121.

бодай частково втілити в життя. У своїх починаннях він переважно натикався на байдужість із боку керівництва ВУАН, тому продовжував бути одним-єдиним працівником Кабінету, незважаючи на всі свої старання розбудувати його й оточити себе діяльними, а головне ерудованими співробітниками. Але, попри брак розуміння та повну професійну самотність, скрашувану хіба що листуванням із зарубіжними колегами, К. Квітка внутрішньо прогресував семимильними кроками. З-під його пера щорічно виходило по кілька розвідок, котрі понині не втратили і напевно ніколи не втратять свого фундаментального значення¹. Як глибокодумний науковець, класик, він реалізувався в порівняно надкороткий київський період своєї діяльності – протягом власне цього десятиліття вийшли всі його найосновніші публікації, що зробили значний внесок у розвиток етномузикознавчої думки та стали воістину золотими сторінками української етномузикології, її міццю та гордістю.

Загострення більшовицьких репресій в Україні, націлених на винищення її наукової еліти й національної інтелігенції взагалі, не оминуло К. Квітку. Його певним чином мусив зачепити горезвісний “процес СВУ”, за буржуазний націоналізм він був звільнений з праці в Академії наук (1932) і залишився без засобів до існування. Рятуючись, подібно багатьом іншим видатним науковцям-українцям (як Володимир Вернадський, Микола Зеров й ін.), йому довелося влітку 1933 року покинути Київ (як виявилося, назавжди) та зайнятися педагогічною роботою в Московській консерваторії. Проте вже наступного року доблесні чекісти запроторили К. Квітку в один із незчислених радянських концтаборів. Випадково визволений через два роки, він повернувся назад до Москви, де нібито займався науковою роботою, читав лекції з музичного фольклору в консерваторії та навіть якийсь час керував там Кабінетом народної музики, але фактично ще після трагічного 1931 року зовсім перестав публікуватися: за два московські десятиліття йому вдалося видати під покровительством ленінградця Євгенія Гіппіуса лише одну-єдину статтю². У післявоєнну

¹ Для зацікавлених можна вказати відповідні номери в згаданому вище “Списку друкованих праць К. Квітки” (див. виноску 3 на с. 14): у 1923 році – це №№ 10-12, у 1924 році – №№ 14-15, у 1925 році – №№ 19, 22, 24, у 1926 році – №№ 27, 30-31, у 1927 році – №№ 32-33, у 1928 році – №№ 35-37, 39, у 1929 році – №№ 41, 43, у 1930 році – № 45, 48.

² Квитка Климент. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Белорусские народные песни / Составитель З.В. Эвальд. – Москва; Ленинград, 1941. – С. 123-131 (перевидання: Квитка Климент. Избранные статьи. – Т. 1. – С. 161-176).

відлигу кінця сорокових років К. Квітка ще раз пробував повернутися до науково-творчої діяльності, про що говорять залишені ним численні рукописи¹, зокрема й приготовані до друку чистові машинописи. Та коротку зимову розталь швидко змінила нова сталінська заморозь – і жодного з них побачити опублікованим за життя йому не судилося. Дещина з того вийшла в світ лише посмертно².

Можна собі лише з жалем уявити, скільки ще міг би дати К. Квітка нашій і світовій науці про музичний фольклор за нормальних європейських обставин життя.

Позірно шанований, головню за ерудованість, по суті ж належно не поцінований, а то й просто легковажений аж до нехтування³, К. Квітка, як і його порівняно невеликий доробок – понад три десятки статей, опублікованих в українських малотиражних виданнях (істинний мініатюрист, він навіть і не брався за творення монографії)⁴, відійшов на довгі роки в непам'ять. Ніби передрікаючи свій жереб, в одній із розвідок він писав⁵:

“Для того, хто на своєму полі самотний, або має мінімальну кількість товаришів чи учеників, часто тяжкою трагедією життя є саме те, що відгомін на його працю, коли прозвучить, то тільки в загальних фразах, які не свідчать про те, щоб хто-небудь завдав собі трудно глибше її вивчити. І передвидження таких самих загальних фраз ще й у некролозі, за яким вже прийде остаточне забуття, пригнічує як примара ще й другої смерті, – смерті самого діла. Анабіоза⁶ є питання чистого випадку, – той хто відживить або вперше виявить справжній активний інтерес до того діла, може прийти або не прийти. Коли стан завмирання проходить у повному ігноруванні, це ще не так зле, бо воно хоч не вадить; догматичне признання гірше”.

¹ Див.: Список важнейших рукописных работ К. В. Квитки // Квитка Климент. Избранные труды. – Т. 2. – С. 381-384.

² Див. список “Посмертные издания” там само (с. 379-380), до якого ще слід додати: Квітка Климент. Іван Франко як виконавець народних пісень // Творчість Івана Франка. – Київ, 1956. – С. 160-193; а також п'ять праць у виданні: Квітка К.В. Вибрані статті: У 2 ч. – Київ, 1985, 1986.

³ Прикладом чому можуть бути хоча б деякі пасажі в споминах знаного радянського фольклориста Льва Кулаковського, що свого часу мав нагоду слухати Квітчині лекції з порівняльного музикознавства у Вищому музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка в Києві (Кулаковский Лев. О К.В. Квитке // Памяти К. Квитки 1880-1953: Сборник статей / Ред.-сост. А. Банин. – Москва, 1983. – С. 33-36).

⁴ Якось у листі до Ф. Колесси від 04.09.1928 року (2 листок, зворот) К. Квітка признавався, що “взагалі неспроможен зложити якусь більшу працю” (Листування К. Квіткі і Ф. Колесси. – С. 382).

⁵ Квітка Климент. Порфирій Демуцький // Етнографічний вісник УАН. – 1928, кн. 6. – С. XLVII.

⁶ Тут: відродження (від грецьк. $\square < \alpha \backslash \text{TJ4I}$ – повернення до життя, оживання).

“Таку перспективу завсіди треба мати, коли мова йде про працівників на ниві вивчення народної музики, бо ця парость не має забезпеченого місця ні в інтересах громади, ні в системі наукової праці, установлений від держави, і залежить від випадку, – чи появляються одиниці, захоплені цим ділом, чи судиться їм довгий вік, чи мають вони досить здоров’я для цього діла, і чи обставини їх особистого життя дозволяють їм бути ентузіястами і ідеалістами. Такі одиниці не в кожній країні і не в кожний час є, а переємність, продовження їх діяльності скрізь і завсіди проблематичні”.

Ті ентузіясти й ідеалісти, які виявили справжній активний інтерес до робіт К. Квітки та віджили їх, мусили врешті прийти, бо надто величним було його діло. Воскресіння, повернення до життя вічного настало для нього з початком сімдесятих років минулого століття завдяки титанічним зусиллям видатного львівського фольклориста-музиколога Володимира Гошовського (1922 – 1996), який приготував до перевидання більшість його творів у російських перекладах із доданням кільканадцятьох неопублікованих рукописів та – найголовніше – ґрунтовно й вдумливо прокоментував кожну Квітчину працю, даючи їй належну оцінку, розкриваючи її зміст і значення¹. За В. Гошовським пішов Анатолій Іваницький, певною мірою доповнивши московське видання².

Із тих, зведених разом публікацій та коментарів до них, наскільки б вони критично не оцінювалися сьогодні, вперше постав – для багатьох, можливо, зовсім неочікувано – К. Квітка в усій своїй величі не тільки тонким знавцем усномузичної культури, відданим служителем справі її істинного пізнання, а й глибоким мислителем, яскравим новатором, який зумів набагато випередити свою добу, висловлюючи ідеї, що стали “епохальними відкриттями” вже після його відходу у вічність. Серед іншого можна згадати хоча б його критику концепції історичного пріоритету пентатоніки у розвитку ладового мислення, що на цілих тридцять літ випередила “революційний” прорив у даному питанні Вальтера Віורי й ін.³; студії над проявами народно-музичного побуту, що опинилися в центрі уваги сучасних дослідників тільки-но в останній третині минулого століття після “музично-

¹ Квітка Климент. Избранные труды: В 2 т. / Составление и комментарии В.Л. Гошовского; общ. ред. П.Г. Богатырева. – Москва, 1971, 1973.

² Квітка К.В. Вибрані статті: У 2 ч. / Передмова, упорядкування та коментарі А.І. Іваницького. – Київ, 1985, 1986.

³ Wiora Walter. Älter als die Pentatonik // Studia memoriae Belae Bartók sacra. – Budapest, 1957. – S. 185-208. Докладніше див.: Квітка К. Избранные труды. – Т. 1. – С. 274-278, 308-311 тощо.

антропологічних” одкровень Алана Мерріама¹; структурну типологію фольклорних сюжетів, згодом “винайдену” фольклористами-філологами для класифікації казок²; а ще методики алгоритмічного моделювання в мелотипології, статистичної інтерпретації даних у мелогеографії³, текстологічної вивірки музично-етнографічних джерел⁴ і т. д. і т. п., що понині залишаються безпрецедентними у світовій науці про народну музику.

Багато та цілеспрямовано працював К. Квітка і над музикознавчою термінологією, її уточненням та розбудовою, запроваджуючи не раз зовсім нові поняття і терміни⁵. У тому числі ним був запропонований неологізм “етно-музикологія” (причому саме в такому ж написанні через ризик, як у Л. Каменського, В. Батка та Я. Кунста), і зробив це він у статті, присвяченій аналізу історичної вартості найпершого друкованого збірника українських народних мелодій⁶. Із невідомих причин дана стаття не була перевидана ні В. Гошовським, ні А. Іваницьким, а її першодрук на роки став фактично малодоступним через негласну заборону на літературу періоду т. зв. “українізації” (1920 – 1929), що видавалася на руки із бібліотечних спецсховищ в основному лише за особливого дозволу радянських владних органів. Тому, мабуть, ця праця К. Квітки пройшла повз увагу зацікавлених читачів та є понині малознаною не тільки широкому загалу, але й більшості фахівців. Шкода, серед висловлених попутно цікавих та цінних міркувань загальнометодологічного значення там знайшовся також досить докладний розгляд теоретичного питання про суть і термінування наукових дисциплін, покликаних вивчати народну музику.

Утім, треба відзначити, цим фундаментальним питанням К. Квітка займався тоді не вперше. Кілька років перед тим в іншій статті суто

¹ Merriam Alan P. The Anthropology of Music. – Evanston, 1964. Докладніше див.: Квітка Климент. Избранные труды. – Т. 2. – С. 253, 277-278, 325-326 тощо.

² Докладніше див.: Квітка Климент. Избранные труды. – Т. 2. – С. 194-196.

³ Докладніше див.: Квітка Климент. Избранные труды. – Т. 1. – С. 59-60; т. 2. – С. 193 тощо.

⁴ Докладніше див.: Квітка Климент. Избранные труды. – Т. 2. – С. 38-39; Квітка Климент. Вибрані праці. – Ч. 1. – С. 64-65.

⁵ Квітка Климент. Избранные труды. – Т. 1. – С. 285 (“ангемітоніка”); т. 2. – С. 67 (“етнофонія”), с. 157 (“межиспів”) і т. ін.

⁶ Квітка Климент. Максимович і Аляб'єв в історії збирання українських мелодій // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1928, вип. 1. – С. 119-144. Стаття була написана між 22 липня та 4 вересня 1928 року, як це випливає з листів К. Квітки до Ф. Колесси, відповідно, від 22.07.1928 року (листок 3) та 04.09.1928 року (листок 2, зворот) (Листування К. Квітки і Ф. Колесси. – С. 380, 382).

пропедевтичного спрямування¹, він рішуче висловився проти заміни традиційного основного терміна “музична етнографія” на більш модний “порівняльне музикознавство”, що в ту пору впевнено крокував світом², подібно як нинішній термін “етномузикологія”. У своїй критиці К. Квітка акцентував на тому, що “*принципально обидва терміни вказують на точку погляду, на спосіб ставити проблему, а не на обмеження предмету досліду*”, який “до музичної етнографії чи порівняльного музикознавства залучає фактично музику низькокультурних народів або народів неєвропейської культури – в цілості, а в межах європейського культурного світу – тільки ту музику, що шириться без нот й без контролю писаного музичного тексту”³. Але й за способом ставлення проблеми відмінності між цими обома дисциплінами є також радше позірними, бо насправді вони обидві мають за мету розв’язання головно історичних питань (варто нагадати, що в ті часи етнографія була наукою переважно історичною).

Тому з огляду на єдність і предмета, і мети дослідів “*паралельне існування двох наук не оправдується*, – резюмував К. Квітка. – <...> *Музична етнографія по вилученні того, що мало б одійти до порівняльного музикознавства, перестала б бути наукою; коли ж вона має zostаватися наукою, то не може бути инакшою, як тільки порівняльною та еволютивною*”⁴. Ствердивши, отже, що обидва терміни

¹ Квітка Климент. Вступні уваги до музично-етнографічних студій // Записки Етнографічного Товариства. – 1925, кн. 1. – С. 8-27 (перевидано зі скороченнями в російському перекладі: Квітка Климент. Избранные статьи. – Т. 2. – С. 3-27).

² Слід нагадати, що 1930 року в США було засноване Society for Comparative Musicology (див. виноску 1 на с. 10).

³ Квітка Климент. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. – С. 8-9 (с. 4 рос. перевидання). Варто при цьому звернути увагу, що К. Квітка дав однозначне визначення предмета (об’єкта) науки про т. зв. народну (традиційну) музику ще задовго до того, як воно гостро стало на порядку денному років з п’ятдесят тому, і воно в основному збігається з дефініціями, що можна вважати нині класичними для теперішньої західної етномузикології (Merriam Alan P. Definitions of “comparative musicology” and “ethnomusicology”: An historical-theoretical perspective. – P. 201-204). Таке ж широке розуміння даного поняття К. Квітка задекларував ще раніше – у Передмові до свого другого збірника, зазначаючи що “...народна пісня не є виключно пісня селянська, але всяка пісня, масово поширена хоч в якійсь верстві народу без нот і без постійної контролю фіксованого друком словесного і музичного тексту” (Квітка Климент. Українські народні мелодії. – С. IX), у той час як, скажімо, і Б. Барток, і Ф. Колесса, й ін. принципово ототожнювали народну музику із селянською (Барток Бела. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – Москва, 1966. – С. 11-12; Колесса Філарет. Українська усна словесність. – Львів, 1938. – С. 3).

⁴ Квітка Климент. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. – С. 9 (с. 4-5 рос. перекладу).

за своїм реальним змістом можна вважати фактично синонімами і що деяка перевага тому або іншому з них віддається лише залежно від національних традицій, К. Квітка став на бік терміна “музична етнографія”¹, на практиці ж, як уже згадувалося, відповідно замінив початкову назву організованого ним “Кабінету порівняльного музикознавства” на “Кабінет музичної етнографії”².

Повернувшись через кілька літ ще раз до проблеми основних термінів у статті про збірник М. Максимовича, К. Квітка спробував уточнити своє їх розуміння в колі основних методологічних питань двох найважливіших суміжних дисциплін науки про усну музику.

З одного боку, уже сама “*назва «музична етнографія», що у нас утвердилася і застосовується звичайно поверхово та занадто щедро, – писав він, – повинна б, коли становити річ строго, визначати такий напрям досліду, при якому б було ясно, що це є ділянка етнографії*”, а в такому разі її “*повинна б характеризувати жива безпосередня обсервація фактів і явищ, всесторонній комплексний їх опис, генералізація на підставі власне такого роду матеріалу*”. На переконання К. Квітки, якраз “*многолітня стаціонарна етно-музикографічна* (виділення моє. – Б. Л.) *робота на селі могла б внести в наше людознавство багато такого, що йому бракує*”, а саме – ґрунтовних та всесторонніх “*постережень над музичним побутом*”³, включно з пізнанням самих процесів творення пісні, її міграції та трансформації; співвідношення індивідуального та колективного в народній творчості; відносин між народною професіональною та непрофесіональною музикою, особливо ж у зв’язку з цим народного інструментального дилетантизму; також народної музичної термінології; масового рівня музикальності в певній місцевості; врешті того, “*що саме в мелодиці та ритміці являється справді спільним надбанням «народу» в розумінні більшості хоч би між самим селянством і що належить до віртуозності одарованіших одиниць; якими спрощуваннями чи відхилами від норми позначаються*

¹ Свою позицію він аргументував так: “Коли б ставилося питання про те, чи треба українцям у своїм ужитку змінити традиційну назву «музична етнографія», то поважнішою причиною до зміни було б пристосування до недавньої, але міцної традиції німецької науки, що в особі названих високо заслужених учених (К. Штумпф, Е. Горнбостель, Р. Лях, Г. Шюнеман і інші. – Б. Л.) адоптувала назву «порівняльне музикознавство»” (там само). Подібний аргумент, як видно, при виборі назви для створюваного Кабінету спочатку мав вирішальне значення для самого К. Квітки, але згодом став малопереконливим.

² Див. виноску 7 на с. 15.

³ Квітка Климент. Максимович і Аляб’єв в історії збирання українських мелодій. – С. 126; а також: його ж, Порфирій Демущийский // Етнографічний вісник. – 1928, кн. 6. – С. LXIII.

співачи, що стоять нижче середнього рівня”¹. Однак “з такого погляду можна констатувати, що музичної етнографії у точному розумінні у нас іще досі немає”, – з притиском зазначив К. Квітка, виділивши це останнє речення в окремий абзац².

З іншого боку, за його словами, наука про народну музику може розглядатися не тільки в руслі етнографії, але й водночас як і галузь музикології, зовсім “аналогічно до того, що й дослід інших родів народного мистецтва є рівночасно і парость етнографії, і парость відповідного відділу мистецтвознавства. Із цього факта [проте] досі не зроблено висновку, що на означення такого рівноправного напрямку дослідів варто було-б поруч із терміном «музична етнографія» ввести в ужиток термін «**етно-музикологія**» (виділення моє. – Б. Л.). В такому етно-музикологічному аспекті можна центр дослідів бачати і в аналізі самих мелодій”³. Це останнє положення К. Квітка розвивати далі не став, очевидно, маючи на думці той класичний аналіз музичних творів⁴ поза їх реальним побутуванням, що виробився в ХІХ столітті й дотепер викладається в усіх навчальних закладах⁵.

Таким чином, у системі поглядів К. Квітки на сутність музичних наук вся музика, узята в цілому, в усіх її проявах, розкладається на два принципово відмінні за способами свого існування об’єкти дослідження. Один із них творить музика європейського світу, що перебуває під постійним контролем писаного музичного тексту (відповідно, її можна було б звати “писемною музикою”)⁶, інший – музика,

¹ Квітка Климент. Максимович і Аляб’єв в історії збирання українських мелодій. – С. 126. В іншій своїй статті К. Квітка сформулював завдання музичної етнографії так: “<...> музична етнографія є не тільки записування мелодій: щоб охопити весь комплекс її завдань, треба робити безпосередні спостереження, розмовляти з селянами, багато про що їх розпитувати, з’ясовувати, як вони ставляться до різних родів музики і пісенности, вивчувати різницю вподобань різних поколінь, різних професійних груп, занотовувати народню музичну термінологію, вислови, якими виражаються в народі враження від музики, оцінка пісень та інструментальних п’єс і т. д.” (Квітка Климент. В справі дослідів народньої музики неукраїнських елементів людности УРСР // Бюлетень Етнографічної комісії Всеукраїнської Академії Наук. – 1929, № 11. – С. 3).

² Квітка Климент. Максимович і Аляб’єв в історії збирання українських мелодій. – С. 126.

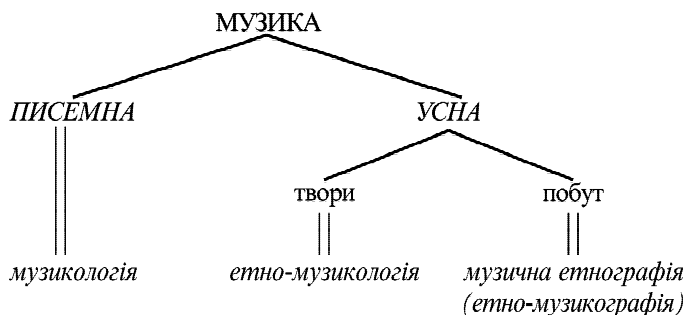
³ Там само.

⁴ Ясна річ, з поправками на усну природу предмета.

⁵ Пор., наприклад: Marx Adolf. Allgemeine Musiklehre. – Leipzig, 1839; Riemann H. Handbuch der Compositionslehre. – Leipzig, 1889; Способи́н Игорь. Музыкальна форма. – Москва, 1947; Мазель Лев. Строение музыкальных произведений. – Москва, 1960; Людкевич Станіслав. Загальні основи музики (теорія музики). – Коломия, 1921; Якуб’як Ярема. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник. – Тернопіль, 1999. – Ч. 1; тощо.

⁶ Інша назва, вживана в наукових працях: “артефіціальна музика” (від лат. *arte + facio* – штучно роблю).

позбавлена такого контролю, чи, умовно кажучи, “усна музика” (вона ж “народна” чи “етнічна музика”, скорочено “етномузика”)¹ в глобальному масштабі, тобто як європейських, так і позаєвропейських народів. Писемну музику вивчає, як відомо, наукова дисципліна, котру прийнято називати “музикологією” (або в україномовній інтерпретації – “музикознавством”), натомість в усній музиці ще слід розрізняти щонайменше два аспекти залежно від того, що акцентується при її дослідженні – самі музичні твори чи музичний побут. Перший аспект, близький до музикології, мав би відповідно термінуватися “етно-музикологією”, тоді як другий, носячи назву “музична етнографія” (або, можливо, й “етно-музикографія”), повинен трактуватися виключно в руслі методологічних підходів загальної етнографії. Наочно хід думок К.Квітки можна би передати у вигляді такої понятійно-термінологічної системи:



Ось такими були системні міркування, що привели К. Квітку до винайдення терміна “етно-музикологія”. Вони, треба відзначити, вповні узгоджуються із сучасними поглядами на основний внутрішній поділ в науці про усну музику, в якій за об’єктами досліджу також прийнято розмежовувати дві головні (суб)дисципліни: одна з них покликана займатися передусім самою музикою (музичними творами, їх текстами – звуковими чи нотними), а інша – музичним побутом у сенсі самої музичної культури як такої та її функціонування в загальній культурі певної громади (популяції)².

¹ Термін “натуральна (природна) музика”, як протилежний “артефіціальній”, практично не вживається.

² Ethnomusicology: An Introduction; Nettl Bruno. The Dual Nature of Ethnomusicology in North America: The Contributions of Charles Seeger and George Herzog. – P. 266-277; Czekanowska Anna. Etnomuzykologia współczesna: Refleksje metodologiczne. – Bydgoszcz, 1987; Żerańska-Kominek Sławomira. Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii; тощо.

У ті далекі двадцять роки минулого століття – в часи К. Квітки – ніхто, окрім нього, в подібний спосіб питання не ставив. Хоч у студіях над усною музикою порушувались якоюсь мірою проблеми навколомузичного контексту, основним об’єктом вивчення все ж виступали усномузичні твори, головню їх тексти в нотних транскрипціях, з урахуванням щонайбільше, кажучи словами С. Людкевича, обставин, при яких ті твори виконуються¹. Спеціальне зацікавлення музичним побутом настало щойно з утвердженням у загальній етнографії соціологічного та функціонального напрямів². Цей останній, від середини ХХ століття свідомо перенесений на ґрунт вивчення етномузики, дав початок новій науковій дисципліні, чи не найяскравіше заманіфестованій у знаменитій “Музичній антропології” Алана Мерріама³. Із його легкої руки термін, вжитий ним у заголовку, пішов планетою та здобув собі мало що не загальне визнання.

Узагалі термін “антропологія” має трояке значення. Найчастіше, принаймні в нас, він означає біологічну науку про походження та еволюцію людини, нормальні відмінності в її фізичній будові, витворення людських рас тощо. Рідше ним окреслюють філософське вчення про сутність людини, зокрема з погляду її буття. Натомість в англomовних країнах, а головню в США, під “антропологією” розуміється суспільна наука про культуру різних народів, особливо первісних, яка звичайно трактується як синонім, складова частина чи один із напрямів етнографії (народознавства, людознавства). Тож, не вникаючи наразі в деталі, можна сказати, що сучасна “музична антропологія” загалом відповідає “музичній етнографії” (“етно-музикo-графії”) в понятійно-термінологічній системі К. Квітки, оскільки обидві за об’єкт досліду мають вивчення етномузики в культурі. Як видно, передбачення нашого вченого справдилися сповна: через тридесять літ після його виступу досліді над музичним побутом врешті вийшли на порядок денний, виділившись в окрему дисципліну. Правда, не в нас, а там – за океаном.

А втім, коли черпнути глибше, “музична етнографія” К. Квітки не зовсім збігається з “музичною антропологією” А. Мерріама, за цими відмінними термінами по суті стоять дещо неоднакові поняття й,

¹ Людкевич Станіслав. Передмова // Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії. – Ч. 1. – С. XI.

² Докладніше див.: Токарев С.А. История зарубежной этнографии. – Москва, 1978. – Главы 8-9; Чекановская Анна. Музыкальная этнография: Методология и методика. – Москва, 1983. – С. 21-24.

³ Merriam Alan P. The Anthropology of Music. – Evanston, 1964. – 358 p.

евентуально, різні (суб)дисципліни. При спільності об'єкта, вони відрізняються предметами, тобто аспектами, точками зору, з яких він розглядається, або, користаючи з виразу К. Квітки, самими способами ставлення проблеми: етнографія і, відповідно, її музична парость є наукою передусім історичною та намагається пізнати свій об'єкт – музику в культурі – у діахронії; антропологія, будучи ближчою до соціології, ніж до етнографії, цей же об'єкт вивчає тільки в синхронії, принципово уникаючи історичної проблематики.

Музична антропологія (якщо змиритися з цим доволі незвичним для нас терміном) сьогодні вже стала провідною дисципліною науки про усну музику. Через те багато хто, переходячи з одних крайнощів у другі, ентузіастично поділяє погляд її основоположника, за яким *“етномузикологія <...> є дослідженням музики в культурі”*¹. При цьому знову ж таки, як колись із “порівняльним музикознавством”, припускаються усе тієї ж характерної системологічної помилки – отождолення частини з цілим, в даному випадку – музичної антропології як окремої (суб)дисципліни з наукою про усну музику в усій різноманітності її виявів. З іншого боку, при такому підході запропонований свого часу К. Квіткою термін перетворився у свою протилежність, адже він, за А. Мерріамом, виступає не антиномією “музичній антропології” й, отже, “музичній етнографії” чи “етно-музикографії” як гілок загальної етнографії, а їхнім синонімом. У результаті ось та, інша ділянка дослідів над усною музикою, що має бути якби галуззю загального музикознавства, для якої К. Квітка власне й винайшов неологізм, знову залишилася нетермінованою...

Звичайно, подібні курйози можна би скласти на карб вкрай недбалою ставлення до термінології, невмілого її використання, що вже стало візитною картою т. зв. нестислих наук. І в цьому була би своя частка істини. Гуманітарії, здається, вже узвичаїлися вживати більш-менш утерті терміни кожен на власний розсуд, не завдаючи собі трудно збагнути їх первісне значення за браком чи то внутрішньої дисципліни, чи то знань, чи то поваги до своїх колег-попередників, чи того й іншого разом. Тому в різних авторів і навіть в одного автора часто-густо однакові поняття термінуються по-різному та навпаки – одні й ті ж терміни набувають відмінного значення аж до протилежного або й ніякого, як пресловуті музикознавчі слівця “інтонація”, “лад” та іже з ними, що поза певним контекстом нічого не означають на кшталт німецького “man” або східнослов'янського “ну”.

¹ Ibid. – P. 109.

Термінознавство не вивчається гуманітаріями, і для більшості з них існування строгих (у стислих науках контрольованих державною стандартизацією)¹ правил творення та використання термінів видається річчю нечувано екзотичною. Звідси у мистецтво-, літературо- й подібнознавчих працях панує не дійсно наукова, системно впорядкована термінологія, а бушує стихійно витворена терміносхожа словесність.

Однак конкретно у випадку з терміном “етномузикологія” проблема коріниться в іншому – в природі самої науки про усну музику, яка завжди була та понині залишається дисципліною надто вже неоднорідною, належною тією чи іншою мірою до численних та далеких собі сфер людського діяння – починаючи від мистецтва й етнографії та кінчаючи психологією й акустикою. Кожна з них переслідує власні корінні інтереси та застосовує відповідні методи пізнання, вважаючи їх єдино правильними, доцільними та тягнучи воза неодмінно в свій бік. Усі ці прагнення й досі не вдалося звести до спільного знаменника, єдиної теоретичної концепції та позначити одним основним терміном, в якому дедалі все більше відчувається гостра потреба. Та якби дослідження усної музики усвідомлювалися не паростями суміжних наукових дисциплін, а складовими самостійної науки з власним колом загальнометодологічних питань – зі своїм відрубним об’єктом, своїми предметами, цілями та способами їх осягнення, то врешті знайшовся би для неї об’єднувальний термін та, може, пройшла б охота нескінченно підмінювати його частковими позначеннями, здатними хіба що мильно орієнтувати зацікавлених осіб.

Сьогодні вже навряд чи можливе повернення до оригінального помислу К. Квітки, і то з багатьох причин. Однією з них є те, що “етно-музикологія” в його понятійній системі виступає власне частковим терміном, який вказує на належність (чи близькість) однієї із виділених ним галузей науки про усну музику до відповідної суміжної дисципліни, хоч і не заміняє собою термін вищого рангу, яким би мала позначатися ця наука в цілому: його у К. Квітки немає взагалі. Очевидно, дане питання хвилювало його менше, ніж потреба в відмежуванні принципово нового, *етно-музикографічного* аспекту дослідження від суто традиційного, *етно-музикологічного*. Інакше справа стояла та й хіба далі стоїть у світовій науці про усну музику – тут на

¹ Див., наприклад: Балахов Л.Ю. Проблемы государственной стандартизации терминологии. – Москва, 1968; Лотте Д.С. Основы построения научно-технической терминологии: Вопросы теории и методики. – Москва, 1961; Как работать над терминологией: Основы и методы. – Москва, 1966; тощо.

першому плані завжди знаходилася проблема основного, об'єднувального терміна, що повинен адекватно відображати специфіку цієї науки в усій різноманітності її виявів. Словосполука *етномузикологія*, поза всяким сумнівом, пасує для цієї ролі куди краще, ніж вираз *порівняльне музикознавство* (хоча, як уже мовилося, також не вирішує проблеми остаточно).

Така докорінна відмінність у підходах могла зумовити нарізне виникнення даного неологізму. Зовсім не виключено, що він насправді видумувався незалежно в трьох різних країнах протягом двадцяти з лишком літ – найперше 1928 року К. Квіткою в Україні, потім Л. Каменським у Польщі в 1930-х роках і врешті Я. Кунстом у Нідерландах 1950 року. Але й одночасно не може не закрадатися підозра в історичній пов'язаності цих подій. Прямих доказів на те наразі немає ніяких, усе ж варто зважитися вибудувати бодай гіпотезу, не так уже й фантастичну, що запропонована нашим ученим словосполука власне через Польщу дісталася Західної Європи та США, де здобула собі врешті права громадянства, хоча й не в тому значенні, в якому мислив собі її автор.

Чи міг термін “етно-музикологія” з України перебратися в Польщу? Щоби він був запозичений Л. Каменським або В. Батком прямо зі статті К. Квітки, це уявити собі важко. Можливо, київські наукові періодики ще до кінця двадцятих років надходили до корінної Польщі, проте якщо, скажімо, історики, етнографи, лінгвісти й фахівці інших розвинутих наук ще вважали за свій професіональний обов'язок ознайомлюватися з ними, то музична та музикологічна література традиційно не цікавила майже нікого. Усі три найвидатніші польські дослідники народної музики міжвоєнної доби Л. Каменський, Ю. Пуліковський та А. Хибінський здобули собі високі кваліфікації в німецьких університетах і відповідно орієнтувалися на берлінську школу порівняльного музикознавства, тож не виявляли, за малими винятками, жодного інтересу до діяльності своїх східноєвропейських колег і, крім Ф. Колесси та Є. Ліньової, мало кого знали; К. Квітка ж як був тоді, так і нині залишається практично невідомим. Принаймні його ім'я цілковито відсутнє в зібраннях праць Ядвіги і Мар'яна Собеських¹, А. Хибінського², Л. Белявського³, ба

¹ Sobiescy Jadwiga i Marian. Polska muzyka ludowa i jej problemy / Red. L. Bielawski. – Kraków, 1973.

² Chybiński Adolf. O polskiej muzyce ludowej: Wybór prac etnograficznych / Red. L. Bielawski. – Kraków, 1961.

³ Bielawski Ludwik. Tradycje ludowe w kulturze muzycznej. – Warszawa, 1999.

навіть – у підручнику світової історії етномузикології, порівняно недавно виданому Варшавським університетом¹. І це при тому, що в Кракові свого часу вийшло друком оглядове повідомлення К. Квітки про пентатоніку в слов'янських народів², яка, як відомо, є однією з головних звукових систем польської народної музики.

У такій ситуації термін міг прийти до Польщі скоріше дорогою особистих взаємин К. Квітки з кимось із трьох вищеназваних лідерів польської музикології. Ледве чи він знав щось про Л. Каменського та Ю. Пуліковського взагалі³. Коли вони взялися організовувати фонограмархіви в Познані та Варшаві (а К. Квітка все живо цікавився цим питанням), над західними кордонами тодішньої Радянської України опустилася залізна завіса, через яку всякі приватні контакти із зарубіжжям були вже немислимі. Значить, обох чільних представників познанського та варшавського осередків можна остаточно виключити із числа прямих реципієнтів. Усе ж імовірність впливу не варто було б скидати з рахунків, якби між якимось із тих осередків та К. Квіткою знайшлася певна проміжна, сполучна ланка.

Таким сполучником міг би стати Ф. Колесса, який проживав у Львові, що входив до тодішньої Польщі, і якого в двадцять роки лучили з К. Квіткою дружні взаємини. Та знову ж таки малоімовірно, аби сам Ф. Колесса виступив транслятором Квітчиної ідеї: наскільки відомо, він нігде її не згадує в своїх писаннях⁴ (як і, до речі, Баткове

¹ Żerańska-Kominek Sławomira. Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii. – Warszawa, 1995. Кілька разів згадується К. Квітка побіжно лише в працях Анни Чекановської (див., наприклад: Чекановська Анна. Музыкальная этнография: Методология и методика. – Москва, 1983. – С. 43, 44; Czekanowska Anna. Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich. – [Kraków, 1972]. – S. 29; Czekanowska Anna. Pathways of Ethnomusicology. – Warszawa, 2000. – S. 289) та її учня П. Дагліра (Dahlig Piotr. Tradycje muzyczne a ich przemiany. – S. 537).

² Kvitka Klement. La systéme anémitonique pentatonique chez les peuples Slaves // Pamiętnik II. Zjazdu słowiańskich geografów i etnografów odbytego w Polsce w roku 1927. – Kraków, 1930. – № 2. – S. 196-200.

³ У 1929 році К. Квітка писав: “В границях сьогочасної Польської держави музично-етнографічне діло посуюають др. Філарет Колесса і др. Адольф Хибінський” (Квітка Климент. И.К. Зданович. Белорусские народные песни Гродненской губ., м. Селец (Труды Государственного Института Музыкальной науки. Сборник работ Этнографической Секции. Вып. 1-й. Москва 1926) // Етнографічний вісник УАН. – 1929, кн. 8. – С. 234).

⁴ Надіслана К. Квіткою відбитка статті про збірник М. Максимовича знаходиться в домашній бібліотеці Ф. Колесси (Книгозбірня Філарета Колесси: Каталог / Упорядник О. Мельник-Гнатишин. – Львів, 1995. – С. 28, № 249).

титулування його “етно-музикологом”, про яке, може, й не знав)¹. Та навіть якщо Ф. Колесса звернув на неї увагу, то напевно не поділився б цим із польськими колегами, адже то був такий час, коли поляки й українці себе не бачили впритул і, крім принагідних, не підтримували ближчих стосунків, що, до речі, вельми подивувало К. Квітку. В одному з листів до Ф. Колесси він писав: *“З приводу Ваших слів, що й Ви працюєте у Львові самотньо, дозвольте поінтересуватися: чи є тепер у Львові проф. консерваторії А. Чубиński, і чи національні відносини навіть між людьми науки так загострені, що роблять неможливим чисто наукове спілкування? В Києві, хоч є боротьба, але не так гостра, щоб було неприємно спеціалістам радитися між собою, і якби хоч між росіянами в Києві був такий, як Чубиński, я б почував себе далеко щасливішим”*².

При такому розкладі пропозицію К. Квітки міг ще підхопити тільки один учений, а саме керівник тодішнього Інституту музикології Львівського університету А. Хибінський (1880 – 1952), який у своїй вельми різносторонній музикознавчій діяльності значну увагу приділяв народній музиці³. До нього К. Квітка ставився з належною повагою, покликався на його праці, зокрема відгукнувся рецензією на книгу про народні музичні інструменти Підгалля⁴, і – головне – вислав також йому відбитки своїх робіт і листувався принагідно⁵. Чи була серед них Квітчина стаття про збірник М. Максимовича, невідомо. Зберігся тільки один зшиток праць К. Квітки з авторськими

¹ Принаймні рецензія В. Батка не віднотована в доволі докладному довіднику, що вийшов під редакцією такого знавця наукової спадщини Ф. Колесси, як Софія Грица – див.: Філарет Колесса (1871-1947): Бібліографічний покажчик праць і критичної літератури / Упорядник М. Мороз. – Львів, 1992. – Розділ III. “Література про Філарета Колессу”, 1937 рік.

² Лист К. Квітки до Ф. Колесси від 31.07.1923, листок 2, зворот (Листування К. Квітки і Ф. Колесси. – С. 330). Слід відзначити, А. Хибінський надзвичайно високо оцінював наукову діяльність Ф. Колесси (Chybiński Adolf. Etnografia muzyczna na III. międzynarodowym kongresie muzycznym w Wiedniu (25-29 V 1909) // Lud. – 1910, t. 16. – S. 168-173), але не запрошував його працювати в Інституті музикології Львівського університету. Наскільки відомо, в архіві Ф. Колесси мали би знаходитися листи від таких польських науковців: А. Хибінського, З. Яхимецького, К. Клімашевської, К. Мошинського, А. Фішера.

³ Зібрання його етномузикознавчих праць див.: Chybiński Adolf. O polskiej muzyce ludowej. – Kraków, 1961.

⁴ Квітка Климент. Adolf Chybiński. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu. Prace i materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne wydawane staraniem Komisji Antropologicznej Polskiej Akademji Umiejętności w Krakowie, T. III, 1924 // Записки Історико-філологічного відділу УАН. – 1926, кн. 7-8. – С. 580-587.

⁵ Цюнайшвидше від другої половини 1923 року, оскільки в тому ж листі від 31.07.1923 К. Квітка писав: *“Питання про Хибінського мені дуже інтересне й для того, щоб знати, чи треба йому посилати мої праці”* (Листування К. Квітки і Ф. Колесси. – Там само). З post scriptum до іншого листа (від 3.04.1926 року) дізнаємося, що на той час К. Квітка вислав А. Хибінському три листи, але на останній ще не надійшла відповідь (Листування К. Квітки і Ф. Колесси. – С. 353).

дарчими написами А. Хибінському¹, але там тієї статті нема². Збереглася також ще окрема відбитка однієї рецензії³. Очевидно, решта загубилася, бо важко уявити, щоби К. Квітка ще перед злочасними тридцятими роками чомусь перестав надсилати одному із своїх поважних львівських адресатів відбитки, в тому числі й рецензії на його книгу; Ф. Колесі вони продовжували надходити справно до 1931 року⁴.

Якщо А. Хибінський усе ж таки познайомився зі статтею К. Квітки, то хіба зауважив його оригінальну ідею та міг поділитися нею зі своїми польськими колегами, з якими спілкувався часто і багато, особисто і листовно, приватно й офіційно (хоча б як редактор “Музичного квартальника” саме в 1928 – 1933 роках). Через нього неологізм міг попасти у познанське та варшавське середовища дослідників народної музики й утвердитися там спершу в усному обігу, а згодом проникнути й у періодику. Характерно, що освятив його друком саме В. Батко: будучи радше пропагандистом, аніж академічним науковцем, він міг собі дозволити термінологічні вольності та скористатися запасами кулуарного сленгу, але в строго наукові тексти ні А. Хибінського, ні Ю. Пуліковського, ні того ж Л. Каменського, що появились в другій половині тридцятих років, ця новація так і не потрапила. У записі ж її через рисочку, що швидко змінювався на злитний і в В. Батка, і в Я. Кунста й ін., також можна вбачати не просто випадковий збіг, а важливу вказівку власне на письмовий спосіб переказу даного словосполучення: його А. Хибінський мав би буквально скопіювати від К. Квітки у листі до когось із своїх варшавських або познанських адресатів. Але, мабуть, без відповідного визначення, оскільки в обох середовищах було підхоплене тільки саме слово й почало воно використовуватися поряд з іншими вживаними основними термінами (“порівняльне

¹ Отримані від К. Квітки відбитки праць А. Хибінський передавав до підручної бібліотеки Інституту музикології Львівського університету.

² Зшиток включає наступні праці К. Квітки: Потреби в справі дослідження народної музики на Україні (Музика. – 1925, № 2-3); М. Лисенко як збирач народних пісень. (Київ, 1923); Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем (Етнографічний вісник УАН. – 1926, кн. 2); Професійналіз народні співці й музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності та побуту (Київ, 1924). Зараз він знаходиться в підручній бібліотеці НДІМЕ при ЛДМА ім. М. Лисенка.

³ Квітка Климент. “Песни Крыма. Собраны и записаны певцом-этнографом А.К. Кончевским <...>” // Записки Историко-филологического відділу УАН. – 1925, кн. 5. – С. 239-250 (зберігається в бібліотеці названої Лабораторії).

⁴ У кінці листа від 14.07.1931 року К. Квітка повідомляє Ф. Колесі, що висилає йому “№ (номер. – Б. Л.) журналу «Побут», в якому уміщено простору інформацію про діяльність Кабінету за 1921 – 1930 роки” (Листування К. Квітки і Ф. Колесі. – С. 414. Йдеться про вищезгадувану працю: Квітка Климент. Кабінет Музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук: Здобутки).

музикознавство”, “музична етнографія” та “фольклористика”) як ще один їхній синонім, а не в тому особливому розумінні, яке вкладав у нього К. Квітка. Для польських музикологів воно або залишилося незаниманим, або не було сприйнятне світоглядно, адже вимога досліджувати усномузичний побут могла викликати тоді хіба що загальний подив.

І на сам кінець із варшавського чи познанського осередків уже доволі обкатаний у вжитку, а тому звичний для вуха й ока термін хтось із посвячених міг перенести на Захід, скажімо, Мечислав Колінський (1901 – 1981), уродженець Варшави. У 1926 – 1933 роках він був асистентом провідника берлінської школи порівняльного музикознавства Еріха Морица фон Горнбостеля¹, а потім жив у Чехії та Бельгії, де брав участь у дослідженнях етномузики багатьох позаєвропейських народів (йому належить біля 2000 транскрипцій), тож мусив близько знатися і зі своїми польськими колегами², і з Я. Кунстом, який від 1936 року працював в амстердамському Інституті тропіків і ряд статей якого посмертно видав саме М. Колінський. Перебравшись 1951 року в Сполучені Штати, М. Колінський чи не відразу виступив там промоутером нового терміна – як один із перших дискусіантів про сутність цього нововведення³ та співініціатор перейменування Товариства порівняльного музикознавства в Товариство етномузикології⁴ (в 1958 – 1959 роках його президент). А втім, хто зна, це цілком міг бути й хтось менш помітний.

Вибудований суто гіпотетичний ланцюжок передач (К. Квітка – А. Хибінський – Л. Каменський/В. Батко – М. Колінський – Я. Кунст і, відповідно, Україна – Галичина – Польща – Нідерланди – США), можливо, знайшов би якісь документальні підтвердження, коли б удалося докладно прослідкувати взаємини кожної чергової пари його учасників. Та це вже інша тема, якщо не ціла низка тем значної суспільно-історичної ваги, опрацювання яких вимагає не малих затрат сил і часу. На даному ж етапі достатньо констатувати факт: термін “етномузикологія” (в написанні “етно-музикологія”)

¹ Про зв’язки Л. Каменського з Е. Горнбостелем див.: Dahlig Piotr. The early field recordings in Poland (1904 – 1939) and their relations to the Phonogram-archives in Vienna and Berlin // 100 Years Berlin Phonogramm-archiv: Retrospective, Perspective and Interdisciplinary Approaches of the Sound Archives of the World. – Berlin, 2000; його ж, *Hola matulu moja: Polish folk song, sung by Michał Kulawiak, recorded by Łucjan Kamieński in Poland, January 1930* // Music the Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. – [Вступні пояснення до чотирьох платівок] CD 1/40. – S. 118-122.

² Ім’я М. Колінського згадується в листі Л. Каменського до Е. Горнбостеля від 14 жовтня 1930 року (там само).

³ Kolinski Mieczyslaw. Ethnomusicology, its problems and methods // Ethnomusicology Newsletter. – 1957, № 10. – P. 1-7; Whither ethnomusicology? The scope and aims of ethnomusicology (two panel discussions held in 1958) // Ethnomusicology. – 1959, q 2. – P. 99-105.

⁴ Див. виноску 1 на с. 10.

та його визначення, наскільки відомо сьогодні, вперше в історії науки про усну музику запропонував К. Квітка 1928 року.

Відтоді, здається, він при нагоді намагався використовувати свій винахід. Так, у заключних рядках написаного того ж таки року критичного розбору теорії первинності пентатоніки в еволюції музичного мислення новація була вжита ним ще тричі в різних формах¹. Спершу в роздумах про специфіку діяльності дослідника народної музики, для якого, за словами К. Квітки, *“найтрудніше є невинний самоконтроль над розподілом часу й сили між відмінними і разом з тим нерозлучними сторонами наукової роботи; в застосуванні власне до **етно-музикознавця** (виділення моє. – Б. Л.) течію тривалих і хвилевих роздвоєнь можна (невичерпно) означити, як потребу повсякчас у витратах балансувати, перш над усе, між розширюванням загально-наукового та філософського кругозору з одної сторони і розширюванням обізнаності в музикознавстві з другої сторони; далі, в межах вибраної науки, – між збільшенням загально-музикознавчої ерудиції збільшенням знань власне **етно-музикологічних** (виділення моє. – Б. Л.); за иншим принципом поділу, – між просторонево-необмеженими порівняльними етнологічними та культурно-історичними студіями з однієї сторони і докладнішим всебічним вивченням вибраної до ближчого дослідження **етно-географічної** ділянки з другої сторони; за третім принципом поділу – між поглибленням теоретичної бази і розширенням бази емпіричної, і нарешті, між роботою кабінетною й польовою”*. А трохи нижче – ще й у заклику: *“Нехай записувачі працюють під безпосереднім керуванням теоретика і за його вказівками (це на практиці етнології нечасто буває, а в **етно-музикології** (виділення моє. – Б. Л.) й зовсім рідко)”*. Жаль тільки, що подібних нагод уже зоставалося небагато: як мовилося, після 1930 року К. Квітка вимушений був замовкнути практично назавжди.

Ян Стеншевський, закінчуючи свої причинки до історії терміна “етномузикологія”, вважав за конечне звернутися до наукової громадськості із закликом, щоби *“нові музичні словники, енциклопедії та навчальні посібники не забували ім'я Луціана Каменського і дату – 1934 рік”*². Залишається тільки приєднатися до цих слів, долучивши й своє пильне прохання: не забувати у зв'язку з цим також ім'я Климента Квітки й іншу дату – 1928 рік.

Коломия – Львів, 15.10.2004

¹ Квітка Климент. Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського // Етнографічний вісник УАН. – 1928, кн. 6. – С. 82-83.

² Stęszewski Jan. Zur Geschichte des Terminus “Ethnomusicology”. – S. 529.

БІЛЯ ДЖЕРЕЛ КВІТКОЗНАВСТВА
(робота Володимира Гошовського
над виданням праць Климента Квітки)

Поява на початку 1970-х років перевидання праць Климента Квітки¹ стала видатною подією в історії української (і, безперечно, не тільки української) музичної фольклористики. Для багатьох етномузикологів того часу це виявилось колосальним відкриттям, оскільки спадщина вченого довго залишалася надто вже маловідомою, а його передові ідеї не завжди належно сприймалися з огляду на тодішній рівень і стан вітчизняної науки про народну музику. Про це свідчить факт, наведений Анатолієм Іваницьким: “Рівень розуміння К. Квітки на той час (мова йде про 1960-ті роки – *В. П.*) ілюструє зауваження Олександра Правдюка, який, помітивши моє захоплення квітківськими працями, сказав: “І що ви знайшли в тому Квітці?!” А десь через півроку після виходу I-го тому “Избранных трудов”, забувши про свій недавній негативізм, із захопленням й навіть якоюсь розгубленістю говорив мені про К. Квітку як одного з найбільших етномузикологів світу”².

Дійсно, згодом О. Правдюк, характеризуючи К. Квітку як ученого, який “залишив після себе науковий доробок виняткової ваги”³, давав йому високу оцінку, але, все ж таки, не до кінця сприйняв його новаторство, його методологію, зрештою, як і багато хто разом з ним⁴.

¹ Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В.Л. Гошовского. – Москва, 1971. – Т. I; Москва, 1973. – Т. II.

² Іваницький Анатолій. Володимир Леонідович Гошовський – яким я його знав // Народні пісні я життя своє присвятив: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої пам’яті видатного українського етномузиколога Володимира Гошовського. – Львів, 2001. – С. 75.

³ Правдюк Олександр. Українська музична фольклористика. – Київ: Наукова думка, 1978. – С. 200.

⁴ Характеристично, що Лев Кулаковський (позаштатний працівник Кабінету народної музики у Московській консерваторії) у своїх спогадах про К. Квітку писав: “Погляди Квітки на методи вивчення народної музики, що склалися під впливом західноєвропейських фольклористів, залишалися мені чужими. Пізніше (з 1930 року), коли я приступив до цілісного вивчення народних пісень, аналізу їхньої виразності, відчуженість від його суто раціональних, досить парціальних (точних) методів збільшилася” (Кулаковський Л.В. О К.В. Квитке // Памяти К.В. Квитки: Сб. статей / Ред.-сост. А.А. Банин. – Москва, 1983. – С. 35. – *Пер. В. П.*

Володимир Гошовський, виступаючи на республіканській нараді з питань фольклору, гостро скритикував стан тогочасної української фольклористики, розкрив її недоліки: “Де продовження і збагачення славних традицій української фольклористики, заснованої [Миколою] Лисенком та [Петром] Сокальським, [Климентом] Квіткою та [Філаретом] Колессою? Чи перевидання їхніх теоретичних праць може закрити голизу нашої творчої думки в ділянці фольклору? Де кадри молодих фольклористів – збирачів та дослідників? Де результати їх роботи? Де корифеї української радянської фольклористики?”

Той факт, що Академія Наук УРСР та консерваторії України не спроможні були до цього часу розв’язати питання відродження фольклористики, підняти її на рівень інших наукових дисциплін та виховати кадри фольклористів (збирачів та дослідників), зобов’язує нас шукати нові шляхи і методи для вирішення цих важливих завдань. Відставання фольклористичної науки на Україні [...] в епоху електронних машин та польотів в космос – річ непробачна.

Однією з основних причин відставання фольклору як науки є застарілий метод збирання та дослідження народних пісень, односторонній погляд на народнопісенну творчість, як тільки на один із видів мистецтва, ігноруючи її історичну та наукову вартість. Як колись горезвісний “метод” Марра гальмував розвиток радянського мовознавства, так і односторонній естетично-соціологічний метод загальмував наукову фольклористичну думку. Адже народна пісня є не тільки [всі підкреслення у цій цитаті В. Гошовського – *В. П.*] продуктом соціального середовища, історичної епохи, художнього “смаку” народу, але і рівночасно твором музичним, продуктом музичного мислення народу і, як такий, підлягає специфічним законам музичного формування і виразу. Аналітичне вивчення цих специфічних законів музичного мислення народу – першочергове завдання радянської фольклористики”¹.

Своїми практичними діями В. Гошовський продемонстрував новий шлях української фольклористики. Антологія “Українські пісні Закарпаття” (1968), монографія “Біля джерел народної музики слов’ян: Нариси з музичного слов’янознавства” (1971) та, нарешті, двотомник вибраних праць К. Квітки (1971, 1973) – це найважливіші праці, якими вчений зумів не тільки “заповнити голизу творчої думки в ділянці

¹ Гошовський Володимир. Проблеми відродження та шляхи розвитку музичної фольклористики на Україні: Матеріали до республіканської наради з питань фольклору. – Львів, 7 листопада 1961 року. – 6 с. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

фольклору”, але й відродити порівняльно-типологічний напрям досліджень, найвидатнішим представником якого в Україні був К. Квітка.

А втім парадоксальним видається те, що відродження цього напрямку українського етномузикознавства відбувалося не в Києві, а в Москві, що саме там були успішно перевидані найважливіші праці К. Квітки, з чого й не забарилися відразу скористатися: його почали пропагувати як засновника московської музично-фольклористичної школи (з 1933 року вчений жив у Москві), вдаючись при цьому навіть до вельми сумнівних аргументів. Коли Анна Руднева (учениця К. Квітки) заявила, що російська мова була рідною мовою К. Квітки, В. Гошовський заперечив: “По моему мнению, он был украинцем и родным языком его должен был быть всё-таки украинский язык”¹. У такому ж становищі перебував сам В. Гошовський, для якого, як і колись для К. Квітки, не знаходилося місця на Батьківщині.

Вивченню доробку К. Квітки В. Гошовський віддав багато років напруженої праці, хоча наразі не вдалося достеменно встановити, коли він відкрив для себе наукову спадщину великого вченого, хто спонукав звернутися до неї та зробити все можливе (а часом і неможливе), аби повторно оприлюднити її². Тим більше, що в ті часи про К. Квітку не бажано було згадувати в Україні (так як і про Зиновія Лиська чи Бориса Кудрика та про багатьох інших “незручних” українських діячів в галузі культури, мистецтва, науки), а його публікації зберігалися у т. зв. спецфондах.

Сам В. Гошовський говорив Богданові Луканюку, тоді студентові, що не відразу відкрив для себе К. Квітку. Спочатку керівними були праці Ганса Мерсмана, потім Ф. Колесси, аж після того вже К. Квітки, який фактично довершив його становлення як етномузикознавця.

Першим документальним свідченням особливого інтересу В. Гошовського до К. Квітки можна вважати конференцію, що мала відбутися

¹ Лист В. Гошовського до А. Рудневої від 3 листопада 1967 року // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4. Тут і далі цитати з неопублікованих рукописів В. Гошовського, що наводяться вперше, подаються (з огляду на їх джерельну цінність) зі збереженням мови оригіналу.

² До збірника ввійшли праці К. Квітки 1920-х рр. (у перекладі російською мовою), що були надруковані у різних періодичних виданнях. Але, окрім них, В. Гошовський оприлюднив ще декілька рукописів К. Квітки, зокрема: “Об историческом значении календарных песен”; “Песни украинских зимних обрядовых празднеств”; “О ритме болгарского танца “Рученица”; “Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян”; “О критике записей произведений народного музыкального творчества”; “О постановке тактовой черты”; “Этногеографическое распространение пентатоники в Советском Союзе”.

в Києві у 1963 році, в 10-ті роковини смерті вченого. Цей почин Студентського наукового товариства (СНТ) Київської консерваторії ім. П. Чайковського рішуче підтримало СНТ Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, яким керував В. Гошовський. Підтвердженням цього є лист ректору Київської консерваторії В.М. Гузію такого змісту: “Ректорат ЛДК вітає ініціативу проведення наукової студентської конференції, присвяченої К. Квітці. [...] Оскільки така наукова конференція має важливе і принципове значення для дальшого розвитку наукової фольклористичної думки в період її тимчасового занепаду, було б дуже бажано, щоби в цій науковій конференції взяли участь також викладачі Львівської та Київської консерваторій”¹. Можливо, що лист був підготовлений В. Гошовським, бо його зміст дуже вже близький до тексту доповіді, виголошеної вченим на республіканській нараді (див. цитату на с. 34 даної статті).

Про Київську конференцію В. Гошовський згадує в листі до завідувача Кабінетом народної музики при Московській консерваторії А. Руднєвої: “Студенческое Научное Общество Киевской консерватории хочет посвятить научную конференцию фольклорной секции творчеству К. Квитки. Наша консерватория (мова йде про Львівську консерваторію – *В. П.*) поддержала эту ценную инициативу и согласилась с предложением провести эту конференцию совместно. Мои студенты, члены фольклорной секции СНО, начали усиленно готовиться к конференции. Кроме докладов, написанных на материале фольклорных экспедиций, будут прочитаны три доклада, посвящённые специально К. Квитке. Это: “Жизнь и творчество К. Квитки”, “Творческие связи К. Квитки с западно-украинскими учеными и муз[ыкальными] деятелями” и “Фольклористические принципы К. Квитки”.

В связи с этим мероприятием я решил обратиться к Вам с просьбой помочь нам своим советом и, если возможно, также некоторыми материалами. Нас интересуют следующие вопросы:

- 1) Характеристика педагогической деятельности К. Кв[итки] в Московской консерватории,
- 2) Значение его научно-методической работы для консерватории,
- 3) Характеристика его личных качеств (желательно Ваши личные впечатления и мысли),
- 4) Можно ли получить полный список его печатанных и неопубликованных работ по фольклору?

¹ Лист В.М. Гузію від 15 лютого 1963 року // Львівський державний обласний архів. – Справа 311. – Машинопис. – Формат А-4.

5) Где хранится его личный архив, и каким путём можно было б[ы] получить фотокопии писем Ф. Колессы, И. Франка, [В.]Гнатюка и др. деятелей Западной Украины?

Я был бы Вам безгранично благодарен, если бы Вы или кто-нибудь из Ваших сотрудников оказал эту большую услугу”¹.

Наразі не вдалося з’ясувати, чи відбулася планована конференція в Києві, і чи брали в ній участь львів’яни. Відомо лише, що весною того ж року (1963) у Львові з 8 по 12 квітня в стінах консерваторії відбулася Студентська наукова конференція, присвячена підсумкам роботи СНТ за 1962-1963 навчальний рік. Прозвучало декілька доповідей, зокрема на такі теми: “Фольклористичні принципи К. Квітки” (ст. IV курсу [історико-теоретичного факультету] (іст.-теор. ф-ту) Олександр Зелінський), “Життя і творчість К. Квітки” (ст. III курсу [іст.-теор. ф-ту] Євгенія Юреско), “Творчі зв’язки К. Квітки із західноукраїнськими вченими” (ст. II курсу [іст.-теор. ф-ту] Лідія Корній)². Це, либонь, були чи не найперші кроки у квіткознавстві, його, так би мовити, пролог. Шкода тільки, що ця подія не набула відповідного розголосу, хоча б у пресі.

Кінцева частина листа В. Гошовського до А. Рудневої, де він просить надати інформацію про діяльність та особу К. Квітки, особливо ж про список його друкованих і рукописних праць, запитує про архів вченого, наводить на думку, що на той час В. Гошовський ще небагато знав про К. Квітку. Відповідей на свої запитання В. Гошовський від А. Рудневої, очевидно, не отримав, принаймні серед його листування їх наразі знайти не вдалося.

Тому він самотужки продовжував досліджувати спадщину вченого, періодично навідуючись до Москви³. У Кабінеті народної музики Московської консерваторії та Центральному державному музеї музичної культури ім. М. Глінки знаходився (і понині знаходиться) основний архів К. Квітки. У Москві В. Гошовський знайомиться з московськими фольклористами та музикознавцями, зокрема, з Віктором Беляєвим, Ігорем Белзою, Євгенієм Гіппіусом, Віктором Віноградовим, Анною

¹ Лист В. Гошовського до А. Рудневої від 1 березня 1963 року // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

² Програма. Студентська наукова конференція, присвячена підсумкам роботи Товариства за 1962/1963 навчальний рік. – Львів – 1963 (8-12 квітня). – Формат – 13х20 см. – Брошура. – 12 с. // ІЦДІА у Львові, Фонд Р11, опис 1, справа 8, Арк. 24-31.

³ У Москві в цей період вийшли статті: Фольклор и кибернетика // Советская музыка. – 1964. – № 11. – С. 74-83; № 12. – С. 83-89; Семиотика в помощь фольклористике. // Советская музыка. – 1966. – № 11. – С. 100-106; К спору о Дилецком // Советская музыка. – 1967. – № 9. – С. 137-146 (співавтор І. Дурнев); готується до друку збірка “Украинские песни Закарпаття”, що побачила світ у 1968 році під загальною редакцією Льва Лебедінського.

Рудневою. Ці зустрічі були для В. Гошовського вельми корисними, свідченням чого є рядки його листа до А. Рудневої: “Вернувшись во Львов, я спешу еще раз высказать Вам свою искреннюю благодарность и признательность за Ваше добросердечное ко мне отношение, за Вашу охоту поделиться со мной своими ценными мыслями. Я счастлив, что имел возможность с Вами познакомиться и после долгих лет мог снова услышать так много новых и интересных мыслей. [...] Лелею надежду, что ещё в этом году я смогу приехать в Москву, побывать в Вашем кабинете, глубже изучить Ваш замечательный опыт работы и, главное, послушать несколько Ваших лекций о русском фольклоре”¹.

Якщо В. Гошовський і надалі бував у Кабінеті народної музики при Московській консерваторії, то, безумовно, в розмовах з А. Рудневою цікавився постаттю К. Квітки, долею його спадщини. Ймовірно, тоді й стали відомі В. Гошовському проблеми з її започаткованим перевиданням.

А справа полягала в тому, що вже сам К. Квітка при кінці життя готував свої праці до перевидання (про що свідчать зроблені ним же переклади та доповнення, про які неодноразово згадує в своїх Коментарях В. Гошовський)², але не встиг довершити почате. Спробувала довести цю роботу до видання його дружина Галина Кашеева, яка підготувала машинопис збірника праць К. Квітки і подала його до видавництва “Советский композитор”.

Однак її редакторський підхід був сприйнятий критично. Зокрема, А. Руднева писала: “...наверяд чи можна погодитися з першим укладачем і тому Г.Л. Кашеевою в необхідності “чистити” стиль К.В. Квітки. Відредаговані нею рядки видаються чужими, вони випадають зі стилю Квітки”³. Можливо, А. Руднева мала рацію, адже вона була ученицею К. Квітки, працювала з ним у Кабінеті народної музики в Московській консерваторії, неодноразово друкувала і передруковувала на друкарській машинці праці К. Квітки. Але треба віддати належне й Г. Кашеевій, яка робила все, що було в її силах, щоб увіковічнити пам’ять свого чоловіка, хоч і не змогла довести справу до кінця (померла у 1962 році).

З іншого боку, напевно, варто було б спитати тих московських фольклористів, які вважали себе учнями К. Квітки, чому вони самі не взялися за приготування до друку праць свого вчителя? Можна

¹ Лист В. Гошовського до А. Рудневої від 4 квітня 1962 року // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

² Див., наприклад: Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В.Л. Гошовского. – Москва, 1973. – Т. II. – С. 27.

³ Руднева А.В. К.В. Квитка в Москве // Квитка К. Избранные труды: В 2 т. – Т. II. – С. 365 (переклад мій. – В.И.).

припустити, що розкритикований машинопис Г. Кашеєвої застряг у видавництві через те, що ніхто не захотів узяти на себе відповідальності за його належне виправлення, адже це було просто немислимо без відповідного рівня етномузикознавчої підготовленості.

Без сумніву, найкраще був до цього готовий В. Гошовський. Уже значно пізніше, на Ювілейних наукових читаннях з нагоди 100-річчя від дня народження К. Квітки у Львові, В. Гошовський підкреслював: “Щоб зрозуміти Квітку по-справжньому, треба добре знати не тільки нашу вітчизняну фольклористику, щоб його порівняти. Коли хочеш писати про Квітку, спочатку прочитай самого [Ф.] Колессу, прочитай [П.] Сокальського, прочитай [Володимира] Гнатюка, прочитай [Станіслава] Людкевича, прочитай російських [науковців] – [Євгенію] Ліньову, [Феодосія] Рубцова, [Олександра] Серова. Тепер вивчи Захід – прочитай [Курта] Закса, прочитай [Еріха Моріца фон] Горнбостеля, прочитай [Роберта] Лаха, прочитай [Адольфа] Хибінського, прочитай [Франя] Кухача, прочитай [Карла] Крона, прочитай [Белу] Бартока. А тоді пиши про [К.] Квітку. Тому що [К.] Квітка і його концепція – то є синтез того всього, що тоді існувало. І тоді можна дійсно порівняти його і дати йому відповідне означення”¹.

Таку глибоку теоретичну базу В. Гошовський, безумовно, вже мав, і чи не єдиний на той час був спроможний зайнятися перевиданням праць К. Квітки. Не знати, чи, довідавшись про стан справ, В. Гошовський сам зголосився, чи, оцінивши його можливості, йому зробили відповідну пропозицію. У кожному разі, достеменно відомо тільки те, що уже в 1966 році (тобто всього три-чотири роки після вище згадуваної студентської конференції) він мав би включитися в роботу, незважаючи на колосальну зайнятість власними науковими задумами. Адже в 60-ті роки В. Гошовський проявляє величезну працездатність і продуктивність (хоча, треба сказати, ця якість притаманна йому в усі періоди його творчої діяльності).

Про це довідуємося із листа до Льва Лебедінського: “Я нахожусь всё время в перманентной работе: не успел кончить одну, уже надо начинать другую. Чтобы не слишком уставать от однообразия и умственного напряжения, я стараюсь менять темы и типы работ. [...] Я теперь с головой ушёл в научную работу и работаю без отдыха, напряжённю и с энтузиазмом. Только до конца этого года я должен закончить следующие статьи, на которые имею уже конкретные заказы:

¹ Гошовський Володимир. Актуальні питання етномузикознавчої концепції К. Квітки: Доповідь виголошена на Ювілейних наукових читаннях з нагоди 100-річчя від дня народження Климента Квітки – ювіляра ЮНЕСКО 1980 року, що відбулися у Львові 17 травня 1980 року (дякую Б. Луканюку за наданий магнітофонний запис цих ювілейних читань).

1. Третий очерк по истории муз[ыкальной] Культуры Закарпатья,
 2. Музыковедение и точные науки,
 3. Музыкальное мышление и музыкальный язык (К вопросу о происхождении музыки),
 4. К вопросу о методах исследования общности народной музыки к славян,
 5. Лекции по украинскому народному творчеству.
- Кроме того, меня ждут еще работы К. Квитки”¹.

Можливо, спалах такої активності був викликаний обставинами, про які сказано в тому ж листі до Л. Лебедінського: “У меня в консерватории наступили значительные перемены. С 1 марта я перешёл на работу в официально созданный фольклорный кабинет на должность зав. кабинетом, а педагогическую работу веду только как почасовик. Т[аким] о[бразом] я избавился от лишнего педагогического груза, пострадав при этом материально, но морально выиграл, т.е. могу теперь полностью заниматься своими песенными каталогами и фольклорными экспедициями. Меньше встречаюсь с начальством, а это обстоятельство как бальзам действует на мою нервную систему”².

Імовірно, що машинопис праць К. Квітки, поданий до друку Г. Кашеєвою, редакцією вже тоді був переданий В. Гошовському. Однак остаточно справа стала актуальною щойно з початком наступного 1967 року. Про це він писав у листі на адресу завідувача редакцією народної творчості при видавництві “Советский композитор” Юрія Гурева: “Многоуважаемый Юрий Николаевич, в связи с тем, что в первой декаде февраля с[его] г[ода] я намерен приехать в Москву, прошу сообщить мне как можно скорее мнение редакции по поводу моих предложений, касающихся содержания сборника статей и очерков К. Квитки. Свои предложения я высказал по телефону Анне Самойловне [Красинской]. Речь идет об изъятии из предполагаемого сборника незаконченных и неактуальных статей и о замене их переводами ранних работ Квитки, которые стали сегодня библиографической редкостью.

Я внимательно изучил весь рукописный материал предполагаемого сборника, а также все ранее опубликованные на украинском языке работы Квитки и пришёл к заключению, что всё наследие Квитки следовало бы издать в двух частях. (Я имею ввиду только тот рукописный материал, который приобрела редакция, и опубликованные в 20-х годах статьи). Это вызвано двумя причинами: 1) необходимостью как

¹ Лист В. Гошовського до Л. Лебедінського від 17 серпня 1966 р. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

² Там само.

можно скорее подготовить материал к изданию, 2) показать творчество учёного в наиболее выгодном свете. Разбив весь имеющийся у нас материал на две части, мы сможем уже в этом году издать первую часть, а в будущем – вторую.

Правда, в этом случае придётся П.Г. Богатырёву несколько переработать свою вступительную статью, а редакции – изъять статью Кашеевой. (Последнюю можно было бы с некоторыми сокращениями опубликовать во второй части, где будет помещена биография Квитки и полная библиография его работ). В настоящее время я перевёл уже две статьи Квитки и написал к ним комментарии. Если издательство согласно с такими изменениями, то я смогу рукопись первой части сборника подготовить окончательно к изданию во втором квартале с.г. (май-июнь)”¹.

Пропозиція В. Гошовського була загально позитивно сприйнята редакцією, про що говориться в листі редактора фольклорної редакції видавництва “Советский композитор” А. Красінської: “Уважаемый Владимир Леонидович! Мы обо всём договорились с юристом и Ильиным. Ваша роль в сборнике [К.] Квитки заключается в составлении, редактировании и комментировании. Все эти три процесса будут указаны в договоре, который будет с Вами заключен. Когда Вы приедете? Ждем Вас в 20-х числах этого месяца. Привет от всех сотрудников редакции”².

Перший том вибраних праць К. Квітки В. Гошовський остаточно завершив уже через декілька місяців. Про це чітко сказано в листі до Михайла Ройтерштейна: “Сборник К. Квитки был сдан в мае 1968 года”³. Вчений відразу взявся до другого тому, жертвуючи навіть особистими науковими інтересами. Підсумовуючи 1968 рік, В. Гошовський у листі до В. Віноградова⁴ писав: “Этот год оказался для меня чрезвычайно тяжёлым и загруженным. После завершения первого тома избранных трудов К. Квитки я подготовил к изданию свои очерки по музыкальному славяноведению, а теперь работаю над вторым томом К. Квитки. Вследствие этого я не мог написать обещанную для Вашего сборника статью о работах К. Квитки, посвящённых исследованию музыки Востока”⁵.

¹ Лист В. Гошовського до Ю. Гурева від 12 січня 1967 р. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

² Лист А. Красінської до В. Гошовського від 14 січня 1967 р. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

³ Лист В. Гошовського до М. Ройтерштейна від 14 серпня 1969 р. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

⁴ Віноградов В. – головний редактор книжкової серії “Музыка народов Азии и Африки”.

⁵ Лист В. Гошовського до В. Віноградова від 23 листопада 1968 р. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

Наступний 1969 рік приніс В. Гошовському тяжке випробовування. У Львівській консерваторії поступово склалася несприятлива для нього ситуація. Нерозуміння його наукових поглядів, закиди у формалізмі, – з одного боку і з другого – принципова життєва позиція змушують його навесні назавжди покинути цей заклад. Залишившись без стабільного матеріального забезпечення, вчений вимушений заробляти на життя принагідними радіопередачами та рецензіями, здебільшого далекими від етномузикології. Це забиало багато енергії та розтягувало в часі роботу над другим томом праць К. Квітки. У листі до редактора всесоюзного видавництва “Советский композитор” Атеї Лахуті¹ В. Гошовський скаржився, що працює з величезним напруженням усіх сил, але справа рухається повільно.

До фізичного напруження додалися ще й емоційні переживання: 8 липня 1970 р. помер батько. Глибоко вразила В. Гошовського і смерть П. Богатирьова (1971 р.), за загальною редакцією та з передмовою якого виходив двотомник К. Квітки. Ця трагічна подія навіяла песимістичні думки й щодо себе: “Бедный Богатырёв! Так и не дождался выхода в свет первого тома Квитки. [...] В связи с этим начинаю размышлять: доживу ли я до выхода в свет второго тома Квитки? Лично я свою жизненную миссию уже выполнил: обе мои книги – при Вашей активной помощи и Вашем содействии – вышли в свет. Я сделал всё что мог, как говорили римляне, и пусть более сильные сделают лучше!”². Лист такого змісту у віці 49 років (який звичайно прийнято вважати “розквітом сил”) аж надто промовисто розкриває тогочасний фізичний та психічний стан В. Гошовського. Поза тим він продовжував наполегливо працювати далі та ще й долати безліч непередбачуваних перешкод, яких у професійному середовищі, здавалося б, не повинно бути.

А проблем, що з ними стикався В. Гошовський при впорядкуванні праць К. Квітки, було предостатньо. Це і несвоєчасне написання рецензій і спогадів А. Рудневою, і біографічної статті В. Іваненком, і т.д. і т.п. До останньої В. Гошовський мав дуже серйозні зауваження: “Что касается Иваненко, то я не знаю, послал ли он уже вторую редакцию своей биографической статьи о Квитке. Первую редакцию я забраковал, т. к. в ней было мало биографического, а больше его [Иваненко] суждений и оценок. Он обещал статью переработать и прислать.

¹ Лист В. Гошовського до А. Лахуті від 20 лютого 1969 р. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

² Лист В. Гошовського до А. Лахуті від 29 серпня 1971 р. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

Я считаю, что в биографической заметке должно быть как можно больше сведений биографического характера без каких-либо оценок и суждений со стороны автора статьи.

Специальной статьи, в которой бы давалась оценка творческого наследия Квитки, его значения и т.п. – в сборнике не будет. На эту тему пишет [П.] Богатырёв, об этом идет речь в моих комментариях. Полную и всестороннюю оценку [К.] Квитки можно будет дать только после опубликования всего (підкреслення В.Г. – В. П.) творческого наследия ученого...”¹.

Крім того, тривали дискусії навколо питання вибору праць вченого, системи їх упорядкування. Були й складнощі, що стосувалися обсягу видання. Та В. Гошовський наполегливо відстоював кожну працю, а стосовно обсягу, то також закликав його прилаштовувати до потреб змісту видання.

Яскравим прикладом може послужити лист до А. Красінської, яка сумнівалася в доцільності опублікування статті К. Квітки “Вступні uwagi до музично-етнографічних студій” (“Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям”), на що В. Гошовський відреагував однозначно: “Я считаю, что ее необходимо опубликовать (підкреслення В.Г. – В. П.).

Во-первых. Квитка на эту статью ссылается в многих своих работах, указывая, что те или иные положения в ней рассматриваются более подробно. Она является составной частью работы “Первобытные звукоязыды” и дополнением к работе “Ангемитонические примитивы...”

Во-вторых. Квитка предавал этой работе большое значение в деле развития и направления музыкальной этнографии в СССР. В ней он резко осуждает распространённый в нашей фольклористике дилетантизм и решает ряд принципиальных теоретических, методологических и исторических вопросов. В этом отношении работа имеет и международное значение и её можно поставить на один уровень с работами К. Закса, Б. Нетла, Э. Хорнбостеля и В. Виора.

Учитывая первостепенное значение этой работы, Квитка сам начал переводить и дорабатывать её.

В-третьих, в этой работе наиболее чётко сформулированы взгляды Квитки на цель и задачи музыкальной этнографии (“сравнительного музыкознания”). Творческий профиль учёного невозможно определить без знания этой фундаментальной работы.

¹ Лист В. Гошовського до А. Рудневої від 23 серпня 1969 р. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

Каждый, кто не согласен с положениями, содержащимися в работе Квитки “Вступительные замечания...”, может выступить с опровержением на страницах нашей прессы, в специальных работах или исследованиях. (Кстати, со дня первой публикации этой работы прошло свыше 40 лет, но никто не отважился с Квиткой полемизировать!). В нашем издании мы должны дать стратиграфический разрез творчества Квитки, показать общественности (у нас и за границей) наиболее значимое и выдающееся, [из того] что было создано учёным. Имеем ли мы право “утаивать” перед общественностью одну из лучших работ Квитки лишь на том основании, что кое-кто имеет к ней замечания? Ведь замечания могут иметь разные фольклористы и к другим работам Квитки. Что же нам в таком случае делать? Отказаться вообще от публикации?

Единственный серьёзный довод – отсутствие места. Но в таком случае лучше изъять из сборника “О критике записей” и “О постановке тактовой черты” или перевести в I-й том статью “Амфибрахий”. Однако считаю, что Издательство должно понять историческое значение предпринятого мероприятия и дать разрешение на увеличение объёма II-го тома. В предстоящем десятилетии ничего подобного не будет предпринято, – это несомненно!

Итак, считаю, что надо приложить все усилия, чтобы добиться увеличения объёма сборника, т. к. калечить его – было бы большим преступлением по отношению к памяти Квитки и к достижениям нашей науки. Ведь, когда мы издаём “Избранные труды”, мы должны отобрать наиболее важное, существенное и значимое, что было создано учёным, а объём издания надо приспособить”¹.

Були зауваження до В. Гошовського й щодо обсягу його коментарів до окремих праць К. Квітки, на що вчений відповів такими аргументами: “Как указывается в предисловии к первому тому настоящего издания, комментарии составителя выполняют отчасти функцию резюме (підкреслення В.Г. – В. П.), что необходимо как для более быстрой ориентации в публикуемом материале и получения основной информации о содержании работ, так и для облегчения понимания затрагиваемых Квиткой проблем, поскольку издание рассчитано не только на учёных-фольклористов, но и на учащуюся молодёжь”². Пізніше, оцінюючи роль і значення коментарів у

¹ Лист В. Гошовського до А. Красінської від 24 листопада 1969 р. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

² Гошовський В. По поводу рецензии А. В. Рудневой на второй том сочинений К.В. Квитки. – Декабрь 1969 г. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

двотомнику, Л. Мухарінська в рецензії, зі свого боку, визнала правоту позиції їх автора: “Коментарі відзначаються належною повнотою. Читачеві, мало знайомому з науковою творчістю К.В. Квітки, можна сміливо порадити спочатку ознайомитися з викладом коментатора, а вже тоді братися до читання власне праць ученого. Та й підготовленому читачеві вони, безперечно, стануть у пригоді”¹.

Таким чином, усе вищесказане переконливо засвідчує, що появи “Вибраних праць” К. Квітки передувала надзвичайно копітка пошукова, дослідницька та редакторська робота, до того ж послідовно витримана на засадах високого професіоналізму, непохитної наукової етичності та принциповості, завдяки чому це видання стало віхою в історії музичної фольклористики. Водночас відбір і тематична систематизація статей, їхнє критично-аналітичне коментування, а ще згромаджені джерельні дані та матеріали (біографічні відомості, спомини, фотодокументи, вичерпні списки друкованих і рукописних праць, предметні й іменні покажчики тощо) – усе це заклало міцні основи подальшого вивчення наукової спадщини великого етномузиколога, глибшого пізнання його непересічної особистості. Бо, за словами того ж В. Гошовського, “...друкована творчість вченого – це його портрет, характеристика і біографія. Мова, стиль, методологія, концепція вченого, як вони проявляються в його працях, більше і об’єктивніше говорить про самого вченого і людину, як усі рекомендації, характеристики та автобіографії. Я особисто не знав ні К. Квітку, ні Ф. Колессу, але коли докладно вивчив їх праці, відразу їх пізнав як людей. Ті враження, які в мене виникли, знайшли пізніше підтвердження як в розмовах з тими, хто їх особисто знав, так і в листуванні між К. Квіткою і Ф. Колессою”².

Важливо, що В. Гошовський сповна усвідомлював історичну вагу своєї місії. Коли на полицях магазинів врешті появилися праці К. Квітки, не приховуючи радості, він писав: “Держа томик его трудов, я испытывал большое счастье и моральное удовлетворение. Да, мы сделали хорошее, благородное дело! Квитковедение началось...”³. І дійсно, добротний початок отримав належне продовження. Протягом наступної чверті століття вийшла низка публікацій та досліджень (зокрема, дисертаційних), у яких різнобічно висвітлюється неперехідна значущість

¹ Мухарінська Л. І. Вибрані праці Климента Квітки // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1973. – № 2. – С. 100.

² Лист В. Гошовського до Р. Климаша від 12 травня 1972 р. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

³ Лист В. Гошовського до А. Красінської від 14 листопада 1971 р. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

Квітчиного слова і діла як для сьогодення, так і для майбутнього етномузикології – вітчизняної та світової. Так, завдяки таланту та наполегливості В. Гошовського зародилася нова галузь – квіткознавство, яке суттєво змінило науково-методичні підходи до вивчення народної музики, а постать Климента Квітки зайняла гідне місце серед провідних вчених Європи.

Та й сам В. Гошовський не переставав далі інтенсивно трудитися в цій царині. Упродовж свого життя він ще і ще раз повертався до спадщини К. Квітки. Так, 24-29 вересня 1980 року В. Гошовський організував у Вірменії (Діліжані – Єревані) Всесоюзний етномузикознавчий колоковійум, присвячений 100-річчю від дня народження К. Квітки¹, а також узяв найактивнішу участь в аналогічних конференціях у Львові та Москві.

У 1985 році В. Гошовський звернувся до завідувача редакцією “Музичної України” Світлани Куст із пропозицією видати вибрані рукописні праці К. Квітки про музику народів Кавказу та проблеми порівняльного музикознавства: “Оскільки Ваше видавництво вже готує видання двотомника вибраних праць цього видатного вченого – засновника радянського етномузикознавства, пропоновану мною публікацію слід розглядати як “третій випуск” розпочатого вже Вами видання. [...]”

Заглядаючи наперед, мені здається, що Ваше видавництво могло б включити у свій перспективний робочий план на 1990-1995 роки видання книжкової серії “КВІТКІАНА”, в якій би публікувались окремі рукописні праці вченого, угруповані за тематикою або проблематикою, його епістолярна спадщина [...], а також дослідження радянських та зарубіжних фольклористів та музикознавців, присвячені окремим аспектам наукової діяльності та життя вченого, дальшому розвитку його основоположних ідей та методик”².

Може, нині варто було б повернутися до цієї ідеї першого квіткознавця та втілити її в життя...

¹ На основі доповідей, В. Гошовський підготував до друку книгу “Матеріали колоковійуму із проблем музичного кавказознавства, історико-порівняльні та ареально-типологічні дослідження”, а також декілька рукописних праць К. Квітки про музичний фольклор і музичну фольклористику на Кавказі. З певних причин видання цієї книги не відбулося, а рукописні праці К. Квітки, які мали ввійти до цього збірника, вийшли друком вже після смерті В. Гошовського: Квитка К. В. Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе (Из рукописного наследия ученого) / Составление и комментарии В.Л. Гошовского. – Ереван. – 2001.

² Лист В. Гошовського до С. Куст від 6 лютого 1985 р. // Домашній архів В. Гошовського. – Машинопис. – Формат А-4.

Факсиміле
фрагменту видавничого договору та
листа В. Гошовського до А. Красінської

Лос. № 1680

ИЗДАТЕЛЬСТВО

Чонин

Издательский договор № 6172
на музыкальное произведение

Москва, тысяча девятьсот ~~пятьдесят седьмого~~ года 23/11 дня

Издательство «Музыка», именуемое в дальнейшем «Издательство», в лице _____

~~СМОЛЕНСКОЕ ВЕРИ АЛЕКСАНДРОВИ~~ _____, с одной стороны, и

~~ГОШОВСКИЙ ВЛАДИМИР ЛЕОНИДОВИЧ~~ _____, именуемый в дальнейшем «Автор», с другой, заключили между собой настоящий договор в нижеследующем:

1. «Автор» передает «Издательству» исключительное право на издание и перенесение путем печати и другими графическими способами воспроизводства и распространение как отдельными изданиями, так и в сборниках и иных видах изданий нижеследующих _____ музыкальных _____ его произведений _____

Редактирование сборника К. Квитки "Избранные статьи и очерки"

Часть I-II

Объем 50 л

Издание первое

Львов, 27.2.70.

Многоуважаемая Анна Самойловна!

Ваше письмо получил. Спасибо! Рад, что дела идут удовлетворительно. В Москву собираюсь приехать во второй половине марта./Точную дату приезда сообщу дополнительно/.

Относительно поправки в тексте статьи "О дыхании в народном пении" я писал Атею Гасемовне. Надеюсь, что эту мою погрешность Вы уже без больших трудностей исправили. Других пожеланий ко второму тому у меня пока нет. Послесловия я решил не давать. Думаю, оно лишнее. Как обстоит дело с тиражем? Будем выпускать специальную рекламу? Текст для рекламы я на всякий случай привезу с собой.

Когда хлеб у человека на столе, то он говорит "Не хлебом единым жив человек!" Но когда у него одни мысли и деи в голове, а в кармане - пусто, то он начинает думать и о хлебе... Вот об этом я и стал думать теперь, особенно, собираясь в Москву. Узнайте, пожалуйста, не могу ли я получить кое-что за Квитку? В начале апреля жена должна ехать в Прагу нянчить двух внуков, чтобы дочь могла приехать во Львов и защитить свою дипломную работу. Материальная сторона этого сложного мероприятия ложится на мою голову. Вот почему я осмеливаюсь Вас беспокоить этим делом.

С пожеланием всего доброго

искренне Ваш

B-7

ДО ПИТАННЯ ТРАНСФОРМАЦІЇ ШЕДРІВКОВИХ ФОРМ (за матеріалами з околиць на північний захід від Горган)

Дослідники зимової календарної обрядової народномузичної творчості – Володимир Антонович, Володимир Гнатюк, Михайло Драгоманов, Климент Квітка, Філарет Колесса, Олександр Потебня, Ксенофонт Сосенко, Микола Сумцов, – наукова фольклористична діяльність яких загалом охоплює другу половину XIX – першу половину XX століття, або ж не вбачали принципової різниці між колядками й щедрівками (посилаючись на відсутність суттєвих відмінностей щодо їхнього змісту та обрядової функції), або ж на основі типової структури вірша (колядки – 5 + 5; щедрівки – 4 + 4) висловлювали припущення про окремість цих двох жанрів у старовину.

Типологічно (на структурному рівні) демаркувати колядки й щедрівки запропонував Володимир Гошовський. За його визначенням, до щедрівок належать такі зимові календарні обрядові пісні:

з 8-складовою структурою вірша (4 + 4) без приспіву з тридольною музично-ритмічною формою хоріямба 2112 чи висхідного іоніка 1122;

із 10-складовою структурою вірша (5 + 5) та 8-складовим приспівом (4 + 4), що в 5-складниках мають музично-ритмічну форму трибрахія-хорея 11121, а в 4-складниках – дихорея 2121;

різноміснотні новорічні пісні про Маланку (своєрідні гібриди щедрівок і колядок) із прикметною для них у західних областях України 10-складовою структурою вірша (5 + 5) без приспіву;

інші типи зимових календарних обрядових пісень, структура й форма яких відрізняється від визначених ученим типів колядок¹.

Згодом Богдан Луканюк, звернувши увагу на мелодичну лінію бойківських щедрівок, зауважив, що 5-складники цих щедрівок засновані на дроблені шестимірною маланкового антиспасти 1221 (11121 $\leftarrow$ 11[^]121 $\leftarrow$ 1221) і схрещуються з висхідним іоніком 1122 в 4-складниках приспіву – ще одним видом еволюційних перетворень музично-ритмічної форми пісні про Маланку².

¹ Гошовський В. У истоков народной музыки славян. – Москва, 1971. – С. 85-86.

² Луканюк Б., Мишанич М. Музичні жанри та форми питомої народновокальної творчості бойків (спроба типології) // Традиційна народна музична творчість Бойківщини: Тези доповідей науково-практичної конференції (Турка, 19 вересня 1992 р.). – Турка, 1992. – С. 8.

Щедрівки потрапляли в поле зору й інших дослідників¹. Однак у розвідках цих авторів зазвичай підсумовано досягнення своїх попередників. Щоправда Тетяна Сопілка в своєму дослідженні, яке базується на матеріалах щедрівкової традиції Полтавщини, описала й виокремила в таблицю (варто зауважити, не завжди дотримуючись класичних правил моделювання) одинадцять щедрівкових *ритмотипів та їх модифікацій*, серед яких є й такі, що не згадувалися раніше в етномузикознавчій літературі.

В околицях на північний захід від Горган побутує чимала кількість щедрівок. Серед них найбільший науковий інтерес представляють щедрівково-маланкові мелотипи – дворядкові щедрівки, в яких перший рядок має 10-складову (5 + 5) структуру й музично-ритмічну форму 5-складників 11121, що еволюціонувала з маланкового антиспаستا; другий же рядок – приспів. По-перше, у них наявні не тільки 8-складові (4 + 4), а й інші приспиви, що мають розмаїту музично-ритмічну форму. По-друге, для цих щедрівок нерідко притаманна відмінна від маланкової необрядова (напливова) мелодика.

Основною причиною, яка зумовлює постання великого числа щедрівково-маланкових мелотипів, заснованих на типовій 4-фразовій пісні про Маланку, є ксенотекстизація² – перетекстування мелодії віршами суттєво іншої будови, яке супроводжується відповідними трансформаційно-модифікаційними перетвореннями музично-ритмічної форми протомаланкового антиспаستا 1221. А вже відтак, треба гадати, у щедрівково-маланкові мелотипи почали проникати запозичені з інших жанрів (іноді й необрядових) мелічні та музично-ритмічні форми, що за аналогією також можна розглядати як ксеномелоритмізацію.

Надзвичайно велика різноманітність структур вірша та музично-ритмічних форм щедрівок, які походять з єдиного кореня – 4-фразової маланкової мелодії з антиспастом 1221 у кожній фразі, ставить додаткові вимоги до їх генеалогічної класифікації. Класичне розуміння пісенного типу як єдності ритмічної форми наспіву та ритмічної

¹ Іваницький А. Українська народна музична творчість : Посібник для вищих та середніх учбових закладів. – Київ: Музична Україна, 1990. – С. 67-76; Панчук О. Із спостережень над структурою щедрівок Волині // Народна творчість та етнографія. – 2005. – № 1. – С. 69-75; Сопілка Т. Щедрівки у пісенній традиції Полтавщини (за матеріалами експедицій 1986 – 2000 рр.) // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 240-254.

² Цей термін запропонував використовувати Богдан Луканюк. Див.: Луканюк Б. Ритмічне варіювання // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель. – Львів, 1996. – С. 6.

структури вірша не дало б змоги простежити дивергентні розходження маланкових шедрівок, що постали внаслідок мутагенних перетворень свого генотипу – новорічної пісні про Маланку. Застосовуючи звикле трактування пісенного типу, отримаємо хіба що чимале число (часто одиничних) мелотипів із різноманітними структурами вірша та музично-ритмічними формами. Причому ці мелотипи мають завжди стабільну 10-складову (5 + 5) структуру основного вірша (першого рядка) з музично-ритмічною формою трибрахія-хорея 11121 для 5-складників; і тільки їхні другі рядки, що творять приспів, набувають різних віршових структур і музично-ритмічних форм.

Тому похідні від Маланки інваріанти доцільно згрупувати в ієрархічному порядку. Якщо вважати пісню про Маланку із базифікованою віршовою структурою $*V44_2$ та шестимірною музично-ритмічною формою антиспаста ($*^mR^61221|61221||61221|61221||$) генотипом, то сукупність усіх інваріантів шедрівок, що походять від нього, необхідно розглядати як тип, інваріанти ж, які мають однакову структуру вірша, хоча й різну музично-ритмічну форму – як вид цього типу, а інваріанти з відмінною музично-ритмічною формою, однак зі спільною структурою вірша – як різновид.

В українському етномузикознавстві дотепер не випрацювана загальноприйнята система кодифікації шедрівок. Та оскільки для позначення маланкових мелотипів Ярослав Мироненко використав велику літеру “М”¹, то, йдучи в наміченому напрямку, для шедрівково-маланкових мелотипів варто застосувати символічний код із двох літер та цифри 2 після скісної риски, що вказуватиме на дворядковість строфи – тип ЩМ/2. Для вирізнення видів цього типу цифрами з підкресленням знизу у формі верхнього індексу позначатиметься структура приспіву, як-от – вид $^{SS}\text{ЩМ}/2$ (дворядковий шедрівково-маланковий мелотип із приспівом 5 + 5). Знак оберненої коми – «[‘]» – у верхньому індексі перед цифрами вказуватиме на похідність типу та його видів ($^{SS}\text{ЩМ}/2$). Для позначення різновидів можна застосувати нижній індекс справа, який би вказував на музично-ритмічну форму приспіву. Однак у цій роботі буквенна кодифікація музично-ритмічних форм не вживається, а подається у звичлому цифровому вираженні при описі кожного різновиду зокрема.

Дворядкові шедрівки типу ЩМ/2, які побутують на Підгір’ї, відмінні від новорічних пісень маланкового типу передовсім наявністю

¹ Мироненко Я. Про розселення хорватів, тиверців та уличів (за музично-фольклорними даними) // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1992. – С. 31-37.

в семантичній структурі їхнього поетичного тексту міжстрофового повтору – приспіву. У залежності від його будови можна виділити такі п'ять видів щедрівок цього типу:

⁵⁵ЩМ/2 із ритмо-семантичною структурою ^{rs}V55;55,

⁵⁴ЩМ/2 зі структурою ^{rs}V55;54,

⁵³ЩМ/2 із ^{rs}V55;53,

⁴⁴ЩМ/2 (^{rs}V55;44) та

⁴³ЩМ/2, будова поетичного тексту якого ^{rs}V55;43.

Щедрівки виду ⁵⁵ЩМ/2 мають музично-ритмічну форму ^mR⁶11121|⁶11121||⁶11121|⁶11121|| та мелотематичну – ¹Маβ;γδ або ¹Маα;βγ. Цей вид різниться від одного з маланкових типів із ^{rs}V55₂ тільки семантичною будовою. В одному з його варіантів навіть збережені маланкові ладові константи II – IV – II – I (*ac;ag*)¹ [див. приклад 1 у нотному додатку]. Музично-ритмічна форма 5-складників 11121 зближує цей тип із вальсовою ритмікою, якій притаманний такий ритмічний малюнок.

У щедрівках із ритмо-семантичною структурою поетичного тексту ^{rs}V55;54 (вид ⁵⁴ЩМ/2) музично-ритмічна форма другого речення (приспіву) може уподібнюватися до одного з різновидів новорічних пісень маланкового типу з дихореєм у 4-складових силабічних групах. А отже, музично-ритмічна модель періоду загалом набуває вигляду ^mR⁶11121|⁶11121||⁶11121|⁶2121|| з наскрізною мелотематичною будовою ¹Маβ;γδ. Щоправда мелодика цього різновиду може відповідати звичайній пісні з відмінними від маланкових ладовими константами V – III – II – I (*dh;ag*) [приклад 2]. Тобто для цього різновиду прикметною є ксеномелізація – запозичення меліки з іншого (спільного за ритмічною структурою) народномузичного твору.

Подибується й різновид щедрівки цього ж виду з ^mR⁶11121|⁶11121||⁶11121|⁶1113|| (як вислід злиття в заключній силабічній групі двох останніх силабохрон трибрахія-хорея, прикметного для всіх чотирьох фраз одного з різновидів маланкового типу з ^{rs}V55₂: 1113 ⇐ 1112^1 ⇐ 11121) та спрощеною (повторною) мелотематичною будовою ¹Маα;βγ чи ¹Маβ;αγ [приклад 3]. Така спрощеність призводить до руйнування маланкових ладових констант, хоча в другому реченні вони можуть бути й збережені. Музично-ритмічна форма обох різновидів споріднює їх із вальсовою ритмікою, для якої й характерні ритмічні рисунки 11121, 2121 та 1113.

¹ Мироненко Я. Про розселення хорватів, тиверців та уличів. – С. 36.

У ряді варіантів щедрівок виду ⁵⁴ЩМ/2 музично-ритмічна форма приспіву зазнає суттєвої трансформації. Так, завдяки перетекстуванню в ньому нібито первинного 10-складника 5 + 5 (дарма що похідного від маланкових 8-складників 4 + 4 з музично-ритмічною формою антиспаста 1221) 9-складовим (5 + 4) віршем замість ритмічної моделі ⁶11121|⁶1221, притаманної для маланкового типу з антиспастом у 4-складових силабічних групах, чи принаймні ⁶11121|⁶2121 (іншого маланкового типу), або ж вищезгаданої ⁶11121|⁶1113, витворюється модельований ритмічний рисунок, який поєднує семимірний трибрахій-спондей 11122 і п'ятимірний пеон третій 1121 (^mR⁶11121|⁶11121||⁷11122|⁵1121||). Таку, на перший погляд, незвичну музично-ритмічну форму приспіву, викликану передовсім зменшенням у ньому кількості складів із десяти до дев'яти, насправді утворено внаслідок злиття останньої силабохрони першої силабічної групи та першої складоноти другої музично-синтаксичної стопи (у щедрівках цього різновиду на останній склад трибрахія-спондея 11122 завжди припадає розспів із двох звуків): 11122|1121 $\Leftarrow$ 11121^1|1121 $\Leftarrow$ 11121|11121. У підсумку, звуження складочислової будови приспіву супроводжується переметризацією симетричної дванадцятимірної музично-ритмічної форми ⁽¹²⁾6|11121|⁶11121 на асиметричну ⁽¹²⁾7|11122|⁵1121. Щедрівки цього різновиду мають наскрізну мелотематичну будову ¹Маβ;γδ та маланкові ладові константи II – IV – II – I (*ac;ag*) [приклад 4].

На Підгорганні зафіксовано й щедрівку з наскрізною мелотематичною формою ¹Маβ;γδ. Вона є різновидом виду ⁵⁴ЩМ/2, де 9-складовий приспів має принципово відмінну музично-ритмічну форму, що поєднує в собі трибрахій-ямб 11112 і хоріямб 2112 (^mR⁶11121|⁶11121||⁶11112|⁶2112||) [приклад 5]. Годі дошукуватись якихось шляхів появи такої незвичної музично-ритмічної форми приспіву в результаті трансформаційних перетворень маланкової ритміки. Така її модифікація стала можлива хіба що завдяки контамінації притаманних для неї двох трибрахіїв-хореїв (зі збереженням у мелодиці ладових констант) першого речення із запозиченими від інших пісенних типів ритмічними структурами у другому реченні – колядковою 11112 та, треба сказати, мало званою на досліджуваній території ритмічною моделлю для 4-складників 2112, що подибується у гаївках, а на інших теренах українських етнографічних земель властива, зокрема, для щедрівок.

Дворядкові щедрівки з ритмо-семантичною структурою поетичного тексту ¹⁸V55;53 (вид ⁵³ЩМ/2) у більшості випадків мають

музично-ритмічну форму 8-складового (5 + 3) приспіву 11122|113 (${}^mR^611121|{}^611121||{}^711122|{}^5113||$) [приклад 6]. Ця форма витворюється зі вже трансформованої структури ${}^mR^611121|{}^611121||{}^711122|{}^51121||$ внаслідок злиття двох останніх силабохрон періоду, що зумовлено зменшенням у приспіві кількості складів із дев'яти до восьми: $113 \Leftarrow 112+1 \Leftarrow 1121$. Такі щедрівки мають здебільшого наскрізну мелотематичну будову ${}^1M\alpha\beta;\gamma\delta$ й маланкові ладові константи II – IV – II – I (*ac;ag*), зрідка – ${}^1M\alpha\alpha;\beta\gamma$ із відмінними від маланкових звуковими опорами в першому реченні та збереженими (II – I; *ag*) у другому.

На досліджуваній території подибуються й щедрівки, в яких музично-ритмічна форма 8-складового приспіву 11121|213 (${}^mR^611121|{}^611121||{}^611121|{}^6213||$) є вислідом стягнення двох останніх силабохрон ритмічної моделі новорічних пісень маланкового типу ${}^1xM/2$ (похідний дворядковий маланковий тип із музично-ритмічною формою дихорея 2121 в 4-складових силабічних групах): $213 \Leftarrow 212+1 \Leftarrow 2121$. Для цього різновиду, як і для щедрівок виду ${}^1s4ЦМ/2$, прикметною також є ксеномелізація [приклад 7]. Ці щедрівки можуть мати наскрізну мелотематичну будову ${}^1M\alpha\beta;\gamma\delta$ чи спрощену (повторну) ${}^1M\alpha\alpha;\beta\gamma$. В обох випадках маланкові ладові константи не зберігаються. Їхня музично-ритмічна форма споріднює ці щедрівки із вальсовою ритмікою.

На Підгорганні зафіксовано й щедрівки з ${}^1sV55;53$, що мають музично-ритмічну модель ${}^mR^611121|{}^611121||{}^611112|{}^6114||$ та наскрізну мелотематичну будову ${}^1M\alpha\beta;\gamma\delta$ [приклад 8], рідше – спрощену (повторну) ${}^1M\alpha\alpha;\beta\gamma$. Така модифікована музично-ритмічна форма виникла шляхом ксеноритмізації – запозичення для 5-складової силабічної групи приспіву колядкового трибрахія-ямба 11112 та сполучення його з анапестичною ритмічною фігурою 3-складника 114. У деяких варіантах зберігається навіть звуковисотний контур новорічних пісень маланкового типу з ладовими константами II – IV – II – I (*ac;ag*), проте звукова опора в третій силабічній групі внаслідок перенесення довшої тривалості з передостанньої силабохрони (11121) на останню (11112) змінюється з “a” на “d”.

У дворядкових щедрівках із ритмо-семантичною структурою поетичного тексту ${}^1sV55;44$ (вид ${}^1s4ЦМ/2$) 4-складники 8-складового (4 + 4) приспіву мають здебільшого музично-ритмічну форму висхідного іоніка 1122 чи пеона третього 1121 [приклад 9]. Завдяки комбінації цих моделей витворюються такі музично-ритмічні форми щедрівок цього виду: ${}^mR^611121|{}^611121||{}^61122|{}^61122||$,

${}^mR^611121|{}^611121||{}^61122|{}^51121||$, ${}^mR^611121|{}^611121||{}^51121|{}^61122||$ та ${}^mR^611121|{}^611121||{}^51121|{}^51121||$.

Музично-ритмічні моделі 1121 та 1122 в приспівках щедрівок виду ${}^{44}\Pi M/2$ – це результат еволюційних перетворень маланкового анτισпаста 1221, який спочатку трансформувався в трибрахій-хорей, а згодом і в трибрахій-спондей. Музично-ритмічна форма 1121 (про появу такої моделі 4-складника в щедрівках типу ${}^{54}\Pi M/2$ вже згадувалося) у першій силабічній групі приспіву (іноді й у другій) виникає внаслідок викидання першої силабохрони трибрахія-хорея: $1121 \Leftarrow (1)1121$ Ъ 11121 . Висхідний іонік у першій силабічній групі – результат випадання першої складовоти трибрахія-спондея: $1122 \Leftarrow (1)1122 \Leftarrow 11122$. У другій силабічній групі приспіву ритмічна модель 1122 не завжди є вислідом такої редукції. Ця форма радше утворилася внаслідок видовження останньої силабохрони пеона третього 1121.

Нерідко у щедрівках виду ${}^{54}\Pi M/2$ з ${}^mR^611121|{}^611121||{}^711122|{}^51121||$ у кінці періоду береться зумовлене фізіологічною потребою надмірне дихання. Перетекстовуючи цю музично-ритмічну форму з віддихом у кінці 9-складового (5 + 4) приспіву 8-складовим (4 + 4) віршем викидають першу силабохрону трибрахія-спондея, а остання складовота пеона третього видовжується (ніби компенсує вкорочення) шляхом злиття з паузою: $1122|1122 \Leftarrow (1)1122|1121^{\wedge} \Leftarrow 11122|1121$. Щедрівки виду ${}^{44}\Pi M/2$ мають наскрізну мело-тематичну будову ${}^M\alpha\beta;\gamma\delta$ (часто зі збереженими маланковими ладовими константами II – IV – II – I), зрідка – спрощену (повторну) ${}^M\alpha\alpha;\beta\gamma$.

Зафіксовано й щедрівку цього виду із наскрізною мело-тематичною будовою ${}^M\alpha\beta;\gamma\delta$ і музично-ритмічною формою ${}^mR^611121|{}^611121||{}^61122|{}^41111||$ [приклад 10]. Дипірихій в останній силабічній групі – результат ритмічного розімкнення заключного кадансу шляхом усічення: $1111 \Leftarrow 111^{\wedge}1(2) \Leftarrow 1122$ (строфи одна за одною виконуються *attacca*).

Усі дворядкові щедрівки з ритмо-семантичною структурою поетичного тексту ${}^{rs}V55;43$ (вид ${}^{43}\Pi M/2$) мають відмінні музично-ритмічні моделі. Одна з них – ${}^mR^611121|{}^611121||{}^61122|{}^6114||$ [приклад 11], де ритмічна анапестична фігура 114 є наслідком злиття двох останніх силабохрон висхідного іоніка 1122, викликаного звуженням кількості складів у заключній силабічній групі з чотирьох до трьох: $114 \Leftarrow 112^{\wedge}2 \Leftarrow 1122$. Ця щедрівка має мелотематичну будову ${}^M\alpha\beta;\gamma\delta$. Її звукові опори відповідають маланковим ладовим константам тільки в другому реченні, у першому ж вони відмінні.

Зафіксовано й варіанти з музично-ритмічною моделлю ${}^mR^611121|{}^611121||{}^51121|{}^5111\vee||$ і надзвичайно спрощеною (повторною) мелотематичною будовою ${}^M\alpha\alpha;\alpha,\beta$ [приклад 12] та ${}^mR^611121|{}^611121||{}^51121|{}^5113||$ (${}^M\alpha\alpha;\beta\gamma$) [приклад 13].

Отже, на підставі мелогенетичного аналізу фольклорних матеріалів з околиць на північний захід від Горган можна дійти таких висновків:

1) серед щедрівок побутують й інші типи та його відмінності (види й різновиди), що мають не тільки 8-складову (4 + 4) структуру приспіву, як це зазначав В. Гошовський;

2) усі описані щедрівки походять від єдиного генотипу – ново-річної пісні про Маланку;

3) щедрівки типу ЩМ – результат подальших трансформаційно-модифікаційних перетворень маланкової ритміки, що на перший погляд, а особливо в щедрівках зі структурою приспіву 4 + 4, може сприйматися як схрещення в цих зимових піснях принципово відмінних музично-ритмічних форм основного вірша та приспіву;

4) дивергентні розходження великого числа видів та різновидів щедрівково-маланкового типу зумовлені передовсім ксенотекстизацією та ксеномелоритмізацією;

5) ці еволюційні процеси здійснюються в руслі спрощення мелотематичної будови (чи навіть запозичення звуковисотної лінії з необрядових жанрів) і часто-густо ведуть до підміни маланкової ритміки вальсовою;

6) іноді ж модифікаційні перетворення в щедрівках типу ЩМ відбуваються шляхом контамінації запозичених з інших пісенних типів музично-ритмічних структур.

Джерела нотних прикладів*

- | | |
|------------------------|----------------------|
| 1. ГЕК 134/6, № 24. | 7. ГНІ 11/9-1, № 16. |
| 2. ГНІ 11/12-1, № 15. | 8. ГЕК 134/3, № 12. |
| 3. ГНІ 11/14, № 9. | 9. ГЕК 134/3, № 11. |
| 4. ГНІ 11/5-1, № 7. | 10. ГЕК 136/4, № 1. |
| 5. ГЕК 129/3, № 7. | 11. ГЕК 134/6, № 27. |
| 6. ГНІ 11/5-1, № 1. | 12. ГНІ 11/17, № 10. |
| 13. ГНІ 11/25-9, № 20. | |

* Усі матеріали зберігаються в графо-, ното- та фонофондах Архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка.

Нотні приклади

1

 **Легко. Впевнено.** с. Ангелівка

 1. Ой дав - но дав - но по - ста - ро - дав - но

Хрис - тос ся хрис - тив на Йор - дан ра - но

2

 с. Вербівка

 1. В са - ду са - доч - ку при бар - ві - ноч - ку

Хрис-тив - ся Хрис - тос во Йор-да - ні // во Йор-да - ні

3

 с. Верхній Струтин

 1. Дзво - ни - ки дзво - нять свя - ті ся схо - дять

Хрис - тив - ся Хрис - тос на Йор - да - ні

* — мелодію реконструйовано

$\text{♩} = 160$ Легко. Виразно.

с. Сваричів

1. Чи спиш чи чу - єш гос - по - да - рень - ку

Сві - ти нам яс - но мі - сі - чень - ку

5

$\text{♩} = 144$

с. Гошів

1. Ой у лу - жеч - ку на за - рі - ноч - ку

Хрес - тив - ся Хрис - тос на Йор - да - ні

6

$\text{♩} = 160$ Легко. Виразно.

с. Сваричів

1. Ой в ліс - ку ліс - ку на жов - тім піс - ку

Хрис - тив - ся Хрис - тос на Йор - дань

$\text{♩} = 60$ с. Вільхівка

1. Ой в ліс - ку ліс - ку на жов - тім піс - ку

Гей гей на Йор - дан на Йор - дан

$\text{♩} = 140$ Звучно. Впевнено. с. Пациків

1. Ой у лу - жеч - ку на за - рі - ноч - ку

Хрис - тив - ся Хрис - тос на Йор - дан

$\text{♩} = 196$ Звучно. Впевнено. с. Пациків

1. Чи до - ма до - ма гос - по - да - рень - ко

Щад - рий ве - чір до - брий ве - чір

$\text{♩} = 192$ с. Міжріччя

4. Прий - шов до не - ї ба - тень - ко є - ї

Щед - рий доб - рий Свя - тий ве - чір *attacca*

11 с. Ангелівка

$\text{♩} = 176$

1. Чи до - ма до - ма гос - по - да - рень - ко

Щед - рий ве - чір на зем - лі

12 с. Ілемня

$\text{♩} = 184$

1. Чи до - ма до - ма ва - ша газ - ди - ня

Щед - рий ве - чір на зем - ли

13 с. Ластівці

$\text{♩} = 152$

1. При-йшли жи - до - ве до Пре-чис - то - ї

Ар - дан во - да сту - де - на

ГОЛОСОВЕ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТИПУ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ТРАДИЦІЇ

Поряд із чітко окресленими межами між співацькими й інструментальними способами виконання у багатьох народів існують незвичні явища, зумовлені органічним взаємопроникненням, взаємодією вокальної й інструментальної культур, які належать до лімітрофних областей цих сфер. Такі факти рідко привертали увагу етнографів, етномузикознавців, вокалістів, педагогів, лікарів-фоніатрів (за винятком хіба що обертонового, горлового співу, манер “йодлювання”, шаманського камлання, “споукання” під час гри на російських кувичках та інших випадків переплетіння різних за своєю природою основ виконання). Вокально-інструментальні прийоми в народних культурах значно багатші за перераховані тут феномени й вимагають ґрунтовнішого вивчення, узагальнення, порівняння та класифікації¹.

Чимало аналогічних або споріднених способів незвичного звуковидобування у багатьох культурах вже не існують, а відповідно залишаються невивчені, можливо, навіть і не зафіксовані. До слова, лише близько 30-ти років тому І. Мацієвський уперше виявив специфічний горловий спів в українських Карпатах (услід за румунськими дослідниками на їхніх теренах). Згодом його інший різновид зафіксував і автор цих рядків. До того часу ніхто з етнографів, культурологів, краєзнавців та інших спеціалістів і не припускав, що такі раритети можуть узагалі існувати у карпатському регіоні. Це ще раз доводить, що багато явищ варто шукати й там, де їх не сподіваються.

На матеріалі української культури розглянемо основні типи вокально-інструментальних феноменів, які, будучи активованими голосовим апаратом людини, утворюють дивовижні звуки, що мають подібність до звучання інструментального походження.

¹ Подібно тій, яку вивів румунський дослідник І. Харцеа, описуючи точки перетину протилежних джерел звукоутворюючих ліній при виконанні на румунській флейті “фіфа”. Див.: Харцеа І. Феномен на грани вокального и инструментального (“фифа” – вид румынской флейты) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. – Москва, 1988. – Ч. 2. – С. 217 – 218.

1. Горловий (гортанний) спів двох різновидів:

а) феномен, пов'язаний із видобуванням “на гортані” низьких звуків, які віддалено подібні до “ричання” на складах “гей” (високі призвуки відсутні). Такий горловий спів використовується з магічною метою для лікування важкохворого. На території України цей тип уперше виявив, як згадувалося, І. Мацієвський¹;

б) фарингальне звуковидобування з виникненням на фоні витриманого бурдону обертонових призвуків у високому регістрі (близьке до варіантів так званого башкирського “узляу” й аналогічного двоголосся у монголів, хакасів, тувинців тощо). Таке явище вдалося віднайти в Карпатах у результаті пошуків після усних повідомлень І. Мацієвського: схожий спів продемонстрував автору цієї статті та шістьом присутнім студентам ще у 1977 р². відомий на Гуцульщині музикант Григорій Матійчук (родом із с. Річка Косівського р-ну Івано-Франківської області, який на той час проживав уже в райцентрі). Коли ж він переконався, що я частково ознайомлений із деталями та певними умовами, необхідними для виконання цього табуїзованого співу, відмовився відповідати на мої запитання. Відтак виникла думка про потребу повторної експедиції із проведенням “нейтрального” сеансу, без присутності студентів. Та коли через півтора року була запланована поїздка до виконавця, то виявилось, що, на жаль, інформант помер, проживши 62 роки. І до сьогодні генеза, первинна функція, шляхи розповсюдження, соціальне середовище побутування подібних феноменів в Україні маловідомі та вимагають підтверджень. Тому навряд чи буде можливість дослідити автохтонність чи запозиченість схожих артефактів, сферу їх застосування, наявність осіб, що “законно” володіють такими ритуальними табуїзованими формами співу.

2. Специфічне, теж “двоголосне”, явище у пастушій культурі, що досягається двома самостійними джерелами звукоутворення: горловим “гудінням”, яке висотно інтонується, і накладанням мелодично незалежного глісандуючого свисту. “Гудіння” дозволяє сягнути діапазону трохи більше октави, свист – ще на декілька тонів вище. Інформацію про цей раритет, отриману автором від пастухів, підтвердив та доповнив завідувач кабінетом історії музики ЛДМА Володимир Токарчук, опираючись на спостереження з часів його пастухування

¹ Маціевский И.В. Органофонические экспедиции на Карпаты // Актуальные проблемы современной фольклористики / Сост. В. Гусев. – Ленинград, 1980. – С. 215.

² Під час фольклорної експедиції № 32 Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, теперішньої Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка (далі – ЛДМА).

підлітком у селах Токи та Воробіївка Підволочиського р-ну Тернопільської області, ще й продемонстрував спосіб звуковидобування. І все ж, термінологія, генеза, функції явища фактично не досліджені, навіть не згадані в спеціальній літературі. Лишень відомо, що за допомогою таких звуків пастухи спілкувалися між собою, а також “розмовляли” із худобою. Сенс, спрямованість, обставини, деталі такої комунікації забулись і на сьогоднішній день навряд чи будуть встановлені в достатній мірі.

3. Свист як самостійне явище, що існує в побуті багатьох народів у таких типових різновидах: губний, зубний, “в пальці”. Потреби його функціонування найрізноманітніші: від звичного сигналу, необхідності звернути на себе увагу, до передачі певної інформації (чим користувалися й українські козаки), а у давні часи й елементів магічних, обрядових культів, синкретичних дій. Свист в останні декілька століть – невід’ємний елемент багатьох артільних, хорових колективів у ролі доповнень, вставок передусім до балад, жартівливих, танцювальних, солдатських, ліричних пісень, до інструментальної музики. Так, народний музикант І. Чабан, який у двадцяті роки минулого століття записав весілля на Сокальщині (Львівська область), згадував, що майже кожен скрипаль часто “грав звичайно, а між тим рівночасно йойкав або свистав мелодію”¹.

4. Гра на інструментах типу “мірлітонів” (як відомо, є не цілком інструментальним за походженням явищем, а співом-гудінням в резонуючі плівки-мембрани, які фактично посилюють звучання голосу людини й надають йому специфічного тембру):

а) характерне відтворення наспіваної мелодії на “очеретині” – порожнистому стебельці однойменної рослини із вирізаним віконцем, у якому збережена внутрішня плівка, яка недовговічна, оскільки в процесі гри швидко розмокає й рветься;

б) “гра” піснених чи інструментальних мелодій на тонкому (цигарковому) папірці, який виконавці дотуляють до напіввідкритих губ;

в) аналогічний спів-гудіння у гребінець, обгорнутий папірцем; принагідно треба зазначити, що в деяких регіонах за певних обставин використовувалися не ті гребінці, які призначалися для зачісування, а виключно “трудові” гребені, якими збирали ягоди, вичищали шерсть, клоччя.

Згідно із відомою систематикою музичного інструментарію, здійсненою Е. Горнбостелем та К. Заксом, мірлітони – це наспівні

¹ Весілля: У 2 кн. / Упор. М. Шубравська, О. Правдюк. – Київ, 1970. – Кн. 2. – С. 128.

барабани, які належать до групи мембранофонів (загальний індекс – 24; гра на тонкому папірці, у т. ч. розміщеному на гребінчику, дозволяє зарахувати їх до підгрупи вільних мірлітонів із індексом 241, а очеретина класифікується як трубо-мірлітон, відповідно має індекс 242)¹. Застосування їх досить різноманітне, зокрема ці примітивні інструменти допомагають “озвучувати” вокальні та інструментальні мелодії під час музикування, самотійних забав малечі, використовуються дорослими для дітей, а також для розваг і потреб комунікації під час збирання ягід чи грибів. Звучать вони й на весіллях та інших святах як супровід до пісень або танців (за відсутності музикантів або під час перерв у грі), до весільної “циганщини”, у проявах карнавальної, “сміхової” культури тощо. Мірлітони можна спостерігати в руках як звичайних людей, аматорів, так і народних музикантів-професіоналів.

5. Виконання на власне музичних інструментах, у яких для звуковидобування необхідні ще й специфічні елементи голосового апарату. Це стосується відкритих флейтоподібних – фрілки, теленки, зубівки, флюари, дідової флюари. Гра на них, особливо на останній, у пастушому та ритуальному похоронному репертуарі може супроводжуватися бурдонним фоном: характерним гудінням самого музиканта на висоті нижнього тонічного звуку, що набагато складніше за висотну кореляцію із мелодією (так званим “гуком” або “басом”). Інструментальне же звукоутворення на відкритих інструментах може здійснюватися лише за участі “вокальних” чинників: “промовляння” певних складів, задування повітряного струменя на конкретній “співочій” висоті, регулярної зміни артикуляції й положення язика, об’єму ротової порожнини в залежності від необхідної мелодичної лінії (що настільки не характерне для виконання на інструментах із денцем). Подібною є і гра на варганах, яка досягається взаємодією інструментального й вокального чинників, адже нижній бурдон дрімби – інструментального походження, а вокально-голосовий апарат виконавця породжує джерело обертонів.

6. Імітація гри на музичних інструментах голосом. Виконавці частіше наслідують звучання скрипки, басолі, барабана, дзвона, дзвоників, труби, трембіти (у двох останніх випадках із підключенням відкритого кулака, або й обох, як спрямовуючого резонатора). Звучання відтворюють вокальними засобами аматори і професійні

¹ Хорнбостель Э.М., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов: В 2 ч. – Москва, 1987. – Ч. 1. – С. 247.

народні музиканти для розваги, “доповнення” гри інструментальних ансамблів, у дитячій культурі. Існує навіть прізвисько “джуфó”, яке гуцули дають людині, що вміє адекватно копіювати звучання скрипки¹.

7. Наспівування “пісень без слів”, що мають ліричний характер та часто імпровізаційну форму; вони виконуються соло під час певних робіт (фактично не пов’язаних із трудовими жанрами фольклору), особистого дозвілля, під час танців. Трапляються і вставки складів, звукосполучень, окремих фонем, що нерідко темброво або інтонаційно наближені до інструментальної гри (наприклад, *ля-ля, тра-ля-ля, а-а-а*).

У пастушій культурі (а від неї також й у звичайному побуті) карпатського регіону важливе місце займали “вівкання” у бойків та вокалізація деяких звуків у гуцулів (переважно фонем “а”, щоправда із “гаканням”, звукосполучень “ой”, “йой”, “гой”, “гоя”), що, ймовірно, були пов’язані із впливом інструментального походження.

У деяких вокальних жанрах, зокрема, на Гуцульщині, співу передує вимова окремого складу – “Гм...”, який, вірогідно, свідчить про залишки давньої “язичницької” ментальності, світогляду, пов’язаних із якимись функціями: чи то магічними, обереговими чи іншими.

8. Голосове звуконаслідування (передусім у дитячій, пастушій, мисливській культурах):

а) сил природи (вітру, грому, бурі);

б) пташиного співу (зозулі, жайворонка, соловейка), свійської птиці (курей, півнів, качок, гусей);

в) ревіння, тупотіння тварин (в останньому випадку використовуються не тільки мовні засоби людини, але й ляскання пальцями по кадику, про що розповідають бувалі мисливці; висота інтонування регулюється зміною артикуляції губ);

г) гудків, дзвонів, ударів, дзвякання, пострілів і т.п. звучань.

Такі ефекти відтворюються як самостійні елементи під час найрізноманітніших нагод та вводяться як вставні складові у звичайні пісенні форми, дитячі ігри, звукові ілюстрації до казок, застосовуються мисливцями в процесі полювання та під час відпочинку. Імітування ґрунтується не тільки на засобах копіювання природних звуків за допомогою певних фонем, а й на відтворенні з максимальною точністю тембрових, інтонаційних особливостей, близьких до природного звучання.

¹ Шухевич В. Гуцульщина: У 5 ч. – Верховина, 1997. – Ч. 1. – С. 59 (репринтне видання з 1899 р.).

9. Глісандуючі звукові мелодизовані утворення, які часто виконуються поза точною ладоінтонаційною основою (способом дуття)⁷, за допомогою березового листка, риб'ячої луски, відщепу рога тварин, замінені сьогодні кіноплівкою або пластиком. Застосовуються вони для приблизного відтворення пісенних мелодій, як засіб розваги, підігрівання інструментальним ансамблям під час звеселення і танців.

У подібних нагодах надзвичайно рідко стикаємося ще із способом “гри на зубах”. Для цього беруться еластичні збудники: ті ж відщепи рога, тонкі пружні дерев'яні трісочки, кусочки твердої волової шкіри, сучасні медіатори чи його замітники, якими “тремолуються” зуби. Висота звучання регулюється зміною об'єму ротової порожнини, положення губ і язика, що нагадує гру на дриблі.

10. Оригінальний прийом знаходимо іноді у звичайних ліричних, танцювальних, сатиричних і пародійних піснях. У закінченнях слів або фраз народні співаки (як жінки, так і чоловіки) прикладають вказівний палець до губ, вимовляють при тому склади “вар-вар-вар”, поперемінно відтягуючи швидкими рухами нижню і підводячи верхню губи; тим самим виконавці одночасно співають і утворюють своєрідний супровід інструментального типу. А інтонуючи таким же чином мелодії без тексту, створюють “акомпанемент” до побутових танців. Особливої “віртуозності” досягають, застосовуючи швидке чергування рухів вказівним та середнім пальцями. Такі способи виконання доводилось спостерігати на Волині, іноді й на західній частині Полісся, у центральних та східних регіонах країни.

Отже, із наведених фактів використання голосу, вокального апарату людини як своєрідного музичного інструменту складається картина досить різноманітного існування в минулому подібних явищ як “музичного”, так і позамузичного характеру. Багато з описаних вище артефактів можливо було відтворити на тій стадії розвитку людства, коли ще не сформувалася навіть членороздільна мова (наприклад, горловий, гортанний спів, свист, імітація звуків і шумів природи). Такі близькі до описаних ефекти можуть підтвердити вислів знаного західноєвропейського музиколога А. Шеффнера, точку зору якого підтримував відомий російський учений Є.В. Гіппіус, що “спів міг виникнути без винаходу мови...”⁸. Справді, багато близьких до співу

¹ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – Київ, 1977. – С. 49.

² Schaeffner A. Origine des instruments de musique. – Paris, 1936. – P. 13-14. Цитується за виданням: Гіппіус Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Ленинград, 1980. – С. 31. (Переклад з російської мови. – Л. К.).

звукових дивовижних утворів, частина з яких згадана у цій статті, реально не потребують ще розвиненого, сформованого апарату людської мови.

Таким чином, вокально-інструментальні явища – відомі ще з дохристиянських культур і властиві не тільки для художньо-естетичної, але й обрядової, сакральної, магічної, лікувально-сугестивної та оберегової сфер, займаючи вагоме місце в історії української народної культури. Подібну роль ці явища мають і в дитячих жанрах, у які вони проникли, цілком можливо, як залишки обрядової культури дорослих, чаклунської практики. Деякі описані ефекти супроводжують танці та хороводи, трапляються у побуті, ігрових обставинах, углиблюються у словесні види фольклору.

Тож для українських дослідників є певна перспектива у вивченні саме таких вокально-інструментальних явищ. Головне, щоб ці ефекти ще вдалося віднайти в сучасній культурі урбанізованого села, відмежувавши їх від напливових елементів, сторонніх запозичень, здійснених упродовж останніх десятиріч.

У цій статті свідомо не розглядалася вокальна в основі музика, яка увібрала в себе інструментальні типи мелодики та прийоми, зокрема мелізматику, і що могла б стати об'єктом ширшого дослідження такої теми в майбутньому.

“ÖSTERREICHISCHES VOLKSLIEDWERK” –
ПРОВІДНИЙ ОСЕРЕДОК
НАРОДНОМУЗИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У АВСТРІЇ

Австрійське народнопісенне товариство “**Österreichisches Volksliedwerk**” – це провідна науково-дослідна інституція, яка займається збиранням, вивченням, документуванням та популяризацією народної пісні (Volkslied), народної музики (Volksmusik), народного танцю (Volkstanz) і народної поезії (Volkspoesie)¹ в Австрії. 2004 року ця інституція відсвяткувала свій 100-літній ювілей: 100 років тому, у 1904 р. спільними зусиллями акціонерного видавничого товариства “Universal-Edition-Aktiengesellschaft” і тодішнього цісарсько-королівського міністерства культури й освіти було започатковано масштабний за задумом науковий проект під назвою “**Österreichisches Volksliedunternehmen**”², головною метою якого було проголошено фахову підготовку та видання фундаментального 60-томного збірника народнопіснених і народномузичних творів усіх народів австрійської частини Габсбурзької монархії – “**Das Volkslied in Österreich**”³. Численні науковці з усіх австрійських коронних земель, згуртовані у регіональні робочі комітети, координовані головним комітетом у Відні, розпочали працю над підготовкою збірника, однак суспільно-політичні чинники початку ХХ ст. (вибух Першої світової війни, згодом розпад Австро-Угорської монархії) стали на перешкоді реалізації проекту. Проте сама наукова ідея не була забута, а нагромаджений на той час величезний матеріал дав поштовх до створення вже в межах нової Австрійської держави наукової організації “**Österreichisches Volksliedunternehmen**”, яка продовжила справу проекту, звісно у значно скромніших масштабах. 1946 року після відновлення Австрійської республіки внаслідок реорганізації “**Österreichisches Volksliedunternehmen**” і постала сучасна науково-дослідна інституція “**Österreichisches Volksliedwerk**”, націлена на максимальне згуртування сил дослідників

¹ Volkspoesie, а також Volksdichtung – народна поезія. Цим терміном в австрійській науці позначають народні вірші, оповідання, афоризми та ін., фактично неспівані, неписані уснословесні твори.

² Австрійська народномузична справа (проект).

³ Народна пісня в Австрії.

і популяризаторів народнопісенної творчості країни. За своєю структурою “Österreichisches Volksliedwerk” – це матірня організація, яка об’єднує федеральні народнопісенні установи (“Volksliedwerk”)¹ і координує їхню діяльність насамперед у площині обміну інформацією, вирішення спільних науково-дослідних завдань, організації спільних проектів та ін.

У сфері джерельного забезпечення та координування наукових зусиль дослідників австрійської народнопісенної творчості особливе значення належить центральному архіву товариства – **Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes**. Це найбільша в Австрії колекція книг і часописів на тему народна пісня, народна музика, народний танець і народна поезія. Поряд із прекрасними приватними збірками Георга Котека і Раймунда Цодера науковець має змогу працювати тут із численними рукописними фольклорними записами, фотодокументами, аудіо- та відеоматеріалами. Архівні фонди нараховують зараз 15000 книг і часописів, 18000 рукописів, 1000 одиниць дрібних видань (т. зв. “метеликів”), 8000 графічних (фото) документів, 3000 одиниць аудіоносіїв. 1994 року архівні матеріали товариства “Österreichisches Volksliedwerk” у вигляді окремої фондової збірки увійшли до складу Австрійської національної бібліотеки (Відень), що забезпечує високий рівень збереження цих важливих матеріалів і гарантує їхнє систематичне поповнення. Збірка була належно упорядкована і відкрита для загального користування. Особливу увагу при цьому звернено на систематизацію австрійської народної пісні та музики, яка ґрунтується на розроблених і узгоджених у процесі тривалих міждисциплінарних дискусій дефініціях. Важливим акцентом в упорядкуванні центрального архіву було також об’єднання різноманітних документів у єдину базу даних, яка у свою чергу об’єднала архіви всіх федеральних народнопісенних товариств. Така об’єднана віртуальна база даних – **“Virtueller Datenbankverbund der Volksliedarchive in Österreich”**², постала в результаті реалізації науково-дослідного проекту побудови інформаційної мережі народної культури в Австрії “Informationsnetz für Volkskultur in Österreich”³, про-

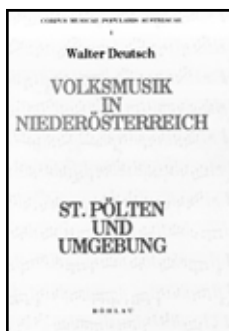
¹ Таких регіональних (федеральних) установ є дев’ять: Burgenländisches Volksliedwerk, Kärntner Volksliedwerk, Niederösterreichisches Volksliedwerk, Oberösterreichisches Volksliedwerk, Tiroler Volksliedwerk, Salzburger Volksliedwerk, Steirisches Volksliedwerk, Vorarlberger Volksliedwerk, Wiener Volksliedwerk.

² “Об’єднана віртуальна база даних народнопісенних архівів Австрії”. Детальніше про “Virtueller Datenbankverbund der Volksliedarchive in Österreich” див.: <http://www.dabis.org:53086/PSI/redirect.psi> – 6.04.2006.

³ “Інформаційна мережа для народної культури в Австрії”.

веденого на замовлення федерального міністерства освіти, науки і культури впродовж 1999-2004 рр. Ця база даних об'єднує п'ять на-роднопісених архівів Австрії¹ і створює широкі можливості бібліо-графічного пошуку книг, статей, пісень, зразків інструментальної музики, танців, ілюстрацій; у ній каталогізовано не лише друковані джерела, але й рукописні матеріали, аудіо- та відеодокументи (загалом пошукова машина цієї бази даних пропонує 42 типи документів, якими можна конкретизувати пошук потрібного матеріалу)².

“Österreichisches Volksliedwerk” провадить активну видавничу діяльність, визначальним напрямом якої є повне видання народної пісні та музики Австрії – продовження тієї грандіозної ідеї, яка 1904 року покликала до життя проект “Österreichisches Volkslied-



unternehmen”. Як зазначено вище, суспільно-політичні чинники початку ХХ ст. перешкодили виконати основне завдання проекту – здійснити багатотомне репрезентативне видання народних пісень і музики всіх народів австрійської частини Габсбурзької монархії. Однак з 1904 до 1918 р. було переведено великий масив підготовчих робіт, у результаті яких постав “майже неосяжний обсяг матеріалу”, систематизованого, науково опрацьованого і фактично готового до друку³.

Але відсутність можливостей у новій Австрій-ської держави підтримувати та фінансувати проект на колишньому рівні змусила науковців відмовитися від ідеї грандіозного народно-пісенного корпусу і цілковито зосередитися на справі збереження народномузичної творчості та публікації невеликих фольклорних збірників, призначених для популяризування народних традицій і адресованих насамперед шанувальникам народної музики, а вже потім – її дослідникам. Але навіть такій скромній діяльності було покладено край у 1938 р. із приєднанням Австрій-ської республіки до Німеччини та з початком Другої світової війни. По закінченні війни реорганізоване 1946 року товариство “Österreichisches Volksliedwerk” відновлює наукове вивчення народнопісенних традицій Австрії. Німецькомовний матеріал проекту, накопичений ще на

¹ Österreichisches Volksliedarchiv, Kärntner Volksliedarchiv, Niederösterreichisches Volksliedarchiv, Tiroler Volksliedarchiv, Wiener Volksliedarchiv.

² Детальний опис можливостей пошукової машини та інструкцію її використання див.: http://www.volksliedwerk.at/neu/einleitung_hilfestellung.htm – 6.04.2006.

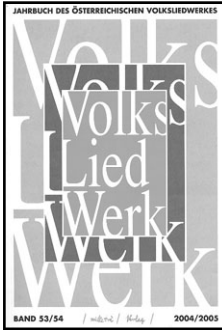
³ http://www.volksliedwerk.at/publikationen/compa/text_compa_allgemein.htm – 6.04.2006.

початку ХХ ст., було розподілено у новостворені федеральні народномузичні архіви; було розроблено нові напрями фіксації сучасних народномузичних явищ, однак про повне видання австрійської народної музики тоді ще мови йти не могло. Лише 1983 року Герлінде Гайд, генеральний секретар “*Österreichisches Volksliedwerk*”, розробила і представила перспективний план серії видань народної музики Австрії, перший том якої за редакцією Вальтера Дойча з’явився через десять років, у 1993 р. Серія отримала назву “**Corpus Musicae Popularis Austriacae**” (COMPA). Метою видавців серії є створити корпус австрійської народної музики (у репрезентативній вибірці), у якому були б представлені також пісні і танці інших етнічних груп, які віддавна проживають на території Австрії. Усе багатство фольклорних матеріалів федеральних архівів, народно-музичні фонди публічних бібліотек, приватні збірки відомих учених, а також здобутки сучасних польових досліджень творять джерельну базу цієї серії. Зміст кожного окремого тому визначається жанровою структурою народної музики: одні томи присвячені якомусь окремому жанру (напр., пісні, йодлеру, інструментальній музиці, танцям тощо), інші – можуть представляти жанрове розмаїття якогось регіону (ландшафту). Зроблені ще на початку ХVІІІ ст. народно-музичні фіксації відбирають та опрацьовують за відповідною методикою; пісні і танці з усіх австрійських регіонів роблять однаково придатними як для наукового дослідження, так і для популяризаторських цілей. Пісенну і танцювальну традицію подають у живому зв’язку зі звичаєвістю та обрядовістю, із соціальним оточенням, із середовищем побутування. Серія COMPA фіксує також і ті життєві обставини, які впливають на вироблення визначальних змістових, формальних і функціональних рис народної музики¹. Кожен том серії з’являється як видання окремого федерального товариства “*Volksliedwerk*”. Досі побачило світ 19 томів серії².

Різностороння науково-дослідна та організаційно-популяризаторська діяльність “*Österreichisches Volksliedwerk*” знаходить своє відображення на сторінках друкованого органу товариства – щорічника “**Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes**”, заснованого 1952 року. “*Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*”, як зазначено у проспекті щорічника, це єдине визнане в

¹ Детальніше про “*Corpus Musicae Popularis Austriacae*” (COMPA) див.: http://www.volksliedwerk.at/publikationen/compa/text_compa_allgemein.htm – 06.04.2006.

² Детальний бібліографічний опис і огляд видань серії див.: <http://www.volksliedwerk.at/publikationen/compa.htm> – 06.04.2006.



усьому світі австрійське фахове видання, усеціло присвячене народно-музичній проблематиці.

Друковані тут публікації репрезентують такі три основні напрями праці товариства у царині народної музичної культури. Це, насамперед, всебічне наукове вивчення народномузичної традиції Австрії в її жанровому розмаїтті: народна пісня (Volkslied), народна музика (Volksmusik), народний танець (Volkstanz), народна поезія (Volkspoesie), народна драма (Volkschauspiel), звичаї (Brauch), музичні інструменти (Musikinstrumente); польове дослідження народномузичної культури в її сучасному побутуванні. Наступний важливий напрям діяльності “Österreichisches Volksliedwerk” – організація науково-дослідної праці, координування зусиль учених, регіональних дослідних осередків, суміжних інституцій з метою реалізації комплексних, загальноавстрійських галузевих проєктів. І нарешті, системна праця задля збереження, підтримки й популяризування народного пісенного й музичного мистецтва як у самій Австрії, так і за її межами.

Структура щорічника. Власне висвітленню результатів наукового дослідження народномузичної культури присвячено перші два розділи, які разом займають більше половини усього обсягу тому: 1) “*Abhandlungen*” (тут поміщують наукові розвідки) та 2) “*Nachrichten aus Forschung und Pflege*”, у якому друкують відомості (звіти) про польові дослідження народної традиції, експедиційну роботу, науково-дослідницькі та культурно-просвітницькі проєкти, заходи, конференції. Розділ “*Preisverleihungen*” інформує про лауреатів премії Вальтера Дойча, якою щорічно нагороджують австрійських науковців за особливі заслуги у вивченні й збереженні народно-музичної культури Австрії. Два наступні розділи – “*Berichte aus den Volksliedwerken*” і “*Berichte fachverwandter Institutionen*” є трибуною відповідно федеральних народнопісенних товариств “Volksliedwerk” та споріднених інституцій: тут вони звітують про свою діяльність за попередній рік, інформують про досягнення, проблеми, – проєкти на перспективу тощо. У розділі “*Personalien*” австрійська наука вшановує пам’ять своїх заслужених працівників на полі вивчення і плекання народно-музичної культури. Завершують том три інформаційно-довідкові розділи: “*Bibliografie*” – тут подають щорічний бібліографічний перегляд нових публікацій про народну пісню, народну музику, народний танець в Австрії; “*Diskografie*” – тут подають

щорічний бібліографічний перегляд нових аудіозаписів народної пісні, народної музики і народного танцю в Австрії; “*Bücher, Noten und Tonträger*” – критичний огляд, рецензії нових книг, нотної продукції, аудіоносіїв. На останніх сторінках знайдемо список авторів та співробітників тому – “*Verzeichnis der Autoren und Mitarbeitern*”, із основними відомостями про їхнє наукове звання, місце роботи, контактну адресу.

Найновіший 53/54 (здвоєний) том “*Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*” вийшов 2005 року під редакцією Еви Марії Гоїс за підтримки федерального міністерства освіти, науки і культури Австрії. В основній своїй частині (у розділі “*Abhandlungen*”) він містить статті і матеріали міжнародного симпозіуму “*Kulturelles Erbe bewahren, vermitteln und entdecken. Das Österreichische Volksliedwerk und ethnomusikalische Archive und Sammlungen in europäischen Nachbarländern / Cultural Heritage and its Preservation, Tradition and Discovery. The Austrian Folk Song Society and Ethnomusicological Archives and Collections of Neighbouring European Countries*”¹, який відбувся у листопаді 2004 року у Відні з нагоди 100-річчя заснування товариства “*Österreichisches Volksliedwerk*”. Авторський склад вельми інтер-національний і представляє країни, яких історична доля колись тісно в’язала з Габсбурзькою монархією: Боснія і Герцеговина, Італія, Хорватія, Польща, Румунія, Словенія, Чехія, Україна, Угорщина і сама Австрія. Як зазначено у рекламному проспекті, “цей том є вагомим внеском не лише у дослідження історії “*Österreichisches Volksliedwerk*”, але й споріднених інституцій за кордоном, а також спонукає нас поглянути з різних кутів зору на проблему “своє і чуже”².

Загалом усі 18 статей і матеріалів основного розділу “*Abhandlungen*” за змістом можна умовно розділити на три групи публікацій, які висвітлюють: а) історію зародження ідеї багатотомного видання пісенної традиції народів Габсбурзької монархії “*Das Volkslied in Österreich*” та процес реалізації цієї ідеї у масштабному науковому проєкті “*Österreichisches Volksliedunternehmen*” (1904 – 1918); б) особливості здійснення цього проєкту у колишніх, зокрема, ненімецькомовних коронних землях монархії; доля регіональних проєктів після розпаду монархії; їхній вплив на дальший розвиток

¹ Культурна спадщина: її збереження, передача та вивчення. “*Österreichisches Volksliedwerk*” та етномузикологічні архіви і зібрання у сусідніх європейських країнах.

² Verband der Volksliedwerke der Bundesländer. Neuigkeiten aus dem Österreichischen Volksliedwerk 2005/1. 1. Neuerscheinung. Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. Band 53/54.

фольклористично-музикознавчих студій серед колишніх народів монархії; в) здобутки проекту, його значення, перспективи з погляду становища і потреб сучасного дослідження народномузичної традиції в Австрії, у світі загалом.

Хочу детальніше зупинитися на проблематиці публікацій першої групи (статті *Герлінди Гайд*¹, *Еви Марії Гоїс*² та *Іріс Мохар-Кірхер*³), оскільки проект багатотомного народнопісенного видання “Das Volkslied in Österreich” безпосередньо стосується історії розвитку української фольклористики та етномузикології початку ХХ ст. (зокрема загальноєвропейського контексту розвитку обох дисциплін) і досі є маловідомим фактом для широкого загалу українських науковців.

Ідею багатотомного народнопісенного видання “Das Volkslied in Österreich” Г. Гайд ставить в один ряд з іншими широко-масштабними культурницькими заходами, які відбувалися за підтримки, а часто й були безпосередньо ініційовані цісарським двором (яскравим прикладом може бути успішно зреалізований проект коронного принца Рудольфа представити світу всі народи багатонаціональної Австро-Угорської монархії в одній грандіозній науково-популярній серії “*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*”⁴) і належали до популярних на зламі ХІХ – ХХ ст.

¹ *Haid Gerlinde*. Zur forschungsgeschichtlichen Stellung des Österreichischen Volksliedwerkes // *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. – Wien: Mille Tre Verlag, 2005. – Band 53/54 (2004/2005). – S. 12-25.

² *Hois Eva Maria*. Das Österreichische Volksliedwerk als Speicher des kollektiven Gedächtnisses zwischen nationalen und pluralistischen Tendenzen im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts // *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. – Wien: Mille Tre Verlag, 2005. – Band 53/54 (2004/2005). – S. 34-47.

³ *Mochar-Kircher Iris*. Das Weltbild Josef Pommers (1845-1918) und dessen Einfluss auf das Österreichische Volksliedunternehmen // *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. – Wien: Mille Tre Verlag, 2005. – Band 53/54 (2004/2005). – S. 48-61.

⁴ Науково-популярна серія “*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*” (у науковій літературі також названа “*Kronprinzenwerk*” на згадку про її ініціатора – коронного принца, ерцгерцога Рудольфа) вийшла у світ у двох виданнях (німецькою та угорською мовою – “*Az osztrák-magyar Monarchia irásban és képen*”) у 24 томах упродовж 1887-1902 рр. загальним обсягом понад 12000 сторінок. Відомі вчені з усіх частин монархії написали загалом 587 статей, а у графічному оздобленні книг було задіяно 264 митці. Усі томи мали однакову структуру: праісторія, історія та географія краю (землі), етнографія, музика, література і театр, архітектура і мистецтво, народне господарство. (Проспект конгресу “*Zwischen Staat und Nation: Volkskunden zur Jahrhundertwende in Zentraleuropa und “Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*”, 11.-14. November 1998 in Gozd Martuljek / Slowenien”). Українські землі були представлені у двох томах серії: **Гализії**. – Wien, 1898. – Bd. 19. – XVI, 899 s.; **Буковина**. – Wien, 1899. – Bd. 20. – XIII, 532 s.

т. зв. “просвітницьких проектів”: “збирали, документували й публікували все вартісне, прагнучи вберегти його від забуття – ідея, цілком невідома усім попереднім століттям і тисячоліттям. Тепер вона стала не лише загальноновизнаною, але й отримала державну підтримку. Вона мала об’єднати народи монархії в одній спільній справі. Як виявилось, в останній, але тоді цього ще не знали”¹. Джерела ідеї загальнонаціонального народнопісенного видання Г. Гайд прослідковує в попередній збирацькій та едиторській праці на теренах Австрії, особливістю якої вже з початку XIX ст. було, зокрема, системне залучення поряд із фахівцями широких мас державних службовців, інтелігенції (шкільних учителів, учителів музики, священиків, церковних співців, органістів), тобто тих людей, які жили у регіонах і безпосередньо на місці фіксували фольклорну традицію. Наслідком ретельної праці, “поєднання фаховості і бджолиної старанності” цих збирачів постали регіональні народнопісенні й музичні збірники Йогана Штрольца (1807), Й.Майнерта (1817), Франца Ціски і Юліуса Макса Шоткі (1819), Адольфа Вольфа і Георга Відтера (1864), Джовані Баттіста Бользи (1866), Алоїса Грушки і Венделіна Тойшера (1891), особливо цінна, але тривалий час забута збірка віденського Товариства любителів музики “Sonnleithner-Sammlung” (1819). Ці здобутки і заклали ґрунт для ідеї, що “наприкінці XIX ст. буквально висіла в повітрі”² і поштоухом до реалізації якої послужило “звернення у 1902 р. акціонерного видавничого товариства “Universal-Edition-Aktiengesellschaft” до міністерства культури і освіти з проханням підтримати “багато-національний музичний збірник [...], оскільки такого повного видання досі ще немає...”³ Було задумано видати репрезентативний 60-томний корпус видання народних пісень усіх етнічних груп австрійської частини Габсбурзької імперії⁴, структурований за народами і відповідно укладене мовою кожного регіону під загальною назвою “Das Volkslied in Österreich”. Міністерство у той час очолював Вільгельм Ріттер фон Гартель, він виявив живий інтерес до проекту, вважаючи “цю патріотичну справу, яка покликана воздвигнути неминущий пам’ятник рідному мистецтву

¹ *Haid Gerlinde*. Zur forschungsgeschichtlichen Stellung des Österreichischen Volksliedwerkes... – S. 12.

² *Ibid.* – S. 16.

³ *Hois Eva Maria*. Das Österreichische Volksliedwerk als Speicher des kollektiven Gedächtnisses zwischen nationalen und pluralistischen Tendenzen... – S. 37.

⁴ Землі Угорської корони не брали участі у проекті, причини достеменно невідомі.

й австрійському національному характеру, гідною усілякого сприяння”¹. Проект підтримали також і на цісарському дворі, який прагнув до утвердження серед населення монархії загальнодержавної свідомості, наднаціональної ідентичності при одночасному збереженні його національних особливостей. Та оскільки монархія складалася з різних за походженням і структурою коронних земель, які годі було поєднати на політично-конституційному полі, то це між іншим намагалися зробити на полі культурному. Народна музика і особливо народна пісня, які вважалися нібито аполітичними, повинні були сприяти виробленню регіональної ідентичності і водночас – міжлюдському, а також надрегіональному порозумінню і примиренню, а завдяки своєму сильному емоційному впливові – утверджувати загальнодержавну свідомість². Такі патріотичні думки, вияви вірності монархії, як зазначає Е.М. Гоїс, були не лишень урядовою пропагандою, але й широко культивувалися у народознавчих колах Австрії. У цьому, наприклад, переконують програмні засади заснованого у 1894/95 рр. провідного друкованого органу австрійського народознавства – “*Zeitschrift für österreichische Volkskunde*”, який, за задумом його редактора Міхаеля Габерляндта, “був націлений на порівняльне вивчення й висвітлення народної культури населення Австрії у цілковитій неупередженості в національних питаннях та у пошуку глибинніших принципів розвитку, ніж національність”³.

Із включенням у проект міністерства культури й освіти Г. Гайд пов’язує поступове переосмислення цієї поетичної та політичної ідеї у наукову концепцію, бо для реалізації задуму мало було лишень національних устремлінь, але необхідно було налагодити системну діяльність. За її організацію взявся відомий тогочасний дослідник австрійської народної пісні, віденський учитель, “Нестор систематичного народномузичного вивчення Австрії”⁴ Йозеф Поммер (1845-1918). Авторка окремої статті про світогляд Й. Поммера і його вплив на проект “*Österreichisches Volksliedunternehmen*” Іріс Мохар-Кірхер⁵ розглядає діяльність цього вченого в контексті формування ідеї загальноавстрійського фольклорного видання: “У Й. Поммера ще

¹ *Hois Eva Maria*. Das Österreichische Volksliedwerk als Speicher des kollektiven Gedächtnisses zwischen nationalen und pluralistischen Tendenzen... – S. 37

² *Ibid.* – S. 37-38.

³ *Ibid.* – S. 38.

⁴ *Mochar-Kircher Iris*. Das Weltbild Josef Pommers (1845-1918) und dessen Einfluss auf das Österreichische Volksliedunternehmen... – S. 48.

⁵ *Ibid.* – S. 48-61.

на початку 1890 рр. визріла ідея об'ємного німецько-штаєрського пісенного збірника, першим кроком у здійсненні якої була поява 1902 року збірки “444 Jodler und Juchezer”. Саме прагнення знайти належну підтримку (зокрема фінансову) для продовження свого задуму і привело Й. Поммера у проект “Österreichisches Volksliedunternehmen”. Загалом Й. Поммер є ключовою постаттю в австрійській науці про народномузичну творчість початку ХХ ст.: саме йому належать незаперечні заслуги у справі збирання та вивчення народної пісні і музики німецько-штаєрського регіону, у виданні спеціально присвяченого німецькій народній пісні часопису “Das deutsche Volkslied” (виходив з 1899 р.), в організації на базі Німецького народного співочого товариства у Відні (засноване 1889 р.) широкої діяльності у напрямі збереження й популяризації народнопісенної традиції і залученні до неї із національно-виховних міркувань німецького жіноцтва (як берегинь національного духу), і зрештою, у налагодженні роботи проекту “Österreichisches Volksliedunternehmen”. Із приходом Й. Поммера як людини ініціативної і цілеспрямованої ця централізовано керована державною рукою справа різко зрушилася з місця, і, в першу чергу, завдяки тому, що Й. Поммер “творчі і видавничі ідеї народнопісенного проекту перевів із площини первинних естетичних роздумувань на наукові основи”¹. Його праця над розробкою збирацьких і видавничих планів була надзвичайно продуктивною. На зламі 1903-1904 рр. він написав пам'ятну записку у міністерство культури й освіти, у якій виклав основні напрями структурної розбудови проекту: зокрема створення для кожного етносу багатонаціональної монархії окремих робочих комітетів, які б провадили збирання, опрацювання й видання народномузичного матеріалу і діяльність яких була б координована головним комітетом у Відні. 1904 року міністерство офіційно започаткувало масштабний проект “Österreichisches Volksliedunternehmen”. 1905 року вже як провідний співробітник головного комітету Й. Поммер уклав засади збирацької роботи, 1906 року – вступ до збирацької та фіксаторської праці разом із питальниками. Важливим є внесок цього дослідника як у наукове окреслення терміну “народна пісня” на початках проекту, так і у викінченні вступного тому (Ankündigungsband), який був призначений для німецькомовної частини проекту і мав розпочинати грандіозну 60-томну серію

¹ *Mochar-Kircher Iris*. Das Weltbild Josef Pommers (1845-1918) und dessen Einfluss auf das Österreichische Volksliedunternehmen... – S. 49.

народної музики Австрії (том був підготовлений до друку вже у 1918 р., однак побачив світ лише 2004 р.)¹.

Усі коронні землі, які належали до австрійської частини Австро-Угорської монархії було об'єднано у велетенську, ієрархічно структуровану організацію, всередині поділену на мовні групи (німецьку, слов'янську і романську), в межах кожної мовної групи існував поділ на коронні землі. Для кожного етносу багатонаціональної монархії було створено окремий робочий комітет, який і провадив збирання, опрацювання й видання народномузичного матеріалу. Координування діяльності національних робочих комітетів здійснював головний комітет у Відні. Щоправда, уже на самому початку реалізації проекту виявилася нерівномірність, а почасти навіть і упередженість у розподілі робочих комітетів, який здійснювався переважно з офіційних міркувань віденської влади². Для реалізації такого масштабного задуму об'єднаних зусиль дослідників усної словесності, народної музики, звичаєвості і побуту було очевидно недостатньо, тому керівництво проекту робило спроби нав'язати співпрацю із суміжними дисциплінами: германістикою, романістикою, славістикою, музикознавством (із останньою це вдавалося найгірше, для прикладу, засновник порівняльного музикознавства у Відні Гвідо Адлер був осторонь від проекту). Також було вирішено залучити до проекту широкі кола збирачів-аматорів, шанувальників і популяризаторів народної пісні і музики – “усі освічені верстви, які мають контакт з народом або ж вийшли з нього, особливо учителів, духовних, службовців, лікарів, студентів”. Однак ефективна співпраця з аматорами не цілком вдалася, за винятком хіба що учителів, до яких за своїм фахом належав сам Й. Поммер³.

Залучення до проекту нефахівців висунуло потребу узгодження їхньої діяльності та спрямування її у русло наукових вимог до польових досліджень, транскрипції та класифікації матеріалу. В укладених з цією метою засадах збирацької роботи Й. Поммера, як зазначає Г. Гайд, “уперше (в Австрії. – *А. В.*) було узагальнено методологічні прийоми, які гарантували об'єктивність, відкривали можливості для систематизації та перевірки накопиченого фактажу;

¹ *Mochar-Kircher Iris*. Das Weltbild Josef Pommers (1845-1918) und dessen Einfluss auf das Österreichische Volksliedunternehmen... – S. 49-50.

² *Haid Gerlinde*. Zur forschungsgeschichtlichen Stellung des Österreichischen Volksliedwerkes... – S. 12-13.

³ *Ibid.* – S. 16.

окреслено предмет дослідження»¹. Загальна вимога – “вишукувати та збирати тексти й мелодії пісенних творів, які виникли і побутували у народному середовищі, але також і тих, які вже були надруковані. Необхідно було записувати народні пісні, народні вірші, народну музику, відомості про народні музичні інструменти, танці, одяг, звичаї і обряди, мову народу і навіть про пісні літературного походження. Найвищим принципом проголошено “фотографічну” достовірність записів, не можна було виправляти ніяких брутальностей. Обов’язковим було вказувати ім’я збирача й інформанта, місце запису, територію поширення, приблизний вік твору, час запису. Бажаними були також усілякі додаткові пояснення про автора пісень чи їхнього виконавця. Окрім того, збирали графічні зображення (фото) танцювальних рухів, сцен, музичних інструментів. Поряд із власне народною піснею радили фіксувати також популярні серед народу пісні (*volkstümliche Lieder*); пісні для народу; твори, стилізовані під народні пісні; шкільні пісні і пісні співочих товариств, пісні мішаною мовою. Пропонували у пошуковій роботі використовувати вже друковані збірники; у питальнику було підібрано питання про стародавні пісні, про витіснення одних творів іншими, про йодлерів², юхцерів³, відомих знавців та виконавців, пісенні збірники, музикантів, пісенні жанри, про ситуації, при яких співали пісень, про багатоголосся, інструментальний супровід, народну драму, народномузичні інструменти і танці. Щоб заохотити народ до співпраці, рекомендували під час опитувань демонструвати вже існуючі збірники із вказаними там іменами інших інформантів.

Також для нотних транскрипцій найвищим принципом було проголошено “фотографічну” достовірність, із гармонізаціями покінчили остаточно... Хто самотужки не міг записати мелодію, той

¹ *Haid Gerlinde*. Zur forschungsgeschichtlichen Stellung des Österreichischen Volksliedwerkes. – S. 18.

² *Йодлер* від *йодельн* (нім. jodeln) – тірольська манера співу, виспівування самих лише голосних звуків у швидкій і майстерній зміні грудного і головного голосу (голосових резонаторів). Відповідно, *йодлер* – той, хто співає у цій манері.

³ *Юхцер* від *юхцен* (нім. juchzen) – короткий, мелодійний вигук, яким користуються для порозуміння в горах. Виникає спонтанно, тому його важко фіксувати. Водночас існують регулярно повторювані, традиційні вигуки – *юхцети*, *руфи* (нім. Juchzet, Rufe), які зокрема використовує альпійська пастушка (Sennerin), щоб прикликати свої корови. Відповідно, *юхцер* – той, хто виконує *юхцети*. Детальніше див.: *Deutsch Walter, Hois Eva Maria* (Hg.). Das Volkslied in Österreich. Volkspoese und Volksmusik der in Österreich lebenden Völker, Wien 1918 / Hg. v. Österreichischen Volksliedwerk // CORPUS MUSICAE POPULARIS AUSTRIACAE. Sonderband / Bearbeiteter und kommentierter Nachdruck des Jahres 1918. – Wien, 2004. – S. 144-151.

повинен був залучити до цього практикованого музиканта, або, завчивши мелодію, проспівати її музикантові, або надати відомості про інформанта робочому комітетові, щоб той направив до нього фахівця, або ж використати фонографічний апарат, “яким могли записувати навіть люди без музичних здібностей”... Щодо запису діалектів була поставлена вимога занотовувати так, як чуємо, але за змогою не вельми відходити від норм шкільної мови. Для фахівців однак існували детальніші правила”¹.

Із самого початку серію було задумано як наукове видання, яке мало виходити під загальною назвою “*Das Volkslied in Österreich. Volkspoesie und Volksmusik der in Österreich lebenden Völker. Hrsg. v. k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht*”. У підtitулі кожного тому подавали відомості про місцевість, народ і представлений у томі матеріал, напр.: “*Das deutsche Volkslied in Böhmen. Geistliche, geschichtliche Lieder, Balladen, episch-lyrische Lieder, Berufslieder, bearbeitet von...*”. У вступі належало повідомити про засади й особливості збирацької і видавничої праці, за бажанням видавців можна було також подати узагальнений огляд досягнень у даній галузі. Однак обов’язковим було в окремій передмові назвати усіх задіяних осіб, а до кожної пісні вказати місце і час запису, інформанта. Систематизація й упорядкування матеріалу в межах тому мала відбуватися за науковими принципами; текст кожного твору супроводжували мовний та змістовий коментар; будь-які доповнення чи виправлення у нотних текстах слід було чітко зазначити. Завершувати кожен том мали різні покажчики, зокрема алфавітний покажчик початкових пісенних строф, покажчик рим, реєстр мелодій (за початком мелодії), а також інші покажчики за бажанням робочого комітету. Робочою мовою видання для німецькомовного простору була німецька. Коментарі слід було писати загальнозрозумілою німецькою мовою, уникаючи зловживання іншомовною лексикою і будь-якого високовченого забарвлення. Після закінчення роботи над окремими томами планували видати оглядові томи про кожну національну групу зокрема.

Фактично в основній своїй частині томи серії були замислені лишень як джерельна база для майбутніх наукових досліджень, у них, зокрема, не передбачали подавати порівнянь. Увесь науковий порівняльний апарат було вирішено друкувати в окремому додатку до кожного тому наукової серії (тут, щоправда, було визначено такі

¹ *Haid Gerlinde. Zur forschungsgeschichtlichen Stellung des Österreichischen Volksliedwerkes... – S. 18-19.*

обмеження, що порівняння не мали виходити за політичні та мовні кордони, а опиратися, головним чином, на народну поезію і музику відповідного регіону).

Поряд із цією серією головний комітет також виношував задум паралельно видавати ще одне – менше видання, призначене для потреб популяризації народномузичної культури у школі, родині, суспільстві, викладене доступно, із супроводом на фортепіано, гітарі чи цитрі.

Організатори проекту сподівалися вже в короткім часі представити на суд громадськості перші результати своєї діяльності. Було домовлено, що той робочий комітет, який першим підготує свій том до друку, розішле коректури іншим комітетам. Водночас усі сходилися на тому, щоб не намагатися видати щось якомога швидше, але якомога ґрунтовніше опрацювати матеріал. Для ознайомлення громадськості із поступом праці над проектом було запропоновано видавати звідомлення, щоб “зактивізувати співучасть, збудити довіру, перешкодити появі зневіри, вгамувати нетерпеливість та завадити нечесній конкуренції” (цього особливо остерігалися, і тому навіть було домовлено про покарання для тих членів комітетів, які б наважилися самоосібно видати матеріал, призбираний для комітету)¹.

Таким чином народнопісенний проект “*Österreichisches Volksliedunternehmen*” на початку ХХ ст. був найбільшою збирацькою акцією не лише у Європі, а й, мабуть, в усьому світі. Однак це було водночас і його вразливою стороною. “Організація була складною, а монархія великою. Робочі комітети були створені формально міністерським декретом; у їхні обов’язки входила спеціалізація праці, співпраця всіх учасників, залучення громадськості, її інструктування і забезпечення фаховою допомогою. Увесь призбираний матеріал потрібно було надсилати у комітети вищого рівня, які його перевіряли й опрацьовували. Із суперечливими питаннями необхідно було звертатися у головний комітет, наділений контролюючими функціями, які він делегував низці інших, т. зв. підкомітетів і так далі, і так далі... Натомість, – підсумовує Г. Гайд, – із досвіду знаємо, що в науковій сфері успіхів добивалися не комітети і комісії, але конкретні фахівці, а залучення аматорів хоч і приваблива, проте складна справа, яка має свої межі. Так було і тоді. Й. Поммер брав занадто багато на себе, щоб могли хоч щось довести до ладу. Іноді

¹ *Haid Gerlinde*. Zur forschungsgeschichtlichen Stellung des Österreichischen Volksliedwerkes... – S. 20-21.

складалося враження, що він щоразу створював нові структури у межах проекту заради того, щоб обійти вже існуючі. Водночас він виношував задум практичних популярних видань, пропагував політичні ідеї, які підштовхували його залучати у проект своїх однодумців, навіть якщо вони й не були фахівцями. Так з часом витворився апарат – мішанина бюрократії та аматорства велетенських розмірів. І все це потрібно собі уявити у той час – без мобільних телефонів, без факсу, без копіювальної техніки і насамперед без електронної пошти. Все йшло через звичайну пошту, щоправда вона функціонувала добре...”¹

Як уже було сказано вище, Перша світова війна стала на перешкоді реалізації проекту, зруйнувавши саме підґрунтя ідеї багатонаціонального народномузичного збірника – багатонаціональну Австро-Угорську монархію. Однак ті здобутки проекту, які залишилися Австрії, Г. Гайд уважає великим спадком, що ліг в основу сучасних народномузичних студій у країні. Це – найбільша в Австрії бібліотека народної музики; народнописенні зібрання; ідея науково-критичного репрезентативного видання, зреалізована в серії “*Corpus Musicae Popularis Austriacae*”; численні методологічні розробки, які сучасна наука продовжила і покращила у співпраці з академічним музикознавством та етномузикологією; провідний друкований орган народномузичних студій в Австрії “*Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*” як наступник журналу “*Das deutsche Volkslied*”².

Із публікацій про особливості реалізації широкомасштабного проекту “*Österreichisches Volksliedunternehmen*” у колишніх провінціях Габсбурзької монархії (сьогоднішніх Словенії, Далматії, Боснії і Герцеговині, Чехії, Польщі, Україні) на особливу увагу заслуговує розвідка львівської дослідниці *Ірини Довгалюк* “Проект «Народна пісня в Австрії» та Філарет Колесса”³, у якій вперше систематизовано

¹ *Haid Gerlinde*. Zur forschungsgeschichtlichen Stellung des Österreichischen Volksliedwerkes... – S. 22-23.

² *Ibid.* – S. 23.

³ *Dovhal'uk Iryna*. Das Projekt “Das Volkslied in Österreich” und Filaret Kolessa // *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. – Wien: Mille Tre Verlag, 2005. – Band 53/54 (2004/2005). – S. 134-151. Українською мовою ця стаття опублікована у виданні: Довгалюк Ірина. Проект “Народна пісня в Австрії” та Філарет Колесса // *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): Збірник наукових праць та матеріалів*. – Львів, 2005. – С. 240-256. – (Серія: “Українська філологія: школи, постаті, проблеми”. – Вип. 5).

відомі нам сьогодні факти про участь українських (галицьких) фольклористів та етномузикологів у цьому науковому проекті. Авторка проаналізувала увесь шлях розгортання української частини проекту: створення та перші засідання (1907 р.) Руського робочого комітету (як регіонального робочого органу проекту для галицьких українців “Ruthenen”); організування для потреб видання цілеспрямованої збирацької роботи у краї; наполеглива праця особливо Філарета Колесси, згодом обраного головою комітету, над упорядкуванням і систематизацією почасти вельми безсистемно нагромадженого фактажу, над транскрибуванням мелодій народних пісень та підготовкою теоретичної частини українського тому; зрештою, поява у 1912 р. відомостей про перші результати кропіткої роботи, коли “руська комісія вже володіла матеріалом на два повні томи по 30-40 аркушів друку (приблизно 720-960 сторінок), з яких один би містив різні пісні, співані по цілм краю, а другий пісні з Лемківщини” і планували вже наступного 1913 року представити зібраний фольклорний матеріал на засіданні головного комітету у Відні, щоб у 1914 році опублікувати перший з галицьких томів¹. На перешкоді стала війна, збірник зник, його місцезнаходження сьогодні поки що невідоме. Однак архівні пошуки (зокрема у приватному архіві родини Колессів у Львові) виявили матеріал, який дав змогу І. Довгалюк відтворити змістове наповнення, структуру, з’ясувати науковий рівень галицького тому серії “Das Volkslied in Österreich”. Дослідниця ґрунтовно розглянула науковий апарат збірника, зокрема особливості наукового коментування пісенних і нотних текстів, проаналізувала джерела збірника, географію уміщених у ньому записів, рівень представлення етнографічний районів краю, специфіку транскрипційної роботи Ф. Колесси із музичним матеріалом. Висновок авторки – “галицький том відповідав усім вимогам і побажанням віденського головного комітету проекту... і міг стати одним з перших видань задуманої серії “Das Volkslied in Österreich”², є переконливим свідченням того високого рівня, якого сягнула українська фольклористика початку ХХ ст., розвиваючись у контексті загальноєвропейської наукової думки.

¹ *Doyhal'uk Iryna*. Das Projekt “Das Volkslied in Österreich” und Filaret Kolessa... – S. 136-137.

² *Ibid.* – S. 148.

Важливе місце у проблематиці згаданого вище віденського симпозіуму 2004 року зайняли питання сучасного стану і перспектив дальшого розвитку народнопісенних досліджень у Австрії й загалом у світі. Особливий акцент було зроблено на використанні досягнень модерних інформаційних технологій для інтенсифікації збирацької праці, гарантування надійності збереження накопичених матеріалів, створення можливостей для загальнодоступного користування здобутками духовної культури людства. Цінні відомості про рівень опрацювання цієї проблематики в Австрії, про реальні приклади запровадження новітніх технологій, здобутки та ризики можна почерпнути зі статей *Дітріха Шюллера*¹, *Міхаелі Бродль*², *Соні Ортнер*³, на яких зупинюся детальніше, зваживши на актуальність порушених питань для сучасної української науки.

Дітріх Шюллер, фахівець віденського фонограмархіву Австрійської академії наук, розглянувши у своїй доповіді традиційні форми наукової народознавчої діяльності: збирання, зберігання і поширення крізь призму технічних можливостей ХХІ ст., накреслив перспективні підходи для вирішення чи не найскладнішої дилеми усіх дисциплін культурологічного спектру – *збереження документів духовної культури людства*. Найперше автор з'ясовує суть проблеми: “Збирання лише тоді є успішним, коли зібрана інформація є довговічною, а її зберігання дає змогу користуватися нею упродовж тривалого часу”. І тут він ставить цілком доречне запитання: “якою ж насправді є довговічність і надійність нашої пам'яті, накопиченої у величезній кількості документів у класичних бібліотеках і архівах, аудіовізуальних збірках, цифрових базах даних і серверах?” і приходить до, на перший погляд, цілком парадоксального висновку: “тривкість документів обернено пропорційна до технічного прогресу. Чим давніші документи, тим вони стійкіші, і чим вони молодші, тим крихкіші, скороминучіші. Античні петрогліфи та глиняні таблички месопотамських цивілізацій уже перетривали цілі тисячоліття і переживуть ще не одне, звісно, якщо не брати до уваги

¹ *Schüller Dietrich*. Sammeln – Bewahren – Verbreiten. Traditionelle Anliegen im technischen Umfeld des jungen 21. Jahrhunderts // *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. – Wien: Mille Tre Verlag, 2005. – Band 53/54 (2004/2005). – S. 26-33.

² *Brodli Michaela*. INFOLK – Dokumentenverwaltung – Virtueller Datenbankverbund der Volksliedarchive in Österreich // *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. – Wien: Mille Tre Verlag, 2005. – Band 53/54 (2004/2005). – S. 189-201.

³ *Ortner Sonja*. Feldforschung als Quelle für Veranstaltungsprojekte // *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. – Wien: Mille Tre Verlag, 2005. – Band 53/54 (2004/2005). – S. 202-214.

природних чи техногенних катастроф. Пергамент і папір стародавніх книг за сприятливих умов навколишнього середовища надзвичайно тривкі, і їхній вік також може вимірюватися цілими століттями. Перелом тут стався із середини XIX ст. із запровадженням паперу зі шліфованого дерева (Holzschliffpapier), який із часом розкладається, що особливо загрожує газетам та іншим виданням, друкованим на дешевому папері. Така ж сама ситуація з аудіовідеоносіями. Із винайденням фотографії (1839), звукозапису (1877) і кінематографії (у 1890 роках) для етнографічної науки і загалом культурологічних дисциплін розпочалася нова ера фіксування досліджуваних реалій: на зміну в конкретному значенні цього слова *опису* акустичних і оптичних феноменів, великою мірою залежному від суб'єктивізму їхнього автора, прийшли аудіовізуальні документи – фактично аналоги фізичних станів чи перебігів, позначені високим рівнем об'єктивності. Таким чином було введено кардинально нові категорії джерел. Яскравим прикладом може бути етномузикологія, становлення якої стало можливим лишень із винайденням фонографів та створенням архівів, коли з'явилася можливість багаторазового відтворення досліджуваних музичних явищ”. “Однак рівень тривкості аудіовізуальних інформаційних носіїв у загальній шкалі довговічності є дуже низьким і фактично не витримує жодного порівняння з добрим папером. Якщо шелакові (т. зв. патефонні) платівки (продувалися з 1898 до середини 1950 рр.) перетривали до наших днів і разом із довгограючими грамплатівками мабуть і надалі зберігатимуться у доброму стані, то із довговічністю магнітних стрічок – без різниці, аудіо чи відео, без різниці, аналогових чи цифрових, – справи куди гірші: ми повинні визнати, що через кілька десятиліть більша частина магнітофонних фондів упаде жертвою процесів хімічного розкладу. А це дуже тривожно, бо саме документи духовної культури фіксовані переважно на таких магнітних стрічках.

І, нарешті, щодо оптичних носіїв, то навіть найзатятіші оптимісти не пророчать CD та DVD довгого життя”¹.

Однак фізична природа носіїв інформації є лише однією стороною проблеми нестійкості зафіксованої на них інформації. Не менш серйозною, на думку австрійського фахівця, є проблема *зчитування* інформації. “Адже за винятком фотографії, усі інші

¹ *Schüller Dietrich. Sammeln – Bewahren – Verbreiten. Traditionelle Anliegen im technischen Umfeld des jungen 21. Jahrhunderts...* – S. 28.

аудіовідеонасії зчитуються за допомогою машин, а тому залежні від почасти високотехнологічних відтворювальних пристроїв, які у свою чергу є продуктом лише серійного виробництва. І якщо, наприклад, для циліндрів Едісона вдалося виготовити відтворювальні пристрої, які видобувають з цих історичних документів значно вищу якість сигналу, аніж це могли робити оригінальні пристрої, то є цілком нереальним відтворити будь-який цифровий відеоформат, якщо спеціально призначений для цього пристрій знято із серійного виробництва і використано останні запасні частини для його ремонту. Цей феномен, названий «старінням техніки», архіваріуси аудіовізуальної інформації вважають найбільшою проблемою для зберігання даних”¹. Саме зникнення запасних частин для магнітофонів, на думку Д. Шюллера, є найсерйознішою загрозою для значної маси фіксацій явищ духовної культури. Він особливо застерігає у цьому країні Центральної та Східної Європи, “у збірках яких накопичена незліченна кількість магнітофонних записів, якість відтворення яких через нестабільність носіїв невблаганно падає. Проте відповідним інституціям часто бракує не стільки сучасних відтворювальних машин для перезапису інформації, скільки відповідальності й усвідомлення того, на якій хисткій основі побудовані засади їхньої науки”².

Вирішення цих двох проблем – недовговічності документів та нестачі відтворювальної техніки – Д. Шюллер бачить у “переведенні аналогових документів у цифровий формат, у безперервному збереженні та міграції цих цифрових даних”. Це, на думку вченого, “вимагає докорінної зміни засад архівної справи: замість збереження «вічних» фондів оригінальних носіїв, що тепер не має жодного сенсу, потрібно прагнути до створення «вічних» фондів змісту”³. У цьому напрямі, як засвідчують приклади Д. Шюллера, у країнах Західної Європи вже провадиться активна робота і досягнуто певного рівня (проекти конвертування аналогової інформації на Німецькому радіо, у Австрійському фонограмархіві та Центральному архіві Österreichisches Volksliedwerk). Натомість, застерігає австрійський учений, під загрозою опинилися цінні свідчення культурного розмаїття людства – той матеріал, який упродовж останніх 50 років накопичували численні дослідні та культурні інституції по всьому

¹ *Schüller Dietrich. Sammeln – Bewahren – Verbreiten. Traditionelle Anliegen im technischen Umfeld des jungen 21. Jahrhunderts...* – S. 28.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* – S. 29.

світі (тут він знову акцентує на центрально- та східноєвропейських фондах) і який зберігається почасти без належного архівного опрацювання. Саме на ці збірки і колекції, на думку Д. Шюллера, світова громадській повинна скерувати стратегічні фінансові заходи, щоб принаймні зберегти ті документи, на які опирається сучасна етнологічна, лінгвістична чи народномузична наука. Бо інакше у найближчі 10-30 років ми втратимо наукову джерельну базу для культурологічних наук і опинимося на рівні XIX ст., оперуючи вторинними описовими джерелами і не маючи змоги їх належно перевірити¹.

Із запровадженням оцифрування як новітньої форми збереження інформації не зникає однак проблема збереження самих носіїв цифрової інформації. “Ще не всі до кінця зрозуміли, що з початком цифрової ери канули в лету ті часи, коли такі носії даних, як книги, грамплатівки чи магнітофонні стрічки, можна було покласти на полиці, оптимізувати кліматичні умови зберігання і потім через десятиліття їх виїняти і знову програти. Ми повинні усвідомити, що сам перезапис звукових чи графічних даних на такі оптичні носії, як CD чи DVD, як це дуже часто і повсюдно відбувається, не є ще ніяким збереженням, радше навпаки – загрожує інформації, бо більшість цих носіїв ще швидше стануть нечитабельними, ніж оригінальні носії. Цифрова консервація вимагає перманентного, активного контролю, своєчасного поновлення пошкоджених носіїв та постійної міграції даних на нові технічні формати, нові носії, щоби встигати за стрімким технічним розвитком та вберегтися від втрати даних через ефект “старіння техніки”. При великих обсягах інформації це можливе лише за допомогою автоматизації, що у свою чергу вимагає дорогого устаткування й програмного забезпечення². За даними Д. Шюллера, професійне збереження 1 Gb інформації вартує 7-10 євро на рік. На перший погляд, начебто прийнятна ціна, але коли поррахувати, що 1 Gb це в архівному форматі лише 30-60 хв. музики і менше однієї хвилини відео, то збереження навіть невеликої приватної аудіовідеоколекції виливається у величезну суму. Вихід австрійський учений бачить у дальшому розвитку технологій, у стимулюванні розширення ринку цифрової обробки даних і зниження цін на цифрове збереження інформації. Такими, досить

¹ *Schüller Dietrich*. Sammeln – Bewahren – Verbreiten. Traditionelle Anliegen im technischen Umfeld des jungen 21. Jahrhunderts... – S. 30.

² *Ibid.* – S. 30-31.

песимістичними поглядами на проблему автор однак аж ніяк не мав наміру зневірити читачів, радше бажав дещо збити загальну “кібер-ейфорію”, а конкретними вказівками посприяти подоланню потенційних негативних аспектів нової цифрової ери.

Яскравий приклад практичної реалізації задекларованих у попередній публікації ідей використання сучасних інформаційних технологій у сфері вивчення народної духовної культури подала *Michaela Brodl*, співробітник Австрійської національної бібліотеки у Відні¹. У своїй статті вона розкрила основні етапи розбудови архівної справи у “*Österreichisches Volksliedwerk*”. Гадаю, розгляд цих етапів може зацікавити українських фахівців як конкретний приклад успішної реалізації ідеї ефективного збереження явищ духовної культури народу.

Першим кроком у цій справі було заснування з початком 1950 рр. центрального архіву народної пісні в Австрії – “*Zentralarchiv des Österreichischen Volksliedwerkes*”, головною метою якого було поставлено створення можливостей для порівняльного вивчення австрійської народнопісенної творчості. Для цього всі найважливіші фольклорні публікації планували “розбити” на окремі пісенні тексти і створити єдиний алфавітний пісенний реєстр, який би давав змогу “за одним разом” знайти потрібний твір, замість багаторазового пошуку у по-різному укладених збірниках. Водночас пропонувалося створити каталог місцевостей, який також мав би допомогти “за одним разом” виявити увесь пісенний репертуар певної місцевості, зафіксований на якийсь певний час. Поряд із цим планували поступово провадити копіювання фондів регіональних народнопісенних архівів для Центрального архіву, зберігаючи при цьому, звісно, всі авторські права, права записувачів та власників фондів. Ці копії мали стати основою для формування Центрального архіву. Такими були плани і перші кроки Центрального архіву у 1950 рр.²

На якісно новий рівень ця робота була поставлена з початком 1974 р., коли під керівництвом Г. Гайд розпочалась праця над виробленням єдиної системи архівування для всіх народнопісенних архівів Австрії. 1991 р. як результат тривалих дискусій і досліджень постала “*INFOLK – Informationssystem für Volksliedarchive in Österreich*”³ – регуляторна праця, яка визначала єдині засади архівування, систе-

¹ *Brodl Michaela*. INFOLK – Dokumentenverwaltung – Virtueller Datenbankverbund der Volksliedarchive in Österreich... – S. 189-201.

² *Ibid.* – S. 189-190.

³ “INFOLK – Інформаційна система для народнопісенних архівів Австрії”.

матизації фольклорного матеріалу, джерельної інформації та ін. Були розроблені картотечні картки для всіх різновидів документів (пісні, мелодії, особистості, книги і вміщені у них статті, графічні документи, аудіодокументи та ін.), окремі картки, як ось для пісні, містили понад 60 полів для інформації, що, як згадує авторка, спочатку викликало страх і сумніви серед співробітників архіву у можливості реалізації такого задуму. Однак саме чіткість і однозначність дефініцій згодом уможливили машинне опрацювання накопиченої інформації та створення впродовж 1994-1996 рр. комп'ютерної бази даних *“INFOLK – Dokumentenverwaltung”* (спочатку на базі програми Access).

Наступним кроком був ініційований федеральним міністерством освіти, науки та культури проект *“Informationsnetz für Volkskultur in Österreich”*¹, у рамках якого впродовж 1999-2004 рр. *“Österreichisches Volksliedwerk”* у співпраці з фірмою Dabis перевели структуру комп'ютерної бази даних *“INFOLK – Dokumentenverwaltung”* на базу професійної бібліотекарської програми BIS-C 2000, зробили необхідні зміни і під'єднали її до мережі Інтернет. Так була створена віртуальна об'єднана база даних *“Virtueller Datenbankverbund der Volksliedarchive in Österreich”*, яка вперше відкрила можливості для швидкого і зручного пошуку відомостей про австрійську народнопісенну й музичну культуру (чи то про пісню, друковану працю, чи аудіодокумент) із доступом до каталогів регіональних народнопісенних архівів та збірок інших споріднених інституцій країни. На сьогоднішній день об'єднана віртуальна база даних пропонує у вільному доступі інформацію про 90000 пісень та інструментальних мелодій; 33000 особистостей та організацій; 20000 книг із уміщеними в них статтями; 6000 графічних документів та 6000 аудіодокументів. У базу даних уведено також реєстр наукового видання товариства – журналу *“Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes”*, з 52 томів якого на цей час вибрано і опрацьовано всі статті та повідомлення (вони описані на картках за названими у них піснями, інструментальними творами, танцями, народною драмою, а також за всіма персоналіями та організаціями, місцевостями, інструментами і звичаями)².

Актуальним етапом, на якому зараз перебуває справа архівування австрійської народномузичної традиції у Центральному архіві *“Österreichisches Volksliedwerk”* – є створення можливостей для

¹ “Інформаційна мережа для народної культури в Австрії”.

² Brodl Michaela. INFOLK – Dokumentenverwaltung – Virtueller Datenbankverbund der Volksliedarchive in Österreich... – S. 193-196.

безпосереднього доступу до самих документів, що власне передбачає їхнє оцифрування і розбудову архіву цифрових об'єктів. На цьому етапі за підтримки федерального міністерства освіти, науки та культури Австрії на базі Австрійської національної бібліотеки, складовою частиною якої і є Центральний архів, фахівці бібліотеки оцифровують аудіовізуальні фонди регіональних народнопісних архівів, розташовують документи на потужних накопичувальних серверах (зокрема Австрійської медіатеки) і налагоджують відповідний доступ до цієї інформації. З технічних причин, а також згідно із законом про авторське право, цифрові документи поки що недоступні через Інтернет, ними можна користуватися лише через базу даних архіву, для чого потрібно відвідати сам архів. Однак в Інтернеті можна дізнатися, у якому форматі зберігається і видається потрібний документ¹.

У планах Центрального архіву не менш важливі заходи: розробка програми для пошуку мелодій та інструментальної музики, налагодження вільного доступу до музичних документів. Це наступні етапи роботи, мета якої, підсумовує авторка статті, зробити так, “щоб архів як накопичувач колективної культурної пам'яті міг надійно зберігати культурну духовну спадщину і водночас був інформаційним центром, завжди відкритим для своїх відвідувачів”².

У вступному слові (“Від редакції”) до 53/54 тому “Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes” його упорядник д-р Ева Марія Гоїс провела символічний зв'язок між **1904** роком – коли було започатковано широкомасштабний проект “Österreichisches Volksliedunternehmen”, який мав об'єднати всі народи Габсбурзької, Дунайської монархії в одному репрезентативному виданні “Das Volkslied in Österreich”, та **2004** – роком “східного розширення” Європейського Союзу, який відкрив для європейської спільноти та її сусідів широкі горизонти міжнародної співпраці. “І тут головне наше завдання сьогодні, – наголосила Е.М. Гоїс, – уповні використати ці нові можливості також у культурній площині”³. З такого погляду можемо вважати, що святкове відзначення 100-літнього ювілею австрійського народнопісного товариства

¹ Brodl Michaela. INFOLK – Dokumentenverwaltung – Virtueller Datenbankverbund der Volksliedarchive in Österreich. – S. 197-199.

² Ibid – S. 200.

³ Hois Maria Eva. Zur Redaktion // Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. – Wien: Mille Tre Verlag, 2005. – Band 53/54 (2004/2005). – S. 9.

“Österreichisches Volksliedwerk” справді вдалося: подія столітньої давності не лишень викликала наукові спогади у самій Австрії, але стала доброю нагодою для налагодження діалогу поміж науковцями різних європейських країн про минуле і перспективи вивчення народної творчості. Запрошення до цього діалогу львівської дослідниці Ірини Довгалюк, публікація її дослідження на сторінках друкованого органу товариства, гадаю, може стати добрим початком для відновлення тих наукових взаємин, які колись, на зламі XIX-XX ст., були важливою складовою світового успіху української науки про усну словесність та народну музику. Посприяти цьому покликаний і цей огляд діяльності “Österreichisches Volksliedwerk”.

Климент Квитка

ФЛЕЙТА ПАНА У НАРОДОВ СОВЕТСКОГО СОЮЗА.

I.

Задачи настоящей работы.

*/с. 1/*²⁶

В некоторых местностях Советского Союза сохранились до настоящего времени разновидности флейты Пана – инструмента, которому принадлежит очень видное место в мировой истории музыки.

К сожалению, научная работа над флейтой Пана началась у нас лишь в последние годы, когда число пунктов ее бытования значительно сократилось, и в некоторых из этих пунктов остались лишь редкие престарелые представители искусства игры на ней. Возможность произвести обширное обследование этого искусства, какое соответствовало бы степени его исторической важности, отчасти уже утеряна. Ответственность за эту утрату ложится не только на музыковедов, но и на историков культуры, фольклористов, краеведов.

В 1935 году В.К. Стешенко-Куфтина произвела исследование флейты Пана у гурийцев и мегрелов, и в следующем году вышла в свет ее книга “Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки. I. Флейта Пана” (Издание Гос. музея Грузии. Тбилиси, 1936).

/с. 2/

В.К. Стешенко-Куфтина утверждала (стр.101), что у русских флейта Пана “совершенно исчезла...Ее строй, так же как и наигрыши, утеряны”.

Эти слова были прочитаны научными сотрудниками Московской государственной консерватории – фольклористами тогда, когда русская флейта Пана уже была ими видена, и наигрыши были сфонографированы.

* Сторінкування авторського машинопису. – Редакція.

№ 408
К 82

К.В. КВИТКА .

ФЛЕЙТА ПАНА У НАРОДНОЇ СОРЯТСЬКОГО СОРЯЗА .

380

ф. М. Кошечки

1.

Задачі нинішньої роботи .

В некоторых местностях Советского Союза сохранились до настоящего времени разновидности флейты Пана, - инструмента, которому принадлежит очень видное место в мировой истории музыки.

К сожалению, научная работа над флейтой Пана началась у нас лишь в последние годы, когда число пунктов ее бытования значительно сократилось, и в некоторых из этих пунктов остались лишь редкие престарелые представители искусства игры на ней. Возможность произвести обширное обследование этого искусства, какое соответствовало бы степени его исторической важности, отчасти уже утеряна. Ответственность за эту утрату ложится не только на музыковедов, но и на историков культуры, фольклористов, краеведов.

В 1935 году Е.К. Стешенко-Кукутина произвела исследование флейты Пана у гурийцев и мегрелов, и в следующем году вышла в свет ее книга "Древнейшие инструменты Грузии. I. Флейта Пана" (Издание Гос. музея Грузии. Тбилиси, 1936).

В 1937 году Всесоюзным комитетом по делам искусств впервые были отпущены Научно-исследовательскому музыкальному институту при Московской государственной консерватории средства на фольклористические экспедиции, и при выработке их плана было принято предложение автора настоящей работы поставить на первую очередь музыкально-фольклористическое обследование Курской области ввиду того, что по литературным данным там бытовала русская флейта Пана под названием “кувички”. Экспедиция в Курскую область состоялась в том же году в составе руководителя историко-теоретического разряда названного института профессора Н.Я. Брюсовой, научных сотрудников И.К. Здановича и К.В. Квитки и аспиранта В.И. Кривоносова. Отыскание кувичек не было единственной целью экспедиции, не было даже главной ее целью, но было целью, определившей выбор географического направления.

Экспедиция застала практику игры на флейте Пана в полном расцвете в селе Плехове Суджанского района наз-

/с. 3/

ванной области. Она оказалась там наиболее любимым и количественно преобладающим музыкальным инструментом. Называется она в Плехове “кугиклы”. Это название было уже в прошлом столетии зарегистрировано в литературе, как существовавшее в местности, входившей в состав северной части Черниговской губернии, ныне же входящей в состав Орловской области (точное обозначение будет дано в следующей главе). Возможно, что территориально название “кугиклы” более распространено, чем название “кувички”.

В том же году экспедиции Фонограмм-архива Института этнографии Академии наук СССР¹ открыла флейту Пана в югозападном углу Коми АССР.

Экспедицией Академии Наук были произведены фонографические записи, но не было произведено подробного описания инструмента и практики на нем (обстоятельное изучение музыкальных инструментов не входило в задачи экспедиции). Поэтому в 1939 году Московской консерваторией были командированы в Коми АССР научный руководитель Фольклорного отдела Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР² К. Квитка и аспирант при кафедре акустики МГК В.В. Батенин для обследования музыкальных инструментов.

¹ С 1939 года Фонограмм-архив состоит при Отделе фольклора Института литературы Академии Наук СССР.

² В конце 1937 г. Научно-исследовательских музыкальный институт при МГК был закрыт. Тогда же был открыт называемый здесь кабинет.

Главную часть содержания настоящей работы представляет сообщение данных о флейте Пана, до сих пор в литературе неизвестных и добытых в упомянутых поездках.

Другой моей задачей было собрать разбросанные в литературе сведения о разновидностях флейты Пана, существующие в пределах Советского Союза. Эти сведения в общем очень скудны. Исключением, заслуживающим самого пристального внимания, является материал и его научная обработка, представленные в вышеупомянутом труде В.К. Стешенко-Куфтиной о флейте Пана в западной Грузии. Этот труд до сих пор не вызвал откликов в музыковедческой литературе. Разбору его будет отведено значительное место настоящей работе.

Значение излагаемых сведений о флейте Пана в Советском Союзе может быть исторически осмыслено лишь по сопоставлении их с имеющимися сведениями о разновидностях этого инструмента за пределами нашего отечества. Лишь при знании зарегистрированных в мировой музыковедческой литературе конструктивных черт и социальных функций музыкальных инструментов может быть производимо с надлежащей всесторонностью и полнотой дальнейшее уяснение технических особенностей, условий бытования и социального назначения тех же инструментов внутри нашей страны.

Некоторую ориентировку в мировой литературе о флейте Пана читатели могут получить из русских работ, касаю-

щихся флейты Пана. Нового обзора типов флейты Пана в мировом охвате я за недостатком времени представить не могу, но известное место будет здесь уделено мною критическим замечанием.

Можно предвидеть вопрос: стоит ли тратить много сил и призывать других к подобной трате ради тщательного изучения инструмента примитивного, отживающего? Имеет ли он значение для строительства новой музыкальной культуры?

Если бы настоящая работа печаталась в органе Института этнографии Академии наук СССР, можно было бы не беспокоиться по поводу возможности подобного вопроса; сомнение может возникнуть потому, что работа представляется в органе учебного заведения, основною задачей которого является подготовка практических работников музыкального искусства, композиторов и исполнителей.

Звучащие еще в настоящее время наигрыши на флейте Пана не принадлежат к тому роду исторического материала, который нужен исключительно для изучения истории, но не может быть ни прямым, ни косвенным образом использован для творчества.

Эти наигрыши коротки, но не бессодержательны для людей, вкусы которых воспитаны на современной музыке концертного зала и оперы.

/с. 6/

Что можно сделать из очень короткого напева для потребностей современной музыкальной культуры больших европейских городов, – показал Римский-Корсаков в “Пляске скоморохов”.

Мы вправе предполагать, что когда Римский-Корсаков писал это произведение, в числе истоков творчества были: 1) графическое изображение мелодии в сборнике М. Стаховича, 2) представление о тембре гудка, которого в натуре Р.-Корсаков наверно не слышал, и о способах исполнения на нем; 3) представление о плясовых движениях, костюмах, о всей бытовой обстановке, при какой мог некогда исполняться наигрыш, в последствии записанный и помещенный в сборнике М. Стаховича, о чувствах и настроениях прежних исполнителей и зрителей. С какой бы точки зрения ни подходил к историческому материалу композитор, с какой бы точки зрения не подходили к его произведению критики и историки музыки, нельзя отрицать, что было бы лучше, если б композитор не только представлял тембр и способы исполнения наигрыша на гудке, но и сам слышал игру на гудке и если бы он не только воссоздавал воображением, но и видел движения, выражения лиц и бытовую обстановку.

Общая акустическая особенность разновидностей флейты Пана, приведенных ныне в известность в Советском Союзе, – отсутствие четных обертонов (трубки в исследова-

/с. 7/

ных экземплярах исключительно закрытые). Этим общим отличием обуславливается своеобразие тембра. Различие материала и размера обуславливают тембровые различия внутри общего тембрового характера закрытых трубок.

Прежние великие мастера не исчерпали до дна народных источников, советские композиторы скажут свое новое слово в истолковании и дальнейшем развитии национальных стилей. В числе других факторов исследование флейт Пана, существующих в нашей стране, с их неизведанными до сих пор тембровыми и другими качествами окажет освежающее и обогащающее воздействие.

Весьма вероятно, что Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков в некоторых случаях иначе пользовались бы тембровыми ресурсами современных оркестровых инструментов, если бы в круг их представлений о русской исторической музыкальной стихии входило впечатление от слушания игры на русской флейте Пана.

При соприкосновении с нынешней практикой игры на флейтах Пана в бытовом комплексе раскрывается своеобразный мир, раскрываются сказочные картины, раскрывается то, чего не могло бы воссоздать ни наиболее одаренный фантазией историк, исторический беллетрист.

Изолированное ныне в нескольких уголках искусство игры на флейте Пана, может быть, и раньше не было всеобщим ни в территориальном, ни в социальном смысле даже у тех народов, у которых оно сохранилось до сих

/с. 8/

пор. Чтобы понять это искусство, нужно побывать в этих уголках, видеть выражения лиц, вчувствоваться в неуывающие радости, какие оно доставляет тамошним людям, заразиться неизменно возобновляющейся свежестью настроения играющих и танцующих.

В подобные уголки и музыковедам, и композиторам, и вообще деятелям музыкальной практики следует ездить. Для ознакомления всего общества нужно произвести звуковую киносьемку. Быть может слабое представление о действительности, какое дает настоящая работа, убедит в необходимости затратить на запись средства, какими Кабинет не располагает.

Вернемся к выяснению значения флейты Пана, как предмета исторического изучения.

Предваряя отчасти тот раздел настоящей работы, в которой будут затрагиваться вопросы изучения флейты Пана в мировом охвате, приведу здесь мнение К. Закса, наиболее продуктивного современного исследователя истории музыкальных инструментов: “Флейта Пана имеет огромное значение для сравнительного музыкознания и для истории культуры вообще, потому что это – древнейший инструмент с звукорядом (Skalainstrument), к тому же верно сохраняющий звукоряды (Skalen) вследствие своей неизменчивости и позволяющий удобное и дос-

/с. 9/

товерное тонометрическое их измерение”³.

В книге, вышедшей через год, Закс уже не повторял тезиса об историческом приоритете флейты Пана между инструментами, на которых может быть исполнена мелодия (*melodiefähige Instrumente*), и в первую очередь поставил целый ряд, без исторического распределения внутри его: флейты с отверстиями для пальцев, флейты Пана, музыкальные луки с ротовым резонатором (*Mundbögen*), ксилофоны”⁴.

³ C. Sachs. Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin 1929, стр. 49.

⁴ C. Sachs. Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen. Leipzig 1930, стр. 25.

В таком изложении мнение Закса согласуется с мнением Хорнбостеля, сформулированным так: “флейта Пана принадлежит к числу древнейших инструментов, образующих мелодию (zu den ältesten melodietragenden Instrumenten)⁵”.

Шефнер, более вдумчивый и осторожный исследователь, чем Закс, формулирует свой взгляд так: “Флейта Пана часто встречается у групп населения, которые не имеют иных мелодических инструментов, и таким образом она дает нам возможность установить скалы и высоты, принадлежащей к числу наиболее архаических”⁶.

с. 10/

Может быть следовало уточнить: “к числу наиболее архаических из существующих в настоящее время”. Необходимо воздерживаться от соблазна упрощать историческое исследование. По поводу открытия современных звукорядов примитивных инструментов, приемов игры на них и самых наигрышей, нельзя торжествовать, как по поводу открытия памятников начальных и исторических стадий развития музыки. Как бы ни была примитивна нынешняя музыка, исполняемая на флейтах Пана, она не могла сохраняться совершенно неизменной в течении тысячелетий. Требуют больших размышлений вопросы о том, насколько существенны были неизбежные изменения; о том, в каком направлении должны были происходить эти изменения; о том, в какой степени, все-таки, в наших усилиях уяснить древнейшие стадии можно основываться на современной практике тех островков, где наиболее сохраняется старина.

Но во всяком случае эти усилия будут тщетны, если мы не будем самым внимательным образом регистрировать и изучать современную практику. В описании нельзя пренебрегать никакой деталью, так как наперед неизвестно, не таится в именно в данной мелочи единственное указание на путь к разрешению волнующего нас отнюдь не мелкого вопроса. Нередко именно одна какая-нибудь деталь оказывается наиболее устойчивой.

с. 11/

В той части упомянутой книжки Шефнера, которая посвящена духовым инструментам, имеется отдельная глава “полифонические инструменты” и отдельная глава “многотрубочные (polyculames) инструменты”. К полифоническим инструментам причислены двойные флейты. Такая классификационная черта является отражением

⁵ E. Hornbostel. Musikalische Tonsysteme (Handbuch der Physik herausgegeben von H. Geiger und K. Scheel, Band 8, Akustik, red. v. F. Trendelenburg). Berlin 1927, стр. 430.

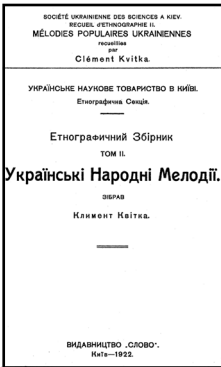
⁶ A. Schaeffner. Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris 1936, стр. 285.

того, что в мировой музыковедческой литературе, насколько мне известно, и насколько было известно Шефнеру, имевшему большие возможности для ознакомления с ней, не было отмечено извлечения двозвучий одним игроком из флейты Пана.

Поскольку в новейшей книге, обнимающей мировое этнографическое инструментоведение, игра на флейте Пана двозвучиями не зарегистрирована, открытие такого способа игры в пределах СССР – в западной Грузии и в Коми АССР – можно считать открытием чрезвычайно важным.

Приготував до друку Роман Нярба

КОММЕНТАРИЙ
К СБОРНИКУ УКРАИНСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ,
ИЗДАННОМУ В 1922 ГОДУ



В 1922 году в Киеве был выпущен в свет второй том "Етнографічного Збірника Українського наукового товариства" под заглавием "Українські народні мелодії. Зібрав Климент Квітка".

Объем издания был ограничен, поэтому остались невключенными полные тексты песен (все строфы приведены лишь в тех случаях, когда напевы варьировались).

Этот недостаток отчасти восполняется в настоящем труде. Здесь сообщаются также сведения об исполнителях, о характере исполнения и об обстоятельствах записи. Так как запись производилась мною в течении четверти века (1896–1921), и при критике важно знать, какие из них представляют собою ранние опыты и какие сделаны более опытной рукой, — комментарий составлен в хронологическом порядке, в каком происходила запись, а не в том порядке, в каком расположены напевы при издании.

Навыки увеличивались не только по мере записи песен, изданных в 1922 году, но и в процессе записи 225 мелодий с исполнения Леси Украинки (эти записи произведены в 1898 – 1900 и 1907 – 1908 годах и изданы в 1917/1918 годах).

Многие замечания клонятся к выяснению историко-теоретического значения содержащихся в сборнике напевов путем сопоставления с иными источниками.

[...]

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

[...]

^{/с. 280/}*

Следующие три напева колядок были записаны мною в 1918 г. с голоса крестьянина лет 50 из села Майдана Горишного (ныне Верхний

* Остаточне сторінкування в машинописі. — Редакція (далі всюди — Ред.).

738 жб

Також те строєння строфи, як в цій ліричній сонетній піснї, виявляється в напевах двох баллад - см. Розд.-Людк. № 347 і сб. 1922г. № 294.

Часто в напевах тих же баллад повторюється лише второй стих - см. Розд.-Людк. № 334 - 346.

С начальними словами нашої пісні мають схожість слова, подані під записом напева № 566 в сб. Радомського-Людкевича. ~~Схожість форм і ритму напеву з ліричними строками, притому з ритмом організованості у Розд.-Людк. стиком до повторюється, що в першому стиху повторюється востаннє і трохстопна група, характерної музичної форми.~~

Слідуючі три напеви колядок були написані мною в 1918г. о голосі кресьянина лет 50 із села Майдана Горинного /нині Верхній Майдан Ланчинського р. Станіславської обл./ На родині ~~по своїй діяльності~~ він займався сільським господарством. В зв'язі з воєнними обставинами він опинився в Донбасі, де працював в якості вучера, там він і співав мені указані колядки, а також записав для мене сам і тексти.

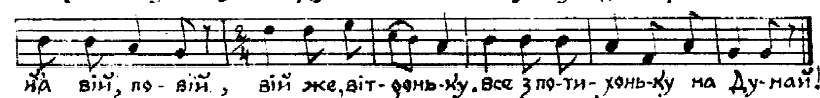
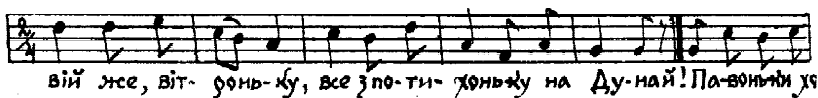
Текст к напіву №161 представляє вучаль к ~~одомовленню~~ ~~указанні~~ в 36 томі Лаврового Етнографічного збірника під №257, ср. п. №261, текст к напіву №162 - ср. п. №70. Текст к №163 - в 38 томі Лаврового зб. в 66.

Майдан Ланчинського району Станіславської області)*. На родині він займався, по його словам, виключительно сільським господарством. В зв'язі з військовими подіями він опинився в Донбасі, де працював як вчитель, там він і співав мені наведені колядки, а також записав для мене самі й тексти.

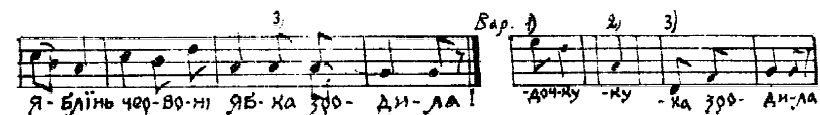
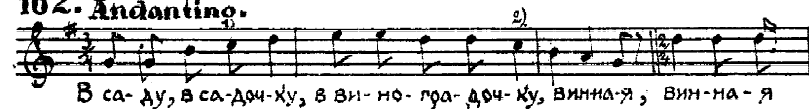
Текст к напеву № 161 представляє варіант к поданим в 36 томельовського “Етнографічного збірника” под № 257, ср. там же № 261-в. Текст к напеву № 162 – ср. там же № 270. Текст к № 163 – ср. в 35 томе того ж “Етнографічного збірника” № 66.

/с. 281/

161. Andante.

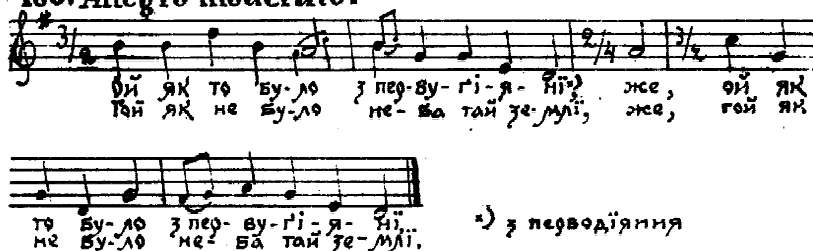


162. Andantino.



* Нині – Верхній Майдан Краснянської сільради Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. – Ред.

163. Allegro moderato.



(с. 282)

В 1920 и 1921 годах, когда сборник уже литографировался в Киеве (с большими перерывами), я, стремясь к тому, чтобы он как можно шире представлял украинскую этническую территорию, отыскивал в Киеве лиц, происходивших из крайних западных и из крайних восточных ее районов и записывал образцы песенного творчества, какие они помнили.

В Киеве проживало со времени войны 1914 – 1918 гг. некоторое количество беженцев из прикарпатских местностей; мне указали на некоторых молодых женщин; мое знакомство с ними ограничивалось теми минутами, в течение которых я производил запись, и у меня о них не осталось ясного представления. Возможно, что уже в 1922 году, когда я составлял предисловие к сборнику с перечислением лиц, с пения которых произведены записи, я не мог в точности припомнить образы тех, которые напели мелодии нынешней Станиславской области: №№ 535 и 536 (Манява), 547 и 668 (Гвізд), 670 (Надвірна) и 671 (Добротів), сохранились лишь их имена в виде письменных записок, поэтому указываемые напевы показаны в предисловии как исполненные двумя женщинами. Может быть, некоторые напевы они исполнили совместно в унисон, другие же напевы я записывал то от одной, то от другой. Лица и обстановка записи истерлись в памяти, вероятно, в связи с тем, что не осталось воспоминаний о различии в способе исполнения; сохранилось общее впечатление, что исполнение было бодрое, уверенное. Особенно сияющее, полнокровное было исполнение напевов колядок №№ 668–670; к исполнению колядки № 671 такая характеристика менее подходит. Обе женщины производили впечатление имеющих среднее образование; кажется, они работали в каких-то учреждениях.

Столь же уверенным было исполнение иной женщиной напевов нынешней Дрогобычской области №№ 533, 534, 606 (Рудники)*, 537 – 540, 649 (Тухля)**. Эту женщину я теперь не отличаю от двух только что упомянутых.

* Нині – Миколаївського р-ну Львівської обл. – Ред.

** Нині – Сколівського р-ну Львівської обл. – Ред.

При издании был пропущен по недосмотру бемоль при ключе, на 3-й линии – не только в напеве № 540 (что оговорено на стр. 236), но и в напеве № 539 (что не оговорено). Представляю обе записи в исправленном виде:

540. Andante.



Бойки – народное название жителей высокогорной полосы вдоль Карпатского хребта к северу от Гуцульщины.

539 Allegro



В № 537 после 4-й ноты неясно вышла точка.

Ф. Колесса обратил внимание на то, что слова, с которыми мною записан напев № 538, содержатся в песне, вставленной в рассказ И. Франка “Лесишина челядь”. Певшая, по-видимому, этого не знала. Если бы я имел это в виду, должен был бы в особенности позаботиться о том, чтобы выяснить, была ли песенка распространена в крестьянской массе, или циркулировала лишь в среде сельской интеллигенции.

Другим беженцам я обязан напевами №№ 38, 39 и 40 (Лісовичі, давн. Долинського повіту). Помню лишь, что напев № 38 был исполнен уверенно, а напевы №№ 39 и 40 (оба одной и той же женщиной) – несколько неуверенно, и при составлении сборника я колебался, помещать ли последние два напева или нет. Характерная особенность этих двух напевов – преобладающее движение по ступеням мажорного трезвучия – не подтверждается иными украинскими народными образцами. Это обстоятельство обсуждалось мною

и как повод к устранению этих записей, и как повод к включению: была надежда, что кто-нибудь заинтересуется явлением, редкостным для народной музыки восточных славян, и произведет запись тех же напевов на месте.

Напев колядки № 164 из Коломыи спел мне в 1920 году в Киеве образованный мужчина, тамошний уроженец; на вид ему было немного за 30 лет.

Мелодии №№ 541 – 546, 598, 601 – 604, 650 – 653, 695 и 700 из местностей нынешней Черновецкой области спела мне в 1921 году в Киеве уроженка Буковины, работавшая там, по ее словам, сельской учительницей и переехавшая в Киев во время войны 1914 – 1918 гг.

Напев № 599 принадлежит балладе об отравлении брата сестрою, исполнявшейся, по ее словам, в селе Горишивцах (в официальном указателе – Горошівці, Заставновского района).

/с. 285/

Напев примыкает к пентатонике, скрипичная же прелюдия – нет. Прелюдия эта для записи была показана голосом. При переписке для издания по ошибке представлено в виде одного такта (5-го) то, что в действительности составляло два такта: все четыре ноты в действительности должны иметь вдвое большую стоимость. Ниже воспроизводится моя запись в точности, т. е. с необходимой поправкой к музыкальному тексту, содержащемуся в сборнике 1922 года под № 599.

М.М. ♩ = 104

скрипка



1. Гей у лу - зі ка - ли - ноч - ка, на ка - ли - ні
2. Ой сер - ба - не, сер - ба - ноч - ку, сва - тай ме - не,



га - ди - ноч - ка. Га - ди - ноч - ку
дів - чи - ноч - ку! Не сва - та - ю,



сон - це пе - че, з га - ди - ноч - ки со - чок те - че.
бо ся бо - ю, ма - єш бра - та над со - бо - ю.

В этом же году по данному мне указанию я разыскал в Киеве беженку из Лемковщины, занимавшуюся шитьем. Ей было на вид не более 35 лет. Свое постоянное место жительства она назвала “Переgrimка”, уезд – Ясло.

/с. 286/

Не знаю, вся ли территория этого узда входит ныне в состав Польской республики, во всяком случае в официальном списке населенных пунктов УССР Переgrimка и Ясло не значаться*. Беженка без отпирательства пропела мне напевы №№ 659 – 660, 704 – 706, но наотрез отказалась назвать свое имя.

К напеву № 705, записанному тогда с ее голоса,

Allegretto.



Там під лі - сом Фе-ся те-лят-ка шу - ка - є, там під лі -
А я то - бі, Фе-сю, по-мо-гу шу - ка-ти, а я то -



- сом Фе-ся те-лят-ка шу - ка - є, те-лят-ка шу - ка - є, що ся за-гу-
- бі, Фе-сю, по-мо-гу шу - ка-ти, а ти ме-ні за то, а ти ме-ні



- би - ло, чер-во-нов ни-точ-ков на-зна-че-не би-ло.
за то хо-ро-шо, хо-ро-шо ма-єш за-спі - ва-ти.

* Нині – wieś Pielgrzymka. – Ред.

близкий вариант находится в изданном в 1929 году большом сборнике “Пісні з Галицької Лемківщини” Ф. Колессы (Етнографічний збірник Наук. Тов. ім. Шевченка, т. XXXIX–XL, 1929) под № 430.

Близкий вариант не из Лемковщины находится в сборнике Роздольского – Людкевича, в названном же сборнике Ф. Колессы находятся иные напевы к схожим стихам №№ 89, 294, 603б, 603в. Там же на стр. 460 указаны моравские мелодии, сходные с мелодией № 430 сборника Ф. Колессы (и, следовательно, с мелодией № 705 моего сборника), а также венгерская.

Мелодию № 706 следует сравнить с № 978 в сборнике Роздольского – Людкевича.

Я не нашел вариантов к оригинальному напеву № 704:

Adagio.



Ой до - ло ж там, до - лов, ой до - ло ж там, до - лов на ор - га - нах
Там ся всі дів - ча - та, там ся всі дів - ча - та на фар - бу скла -
Кот - ра гріш, кот - ра два, кот - ра гріш, кот - ра два, кот - ра пів та -



гра - ют, на ор - га - нах гра - ют. ой до ой до на ор - на ор -
да - ют, на фар - бу скла - да - ют.
ля - ра, кот - ра пів та - ля - ра.

Знаки $\cap$ поставлены здесь над четвертой нотой каждого такта вместо прямой черты, которая была в употреблении раньше для обозначения небольшого удлинения.

/с. 287/

Песня № 660, бытовавшая в Перегритке как свадебная

660. Andante.



При-йшов би я до вас каж-дый ве - чер, пред ва - ши - ма



двер-ми вель - ка мо - чар, пре-лож, ми - ла, друч-ки,



пре - дем по - ма - люч - ки каж-дый ве - чер

Largo

[illegible]

Песню № 659:

Andante.



/c. 288/

108

499 – 500 записаны в 1919 году в Донбассе от беженки из села “Жуков”, бывшего Грубешовского уезда, женщины средних лет, крестьянки.

Из спетых ею напевов весенних песен наибольшее историческое значение имеет, по моему мнению, напев к весенней обрядовой игре в “Воротаря” (№ 42):

42. Moderato.

Во-ро-тар, во - ро - та - ро, од-чи-ни во - ро - теч - ка"

А хто во - ріт кли - че, а хто во - ріт кли - че?

о котором была речь в главе, посвященной песням Житомирской области и по поводу напевов к этой игре, записанных в бывшем Новоград-Волинском уезде.

В записи весенней песни № 45:

Allegretto.

Вер-бо-ва дош-ка пли-ва-ла, по ній Ка-сю-ся хо-джа-ла,

в ле - сі ка - лі - на, тем-на но - ві - на, со-ло-ві-снь-ку, за-ще-бе-чи.

1) Вар. 2) 3)
ла - лі - на - лі - на - ку, за-ще-бе-чи

/с. 289/

по упущению не было обозначено, что начиная с 9-го такта, слова и напев представляют припев. В других вариантах весенней песни “Вербова дошка” такого припева нет, но в иных песнях он изредка встречается, – ср. песню хороводного характера № 105 в сборнике Эварницкого*. Полагаю, что в районы бывшей Холмской губернии этот

* Малороссийские народные песни /Собранные проф. Д.И. Эварницким в 1878 – 1905 гг. – Екатеринослав, 1906. – *Ред.*

припев проник вследствие того, что в этих районах, как пограничных, находились части российской армии.

Напев № 197:

Moderato.



принадлежит тамошнему варианту моралистической песни о встрече девушки-детоубийцы с Христом. Слова песни, предшествующие подписанным здесь под нотами и следующие за подписанными, беженка забыла. Данная мелодия отличается от иных записанных мною мелодий этой песни (№ 196 из Гуцульщины, № 132 из Полтавщины), но имеет одинаковое ритмическое строение с мелодией той же песни из б. Житомирского уезда, находящейся в сборнике К. Полищука – М. Остаповича*, и с моравскими вариантами, находящимися в сборнике F. Sušil’a, 1872 г.**

№ 499 – напев баллады о девушке, уехавшей из родительского дома с соблазнителем и умерщвленной им:

Moderato.



Этот напев представляет один из вариантов, распространенных в Волынской, Ровенской и Житомирской областях.

* Збірник найкращих українських пісень / Зібрав К. Поліщук, ноти записав М. Остапович; ред. А. Кошиця. – Київ, 1913. – *Ред.*

**Sušil František. Moravské národní písně s nápevy do textu vrazenými. – Brno, 1860 (Praga, 1951). – *Ред.*

Песня № 500 представляется мне занесенной из восточной Украины. Напевы №№ 497, 498 и 501 записаны в 1918 году в Киеве в приюте для детей беженцев. № 497 принадлежит балладе “Троїзілля”. Несколько текстов этой баллады и указание на варианты, содержащиеся в разных изданиях – см. в “Этнографических материалах” Бориса Гринченка, т. III, 1899, под № 480.

№ 498 – колыбельная песня:

Andantino.

При - ту - лю я ся та до ду - бонь - ка, ду - бонь - ко не ба -
 тень - ко, йа ві - тер шу - мить та гіл - ля ло - мить,
 до ме - не не при - мо - вить,

слова ее сложены не от имени матери, а от имени осиротевшего ребенка. Стиховой размер 5+5+7, существование которого в XVII веке документально устанавливается, употребителен в украинских песнях разных родов, в том числе и в свадебных (ср. тоже свадебную песню “Веничком взмахнет” б. Смоленской губернии в сб. Римского-Корсакова 1877 г. * Употребление его в колыбельных песнях представляет особенность прикарпатских областей. В любовной песне № 538 музыкально-ритмическая форма, связанная с этим стиховым размером, выявляется более ясно, типично. В колыбельной № 498 выявляются ритмические варианты: в 5-м и 6-м тактах удлинение среднего слога 5-сложной группы, а в 1-м

и 3-м тактах – сокращение последнего слога 5-сложной группы (сокращение по сравнению с основной формой). Удлинение представляет обычный художественный прием, сокращение же в данном случае производило впечатление скорее детской нервной поспешности и непонимания ритмической формы, в какой песня была слышна от взрослых.

* Римский-Корсаков Николай. Сто русских народных песен. – Санкт-Петербург, 1877. – № 85. – *Ред.*

501. Allegretto.



При-йди, при-йди, со - неч - ко, під мо - є о - ко - неч-ко,



бу - де - мо ся грі - ти, як ма - лень - кі ді - ти.

№ 501 – призыв солнышка, исполняется группами детей; о песенках такого рода см. предисловие к сборнику, стр. VIII. В географической таблице указана лишь бывшая Холмская губерния, насколько припоминаю, это произошло потому, что мне не удалось с точностью установить, кто первый из детей, происходивших из той местности, внес в приют этот элементарный напев[;] из моего сборника [взял его] и обработал композитор Лев Ревуцкий.

Продолжение следует

*

/1952 [г.]/

/с. 292/

*Продолжение комментария к сборнику
1922 г*

Напевы №№ 165, 166 (колядки) и 506 записаны мною в августе 1901 года в селе Довгополе на левом берегу Черемоша, в нынешней Станиславской области. Довгополе в этнографическом отношении причисляется к Гуцульщине.

В этом селе Леся Украинка и я пробыли несколько дней, возвращаясь на повозке из Буркута, о котором было упомянуто выше по поводу того, что там происходила запись напевов с голоса Ивана Франка. От Буркута до железной дороги было 90 километров, дорога была каменистая, содержалась плохо. Леся Украинка занемогла, и оказалась необходимой остановка в пути.

Вопреки наблюдению, неоднократно сообщавшемуся в литературе, что календарные песни поются только в установленные календарные сроки, – на кухне дома, где нам был дан приют, две молодые девушки, местные крестьянки, за шитьем пели колядки на напев № 165.

Я записывал, не входя на кухню, и не знакомился с девушками, опасаясь того, что они смутятся и перестанут петь или будут петь не столь непринужденно, изменять темп и вообще манеру исполнения. Всей совокупности обстоятельств теперь не помню; в настоящее время предполагаю, что мог руководствоваться еще и таким соображением: я находился в ином государстве, поездка в пределы тогдашней Австро-Венгрии была предпринята с лечебной целью, а не с фольклористической, и о непредусмотренном собирании фольклорных материалов в селе следовало бы во избежание осложнений заявить, по крайней мере, местной администрации. Впрочем, перед отъездом мы записали от тех же девушек другую колядку – № 166 и необрядовую песню № 506 со словами, – слова записала Леся Украинка; не помню, что помешало в тот момент записать слова колядки № 165, которую мы раньше слушали, как объяснено

/с. 293/

выше, незаметно для исполнительниц. О недостатке в записи колядки № 165 очень сожалею, так как напев принадлежит к числу наиболее интересных из всех собранных мною. Он имеет некоторое сходство с напевом колядки из Дашавы, ныне Дрогобычской области, находящимся в сборнике Роздольского – Людкевича под № 165¹.

Исполнение колядки № 165, запев которой был записан мною в Довгополе, было унисонное. Расхождение голосов, показанное в записи во втором такте, происходило в редких строфах. В первом такте соль вместо ми слышалось тоже редко, в виде вариации, – то в обоих голосах одновременно, то в одном из них. Громкостные контрасты были резкие.

В общем напев был слышен вполне отчетливо, из слов же я собрал лишь слова припева. В самих стихах мне, во всяком случае, хорошо было слышно, на каких музыкальных звуках приходились отдельные слоги, и лиги, отмечающие группировку музыкальных звуков по слогам, были поставлены в записи с полной уверенностью. Таким образом, совершенно несомненно, что строфа колядки состоит из двух 10-сложных стихов (правда, второй стих мог состоять из иных слов или быть в словесном отношении повторением первого) и к каждому из них присоединяется четырехсложный припев; что 10-сложные стихи этой колядки делятся на 5-сложные полустушия, как и подобные стихи большинства опубликованных украинских колядок, – ясно из членения напева.

¹ Обращаю внимание на случайное совпадение номера с номером по моему сборнику; без этого замечания читатель мог бы подозревать здесь ошибку.

В каждом из тех украинских сел, в которых записано значительное количество колядок с напевами, оказывалось меньше напевов, чем поэтических текстов, так что на один на-

/с. 294/

пев исполнялись колядки различного поэтического содержания, сложенные тем же стихотворным размером. Поэтические темы прикарпатских колядок, вероятно, исчерпывающим образом представлены в собрании Гнатюка.

Вероятно, и в Довгополе девушки в тот вечер, когда я записал мелодию № 165, пели на эту мелодию не одну колядку. Поэтому недостаточность моей записи состоит не столько в том, что она не пригодна для научного исследования с точки зрения обусловленности напева поэтическим содержанием, сколько в том, что она не показывает соотношения между строением напева и строением стихотворной строфы.

При записи слов необходимо точно запечатлевать строфовую форму (что, к сожалению, далеко не всегда делается): выяснить запись, состоит ли строфа-напев из двух различных по словесному содержанию стихов (пример – упомянутая здесь колядка в сб. Розд. – Людк. № 165), или из стиха и его повторения (пример – колядка № 166 в том же сборнике).

Брестская область.

Расспрашивая в 1920 году в Киеве о беженцах из северозападных районов украинской языковой территории, я получил, между прочим, указание на крестьянку лет 50 из местечка “Малорыта” бывшей Гродненской губернии*. Она говорила только на тамошнем говоре, хотя в последние годы перед переездом в Киев жила в м. Радехове (ныне Волынской области)**, где ее муж, тоже крестьянин, был на службе. Она была или совсем неграмотна, или совсем мало грамотна; во всяком случае ее кругозор был очень ограниченный. Малорыта была ее родиной,

/с. 295/

все песни, какие она мне пропела для записи, были, по ее удостоверению, тамошние, за исключением одной – № 701. Эту единственную песню она усвоила от матери, которая была родом из б. Пружанского уезда Гродненской губернии. Названия родного села своей матери моя осведомительница не могла припомнить.

* Нині – Брестська обл. у Білорусі. – *Ред.*

** Колись – містечко, нині – село Любомильського р-ну Волинської обл. – *Ред.*

В то время, когда я составлял сборник, принадлежность района Малорыты к территории северно-украинских говоров не оспаривалась в лингвистической и этнографической литературе; в частности, на картах, составленных академиком Е. Карским, белоруссом по происхождению, граница белорусского языка показана значительно севернее Малорыты. В работе М.Я. Гринблата “Е.Ф. Карські як беларускі этнограф” (Весці Акадэміі навук БССР, № 4, 1951) эта граница отрицается (стр. 57), но не указывается какая-либо иная. В работе Ю.Ф. Мацкевича “Е.Ф. Карські як дыялектолог” (там же) мнение М.Я. Гринблата не поддерживается, и вопрос о белорусско-украинской языковой границе вовсе не обсуждается. Разбираться в вопросе не входит в мою компетенцию и в мои задачи. Мне надлежит лишь объяснить, почему мелодии нынешней Брестской области оказались в сборнике украинских мелодий.

Исполнение малорытской уроженки было какое-то слишком деловое, взгляд ее никогда не оживлялся, в выражении лица не происходило никаких изменений в зависимости от рода и содержания песни. Темп казался всегда несколько поспешным. Когда она пела, все время казалось, что она по привычке трудолюбивой хозяйки стремится поскорее разделаться с обязанностью настоящей минуты, чтобы перейти к другим занятиям. Все песни она исполняла очень уверенно, не теряя, казалось, ни мгновения, на припоминание и колебания. Любви к песням не обнаруживала. Говорила, что многие песни забыла целиком, что относилась бы к ним в прошлом с большим вниманием, “если бы знала, что благодаря им можно будет “хлеб есть” (намек на не-

/с. 296/

большое вознаграждение, какое она получала от меня).

Склонность к варьированию была проявлена ею в исполнении некоторых песен, но не всех. Отсутствие вариаций в записи означает отсутствие их в самом исполнении, а не мою нерадивость или поспешность.

Редкие находки представляют напевы календарных обрядовых песен №№ 597 и 701 (о них – в предисловии к сборнику стр. VI). Напев № 642 принадлежит к типу украинских правобережных купальских песен; песня, по объяснению моей осведомительницы, исполнялась в Малорыте не накануне дня “Ивана Купала” и не в этот день, а весной в течение длительного периода, начинавшегося непосредственно по окончании пасхальной недели. На вопрос о других весенних песнях певица ответила лишь тем, что спела мелодию № 607 к игре. Колыбельные №№ 710 – 713 отличаются от всех других известных мне украинских крайним убожеством звукового материала;

нение может идти белорусская колыбельная песня, записанная Чуркиным (в 7-м выпуске Бел. сборника Романова. Вильно, 1911). На напев № 707 я обращал внимание в моей работе “Віддих в народніх співах” (Етнографічний вісник УАН, кн. 5, 1927).

Напевы №№ 548–550 – балладные; начальные слова песен №№ 548 и 549 певица забыла. № 549 – напев очень распространенной баллады на сюжет: мать послала сына в дорогу, а ненавистную ей невестку заклала, превратив в тополь. Сын, вернувшись, стал рубить дерево, оно заговорило. С полным текстом та же баллада помещена в сборнике 1922 года под № 541 (буковинский вариант с совершенно иным напевом). Напев № 550 представляет образец чистой пентатоники.

/с. 297/

Напев № 554 из села Коростичи бывшего Брестского уезда Гродненской губернии записан мною в 1918 году в Киеве в приюте для детей беженцев.

Полесская область БССР.

Одним из упущений при составлении предисловия к сборнику 1922 года было то, что в нем не отмечено включение трех мелодий №№ 100–102, – бытовавших на определенно белорусской этнической территории, именно в селе Скородном, бывшего Мозырского уезда Минской губернии. Ныне село это входит в состав Полесской области БССР. Это – напевы свадебных песен. Они принадлежат к типам, распространенным и в украинской этнической области, и в белорусской. Записал я их в Тбилиси в 1903 году с голоса женщины лет 28, выросшей в названном селе. Она не была крестьянка, но росла в общении с крестьянскими девушками и от них заучила песни. Получила среднее образование. В Тбилиси жила потому, что там состоял на службе ее муж. Запись обнаруживает то белорусские, то украинские фонетические признаки. Село Скородное находится очень близко от языковой границы, проводимой на картах Е. Карського, в виде линии (на других картах линейная граница вовсе не проведена, изображена пограничная зона) и, вероятно, говор села Скородного был переходной. К тому же, в произношении уроженки этого села украинские черты могли примешиваться вследствие влияний, испытанных ею после того, как она оставила родное село. Впрочем эти влияния были малозначительны и не простирались собственно на песенную сферу, – украинских свадебных песен она не знала.

Приготували до друку Ліна Добрянська та Вікторія Тюпа

Дарія Небеш, Антоній Поточняк

УКРАЇНСЬКІ ФОНОГРАФІЧНІ ЗАПИСИ НАРОДНОЇ МУЗИКИ В БІБЛІОТЕЦІ КОНГРЕСУ США

Громадськість, що досліджує чи попросту цікавиться українською народною музикою, невдовзі матиме доступ до унікальної колекції фонозаписів, які зарекордували українські етномузикологи ще на початку XX століття. Завдяки “Спільному проєктові збереження пам’яток культури”¹ і плідній співпраці між Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. Максима Рильського (далі – ІМФЕ) й Американським центром народно-го побуту при Бібліотеці конгресу (American Folklife Center, далі – AFC) ці записи можна буде слухати в читальному залі AFC.

Проєкт спонсорували різні американські фундації, передовсім Фонд Марії Ясінської-Мурованої, Фонд Рекс (Rex Foundation), Фонд Сороса й Український науковий інститут Гарвардського університету.

Записи на воскових циліндрах є надзвичайно цінними з культурної та історичної точки зору. Вони слугують доказом того, що українська наука про народну творчість набула високого статусу ще наприкінці XIX – на початку XX століття. Про це, зокрема, свідчить і застосування фонографа Едісона в польових умовах.

Більшість записів колекції зробили київські етномузикологи Климент Квітка та Володимир Харків, які були учасниками 10-літньої програми систематичної збирацької роботи на українських землях, започаткованої Етнографічною комісією ВУАН. Дещо з народної музики Карпат, наявної в колекції, можливо, зафіксував Філарет Колесса. Цікаво, що серед записів також є й зразки неслов’янської музики з південної України.

Фоноколекція складається з 211 воскових фоноваликів (приблизно 20 годин звучання). Їх скопіювали спеціалісти Бібліотеки конгресу на аналогові та цифрові носії, що повинно гарантувати довготривале збереження цих унікальних матеріалів. Якість звучання більшості з цих записів, на жаль, не ідеальна, та все ж вони дають добре уявлення про характер етномузики того часу.

Архівна колекція презентує пісенні й інструментальні традиції, які тривалий час побутували в сільських середовищах, зокрема значне число обрядових мелодій (напр., веснянкові, весільні, голосільні). Та, напевно, до найцінніших належать записи від кобзарів та лірників, наприклад, Назара Поклада та Ларіона Гончара, які виконували думи та псалми з інструментальним

¹ Детальніше про цей проєкт див. в часописі: Родовід. – 1993. – № 6. – С. 4-9.

супроводом, а також сольні інструментальні твори (без співу). Часто довші композиції розміщувалися на кількох циліндрах. У часи сталінізму, в 1930-х роках народні музиканти-професіонали були репресовані, що прискорило зникнення їхнього мистецтва. Тому ці фонозаписи особливо повинні привернути увагу дослідників та шанувальників кобзарства та лірництва.

Крім фоноваликів, які AFC отримав для реставрації та копіювання, у колекції ІМФЕ також наявні кілька десятків неопублікованих музичних транскрипцій дум, псалмів та голосінь, чимало фотографій інструментів та народних музикантів². Цікавою може стати і супровідна документація, що дає уявлення про те, як розвивалася співпраця між учасниками проекту, зокрема листування між керівництвом обох установ.

Колекція циліндрів разом із копіями на нових носіях та відповідні архівні справи повернулися до ІМФЕ в 1996 році.

Поданий нижче реєстр склала Дарія Ласовська-Небеш – американський етномузиколог українського походження – під час своєї участі в “Спільному проєкті” (1996 – 1998). Реєстр укладався для архівної справи колекції в AFC та використовувався для паспортизації циліндрів у процесі їх копіювання на нові носії: перед кожним перезаписом анонсувався порядковий номер і зміст валика англійською та українською мовами, а також подавалася оцінка його стану звукоінженером (переклад зауваг якого виконав Андрій Манчуленко, студент 5-го курсу Національного університету “Львівська Політехніка”).

За словами укладачки реєстру, чимало творів було важко ідентифікувати через брак супровідної документації та погану якість оригінального запису. Через те колекція потребує додаткового вивчення, особливо з боку науковців, які добре обізнані з українськими етномузичними традиціями того часу. Незабаром в інтернеті на сторінці AFC (<http://www.loc.gov/folklife/>) буде оприлюднений повний пошуковий покажчик цієї унікальної колекції, що відкриє до неї безпосередній доступ.

Пропонована публікація не претендує на вичерпність. Тому тут подано тільки українську частину реєстру, англійську ж його версію зацікавлений читач знайде на компакт-диску, долученому до цієї збірки.

Колекція описується за такими параметрами: спершу зазначається порядковий номер фоновалика (“лічильник”), далі вказується його інвентарний номер за кодифікацією, що використовується в ІМФЕ (наприклад, *ВЛ№ 35/2*), а потім – інвентарний номер магнітофонної копії в AFC (наприклад, *ПЛ№ 1*) і, врешті, зміст і стан за оцінкою звукоінженера, що подається в круглих дужках.

² Деякі з них уже опубліковані (див., наприклад: Грица Софія. Біблійні елементи в думах // НТЕ. – 2005. – № 5. – С. 20-21, 27.

*

1. В№ 35/2 = П№ 1: Солоспів “Дума про вдову” (проблеми із поверхнею)
2. В№ 35/3 = П№ 1: Солоспів “Дума про вдову”, 2-гий варіант (пошкодження поверхні, особливо однієї доріжки)
3. В№ 35/4 = П№ 1: Солоспів “Дума про неволю Турецьку” (погане звучання в більшості ділянок і сильний шум, у двох місцях неправильно зіграно)
4. В№ 35/5 = П№ 1: Продовження попереднього солоспіву (в основному звучання добре, але на декотрих ділянках є надмірне звучання і спотворення, це фактично два голоси, циліндр записаний до кінця)
5. В№ 35/13 = П№ 2: Солоспів у супроводі ліри “Ой у неділю рано та рано пораненьку” та “Дума про трьох братів Озівських” (валик має незначні пошкодження поверхні однієї доріжки)
6. В№ 35/14 = П№ 2: Солоспів “Дума про трьох братів Озівських” (валик у доброму стані, звучання трохи слабке, але шуму немає)
7. В№ 35/15 = П№ 2: Солоспів “Дума про вдову і трьох синів”, “Ой що в неділю, та рано пораненьку” (валик має багато плям на поверхні, мабуть, грибок, на ньому є одна дуже велика вибоїна або подряпина і 4 або 5 менших, але досить великих вибоїн, у цих місцях є дуже сильні спотворення і шум).
8. В№ 35/16 = П№ 2: Солоспів “Дума про Коновченка” (валик має три великі вибоїни або пошкоджені частини і, можливо, звучить більше, ніж один голос, окрім того доріжки у доброму стані)
9. В№ 35/23 = П№ 3: Солоспів з лірою “Дума про Марусю Богуславку” у виконанні лірника Ларіона Гончара (звучання валика погане, доріжки у відносно доброму стані)
10. В№ 35/24 = П№ 3: Продовження попереднього солоспіву (звучання валика погане)
11. В35/25 = П№ 3: Закінчення попереднього солоспіву (валик записаний лише до половини, звучання добре)
12. В35/43 = П№ 3: Солоспів з бандурою “Дума про сестру та брата” у виконанні кобзаря Христенка (валик має велику, майже 5/8 дюйма, тобто 1,59 см, вибоїну на початку і навпроти неї ще одна – трішки менша, тому початок не записаний)
13. В35/44 = П№ 3: Солоспів з лірою “Дума про Олексія Поповича” у виконанні лірника Саливона Веселого
14. В35/45 = П№ 3: Продовження попереднього солоспіву
15. В35/46 = П№ 4: Продовження попереднього солоспіву (валик у дуже доброму стані, використано 12-міліметрову голку)
16. В35/47 = П№ 4: Продовження попереднього солоспіву (валик із коричневого воску, у доброму стані, окрім кількох малих вибоїн на кінці)
17. В35/60 = П№ 4: Солоспів з лірою “Дума про трьох братів Озівських” у виконанні лірника Назара Поклада (валик із темно коричневого воску, звучання погане)
18. В35/61 = П№ 4: Продовження попереднього солоспіву (валик із темно-коричневого воску, має незначні спотворення, але звучання досить добре, остання чверть валика не записана)

19. B35/62 = П№ 4: Продовження попереднього солоспіву (валик із темно-коричневого воску, має сильний поверхневий шум, кілька вибоїн, тому звучання не надто добре)

20. B35/63 = П№ 4: Продовження попереднього солоспіву (валик з ясно-коричневого воску, має гарне звучання, незважаючи на дещо сильний шум і спотворення вкінці)

21. B35/64 = П№ 4: Продовження попереднього солоспіву (валик із коричневого воску, у відносно доброму стані, неглибокі доріжки вкінці)

22. B35/65 = П№ 4: Продовження попереднього солоспіву (валик із коричневого воску, досить сильний шум, є ознаки пошкодження доріжки вкінці)

23. B35/66 = П№ 4: Продовження попереднього солоспіву (валик діаметром 2 цілих і 3/16 дюйма, тобто 5,56 см, дещо менший, ніж інші, музиканти збилися на початку, далі є ознаки того, що записуюча голка змістилась під час запису)

24. B35/67 = П№ 5: Продовження попереднього солоспіву (валик із темного коричневого воску, записаний 10-міліметровою голкою)

25. B35/68 = П№ 5: Закінчення попереднього солоспіву (валик має поверхневі пошкодження, зокрема в кінці валика, і досить погане звучання)

26. B35/72 = П№ 5: Солоспів з лірою “Дума про Марусю Богуславку” у виконанні лірника Ларіона Гончара (гарне звучання, валик записаний 12-міліметровою голкою)

27. B35/73 = П№ 5: Продовження попереднього солоспіву (валик із білого воску, добрий запис, поверхня в хорошому стані)

28. B35/74 = П№ 5: Закінчення попереднього солоспіву та початок “Думи про Олексія Поповича (валик має дві окремі доріжки, звукоінженер вважає, що це продовження валика 35/73, можлива необхідність повторного запису)

29. B35/17 = П№ 5: Солоспів “Дума про Коновченка” (валик у поганому стані, поверхня ззовні та з середини покрита білим шаром, який звукоінженер вичистив у міру можливості; є дві глибокі вибоїни, одна – у першій чверті валика, а друга – посередині; дуже сильний шум)

30. B35/20 = П№ 5: Солоспів з лірою пісні “Про Приймака” у виконанні лірника Бернацького (валик має пошкодження поверхні: три окремі подряпини, глибокі вибоїни, пошкодження при записі на початку валика, а також на початку і в кінці третьої доріжки)

31. B35/21 = П№ 5: Продовження попереднього солоспіву (валик із темно-коричневого воску має деякі пошкодження поверхні, під час запису зроблено 4 чи 5 глибоких вибоїн; в основному надмірне звучання)

32. B35/22 = П№ 6: Солоспів (без супроводу) пісні “Ой на ставі, на ставочку” у виконанні лірника Бернацького (валик із темно-коричневого воску, має пошкодження поверхні, зокрема на початку, вибоїни та надмірне звучання)

33. B35/28 = П№ 6: Солоспів з лірою “Дума про вдову” (валик із коричневого воску, звучить досить погано, є ознаки поганого нарізання при записі посередині валика)

34. В35/29 = П№ 6: Продовження солоспіву з лірою – псальма “Стара Матір” (валик має на початку вибоїни, а також погані доріжки посередині, тому звук просто зникає)

35. В35/30 = П№ 6: Продовження солоспіву з лірою “Дума про вдову” (валик сильно гуде, можливо, були вібрації фонографа під час запису)

36. В35/31 = П№ 6: Солоспів з лірою “Дума про Олексія Поповича” (“Гей, на Чорному Морі”) у виконанні лірника Ларіона Гончара (тріщина розміром 1 дюйм (2,54 см) на відстані 1,25 дюйма (3,18 см) від початку; валик подряпаний через погане транспортування або неправильне вставляння до чи, навпаки, виймання з фонографа, є ще поперечні подряпини внаслідок тертя посередині циліндра)

37. В35/32 = П№ 6: Продовження попереднього солоспіву (валик при-спішує вкінці через сповільнення пружини фонографа)

38. В35/35 = П№ 6: Продовження попереднього солоспіву (хороше звучання у першій третині, а в останніх двох третинах валика є нерівномірний запис і погане звучання, мабуть, унаслідок скрипу голки: звукоінженер вважає, що вона змістилася при записі)

39. В35/38 = П№ 6 і 7: Закінчення попереднього солоспіву

40. В35/40 = П№ 7: лірник Ларіон Гончар у супроводі ліри, пісня/танець “Міщаночка” (валик має деякі вибоїни приблизно в двох третинах валика та дещо нерівномірний запис).

41. В35/41 = П№ 7: Солоспів із бандурою “Сирітка”

42. В35/42 = П№ 7: Закінчення солоспіву “Сирітка” (відносно погане звучання і сильний шум)

43. В35/50 = П№ 7: Солоспіви з бандурою “Сирітка” та “Дума про сирітку та брата” (валик із темно-коричневого воску, записаний лише до половини, дуже добра поверхня та якість звучання)

44. В35/54 = П№ 7: Солоспів з лірою “Дума про вдову і трьох синів” у виконанні лірника Нестора Колісника (валик із темно-коричневого воску, місцями звучання є дуже добре)

45. В35/58 = П№ 7: Продовження попереднього солоспіву (валик із світло-коричневого воску, є кілька вибоїн)

46. В35/59 = П№ 8: Закінчення попереднього солоспіву Дума про Сестру та Брата (валик із світло-коричневого воску, внутрішній діаметр недостатній, тому коли валик є на шпинделі, його правий бік звисає на чверть дюйма; є вибоїни вкінці)

47. В35/69 = П№ 8: Солоспів із бандурою “Дума про сестру та брата” у виконанні кобзаря Макарова (валик із світло-коричневого воску, звучання погане)

48. В35/70 = П№ 8: Закінчення попереднього солоспіву (валик із темно-коричневого воску, вибоїна на початку і незначна тріщина від цієї вибоїни на 3/4 довжини валика, звучання непогане)

49. В35/75 = П№ 8: Солоспів з лірою “Псальма про Олексія, Божого чоловіка” у виконанні лірника Нестора Колісника (валик із світло-коричневого воску, звучання досить добре)

50. В35/76 = П№ 8: Продовження попереднього солоспіву (валик із темно-коричневого воску, є неглибокі діаметрально протилежні, близько 1/8 дюйма (0,32 см), тріщини на початку, посередині валика; навпроти цієї тріщини є ще одна, яка не проходить до кінця)

51. В35/77 = П№ 8: Закінчення попереднього солоспіву (валик із коричневого воску, покритий плівкою, яку усунено в міру можливості; внутрішній діаметр замалий, тому валик звисає приблизно на півдюйма (1,27 см), звукоінженер не знає, чи можливо повністю відтворити запис на ньому)

52. В35/80 = П№ 9: Солоспів з бандурою “Псальма про Лазаря” (посередині валика є приблизно 1 дюйм (2,54 см) пошкодженої ділянки, можливо під час запису або неправильного програвання валика)

53. В35/81 = П№ 9: Закінчення попереднього солоспіву (валик із світло-коричневого воску, записаний не повністю – запис закінчується на півдюйма (1,27 см) від кінця валика; поверхня є дуже шумна, мабуть, це перезапис з іншого валика, бо поверхня не виглядає настільки шумною, як звучить)

54. В35/83 = П№ 9: Солоспів з лірою “Думи Про Олексія Поповича” (“Гей, на Чорному Морі”)

55. В35/85 = П№ 9: Жіночий солоспів “Голосіння за мамою” (валик тріснутий поперек на три чверті)

56. В35/86 = П№ 9: Закінчення попереднього солоспіву

57. В35/87 = П№ 9: Солоспів з лірою “Псальма про Лазаря” у виконанні лірника Назара Поклада (валик із темно-коричневого воску, має шумну поверхню та відносно низький звук)

58. В35/88 = П№ 10: Голосіння та гра на сопілці (валик записаний лише до половини двома окремими доріжками)

59. В35/89 = П№ 10: Жіночий солоспів, жебрання у виконанні Ївги Грищенко (валик має тріщину приблизно на третину)

60. В35/90 = П№ 10: Жіночий солоспів “Голосіння за братом” у виконанні Ївги Грищенко (валик має дві тріщини посередині та вибоїну на лівому, незаписаному кінці)

61. В35/91 = П№ 10: Жіночий солоспів, жебрання (валик із темно-коричневого воску, досить добре звучання)

62. В35/93 = П№ 10: гра на лірі “На жалобу” у виконанні лірника Нестор Колісника (валик із темно-коричневого воску, кілька глибоких вибоїв у кінці)

63. В35/94 = П№ 10: гра на лірі двох танків “Полтавочка” та “Дудочка” у виконанні лірника Назара Поклада (валик із світло-коричневого воску)

64. В35/95 = П№ 10: Солоспів двох пісень: “Ой було літо” та “Ой зима лютая” у виконанні Сохоцької (чорний валик – перший серед тих, що були дотепер; записаний лише до половини; поверхня шумна, здається, є дві доріжки)

65. В35/96 = П№ 10: Гра на дуді восьми творів “Дудочка”, “Бариня”, “Камаринська”, “Чоботи”, “Козачок”, “Овчарна”, “Кубаночка” та “Про Лазаря” у виконанні Івана Семенишина з Красноградського району, є оголошення (що звучить занадто голосно)

66. B35/97 = П№ 11: Гра на лірі трьох танців “Полтавочка”, “Камаринська” та “Гопачок” у виконанні лірник Назара Поклада (валик із темно-коричневого воску, має кілька поганих доріжок і кілька доріжок, на яких пропадає звучання, деякі з них спотворені)

67. B35/98 = П№ 11: Гуртовий спів пісні “Туман, мати, за яром” у селі Кам’янка (валик із світло-коричневого воску, записаний на 3/4, незначні спотворення)

68. B35/99 = П№ 11: Солоспів “Пісня про неньку” (валик тріснутий на дві треті, має цікавий гуркіт на частоті 100 герц, узагалі нехарактерний для фоноваликів)

69. B35/100 = П№ 11: Солоспіви трьох пісень “Строкарська пісня”, “Закувала зозуленька” та “Ой гай, мамцю, гай”

70. B35/101 = П№ 11: Солоспів розбійницької пісні “Було село Васильове” (валик із світло-коричневого воску, відчутно гуркотить)

71. B35/102 = П№ 11: Солоспів пісні “Звала мене мати зелене жито жати” та ще однієї незідентифікованої пісні (поверхня покрита порошком; такий самий гуркіт, як і в попереднього валика)

72. B35/103 = П№ 11: Гуртовий спів веснянки “Король”

73. B35/104 = П№ 11: Гуртовий спів колядки (валик тріснутий посередині, з правого боку пошкоджена поверхня)

74. B35/105 = П№ 11: Солоспів двох незідентифікованих пісень (валик має три окремі доріжки, кожна з яких має добрі та погані ділянки, але відчутний гуркіт)

75. B35/106 = П№ 12: Солоспів пісні “Діброва без вітру не шумить” у виконанні Марії Шевченко (Шевченкової)

76. B35/107 = П№ 12: Солоспів двох веснянок “Ой бігали миші по бабині хаті” та “Нема в саду зозуленьки” у виконанні Марії Шевченко (валик тріснутий посередині, має дві доріжки, з яких друга значно краща, ніж перша)

77. B35/108 = П№ 12: Гра на сопілці у виконанні Корнила Бойка (слабке звучання)

78. B35/109 = П№ 12: Гра на сопілці

79. B35/110 = П№ 12: Гра на сопілці (валик має дві доріжки, перша частина з дуже слабким звучанням, друга – значно краща)

80. B35/112 = П№ 12: Гра на сопілці (валик має відбитий кусок на лівому кінці, але в досить доброму стані та звучить досить добре)

81. B35/113 = П№ 12: Гра на сопілці (на валику видно ознаки того, що його часто використовували, є щонайменше одна вибоїна)

82. B35/114 = П№ 13: Гра на сопілці (валик у відносно доброму стані)

83. B35/115 = П№ 13: Солоспів “Думки хліборобів” і “Чорне твоє поле” (в деяких місцях валик звучить надто голосно)

84. B35/116 = П№ 13: Солоспів пісні “Про Турбаївське повстання” (валик має пошкоджені доріжки в кінці)

85. B35/117 = П№ 13: Солоспів пісні “Про Турбаївське повстання” у виконанні Пилипа Литвиненка (валик у досить доброму стані, є трохи заголосьне звучання)

86. В35/118 = П№ 13: Солоспів пісні “Про Турбаївське повстання” (валик має деякі дефекти на поверхні)
87. В35/119 = П№ 13: Солоспів пісні “Про Турбаївське повстання” у виконанні Григорія Шевченка (валик має плями на поверхні, але звучання добре)
88. В35/120 = П№ 13: Солоспів пісні “Про Турбаївське повстання” у виконанні Григорія Шевченка
89. В35/121 = П№ 13: Солоспів пісні “Про Турбаївське повстання” у виконанні Григорія Шевченка (валик тріснутий і має шумну поверхню)
90. В35/123 = П№ 14: Гуртовий спів двох пісень (валик звучить добре, хоч є деякі спотворення)
91. В35/124 = П№ 14: Солоспів трьох пісень (валик звучить добре, хоч є деякі спотворення)
92. В35/129 = П№ 14: Солоспів “Турбаївка” у виконанні Марії Малинки (внутрішній діаметр валика замалий і, мабуть, валик був перегрітий в одному місці)
93. В35/132 = П№ 14: Гра на дуді двох танків у виконанні діда Полукаша
94. В35/133 = П№ 14: Жіночий гуртовий спів пісні до поління
95. В35/134 = П№ 14: Солоспів з інструментальним супроводом із південно-західної України
96. В35/135 = П№ 14: Солоспів з інструментальним супроводом, із південно-західної України (валик не зовсім круглий)
97. В35/136 = П№ 15: Жіночий гуртовий спів
98. В35/137 = П№ 15: Інструментальний ансамбль (валик звучить надто голосно)
99. В35/138 = П№ 15: Гра на лірі трьох творів, останній – солоспів з лірою (на валику видно ознаки пошкодження під час програвання)
100. В35/139 = П№ 15: Солоспів
101. В35/140 = П№ 15: Жіночий солоспів та чоловічий гуртовий спів
102. В35/141 = П№ 15: Солоспів з лірою псалми “Ісусе, мой прелюбезний” у виконанні лірник Івана Беднарського (валик має деякі дефекти та вибоїни на поверхні)
103. В35/142 = П№ 15: Продовження попереднього солоспіву (валик має кілька глибоких вибоїв, а в першій частині – звучання дуже погане)
104. В35/143 = П№ 15: Жіночий гуртовий спів
105. В35/144 = П№ 16: Жіночий гуртовий спів двох пісень (валик гуркотить)
106. В35/145 = П№ 16: Жіночий гуртовий спів двох пісень
107. В35/146 = П№ 16: Гуртовий спів двох пісень “Ходила блукала в вишневім саду,” “Нащо мені город городити” та солоспів “Ой, вийди” (валик у доброму стані, але звучить надто голосно)
108. В35/147 = П№ 16: Жіночий гуртовий спів двох пісень (валик звучить дещо заголосно)
109. В35/148 = П№ 16: Три пісні “Ой похожено”, “По тім боці” та “Туман ярм” у виконанні жіночого дуету (у деяких місцях валик звучить надто голосно)

110. B35/149 = П№ 16: Три пісні у виконанні чоловічого дуету (валик звучить дещо заголосно)

111. B35/150 = П№ 16: Жіночий гуртовий спів весільної пісні та “Ой Пришляк”, а також “Козачок” у виконанні інструментального ансамблю

112. B35/161 = П№ 16: Жіночий гуртовий спів “Ой чого ж мені тяжко-важко” (валик має деякі викривлення, також у правій чверті є фабричний дефект, що знаходиться під воском, у наслідок чого повстали відмінності у восковому й оригінальному записах: оператор не використав цю ділянку тому, що при записуванні голка могла би збитися в цьому місці і зробити поганий запис, а це свідчить про уважність оператора)

113. B35/216 = П№ 16: Гуртовий спів двох пісень (валик у доброму стані, хоча має неглибокі доріжки й ознаки проблем при записі: можливо, голка не була добре закріплена або неправильно був установлений циліндр)

114. B35/169 = П№ 17: Жіночий гуртовий спів п'ятьох пісень, жіноче соло, жіночий дует і два чоловічі соло (це перший із групи 6-дюймових валиків, має 5 доріжок, перша з яких звучить заголосно, дещо спотворена і має вибоїни)

115. B35/228 = П№ 17: Жіночий гуртовий спів чотирьох пісень: “Чи ви, браття, зачували?”, “У зеленім гаю”, “Коли я рукава мила” та “Ой ішла дівчина в ліс” (валик у доброму стані, хоча має деякий поверхневий шум)

116. B35/239 = П№ 17: Чоловічий сольний спів трьох пісень: “Чому ти, Іване, до нас не ходиш?”, “Сумна моя перша наречена”, “Не зміла мя, моя люба мамо” та гуртовий спів шістьох творів: “Христос, Спаситель, народився”, “Де ота звіздця”, “Ішла звіздця край світа”, “В зеленім гаечку”, “Попід лісом зелененьким”, “Вже родина в краю” (валик у доброму стані, має 9 окремих доріжок, перші з яких звучать добре, але в останніх – голос знижується)

117. B35/240 = П№ 17: Гуртовий спів шістьох пісень: “Цієї ночі опівночі”, “Величаєм Тя”, “Прийшов час”, “Источника слёз”, “Ай біла файна рибка”, “Ой вийди, біла дівка” (валик має 6 доріжок і звучить добре)

118. B35/263 = П№ 17: Весільна “Многая літа”, співанка та весільна пісня

119. B35/266 = П№ 17: Солоспів трьох пісень: “Шов я поруч гай”, “Травка, травка” та “День, день” (валик має надто сильне звучання)

120. B53 = П№ 17: Комерційний запис увертюри до опери “Фра Диявол”

121. B35/175 = П№ 18: Жіночий гуртовий спів трьох пісень (валик із світло-коричневого воску є викривлений, але, здається, у доброму стані)

122. B35/176 = П№ 18: Чоловічий солоспів двох пісень (6-дюймовий (15,24 см) чорний валик у досить доброму стані, звучання досить гарне, хоча є кілька менших подрапин та одна велика – по всій поверхні)

123. B35/177 = П№ 18: Пісні “Ой не мучай” та “Про Саву Чалого” у виконанні Ігора Мовчана, перша пісня в супроводі бандури (6-дюймовий валик (15,24 см) в доброму стані, хоч має близько 40 вибоїн у центрі)

124. B35/184 = П№ 18: Солоспів з лірою “Дума про трьох братів” та декламація вірша “Ой усі поля почорніли” у виконанні лірника Грицька Обліченка, вкінці виразно чути заповідача (валик із світло-коричневого воску, має деякий поверхневий шум)

125. B35/185 = П№ 19: Жіночий гуртовий спів чотирьох пісень (валик із світло-коричневого воску є викривлений)

126. B35/187 = П№ 19: Солоспів двох творів: “Дума невольника” та “Заграло Чорне Море” (валик із чорного воску, є частини, які взагалі не записані, великі інтервали між записаними частинами)

127. B35/188 = П№ 19: Оповідання (валик із світло-коричневого воску)

128. B35/203 = П№ 20: Чоловічий солоспів та чоловічий гуртовий спів трьох пісень (6-дюймовий (15,24 см) чорний валик у відносно доброму стані, є деякі дефекти на поверхні)

129. B35/247 = П№ 20: Зміст: 1. Жіночий гуртовий спів “Ото наша Україна”; 2. Чоловічий солоспів “Ото наша Україна”; 3. Чоловічий солоспів “Ото наша Україна”; 4. Гра на скрипці “Ото наша Україна”; 5. Чоловічий солоспів “Ото наша Україна”; 6. Чоловічий солоспів у супроводі скрипки “Ото наша Україна”; 7. Гуртовий спів “Закувала зозуля”; 8. Гра на баяні (6-дюймовий валик із світло-коричневого воску, має 9 частин, але деякі доріжки записані на різних швидкостях, тому при копіюванні це виправлено)

130. B35/262 = П№ 20: Жіночий солоспів сімох пісень: “Пропив вівці при горівці”, “Прийшов Іван до Марійки”, “В суботу ся родила, в неділю Хрестила”, “Кажуть люди, що я впився” “І ще раз, і ще раз”, “Ой Іване, Іваночку”, “Порубала ручку та болить” (6-дюймовий світло-коричневий восковий валик, звучання погане)

131. B29 = П№ 21: Оповідання (6-дюймовий світло-коричневий восковий валик)

132. B30 = П№ 21: Шість пісень (6-дюймовий чорний валик)

133. B547 = П№ 21: Сольний чоловічий спів трьох пісень (6-дюймовий чорний валик з трьома доріжками на ньому, звучання досить добре)

134. B4 = П№ 22: Жіночий солоспів п'ятих коломийок (6-дюймовий світло-коричневий восковий валик з номером 4, написаним олівцем на кришці коробки до валика)

135. B151 = П№ 22: Чоловічий солоспів без супроводу однієї думи та двох пісень (6-дюймовий світло-коричневий восковий валик позначений олівцем як номер 151, інших позначок немає; перші півтора дюйма (3,81 см) валика сильно гуркотять, а решта звучить надто голосно)

136. B7 = П№ 22: Гуртовий спів двох пісень (6-дюймовий світло-коричневий восковий валик з номером 7, написаним олівцем зверху на кришці; валик тріснутий на кінці, але тріщина не досягає запису)

137. B35/6 = П№ 23: Солоспів уривку “Думи про сирітку” (4-дюймовий світло-коричневий восковий валик у доброму стані)

138. B35/7 = П№ 23: Продовження попереднього солоспіву (4-дюймовий валик, має декілька вибоїн на початку, запис починається з лівої сторони, але є в досить доброму стані)

139. B35/9 = П№ 23: Жіночий солоспів голосіння (світло-коричневий 4-дюймовий валик, записаний лише на третину, звучання добре)

140. B35/10 = П№ 23: Гра на лірі двох танків у виконанні лірника Назара Поклада (4-дюймовий валик має віск, тонкіше накладений з лівого боку, і тому важить менше, ніж інші; канавка дещо знижена)

141. B35/11 = П№ 23: Гра на бандурі трьох танків (світло-коричневий 4-дюймовий валик не зовсім круглий, має поверхневий шум і кілька глибоких вибоїв)

142. B35/12 = П№ 23: Гра на бандурі одного танку (валик не зовсім круглий, звучання погане)

143. B35/47 = П№ 23: Солоспіви з лірою “Псальма про Олексія, Божого Чоловіка” та “Псальма про Єрему і Хому” у виконанні лірника Саливона Веселого (4-дюймовий валик із темно-жовтого воску, є деякі проблеми з доріжкою, але звучання досить добре)

144. B35/48 = П№ 23: Солоспів із лірою “Дума про сестру і брата” у виконанні лірника Саливона Веселого (валик у доброму стані, звучить добре)

145. B35/49 = П№ 23: Продовження попереднього солоспіву (4-дюймовий коричневий валик, звучить добре)

146. B35/51 = П№ 23: Солоспів із лірою “Псальма про Олексія, Божого чоловіка” у виконанні лірника Саливона Веселого (валик звучить добре)

147. B35/52 = П№ 24: Солоспів із лірою псальми сиротини “Що я кому винуват” у виконанні лірника Нестора Колісника (валик з темно-коричневого воску, під час запису, схоже, дещо змінювалась швидкість)

148. B35/53 = П№ 24: Спів Саливона Веселого в супроводі ліри (це, можливо, копія іншого валика)

149. B35/55 = П№ 24: Солоспів із лірою “Дума про вдову і трьох синів” у виконанні лірника Нестора Колісника (валик тріснутий від початку до середини, але звучить добре)

150. B35/56 = П№ 24: Продовження попереднього солоспіву (валик із світлого воску, є деякі проблеми з доріжками)

151. B35/57 = П№ 24: Продовження попереднього солоспіву (валик із світлого воску)

152. B35/71 = П№ 24: Солоспів із бандурою “Дума про сестру і брата” у виконанні кобзаря Макара (валик із світлого воску, має сильний поверхневий шум і погане звучання)

153. B35/78 = П№ 24: Солоспів із лірою “Псальма про Лазаря” (4-дюймовий коричневий восковий валик, звучання досить погане)

154. B35/79 = П№ 24: Солоспів у супроводі ліри, дума (валик записаний лише до половини)

155. B35/84 = П№ 25: Солоспів “Псальма про Михаїла” у виконанні Івги Грищенко (4-дюймовий світло-коричневий восковий валик, звучить добре)

156. B35/122 = П№ 25: Жіночий гуртовий спів пісні про Базилевських (поверхня валика дещо забруднена, загалом досить поганий запис)

157. B35/124 = П№ 25: Солоспів пісні про Турбаївських козаків у виконанні Максима Мовчана (валик із темно-жовтого воску, має добру поверхню, однак звучить надто голосно)

158. B35/125 = П№ 25: Солоспів із лірою пісні “Про Саливона” у виконанні лірника Саливона Веселого (валик із коричневого воску, звучить добре, хоча має резонанс у другій пробі, можливо, з трубки програвача; перша проба записана без резонансу)

159. В35/126 = П№ 25: Гуртовий спів чумацької пісні та солоспів “Ой козаче-бурлаче, та дурний розум маєш” (світло-коричневий валик, запис не дуже добрий)

160. В35/128 = П№ 26: Солоспів двох пісень, гра на сопілці та ще одна пісня у виконанні Василя та Петра Довганів (4-дюймовий коричневий валик у доброму стані)

161. В35/130 = П№ 26: Гуртовий спів коляди (коричневий валик у доброму стані)

162. В35/131 = П№ 26: Гра на сопілці “Пяницької” та “Ой казав одній дівці” у виконанні діда Лукаша (4-дюймовий коричневий валик, має тріщини на останній третині, поверхня та звучання добрі)

163. В35/207 = П№ 26: Гуртовий спів п’яти пісень: “В час радості”, “Се сходжуть ангели”, “Превічний родився”, “Ішла зірда красна” та “В Вифлеємі новина” (4-дюймовий коричневий валик, має недостатні внутрішній та зовнішній діаметри, через те права частина валика звисає на чверть дюйма, тобто 0,64 см)

164. В35/208 = П№ 26: Гуртовий спів трьох колядок (4-дюймовий коричневий восковий валик, також має замалі внутрішній та зовнішній діаметри, з деякими пошкодженнями поверхні, звучить погано)

165. В35/213 = П№ 26: Гуртовий спів трьох пісень: ладкання, “Коли собі погадаю” та “Тяжко мені молоденькій” (4-дюймовий коричневий валик, є ознаки неправильного програвання за винятком маленької ділянки півдюйма (1,27 см) посередині, яка виглядає відносно добре)

166. В35/214 = П№ 26: Гуртовий спів чотирьох пісень: “Ой у лузі червона калина”, “Ой у полі”, “Полонина, полонина” та “Коломия” (4-дюймовий коричневий валик у посередньому стані)

167. В35/217 = П№ 26: ладкання “Ой дай, Боже, до нас” та ще два ладкання у виконанні дуету жінки та чоловіка (валик з дещо поганими доріжками на початку, звучання досить погане)

168. В35/218 = П№ 27: Гуртовий спів трьох пісень: “Росло деревце”, “Нова радість стала”, “Добрий вечір, добрий” (валик має сильний поверхневий шум і слабе звучання)

169. В35/221 = П№ 27: Гуртовий спів двох пісень: “Роздество Твоє” та ладкання “Ой дай, Боже, все” (валик має вибоїну у правому кінці та дві менші вибоїни посередині, сильний поверхневий шум і дуже слабе звучання, особливо на початку)

170. В35/225 = П№ 27: Гуртовий спів трьох пісень: “Ликующе возграєм днесь”, “Хорувими світ” та “Як ти біля мене” (проблеми з доріжкою)

171. В35/226 = П№ 27: Жіночий гуртовий спів творів: “Пливи, качко, пливи” та “Росло деревце”, а також жіночий солоспів “В час радості” (голосний поверхневий шум, особливо в першій частині)

172. В35/229 = П№ 27: Жіночий гуртовий спів трьох пісень: “Ой ходила біла дівка”, “Чорна гора нехороша” та “На поперек, поперек” (також голосний поверхневий шум)

173. В35/230 = П№ 27: Чоловічий солоспів двох пісень: “Ой ходила по садочку”, співана два рази, і “Весела світу новина”

174. В35/233 = П№ 27: Чоловічий гуртовий спів п'ятьох пісень: “Предвічний родився”, “У містечку Назареті”, “Прийде Месія”, “Народився Ісус Христос” і “Весела світу новина” (на валику місцями зникає доріжка)

175. В35/234 = П№ 27: Чоловічий гуртовий спів чотирьох пісень: “Роздество Твое”, “Во стране Юдейській”, “Народився Спаситель” та “Ой на горі верба”

176. В35/241 = П№ 28: Чоловічий гуртовий спів п'ятьох пісень: “Сиви волики, сиви”, “Серед села яворина”, “Гарний вечір”, “Біла дівка на гриби ходила” та “Через круті бережечки”

177. В35/243 = П№ 28: Чоловічий гуртовий спів пісні “В колгоспі працюю”

178. В35/245 = П№ 28: Чоловічий гуртовий спів двох пісень: “Серед гір крутих Карпатських” і “Зацвіть терен”

179. В35/246 = П№ 28: Гуртовий спів чотирьох коломийок та одної пісні “На горах Карпатських” (валик має вибоїну з лівого боку та тріснутий від початку до кінця, голка йде по канавці нерівно)

180. ВХІІІ = П№ 28: Солоспів із бандурою однієї пісні у виконанні Носача (валик з доброю поверхнею)

181. В1909 = П№ 28: Чоловічий солоспів із лірою однієї пісні (валик тріснутий посередині, звучання погане)

182. В5 = П№ 29: Чоловічий солоспів (валик із погано покритою поверхнею та, відповідно, поганим звучанням)

183. В35/162 = П№ 29: Солоспів із лірою “Дворянка”, оповідання про дворянку, “Дума про Козака Голоту” у виконанні Грицька Обличенка (6-дюймовий валик з відносно сильним поверхневим шумом)

184. В35/163 = П№ 29: Жіночий гуртовий спів трьох пісень (валик звучить заголосно)

185. В35/164 = П№ 29: Жіночий гуртовий спів трьох пісень: “Я дочка молода”, “Да головка болить” та “Ой що ж боїться” (6-дюймовий валик, у деяких місцях звучить заголосно)

186. В35/165 = П№ 30: Солоспів пісні про Кармалюка у виконанні Варвари Явдохи Лукашенко та солоспів пісні про Кармалюка у виконанні Ілька Лукашенка (6- валик у доброму стані)

187. В35/167 = П№ 30: Гуртовий спів двох пісень та солоспів двох пісень у виконанні Докії Димиденко (6-дюймовий валик у відносно доброму стані)

188. В35/168 = П№ 30: Чоловічий солоспів чотирьох пісень (6-дюймовий чорний валик, перша частина його звучить дуже погано)

189. В35/171 = П№ 31: Чоловічий солоспів п'ятьох пісень (6-дюймовий чорний валик звучить заголосно)

190. В35/178 = П№ 31: Солоспів однієї пісні, гуртовий спів однієї пісні та солоспів однієї пісні (валик має голосний поверхневий шум і в деяких місцях звучить заголосно)

191. В35/192 = П№ 31: Жіночий гуртовий спів двох пісень (записана тільки третина валика, що звучить заголосно)

192. В35/193 = П№ 31: Жіночий гуртовий спів трьох пісень: “Місяць високо”, “Сховалось сонце за горою” та “Де ти бродиш?” (проблеми з доріжкою)

193. B35/249 = П№ 32: Жіночий гуртовий спів двох пісень та солоспів трьох пісень: “Вечорниця”, “Ой калина, калиниця” і “А я шию-вишиваю” (місцями валик звучить заголосно)

194. B35/250 = П№ 32: Чоловічий гуртовий спів коломийки (валик звучить заголосно)

195. B35/251 = П№ 32: Продовження чоловічого гуртового співу коломийки (чути, що оператор наструював машину, аби отримати добрий запис, є багато доріжок і, очевидно, використано багато регуляторів)

196. B35/254 = П№ 33: Чоловічий солоспів однієї пісні “Ой дубе зелений”, одна коломийка в супроводі інструментів та одна інструментальна весільна мелодія (відносно добрий запис)

197. B35/255 = П№ 33: Солоспів чотирьох творів: ладкання “Та заграло та й сонечко”, “Прийди, любко, прийди”, “Ой били, катували” та балада про Липця

198. B35/256 = П№ 33: Чоловічий солоспів “Ци ми йдем в Катуні”, чоловічий гуртовий спів “Ой зійди, місяченьку,” мішаний гуртовий спів двох весільних пісень і гра на цимбалах весільної мелодії (валик у доброму стані)

199. B11 = П№ 34: Дві пісні у виконанні дуету жінки та чоловіка (місцями валик звучить заголосно)

200. B35/260 = П№ 34: Гра на цимбалах двох весільних мелодій та однієї коломийки до чоловічого солоспіву (валик має декілька поганих доріжок, поза тим у доброму стані)

201. B35/261 = П№ 34: Жіночий гуртовий спів “Іване, Іване, не ходи городом” (записана лише третина валика)

202. B10/441 = П№ 34: Мовлення та одна пісня (вибоїна на півдюйма з правого боку, є ще кілька глибоких вибоїн і звучить заголосно)

203. B15/450 = П№ 35: Чоловічий солоспів двох пісень і жіночий солоспів однієї пісні (валик у досить доброму стані, місцями звучить заголосно)

204. B17/452 = П№ 35: Чоловічий солоспів чотирьох пісень у виконанні Андрія Зарицького (валик звучить заголосно)

205. B23 = П№ 35: Гуртовий спів двох пісень (валик звучить заголосно)

206. B1sm = П№ 36: Солоспів з бандурою думи у виконанні кобзаря Перепелюка (валик записаний тільки до половини і звучить слабо)

207. B2sm = П№ 36: Чоловічий солоспів чотирьох пісень (валик у відносно доброму стані, хоч є кілька вибоїн на початку)

208. B3sm-o/a = П№ 36: Гуртовий спів трьох пісень: “За синєє море”, “Зацвів терен” та “Ой з-за гір, гір” (на правому боці валика є вибоїна на чверть дюйма (0,64 см), звучить заголосно)

209. B30/464 = П№ 36: Гуртовий спів чотирьох пісень (валик записаний лише наполовину і звучить заголосно)

210. B35/253 = П№ 37: Інструментальна музика та шість пісень (валик глибоко тріснутий у двох місцях з правого боку, що важко відслідкувати і тому зараз неможливо скористатися з еквалайзера)

211. B35/259 = П№ 37: Гра на інструментах весільних мелодій (валик тріснутий, голка йде по канавці нерівно, тому переписаний без акустичного вирівнювання)

Ольга Коломисць

НАРОДНОВИКОНАВСЬКИЙ ПРАКТИКУМ У СИСТЕМІ ВИХОВАННЯ ЕТНОМУЗИКОЛОГА

Для підготовки фахівця-етномузиколога у вищих музичних та гуманітарних школах розроблено комплекс обов'язкових курсів. Зокрема, це: “Вступ до етномузикознавства”, покликаний дати загальні початкові відомості про теорію, методика й історію музичної фольклористики як дослідницької дисципліни; “Музичний фольклор”, що вивчає систему жанрів вітчизняного музичного фольклору; “Методика польової роботи” і “Транскрипція етномузичних творів”, присвячені документації виявів культури усної традиції. А також: “Аналіз і систематика народномузичних творів”, “Історія етномузикознавчої думки”, “Світова етномузика” та ін.¹

Серед цих професійно-орієнтованих дисциплін має місце й предмет “Народновиконавська практика”, вивчаючи який, студенти-етномузикологи практично освоюють засади автентичного народно-го виконавства.

Зрозуміло, історія дисципліни не надто давня. Сьогодні предмет перебуває на стадії кристалізації своїх навчально-методичних основ. Вирішальним ж у цьому процесі є усвідомлення чітких підходів-завдань курсу згідно із різними варіантами функціонування такої практики в навчальних планах етномузикологів. Так, нині накреслюються три основні форми дисципліни з різними основними завданнями, які мають вирішуватися відповідно у вищих школах трьох типів (спрямувань): дослідницького, виконавського та педагогічного. У західному регіоні такі напрями забезпечують ЛДМА, що готує головню

¹ Навчальний план розробив завідувач кафедри музичної фольклористики Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка проф. Б. Луканюк. Сьогодні ці дисципліни викладають у вищих школах західного регіону: ЛДМА ім. М. Лисенка, РДГУ, ЛНУ ім. І. Франка.

дослідників етномузики та викладачів музично-фольклористичних дисциплін у музичних навчальних закладах, Рівненський інститут мистецтв, де теоретичний цикл є підмогою виконанню, та Львівський національний університет, в якому виховують майбутніх педагогів і науковців.

Одним із найновіших освітніх осередків із спеціалізацією “Етномузикологія” став факультет культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка¹. Специфіка цього навчального закладу та факультету зокрема дає змогу розставити акценти у навчальних планах із виховання майбутніх спеціалістів. Тому поряд з основними, так би мовити, класичними курсами, було розроблено та впроваджено в навчальну програму етномузикологів предмет “Народновокальний практикум”² – новий різновид дисципліни, присвячений практичному вивченню народномузичної творчості.

Курс розрахований на три перші семестри групових занять першого та другого років навчання. Всього дисципліна обіймає 162 години та закінчується іспитом.

Мета предмета сформувалась передовсім згідно з педагогічними перспективами студентів. Після завершення навчання випускники факультету матимуть змогу працювати у початкових, середніх, музичних школах, різного типу школах мистецтв. Отримані навички традиційного співу можуть і мусять придатися у їхній викладацькій практиці.

З огляду на це, важливе завдання курсу – певною мірою виповнити прогалину в знаннях студентів власне творів народної музики, з якою вони розпочинають навчання у вищій школі³. Крім того, саме засвоєння народномузичного матеріалу – необхідне і домінантне у методиці вивчення музичного фольклору в початкових ланках освіти. Отже, якісне виконання етнотвору педагогом, поряд із наявними фоно- та відеоілюстраціями, допоможе забезпечити ґрунтовне засвоєння теми, зацікавлення предметом і, зрештою, піднести рівень самого вчителя.

¹ Спеціалізацію “Етномузикологія” на факультеті культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка було відкрито в 2004 році.

² У назві дисципліни вживається термін “практикум” з огляду на те, що означення предмета як практики в структурі вищих шкіл, зокрема університету, передбачає низку характерних ознак, як-от, проведення в спеціально відведений час із відривом від навчання. Питання термінології, очевидно, потребуватиме ґрунтовних зважень. Однак певним термінологічним орієнтиром можуть слугувати вже наявні в навчальних планах різних спеціальностей та спеціалізацій ЛНУ ім. І. Франка практикуми як окремі курси та спецкурси, зокрема “Орфографічний практикум”, “Орфоепічний практикум”, “Практикум із педагогіки”, “Фольклорний практикум”.

³ Очевидною є проблема співвідношення та взаємозв’язку навчальних програм з предмету “Усна народна музична творчість” різних рівнів навчальних закладів у системі Школа – Училище – Вища школа.

Виконавські вміння майбутнього викладача можуть застосовуватись не лише в контексті предмета “Народна музична творчість”, а й інших дисциплін. Серед них “Етносольфеджіо”, де спів педагога буде не тільки не зайвим, а й необхідним.

Не кожному з випускників доведеться відразу отримати викладацькі години навантаження. У цьому випадку здобуті засади автентичного виконавства можна застосувати, організовуючи різні фольклорні гуртки при школах чи закладах дозвілля та виховання дітей та юнацтва. Для когось така робота дасть змогу не знизити свій педагогічний рівень, а для іншого означатиме новий етап фахового зростання та виконавської спеціалізації.

Відчутною й дошкульною на сьогодні є проблема підручників і посібників на всіх рівнях вітчизняної освіти. Шкільні навчальні видання – не виняток. Практика показує, що укладені ще на початку ХХ ст. шкільні посібники, де міститься фольклорний матеріал¹, й нині є основою навчального процесу в початковій музичній школі. Усвідомлюючи всю вагу й фаховий рівень цих видань, видається на часі оновити і поповнити новішими експедиційними записами перші в житті підручники школярів. Таким чином, розуміння засад автентичного виконання, випробуваних на собі проблем інтерпретації етнотвору тощо знадобиться й при укладанні посібників, хрестоматій, навчальних програм.

Розробляючи новий курс для бакалаврів-етномузикологів, було обрано одну з ділянок освоєння студентами народномузичного виконавства, а саме, вокального виконання етнотворів. З одного боку, це знімає (принаймні, на цьому етапі) проблему відсутності достатньої кількості автентичних інструментів та залучення до навчального процесу відповідних кадрів (традиційних виконавців-інструменталістів або обізнаних у цій галузі фахівців), а з іншого – вносить щось нове у розбудову навчальної програми спеціалізації “Етномузикологія”.

Окрім уже зазначених завдань предмета, які матимуть позитивний вплив на фахову підготовку студентів, ще однією перевагою курсу є те, що завдяки практичному вивченню традиційної музики студенти краще розумітимуть матеріал, який їм викладатимуть у дисциплінах “Музичний фольклор”, “Аналіз народномузичних творів”, “Методика польової роботи”, “Транскрипція етномузичних

¹ Див.: Купріюк І. Обрядовий фольклор в шкільних посібниках та співаниках Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ століть // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді: Матеріали Всеукраїнської науково-педагогічної конференції. Кременець, 11 – 12 травня 2000 року. – Тернопіль, 2000. – С. 5-10.

творів” та ін. Так, наприклад, до програми курсу можуть долучатися особисті експедиційні записи студентів етнопісенного репертуару. Вивчення принципів виконавства, правдоподібно, слугуватиме уважнішому виконанню транскрипційної роботи, а також прискіпливішому теоретичному аналізу основних етномузичних жанрів. Таким чином, пріоритетні у реформуванні сучасної освіти т. зв. “міждисциплінарні зв’язки” сприятимуть якості навчання.

У процесі вивчення дисципліни студентам пропонуються етнотвори з різних регіонів України. Це дає їм змогу пізнати різноманітні стилі української народної музики, оволодіти їхньою специфікою. Та все ж, домінантним, насамперед, з огляду, майбутніх реалій випускників факультету, є зосередження уваги на місцевих пісенних діалектах – репертуарі західноукраїнського регіону, а головню Львівщини. Глибше пізнання своєї рідної музики видається логічним та природним, особливо на початковому етапі вивчення матеріалу¹.

До того ж, уже назріла потреба заповнити білу пляму активного відтворення традиційної музики Львівщини, що опинилась наче в тіні, можливо, колоритніших етностилів України в контексті сучасних презентацій етномузики, наприклад, поліського, з одного боку, і гуцульського – з іншого. Напевно, саме цим зумовлена, так би мовити, відсутність попиту на традиційну музику львівських земель понині? Видається важливим зацікавити майбутніх педагогів закладів освіти львівського регіону певною мірою виповнити цю нішу і отримати базові знання місцевого діалекту.

Ці дві територіальні магістралі предмету вплинули на жанровий добір навчального репертуару. Так, необхідним є ознайомити студентів протягом курсу з основними жанрами та пісенними типами етномузики України. При цьому послідовність їх вивчення – питання дискусійне.

Один із варіантів полягає у вивченні головню приурочених творів, які укладено згідно з почерговістю подій календарного року. До цього стрижневого репертуару долучено твори сезонно-трудового та родинного фольклору. У такий спосіб буде вивчено основну жанрову палітру в контексті різних етнографічних зон українських етнічних земель. Адже, як відомо, є жанри, що побутують в одному регіоні і зовсім відсутні в іншому (як наприклад, русальні, купальські тощо).

¹ Саме такого принципу дотримуються, наскільки відомо, у тих навчальних етномузикознавчих осередках, де вивчають подібні дисципліни. Зокрема, див.: Традиційний сольний спів: Навчальна програма для спеціальності “Музичне мистецтво” спеціалізації “Музичний фольклор” / Укладач О.М. Юзюк. – Рівне, 2005. – 14 с.

Інший підхід до вивчення різножанрового пісенного репертуару базується на градації складності творів – від найпростіших до складних розвинувтих мелодій. Однак це викликає низку запитань: що вважати складним у народній музиці, для кого і чому та інших.

Концентрація на певному регіоні, (у нашому випадку Галичині загалом та Львівщині зокрема), передбачає вивчення характерних для цієї етнічної зони жанрів. Отож левову частку опрацьованого матеріалу становлять весільні ладканки, пісні, приспівки – репертуар, який ще до сьогодні можна вповні зафіксувати від народних виконавців у різних населених пунктах галицької землі. Численними та розмаїтими творами календарного циклу регіону вважають весняний (гаївки) та зимовий (колядки та щедрівки) репертуар, який, поза сумнівом, пропонується для опрацювання. Із трудових до типового львівського репертуару належать обжинкові та пастуші ладканки, які ще подекуди можна почути серед ритуальної народнопісенної творчості галичан.

Окрім обрядової музики – головної частини програми курсу, – доцільно ознайомити студентів з улюбленими творами звичайного циклу в репертуарі народних виконавців Галичини. Так, кожен із студентів вивчає традиційну галицьку коломийку в різних її варіантах: від львівської приспівки до рубатної співанки-імпровізації карпатського краю.

Отже, етнопісенний матеріал курсу та варіанти його укладання – питання відкриті. Добір матеріалу, без сумніву, залежатиме від завдань, обставин та, мабуть, уподобань та можливостей викладача та студента¹.

Не менших роздумів та пошуків вимагає чи не найпроблематичніше з усіх – питання методики викладання дисципліни; коли визначено завдання, кінцеву мету, відібрано матеріал, постає питання “як навчити”.

Відповідно до поставлених завдань та специфіки предмета методичним кредо курсу є закономірний в етносередовищі підхід імітації, який можна було б окреслити як “слухай і роби, як я” або, точніше, “співай, як я”. Тобто засадничим є максимальне наближення до традиційного способу засвоєння матеріалу. Визначальним є **не** спів із нот, а на слух, як це прийнято у середовищі носіїв фольклору.

¹ Спостерігається суттєвий вплив смаків аудиторії на якість вивчення та адаптації того чи іншого етнотвору. Отож видається не зайвим запропонувати студентам вибір твору з-поміж одиниць жанру, який вони вивчають.

Узявши за основу цю етнопедагогічну засаду, у процесі вивчення матеріалу можна визначити такі етапи: прослуховування (ознайомлення), обговорення (аналіз), наслідування (відтворення). Зрозуміло, всебічне обговорення способу освоєння студентами народновокальної традиції – предмет окремого дослідження.

Під час практичного вивчення народномузичних творів виникає низка проблем щодо відтворення матеріалу, а також готовності студента (як професійної, так і моральної) до цього. Зокрема, багато питань, пов'язаних із виконанням народної музики, вимагають ще всебічного осмислення та професійної дискусії. Серед актуальних проблем – засвоєння словесного та музичного діалекту: пошук потрібного тембру, характеру, способу подання твору, словом, усіх тих “дрібниць”, які, як зауважував К. Квітка¹, є визначальними для інтерпретації, а відтак і розуміння стилю.

Одна із суттєвих проблем психологічного характеру, яка виникає, – це певний дискомфорт студента під час перших спроб відтворити твір. Такий стан відчувається особливо на початку вивчення курсу. Адже більшість студентів має досвід академічного музикування, що, як відомо, передбачає інші культурні орієнтири та способи звуковідтворення.

Отож надзвичайно важливе питання створення спеціальних методик практичного освоєння традиційної музики й надалі залишається актуальним. Можливо, корисними будуть методичні розробки навчання співу на зразок різних академічних шкіл з обов'язковими вправами, розспівками тощо. Або ж ефективнішим і доцільнішим виявиться метод зосередженого та вдумливого прослуховування й пошуку адекватного звучання тієї чи іншої народної мелодії.

Окрім виділення зазначених проблем, накреслено й певні перспективи дисципліни. Насамперед, це практичне вивчення, зокрема студентами-етномузикологами ЛНУ імені Івана Франка, не лише засад вокального виконавства, а й основ інструментального. З іншого боку, навчальні програми вищих шкіл, де викладається народно-інструментальна практика, можуть бути доповнені її вокальним різновидом. У такий спосіб вивчатиметься повний комплекс народного виконавського мистецтва.

Серед інших перспектив – можливість у майбутньому практикувати зарубіжну традиційну музику (наприклад, якусь одну кардинально

¹ Квітка К. Вступні уваги до музично-етнографічних студій // Записки Етнографічного товариства. – Київ, 1925. – Кн. 1. – С. 14.

відмінну від української за способами музичного мислення), оскільки базові теоретичні знання про етномузику сусідніх народів та різних світових культур студенти отримують, вивчаючи відповідні курси (“Музичний фольклор сусідніх народів” та “Світова етномузика”). Це може позитивно вплинути на подальший фаховий ріст студента, розвиток його кругогляду та, зрештою, уміння оперувати матеріалом різних культур, тобто бути, так би мовити, багатомовним з етномузичного погляду¹.

Ще одну пропозицію можна розглядати в процесі вдосконалення навчальних планів спеціалізації “Етномузикологія” в структурі вищої школи, – це запровадження, поряд з обов’язковими практиками, що відбуваються у спеціально відведений для їх проведення час із відривом від навчання (навчальна експедиційна, педагогічна, переддипломна), й іншого її виду – здобуття навичок народномузичного виконання безпосередньо від носіїв традиції. Навчання студента у традиційного виконавця-“гуру” могло б розв’язати або й дало би змогу оминати низку згаданих проблем.

Вирішення цих проблем і реалізація перспектив потребуватиме роздумів та дискусії фахівців, зокрема у форматі їхніх педагогічних досліджень. Тим часом, володіючи набутими впродовж курсу знаннями власне творів народної музики, вмінням відтворити певний стиль етнотвору, студенти в скорому часі самі зможуть допомогти задовольнити найнагальніші потреби етномузикологічної освіти, передусім у її початковій та середній ланках. Зокрема, наголошував ще К. Квітка², важливою є проблема якості викладання усної музичної творчості або й наявності самого предмета в межах шкіл різного типу. Подолання кризи якісної початкової фольклористичної освіти в процесі загального звернення до національних цінностей, розрив цього замкнутого кола ще досі на часі.

¹ Маються на увазі запропоновані ще в 50-х роках ХХ ст. групою американських етномузикологів на чолі з Ментлом Гудом практичні студії для студентів-етномузикологів із метою пізнати певну чужоземну культуру і стати обізнаним у своїй та чужій культурах. Див.: Nettl B. *Theory and method in Ethnomusicology*. – London, 1964. – Р. 10-11.

² Висловлені, зокрема, у праці: Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні // *Музика*. – 1925. – № 243. – С. 11.

Ірина Довгалюк

ПРОЕКТ ПРОГРАМИ
“МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР. МУЗИЧНІ ЖАНРИ
УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ”
(для студентів філологічного факультету спеціальності “Фольклористика” Львівського національного університету
імені Івана Франка)

Пояснювальна записка

Курс “Музичний фольклор” є одним із базових (фундаментальних) у підготовці студентів-філологів зі спеціальності “фольклористика” у Львівському національному університеті імені Івана Франка. Зважаючи на потребу сьогодення – мати різносторонньо освіченого професіонала-фольклориста, як музиколога, так і філолога повинні добре орієнтуватися у проблематиці обидвох суміжних наук.

Звідси – мета та завдання курсу: ознайомити студентів з жанрами музичного фольклору, а також основними поняттями музичної фольклористики, найновішими досягненнями сучасного українського й зарубіжного етномузикознавства.

Курс розрахований на чотири семестри першого та другого року навчання. Виходячи із завдань, які ставляться перед курсом, він поділений на три самостійні та водночас взаємопов’язані підкурси: “Вступ до етномузикознавства”, “Елементарна теорія музичного фольклору”, “Музичні жанри української народної творчості”.

“Вступ до етномузикознавства” викладається у першому семестрі. Підкурс передбачає знайомство студентів з основними поняттями етномузикології, її історією, типовими явищами української народномузичної культури, проблематикою народного виконавства, українськими народними музичними інструментами, культуро-жанровою системою музичного фольклору.

У другому семестрі студентам викладається “Елементарна теорія музичного фольклору”. Цей підкурс спрямований на оволодіння студентами-філологами насамперед основами музичної грамоти головним чином на підставі прикладів з народномузичної творчості, а також такими поняттями, як народна ритміка, мелодика, лад, форма

тощо. Крім того, студенти знайомляться з методикою запису вокальної та інструментальної народної музики у фольклорних експедиціях.

Власне вивченню *“Музичних жанрів української народної творчості”* присвячений третій та четвертий семестри. Студенти знайомляться з основними вокальними жанрами музичного фольклору: обрядовим (календарним та родинним), сезонно-трудовим, позаобрядовим, дитячим та напливовим. Під час лекцій розглядаються питання музичної етнографії (зокрема, місце музики в народному обряді), музичної типології, народномузичного виконавства тощо. Поряд з вокальними в курсі передбачено вивчення основних жанрів інструментальної та вокально-інструментальної музики, оглядово подається і важніша проблематика з етнохореології.

Проект програми **“Музичний фольклор: Музичні жанри української народної творчості”** власне і розглядає ті основні питання, які вивчають фольклористи другого року навчання. Це свого роду виклад основних положень лекційного курсу. До кожної теми додається список рекомендованої літератури.

На лекціях студентам викладається основний теоретичний матеріал, пропонуються як класичні, усталені, так і найновіші підходи українських та зарубіжних етномузикологів до вирішення актуальних питань музичної фольклористики. Лекційний матеріал супроводжується слуханням відповідних прикладів народної музики у фонозаписі та переглядом відеофільмів.

На практичних заняттях обговорюються запропоновані викладачем до розгляду питання, самостійно опрацьована важливіша література, відбуваються дискусії. Студенти також співають типові зразки різних жанрів українського пісенного музичного фольклору, відповідно до теми практичних у більшому обсязі, аніж на лекціях, слухають у фонозаписі народну музику, переглядають відеофільми.

Наприкінці обидвох семестрів студенти складають іспити.

Отож, прослухавши курс, студент повинен орієнтуватися у культуро-жанровій системі української народної музики, вміти визначити жанрову приналежність календарно-, родинно-обрядового, сезонно-трудового, напливового, дитячого музичного фольклору та їхні типові музичноритмічні форми, виконати твори різних народнопісенних жанрів знати творчість народних музикантів-професіоналів, ознайомитися з етномузикологічними дослідженнями українських та зарубіжних учених.

Орієнтовний календарно-тематичний план

III семестр

№	Тема	Лекц. год.	Практ год.
1.	Поняття обрядовості. Календарно-обрядовий фольклор	2	2
2.	Весняний жанровий цикл	4	4
3.	Літній жанровий цикл	2	2
4.	Зимовий жанровий цикл	2	4
5.	Родинно-обрядовий фольклор. Народна музика в обряді народин-хрестин	2	1
6.	Традиційна музика українського весілля	4	3
7.	Народна музика похоронного обряду	2	2
		18 год.	18 год.

IV семестр

№	Тема	Лекц. год.	Практ год.
8.	Сезонно-трудовий фольклор	2	2
9.	Жанровий цикл звичайних пісень	2	2
10.	Дитячий музичний фольклор	2	4
11.	Народна інструментальна музика	2	2
12.	Народна вокально-інструментальна музика	4	3
13.	Народна танцювальна традиція	2	1
14.	Напливова музична культура	2	2
		16 год.	16 год.

ТЕМА 1. Поняття обрядовості. Календарно-обрядовий фольклор

Обрядовість – найдавніший пласт традиційної культури. Його функції. Синкретичність.

Історіографія досліджень українського музичного обрядового фольклору.

Трудовий і святковий язичницький календар. Три основні групи обрядових творів – календарні, родинні та трудові. Їхні спільні та відмінні риси. Визначальні риси обрядовості фольклору.

Поняття календарності. Походження слов'янської календарної обрядовості. Культ сонця. Свята, приурочені до основних сонячних фаз. Прихід християнства. Двоєвір'я.

Три цикли календарно-обрядових річних свят: весняний, літній та зимовий. Поліфункційність календарно-обрядового фольклору, його утилітарність. Основні жанри календарно-обрядового фольклору.

Календарні музичні вокально-інструментальні фольклорні твори – емблема обряду. Виконавці обрядового фольклору. Збереженість. Фольклоризм та календарна обрядовість.

Література: Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Ленинград, 1975. – С. 24-29; Іваницький А. Первісне мистецтво і фольклор // Іваницький А. Українська народна музична творчість. – Київ, 1990. – С. 7-13; Іларіон Митрополит. Дохристиянські вірування українського народу. – Київ, 1992. – С. 265-271; Квитка К. Об историческом значении календарных песен // Квитка К. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 73-102; Колесса Ф. Українська усна словесність. – Львів, 1938. – С. 35-37.

ТЕМА 2. Весняний жанровий цикл

Весна – початок року у давніх слов'ян. Формування весняної обрядовості.

Історіографія досліджень весняного музичного фольклору. Публікації народних мелодій. Теоретичні дослідження.

Вокальні жанри весняного календарно-обрядового циклу: заклички, веснянки, гаївки, ранцівки. Регіони поширення цих творів, час і місце виконання, функції.

Ранцівки (ломкачки), волочебні пісні. Виконавці. Аналогічні твори у інших слов'янських традиційних музичних культурах. Музично-стильові особливості. Активне та пасивне побутування. Перехід у інші жанрові групи.

Веснянки та гаївки. Способи їхнього виконання. Виконавці. Регіональні особливості.

Велика кільцева (хороводна) форма, її архаїчність. Класична будова великої кільцевої форми (зачин-хід-кінцівка) та її еволюційні перетворення у гаївках.

Строфічні гаївки. Їхні основні музичні типи. Контаміновані гаївки. Новотвори.

Регіональні (місцеві) жанри весняної обрядової творчості: колодчані пісні, голянички тощо. Постові пісні. Походження. Музична характеристика.

Інструментальна музика у весняній обрядовості.

Література: Барияк О. Ягільки. – Львів, 1932; Земцовский И. Мелодика календарных песен. – С. 77-11; *Ігри та пісні. Звичаєво-обрядова поезія трудового року / Упор. О. Дей.* – Київ, 1963. – С. 7-24; Іваницький А. Веснянки // Іваницький А. Українська народна музична творчість. – Київ, 1999. – С. 45-51; Колесса Ф. Українська усна словесність. – С. 37-38, 47, 50-57; Колесса Ф., Роздольський О. Мелодії гаївок // Гнатюк В. Гаївки. – Львів, 1909. – (Матеріали до української етнології ЕК НТШ. – Т. XII); Луканюк Б. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке “Вийди, вийди, Іванку”) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. статей и материалов. – Ленинград, 1980. – С. 83-10; Мишанич М. Гаївки. – Львів, 1991; Ошуркевич О. Релікти волочевих звичаїв на Західноукраїнському Поліссі // Полісся: мова, культура, історія. – Київ, 1996. – С. 449-351; Рибак Ю. Вокальні мелотипи у верхньоприп'ятських волочевих обрядах // Музика та дія в традиційному фольклорі: Збірник наукових праць. – Львів, 2001. – С. 49-55; Рибак Ю. Постові пісні Верхньоприп'ятського басейну // Народна музика Волині: Збірник статей і матеріалів. – Кременець, 1998. – С. 67-71; Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: Монографія у 2 ч. – Тернопіль, 2005. – Ч. 1; 2001. – Ч. 2 (нотний додаток).

ТЕМА 3. Літній жанровий цикл

Цикл літньої календарної обрядовості. Два основні “блоки” обрядової музики: троїцько-русальні та петрівочно-купальські. Основні музичні жанри. Мелогографія.

Українські етномузикологи про обрядову музику літнього календаря.

Святкування троїцького тижня. Перші згадки в стародавніх пам'ятках. Русальна обрядовість. “Проводи русалок”. Обряди “Завивання берізки”, “Водіння тополі”, “Вільхи”, “Куста”. “Царинні” обряди. Регіони побутування. Час і місце виконання.

Народномузичний супровід троїцького тижня. Основні жанри. Їхня типологічна характеристика.

Дві основні групи русальних пісень: русальніобрядові та співані на русаліях. Їхні музично-стильові особливості.

Петрівочна та купальська обрядовість. Собітка. Походження. Спільні та відмінні риси. Основні етапи купальського свята та місце в обрядодіях музики. Виконавські особливості творів купальських та петрівочних святкувань, їхні основні музичні типи.

Література: Єфремов С. Русальні пісні на Київському Поліссі // Полісся: мова, культура, історія. – С. 404-41; Завальнюк А. Основні типи українських літніх обрядових пісень та їх мелодіалектні різновиди // П'ята

конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: *Матеріали*. – Львів, 1994. – С. 46-51; Земцовский И. Мелодика календарных песен. – С. 118-141; Іваницький А. Русальні та царинні пісні. Купальські і петрівчані пісні // Іваницький А. Українська народна музична творчість. – С. 51-60; Квітка К. Про наспіви лівобережних купальських пісень // *Вибрані статті: У 2 ч.* – Київ, 1985. – Ч. I. – С. 54-65; Квітка К. Русальні пісні // *Там само*. – С. 42-53; Клименко І. Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся. *Матеріали до атласу музичних діалектів // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць*. – Київ, 1998. – Вип. I. – С. 107-136; Клименко І. Наспів "Весни-трійці" на Пінському Поліссі // *Родовід*. – 1995. – № 11. – С. 88-87; Клименко І. Петрівки у Прип'ятському Поліссі // *Традиційна народна музична культура Західної Волині та Західного Полісся*. – Львів, 1997. – С. 10-13; Ковальчук В. Обряд "Водіння куста" // *Там само*. – С. 98-102; Колесса Ф. Українська усна словесність. – С. 57-64; Українка Леся. *Фольклорні записи з голосу Лесі Українки: Купала на Волині // Леся Українка. Твори: У 12 т.* – Київ, 1977. – Т. 9. – С. 9-29.

ТЕМА 4. Зимовий жанровий цикл

Походження та основні етапи становлення зимової календарної обрядовості. Аграрно-магічна функція пісень зимового циклу та їхня приналежність до пласту найдавніших фольклорних жанрів.

Історіографія досліджень музичного фольклору зимового календаря. Перші фольклорні записи. Праці Климента Квітки, Філарета Колесси, Володимира Гошовського.

Колядки, коляди, щедрівки, маланки, посівалки – основні пісенні жанри зимового календаря. Час і місце їхнього виконання.

Народне та наукове трактування термінів колядка, коляда, щедрівка.

Специфіка виконання зимового обрядового пісенного фольклору. Вионавські гурти, їхня класифікація (дитячі, хлопчачі, парубочі, мішані, сімейні) та характеристика. "Магічні" повноваження колядників.

Зимові народні музичні вистави: ляльковий та "живий" "Вертепи", "Коза", "Тур", "Маланка" та ін. Роль, місце та характеристика музичного супроводу.

Композиційна структура творів зимового календарного циклу. Музично-ритмічна типологія колядок, щедрівок та маланок.

Ритмічні та музичні "мотиви-формули" посівалок.

Інструментальна музика у зимовій обрядовості. Інформаційні сигнали трембіт та рогів. Інструментальні капели: їхні функції та репертуар.

Танцювальна традиція підчас колядуванні. Гуцульські плеси та кругляки.

Література: Гайдай М. *Народні обрядові мелодії різдвяної гри "Коза"*. – Львів, 1929. – (*Матеріали до етнографії й антропології. Т. XXI-XXII*); Гошовский В. *У истоков народной музыки славян*. – Москва, 1971. – С. 81-139; Земцовский И. *Мелодика календарных песен*. – С. 29-77; Іваницький А. *Пісні зимового календаря // Іваницький А. Українська народна музична творчість*. – С. 38-45; Квітка К. *Песни украинских зимних обрядовых празднеств // Квітка К. Избранные труды*. – Т. I. – С. 105-160; Клименко І.

Зимові мелоареали південної Пінцини в системі поліської мелоареалогії // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне, 2005. – Вип. VI. – С. 27-36; Колесса-Ф. Українська усна словесність. – С. 37-50; Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) // Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 383-392; Колядки та щедрівки. Зимові обрядова поезія трудового року. – Київ, 1965; Курочкін О. Українські новорічні обряди: “Коза” і “Маланка”. – Опішине, 1995; Кушлик Л. Колодчані пісні на Волині // Традиційний музичний фольклор Волині: Збірник статей і матеріалів. – Кременець, 1997. – С. 24-27; Мишанич М. Щедрівки. – Львів, 1996; Рибак Ю. Мелотипи зимових обрядів Верхньоприп’ятської низовини // Етнокультурна спадщина Полісся. – Вип. VI. – С. 6-26; Сопілка Т. Щедрівки у пісенній традиції Полтавщини (за матеріалами експедицій 1986-2000 рр.) // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць. – Київ, 1998. – Вип. II. – С. 216-221.

ТЕМА 5. Родинно-обрядовий фольклор. Народна музика в обряді народин-хрестин

Цикл родинної обрядовості. Давність походження. Обряди родинного циклу: народини, весілля, похорон. Їхня функція. Драматичне начало родинних обрядів.

Місце та значення у житті давнього українця родинних обрядів. Збереженість і функціонування сьогодні.

Народини – комплекс обрядів із нагоди народження дитини. Значення. Збереженість. Регіони побутування. Християнізація язичницького обряду. Дослідження.

Ключові етапи дійства: передродовий, родиво, хрестини, очищення, похрестини. Основні “персонажі” драми. Місце музики в обряді народин.

Хрестильні пісні. Їхні різновиди: величальні, про кумів, на відходини. Музично-стильові особливості хрестильних пісень.

Пісні обряду народин в інших жанрових циклах сьогодні. Пісні про кумів. Давність походження.

Інструментальна музика в обряді народин.

Сумні калачини. Вокальний та інструментальний супровід.

Література: Жартівливі пісні. Родинно-побутові. – Київ, 1967. – С. 659-690; Іваницький А. Родини та хрестини // Іваницький А. Українська народна музична творчість. – С. 78-87; Колесса І. Родини й хрестини // Галицько-руські народні пісні з мельодіями з с. Ходовичі. – Львів, 1902. – С. 34-36. – (Етнографічний збірник НТШ. – Т. 11); Кондратович О. Народини, або Дарована Богом свіча: Родильні звичаї Західного Полісся. – Луцьк, 2004; Лукашенко Л. Типи народинних (хрестильних) пісень Західної Берестейщини // Традиційна народна музична культура Західної Волині та Західного Полісся. – С. 6-9; Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – Київ, 1971. – С. 90-111; Тавлай Г. Белорусские крестинные напевы (опыт гомологической типологизации) // Искусство устной традиции. Историческая морфология. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 64-131; Ялатає В. Напевы радзінних песен // Радзінная паэзія. – Минск, 1971. – С. 38-50.

ТЕМА 6. Традиційна музика українського весілля

Весілля як складний обрядовий комплекс поетичного, музичного, хореографічного та театрального мистецтва. Походження весільної обрядовості.

Українська етномузикологія про народномузичний супровід весілля. Перші записи та публікації ладканок. Збірки пісень весільного циклу. Праці Філарета Колесси, Володимира Гошовського, Юрія Сливинського, Богдана Луканюка. Дослідження музики народного весілля сьогодні.

Народне весілля – музична драма. Основні етапи весільного дійства. Атрибутика, місце проведення.

Три основні групи дійових осіб українського весілля та їхні функції.

Музичні жанри традиційного весілля: ліро-епічні, ліричні, ліро-драматичні, драматичні. Обрядова та необрядова музична творчість. Вокальна та інструментальна традиції.

Вокальні жанри українського весілля: обрядові (ладканки, весільні пісні, приспівки, хороводи) та необрядові (звичайні пісні).

Виконавці вокальної музики. Хори – носії весільного співу. Склад хорів, їхні функції: епічна, драматична, режисерська, інтермедійна. Сольний спів на весіллі.

Обрядові вокальні жанри. Ладканки – лейтмотив весілля. Давність походження. Виконавці. Тирадні та строфічні ладканки. Основні музичні типи. Передладканки. Мелогографія. Музично-ритмічна типологія.

Весільні обрядові пісні. Їхнє місце в обряді. Виконавці. Музичні типи.

Весільні приспівки. Регіональні відміни. Обрядові тексти та звичайні мелодії.

Танцювальна традиція на весіллі. Обрядові та необрядові танці. Весільні обрядові хороводи. Раритетність. Значення, місце та функція народних танців у обряді.

Інструментальна музика. Весільна інструментальна капела та її склад. Роль і значення музикантів у весільному дійстві та їхня функція на весіллі.

Основні жанри весільної інструментальної музики. Супровід до співу, гра маршів, танців, музики до слухання, участь у народних іграх. Музика обрядова та необрядова.

Література: Гошовский В. *По следам одной свадебной песни // У истоков народной музыки славян.* – С. 50-70; Іваницький А. *Народне весілля і весільні пісні // Іваницький А. Українська народна музична творчість.* – С. 66-78; Іваницький А. *Музика українського весілля // Весільні пісні: У 2 кн.* – Київ, 1982. – Кн. I. – С. 55-69; Коваль В. *До питання про т. зв. передладканкову пустку в Галичині // Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали.* – Львів, 1995. – С. 85-86; Колесса Ф. *Українська усна словесність.* – С. 66-74; Колесса Ф. *Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) // Колесса Ф. Музикознавічі праці.* – С. 374-383; Мацієвська В. *Виконавські особливості гуцульської весільної музики // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: Матеріали*

всеукраїнської науково-практичної конференції. – Київ, 1995. – С. 48-51; Мишанич М. Весільні пісні. – Львів, 1992; Луканюк Б. Кілька заміток про т. зв. весільні заспіви // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1992. – С. 38-45; Луканюк Б. Передладканки вдовж Ікви // П'ята конференція дослідників народної музики... – С. 73-74. Луканюк Б., Добрянська Л. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне, 2004. – Вип. V. – С. 95-108; Сабан Л. Весільна обрядова музично-танцювальна традиція північної Лемківщини // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1993. – С. 36-44; Сливинський Ю. Заспіви весільних ладкань: Типи і поширення // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1990. – С. 20-29; Тюрікова О. Музичний фольклор Донбасу: Весільні пісні. – Донецьк, 2005.

ТЕМА 7. Народна музика похоронного обряду

Походження похоронної обрядовості. Еволюція похоронних звичаїв. Культ предків у інших обрядових циклах.

Історіографія досліджень народної музики української похоронної обрядовості.

Похорон як народна драма. Основний “сценарій” похоронного дійства. Учасники. “Похорон-весілля”.

Музика як специфічна мова спілкування на похороні. Її місце та функція у похоронному обряді.

Основні музичні жанри на похороні: вокальні та інструментальні.

Голосіння. Його функції, призначення. Виконавці.

Структура голосінь. Тирадність. Будова тиради: зачин, співомова, кінцівка. Прості голосіння. Типи речитативів: говіркове, силабічне, мелізматичне, наспівне.

Похоронні пісні. Носії-виконавці. Вплив на розвиток похоронних пісень романсового стилю.

Танці та ігри на похороні. Раритетність жанру.

Похоронна інструментальна музика. Місце та функції в обряді. Інструментарій. Виконавці. Основні жанри. Сигнальна музика, музика “переходу”, музика “прощання”.

Література: Іваницький А. Поховальна обрядовість та голосіння // Іваницький А. Українська народна музична творчість. – С. 82-86; Квестіонар у справі записування похоронних звичаїв і голосінь // Хроніка НТШ. – Львів, 1909. – Вип. 3. – № 39. – С. 37-39; Коваль В. Про тип голосіння на роженятівському Підгір'ї // П'ята конференція дослідників народної музики... – С. 72-73; Колесса Ф. Речитативні форми в українській народній поезії // Колесса Ф. Музикознавчі праці. – С. 395-411; Колесса Ф. Українська усна словесність. – С. 74-80; Коломиець О. Гуцульський похорон як обрядова драма // Музика та дія в

традиційному фольклорі. – С. 75-86; Мацієвський І. Народна інструментальна музика традиційної похоронної обрядності // Четверта конференція дослідників народної музики... – С. 31-35; Мурзина О. Українські голосіння – афект та формотворення // Проблеми етномузикології. – Вип. І. – С. 79-106; Свенціцький І. Похоронні голосіння. – Львів, 1912. – (Етнографічний збірник НТШ. – Т. 31). Шевчук О. Жартівливе голосіння // Проблеми етномузикології. – Вип. І. – С. 222-228.

IV семестр

ТЕМА 8. Сезонно-трудоий фольклор

Походження та призначення трудового фольклору. Календарність чи сезонність робіт.

Сезонно-трудоий фольклор у працях українських учених.

Проблема класифікації творів сезонно-трудоого циклу. Власне трудові та твори, приурочені до праці. Їхня основна функція. Обрядове та позаобрядове призначення творів сезонно-трудоого фольклору.

Основні жанри позаобрядового фольклору. Приспівки-вигуки та пісні, які співають при спільних важких гуртових роботах. Раритетність. Інтонаційно-ритмічна характеристика. Твори, пристосовані для організації важкої роботи. Пісні плісаків, на каменоломнях.

Ремісничі пісні. Бортницькі, кравецькі пісні тощо. Їхня музично-стильова характеристика.

Збиральницькі пісні: збір ягід, грибів, зілля; трави, сіна; мисливство та рибальство. Твори спеціальні та настроєві. Мелодично-ритмічні особливості збиральницьких пісень. Лісові гуканки. Манера виконання. Інструментальна музика. Залишки обрядової традиції у збиральництві. Збиральницькі залички та ладканки.

Пастуша музична традиція. Необрядова та обрядова музична творчість. Сигнально-комунікативні пісні: госканя, вівканя тощо. Час та місце їхнього виконання, функції. Характеристика наспіву. Інструментальні пастуші награвання.

Обряди, пов'язані з основними етапами пастушого сезону. Місце в них інструментальної музики. Пастуші ладканки. Музично-ритмічні типи.

Музичні твори землеробського календаря. Необрядова та обрядова землеробська фольклорна традиція. Пісні, що супроводжують основні періоди вирощування урожаю: сіяння, поліття, збір, обробка.

Живні обряди, три основні етапи. Музично-стильові особливості пісень живного циклу. Мелогографія. Музично-ритмічні типи. Колядування на жнивях, при зборі конопель тощо.

Виконання обрядів та спів спеціальних пісень після закінчення інших землеробських робіт: на закопках, “харені” капусти, зборі хмелю, буряків тощо. Поняття післятрудоого обряду.

Література: Гошовський В. Українські пісні Закарпаття. – Львів, 2003. – С. 41-42, 119, 153-155, 199-202. Єфремов Є. Поліські лісові пісні-гуканки // Проблеми етномузикології. – Вип. І. – С. 216-221; Земцовський І. Мелодика

календарных песен. – С. 141-156; Іваницький А. Живні пісні. Косовиця // Іваницький А. Українська народна музична творчість. – Київ, 1999. – С. 61-65; Іваницький А. Трудові пісні // Іваницький А. Українська народна музична творчість. – Київ, 1990. – С. 62-67; Ігри та пісні. Звичаєво-обрядова поезія трудового року. – Київ, 1963; Квітка К. Наспіву живних пісень // Квітка К. Вибрані статті. – Ч. I. – С. 66-96; Клименко І. Живні пісні Пінської традиції // Третя конференція дослідників народної музики... – С. 54-62; Клименко І. Мелогеографія літніх трудових наспівів Прип'ятського Правобережжя // Полісся: мова, культура, історія. – С. 414-427; Колесса Ф. Українська усна словесність. – С. 64-66; Коропніченко А. Ранні ліричні пісні Київщини, приурочені до живів // Проблеми етномузикології. – Вип. II. – С. 166-192; Кушлик Л. Запонки – трудовий осінній обряд // П'ята конференція дослідників народної музики... – С. 71-72; Сарбан В. Сезонно-приурочені пісні необрядової дії Південної Волині // Традиційний музичний фольклор Волині. – С. 39-43; Шевчук С. Звичаї, традиції поліських плісаків // Республіканська науково-теоретична конференція викладачів, співробітників і аспірантів вузів культури і мистецтва, інститутів Академії наук України "Проблеми збереження і відродження народних традицій, звичаїв і обрядів": Тези доповідей. – Львів, 1991. – С. 50-52.

ТЕМА 9. Жанровий цикл звичайних пісень

Історичні етапи формування циклу. Зв'язок із календарною обрядовістю. Проблеми класифікації.

Історіографія досліджень жанрового циклу звичайних пісень.

Походження терміну. Жанрова класифікація мелодій народних пісень Станіслава Людкевича. Новаторство.

Місце та час виконання звичайних пісень. Поширення, регіональні традиції. Особливості виконання.

Тематика пісень звичайних та їхня жанрова класифікація за текстовим принципом: ліро-епічні, соціально-побутові, ліричні, танцювальні, жартівливі.

Основні музичні жанри звичайних пісень: ліро-епічні (рубатні), ліричні, ліро-драматичні.

Ліричні (співані) звичайні пісні. Найпоширеніші музично-ритмічні типи. Народне багатоголосся.

Ліро-драматичні (танцювальні) звичайні пісні: козачки, шумки, коломийки, краков'яки, карічки, частушки тощо. Музично-ритмічна характеристика.

Побутування пісень звичайних сьогодні. Особливості їхньої мелодики. Вплив романсового стилю.

Література: Гошовский В. Карпатская коломыйка // У истоков народной музыки славян. – С. 142-154; Грица С. Мелос української народної епіки. – Київ, 1976. – С. 91-104; Грица С. Народна пісенність другої половини XIX ст. // Історія української музики: В 6 т. – Київ, 1981. – Т. 2. – С. 12-36; Грінченко М. Коломийки // Грінченко М. Вибране. – Київ, 1959. – С. 104-121; Іваницький А. Історичні пісні // Іваницький А. Українська народна музична творчість. – Київ, 1999. – С. 97-105; Іваницький А. Ліро-епічні пісні. Суспільно-

побутові пісні. Побутові пісні // Там само. – С. 106-164; Квітка К. Українські пісні про дітозгубницю // Етнографічний вісник УАН. – Київ, 1926. – Кн. 3 – С. 113-137; Кн. 4. – С. 31-70; Колесса Ф. Балада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії // Колесса Ф. Фольклористичні праці. – Київ, 1970. – С. 109-163; Колесса Ф. Українська усна словесність. – С. 94-110; Кузик В. Ліричні пісні // Історія української музики: В 6 т. – Київ, 1981. – Т. I. – С. 70-81; Людкевич С. Передмова [до I-го тому збірника “Галицько-руські народні мелодії”] // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 185-197; Людкевич С. Переднє слово [до II-го тому збірника “Галицько-руські народні мелодії”] // Там само. – С. 198-199.

ТЕМА 10. Дитячий музичний фольклор

Дитяча народна творчість: основне поняття. Утилітарне призначення дитячого фольклору. Дитячий фольклор як народна музична азбука. Роль середовища у формуванні народного музиканта. Дитяча фольклорна традиція – невід’ємна частина практичної народної педагогіки.

Дитячий музичний фольклор у записах та дослідженнях українських етномузикологів.

Жанрова класифікація творів дитячого фольклору.

Творчість дорослих для дітей: колискові, забавлянки, дитячі пісні, казки з музичними вставками. Роль, значення та місце цих творів у виховному процесі. Музично-стильові особливості колискових пісень, забавлянок, дитячих пісень. Специфіка виконання. Різновиди музичних вставок народних казок (пісеньки, ритмізовані проказування тощо). Інструментальна музика дорослих для дітей.

Музична творчість самих дітей. Тематичні різновиди (примовки, заклики, дражнилки (прозивалки), ситуативні пісні, небилиці, лічилки тощо). Особливості творення та виконання “мелодій” дітьми. Спонтанність дитячого музичного виконання. Характеристика наспівів, які виконують діти. Наспіви-формули.

Участь дітей у народних обрядових діях: пасивна та активна. Дитячі колядки, щедрівки та посівалки. Дитячі вертепи. Гаївкова традиція у дитячому середовищі.

Дитячі забави. Індивідуальні та гуртові. Хороводні, драматичні та спортивні. Їхнє значення у вихованні дітей. Місце та роль у них музики. Різновиди музичних вставок у дитячих драматичних та спортивних іграх.

Дитяча інструментальна музика. Обрядова та необрядова. Перші музичні інструменти. Дитяче інструментальне музикування.

Література: Гайдай М. Дитячі пісні // Матеріали до етнографії. – 1929. – Кн. 5-6. Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. – Київ, 1984; Дитячі пісні та речитативи. – Київ, 1986; Іваницький А. Дитячий фольклор // Іваницький А. Українська народна музична творчість. – С. 11-17; Науменко-Г. Дождик, дождик, перестань: Русское народное детское творчество. – Москва, 1988; Смоляк О. Український дитячий музичний фольклор. – Тернопіль, 1998.

ТЕМА 11. Народна інструментальна музика

Професійне та аматорське народне інструментальне та вокально-інструментальне мистецтво. Народні виконавці-професіонали.

Український інструментальний фольклор у працях та записах етномузикологів.

Становлення та розвиток української інструментальної традиції. Місце інструментальної музики в побуті, сфера її застосування. Народні інструментали-професіонали. Інструментальна традиція сьогодні. Причини занепаду.

Проблеми жанрової класифікації інструментальної музики. Дослідження Ігоря Мацієвського.

Обрядова та необрядова інструментальна музика. Поліфункційність інструментів.

Сигнально-комунікативна інструментальна музика.

Награвання спеціального призначення. Їхній зв'язок з магією та культом предків.

Інструментальна музика в пісennих жанрах. Допоміжна функція супроводу.

Танцювальні жанри інструментальної музики.

Музика для слухання: програмна та непрограмна.

Література: Грінченко М. *Українська народна інструментальна музика* // Грінченко М. *Вибране*. – Київ, 1959. – С. 55-103; Іваницький А. *Інструментальна музика* // Іваницький А. *Українська народна музична творчість*. – С. 20-31; *Інструментальна музика*. – Київ, 1972; Квитка К. *К изучению украинской народной инструментальной музыки* // Квитка К. *Избранные труды*. – Т. 2. – С. 251-278; Мацеевский И. *Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки* // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. – Москва, 1973. – Ч. I. – С. 137-147; Мацеевский И. *Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции* // *Современность и фольклор*. – Москва, 1977. – С. 76-107; Мацеевский И. *Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины* // *Славянский музыкальный фольклор*. – Москва, 1972. – С. 287-298; Мацієвський І. *Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики*. – Львів, 2000; Хай М. *Розгорнуті імпрізаційні форми в народному інструменталізмі бойків (у порівняльному зіставленні з іншими регіональними традиціями українців)* // *Традиційна народна музична культура Бойківщини*. – Львів, 2003. – С. 56-73; Хай М. *Музика Бойківщини*. – Київ, 2002. – С. 54-73; Хай М. *Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації* // *Проблеми етномузикології*. – В. II. – С. 92-109.

ТЕМА 12. Народна вокально-інструментальна музика

Кобзарі та лірники – народні музиканти-професіонали. Витоки мистецтва. Становлення та розвиток традиції. Причини занепаду.

Кобзарські та лірницькі братства. Традиції, мова, побут. Типологія виконавців. Персоналії: Андрій Шут, Остап Вересай, Михайло Кравченко, Гнат Гончаренко та інші.

Дослідники кобзарської та лірницької традиції. Перші записи та публікації дум. Діяльність Миколи Лисенка, Олександра Бородея, Гната Хоткевича. Сподвижницька акція із збереження дум Лесі Українки, Климента Квітки, Миколи Аркаса, Філарета Колесси, Опанаса Сластіона. Дослідження Софії Грици, Бориса Кирдана, Андрія Омельченка.

Традиційний репертуар кобзарів та лірників. Поступова втрата прикметних репертуарних ознак.

Думи – обов’язкова складова кобзарського традиційного репертуару. Виникнення жанру, його становлення та розвиток. Причини занепаду традиції.

Основні тематичні групи дум. Типові сюжети.

Музична форма дум. Домінування словесного тексту над мелодією. Роль граматичних наголосів.

Характеристика кобзарської рецитації. Будова тиради.

Основні типи думового мелосу: силабічний речитатив, мелодизований речитатив, речитатив з ознаками строфічності. Визначальні ознаки цих типів.

Імпровізація та традиція. Типи та рівні імпровізацій.

Виконавський стиль. Артистизм виконавців. Виконавські прийоми.

Інструментальний супровід: значення та вплив на виконавську манеру.

Кобзарство та лірництво сьогодні.

Література: Іваницький А. *Думи* // Іваницький А. *Українська народна музична творчість*. – С. 88-97; Грица С. *Мелос української народної епіки*. – С. 188-200; Грица С. *Традиція та імпровізація в пісенноепічному виконавстві (На матеріалі українських дум)* // *Трансмісія фольклорної традиції*. – Київ; Тернопіль, 2002. – С. 152-170; Грица С. *Українські думи в міжетнічному діалозі* // *Родовід*. – 1995. – № 11. – С. 68-81; Грица С. Ф.М. Колесса. – Київ, 1976. – С. 38-61; Грушевська К. *Українські народні думи: У 2 т.* – Київ, 1927. – Т. I; 1931. – Т. II; Квітка К. *Епічні пісні* // *Вибрані статті*. – Ч. I. – С. 15-41; Кирдан Б., Омельченко Н. *Народні співці-музиканти на Україні*. – Київ, 1980; Колесса Ф. *Мелодії українських народних дум*. – Київ, 1969; Колесса Ф. *Речитативні форми в українській народній поезії (Думи)* // Колесса Ф. *Музикознавчі праці*. – С. 311–351; Колесса Ф. *Українська усна словесність*. – С. 80-87; Лисенко М. *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая*. – Київ, 1978; Ревуцький Д. *Українські думи та пісні історичні*. – Київ, 1919; *Родовід*. – 1993. – № 6.

ТЕМА 13. Народна танцювальна традиція

Історія вивчення українських народних танців (Оскар Кольберг, Володимир Шухевич, Роман Гарасимчук, Василь Верховинець, Андрій Гуменюк, Лариса Сабан, Андрій Нагачевський).

Три роди танцювальної творчості в Україні: танець, танок (хоровод) та магічно-ритуальні рухи.

Поділ танців за обставинами виконання: обрядові та необрядові. Структурний поділ: коломийкові, козацькові та інших структур.

Музичні форми у танцях. Танцювальні сюїти.

Географічні особливості поширення українських народних танців. Походження та еволюція танців.

Народна танцювальна традиція сьогодні. Танцювальний фольклоризм.

Література: Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. – Київ, 1963; Верховинець В. Теорія українського народного танцю. – Київ, 1990; Іваницький А. Танець і рух // Іваницький А. Українська народна музична творчість. – С. 31-37; Мурзина О. Художні особливості музики українських народних танців // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1962. – № 2; Нагачевський А. Джерела до вивчення українського танцю Канади // Родовід. – 1991. – № 2. – С. 65-73. Нагачевський А. Побутові танці канадських українців. – Київ, 2001; Сабан Л. Весільна обрядова музично-танцювальна традиція північної Лемківщини // Четверта конференція дослідників народної музики... – С. 36-44; Сабан Л. Народні танці // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – Київ, 1987. – С. 353-362; Сабан Л. Обрядова народно-танцювальна традиція Бойківщини // Традиційна народна музична культура Бойківщини: Тези доповідей науково-практичної конференції. – Турка, 1992. – С. 10-12; Сабан Л. Особливості родинно-обрядових танців західно-українських земель // Тези доповідей республіканської науково-теоретичної конференції викладачів, співробітників і аспірантів вузів культури і мистецтва, інститутів академії наук України “Проблеми збереження і відродження народних традицій, звичаїв і обрядів”. – Львів, 1991. – С. 21-23; Сабан Л. Спроба етнографічної жанрової класифікації гуцульських танців // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. – Львів, 1990. – С. 20-23; Сабан Л. Чардаш в долині ріки Уж на Закарпатті // Друга конференція дослідників народної музики... – С. 19-27; Українські народні танці / Упор. та заг. ред. А Гуменюка. – Київ, 1962; Harasymczuk R. Tance huculskie. – Lwów, 1939.

ТЕМА 14. Напливова музична культура

Поняття міграційності фольклору. Передумови виникнення творів усно-писемного походження.

Міжнаціональна та середнаціональна міграція. Міграція музичної традиції з інших народних культур. Взаємний вплив.

Взаємозв'язки музичних культур усної та писемної традицій. Співвідношення композитор – фольклор, фольклор – композитор.

Канти та псалми: час та місце творення. Їхня роль у формуванні репертуару нового пласту фольклору. Характеристика музичних особливостей. Поширення пісень у міському середовищі. Творці та носії. Роль братств, шкіл, церкви.

Пісні-романси. Основні стильові групи.

Народні пісні на слова відомих поетів. Творчість Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка та інших у народних переспівах.

Революційні та робітничі пісні. Фольклоризація авторських пісень. Стрілецькі та повстанські пісні.

Музично-стильові особливості творів усно-писемного походження. Специфіка їхнього виконання. Роль супроводу.

Авторська пісня у народній музичній культурі сьогодні.

Література: Гайдай М. До питання про музичний фольклор робітників // *Український фольклор*. – Київ, 1938. – Кн. 5-6; Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – Москва, 1971. – С. 210-215; Грінченко М. Український романс // Грінченко М. *Вибране*. – С. 177-303; Грінченко М. Шевченко і музика // *Там само*. – С. 304-380; Іваницький А. Усно-писемна культура // Іваницький А. *Українська народна музична творчість*. – С. 164-190; Колесса Ф. Українська народна пісня на переломі XVII-XVIII вв. // *Фольклористичні праці*. – С. 60-108; Колесса Ф. *Українська усна словесність*. – С. 112-113; Кошиць О. Про українську пісню й музику. – Київ, 1993. – С. 41-44; Людкевич С. Головні напрямні і цілі порівняльних студій т. зв. “мандрівних мелодій” в українському пісенному фольклорі // Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. – Т. 2. – С. 204-214; Людкевич С. Націоналізм у музиці // *Там само*. – Т. 1. – С. 35-52; Людкевич С. Революційна пісня на Західній Україні // *Там само*. – Т. 2. – С. 409-414; Людкевич С. Старогалицька пісенність // *Там само*. – С. 399-403; Пісні літературного походження. – Київ, 1978; Правдюк О. Музичний фольклор // *Історія української музики: У 6 т.* – Київ, 1992. – Т. 4. – С. 22-44; Правдюк О. Народна творчість // *Історія української музики: В 6 т.* – Київ, 2004. – Т. 5. – С. 21-36; *Стрілецькі пісні / Упорядкування О. Кузьменко*. – Львів, 2005.

ВИПУСКНІ РОБОТИ З ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ В ЛДК/ЛДВМІ/ЛДМА ІМ. МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Пропоноване повідомлення містить інформацію про випускні (дипломні та магістерські) роботи з музичного фольклору студентів Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка (раніше, відповідно, Львівської державної консерваторії ім. Миколи Лисенка та Вищого державного музичного інституту ім. Миколи Лисенка у Львові)¹.

Протягом чотирьох десятиліть (1965 – 2005)² студенти ЛДК (ВДМІ/ЛДМА) написали та захистили близько півсотні робіт широкої тематики з різних галузей етномузикології. Серед них праці як теоретичного (найчастіше – територіальні дослідження, рідше – студії окремих жанрів та видів народної музики, методологічні роботи тощо), так й історичного спрямування.

Керівництво студентськими дослідженнями здійснювали, як правило, викладачі, які в той чи інший час провадили спеціалізацію з музичної фольклористики. З-поміж керівників лівовою часткою випускних робіт опікувалися Юрій Сливинський (18 праць) та Богдан Луканюк (19 праць).

Об'єктом більшості праць стала народна музична творчість західноукраїнських земель, причому студенти найчастіше послуговувалися власноруч здобутими польовими матеріалами, а також записами з фонограмархіву Кабінету народної музики (пізніше – Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології).

Випускні етномузикологічні студії переважно виконані на належному професійному рівні, деякі з них стали для молодих дослідників підґрунтям для подальшої наукової праці, зокрема кандидатських дисертацій. Оскільки нині ці надбання студентів опинилися поза науковим обігом, пропоноване повідомлення покликане заповнити

¹ Нині ці роботи зберігаються в Архіві ЛДМА та бібліотеці Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології.

² Хронологічно першою, наскільки відомо, є дипломна робота Софії Грици “Філарет Колесса: Життя і творчість”, написана під керівництвом Станіслава Людкевича. З невідомих причин як сама робота, так і відомості про неї (зокрема, картка в каталозі бібліотеки ЛДМА) відсутні.

цю прогалину і надати важнішу інформацію про ці дослідження як фахівцям, так і всім зацікавленим народною музикою.

Відомості про дипломні та магістерські проекти систематизовані у трьох покажчиках: хронологічному, іменному та назв. Перший із них, “Літопис”, містить бібліографічний опис кожної роботи, у межах одного року праці розташовані в алфавітному порядку за прізвищами авторів. Останні два покажчики зроблені, зокрема, для зручності при пошуку потрібних прізвищ (авторів, керівників, рецензентів) або назв.

Безпосередню участь у підготовці цих покажчиків взяли етномузикологи Антоній Поточняк та Ольга Коломиєць, за що їм належить велика подяка.

Літопис

1966

Карпеко Л. *Українські календарні пісні Волинської обл.*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач В. Гошовський, рецензент – ст. викладач З. Штундер. – Львів, 1966. – 41 с., 19 с.

1967

Сливинський Ю. *Гуцульські весільні пісні*: Дипломна робота: В 2 ч. / Науковий керівник – в. о. доц. В. Гошовський, рецензент – ст. викладач З. Штундер. – Львів, 1967. – 110 с., 21 с. з нот.

1970

1. Гошовська-Кудрнова Т. *Українські народні балади*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач, канд. мистецтвознавства З. Штундер, рецензент – ст. викладач Ю. Сливинський – Львів, 1970. – 122 с. з нот. прик.

2. Терпелюк П. *Скрипка і народна музика Гуцульщини*: Дипломний реферат / Консультант – в. о. доц., канд. мистецтвознавства Д. Колбін. – Львів, 1970. – 16 с.

1971

Грабовський В. *Деякі характерні особливості грузинського народного багатоголосся (сванські пісні та імеретинсько-гурійські розспіви)*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач, канд. мистецтвознавства О. Цалай, рецензент – ст. викладач Ю. Сливинський. – Львів, 1971. – 68 с. з нот. прик.

1972

1. Бодак Я. *Лемківське весілля на Горличчині*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач, канд. мистецтвознавства З. Штундер, рецензент – ст. викладач Ю. Сливинський. – Львів, 1972. – 161 с., 37 с. нот. додатку.

2. Степаняк-Турянська О. *Пісенний фольклор села Корнич*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач, канд. мистецтвознавства З. Штундер, рецензент – ст. викладач Ю. Сливинський. – Львів, 1972. – 89 с. з нот. прик.

1976

1. Зеленчук В. *Музично-стилістичні риси пісенного фольклору долини Чорного Черемошу*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач Ю. Сливинський, рецензент – ст. викладач Е. Кобулей. – Львів, 1976. – 83 с., 2 с., 5 с. іл.

2. Сливинський Т. *Українські купальські та петрівчані пісні*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач Ю. Сливинський. – Львів, 1976. – 108 с.

1977

Сливинська Т. *Музично-стилістичні риси пісенного фольклору села Рошиця-Руська* / Науковий керівник – ст. викладач Е. Кобулей, рецензент – ст. викладач К. Цірікус. – Львів, 1977. – 87 с.

1978

Чаплінська Н. *Пісенний фольклор міжріччя Серету і Збруча*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач Ю. Сливинський, рецензент – ст. викладач О. Паламарчук. – Львів, 1978. – 78 с.

1979

Симотюк О. *Музично-стильові риси пісень Покуття*: Дипломна робота / Науковий керівник – в. о. доц. Ю. Сливинський, рецензент – ст. викладач Е. Кобулей. – Львів, 1979. – 117 с.

1980

1. Старинський Т. *Музично-стильові риси гуцульської коломийки*: Дипломна робота / Науковий керівник – в. о. доц. Ю. Сливинський, рецензент – ст. викладач Б. Луканюк. – Львів, 1980. – 68 с.

2. Уграк Л. *Пісенний фольклор Верхньоприп'ятського басейну*: Дипломна робота / Науковий керівник – в. о. доц. Ю. Сливинський, рецензент – ст. викладач Е. Кобулей. – Львів, 1980. – 75 с.

1982

Чуркина И. *Песенный фольклор Северо-Восточной Бойковщины* / Научный руководитель – ст. преподаватель Ю. Сливинский, рецензент – в. о. доц., канд. искусствоведения Б. Луканюк. – Львов, 1982. – 50 с.

1983

1. Кобулей М. *Музично-фольклористичні погляди Леоша Яначека (на основі роботи Л. Яначека “Про музичну сторону моравських народних пісень”)*:

Дипломна робота / Науковий керівник – Ю. Сливинський, рецензент – доц., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк. – Львів, 1983. – 61 с.

2. Палайда І. *Народні пісні з села Гряди Нестеровського району Львівської області*: Дипломна робота: В 2 ч. / Науковий керівник – ст. викладач Ю. Сливинський, рецензент – доц., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк. – Львів, 1983. – 33 с. і 56 с. нот.

3. Славич А. *Пісні революційного підпілля на західноукраїнських землях*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач Ю. Сливинський, рецензент – зав. КНМ Л. Кушлик. – Львів, 1983. – 82 с.

1984

1. Довгалюк І. *Фольклористична діяльність Осипа Роздольського*: Дипломна робота / Науковий керівник – Ю. Сливинський, рецензент – доц., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк. – Львів, 1984. – 47 с., 245 с. дод.

2. Ортинська М. *Пісні північно-західного Покуття*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач Ю. Сливинський, рецензент – доц., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк. – Львів, 1984. – 21 с., 80 с. дод.

1985

1. Возняк О. *Гайки: Спроба генотипної систематизації на матеріалах ЛДК*: Дипломна робота: В 2 ч. / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензент – ст. викладач Ю. Сливинський. – Львів, 1985. – 147 с.

2. Коноварт У. *Гуцульські сопілкові інструменти*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач Ю. Сливинський, рецензент – доц., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк. – Львів, 1985. – 55 с.

3. Олещук Т. *Пісенний фольклор с. Гать Луцького району Волинської обл.*: Дипломна робота / Науковий керівник – в. о. доц. Ю. Сливинський, рецензент – викладач Л. Кушлик. – Львів, 1985. – 57 с., дод. 30 пісень.

4. Падус Р. *Українська трембіта*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач Ю. Сливинський, рецензент – викладач Л. Кушлик. – Львів, 1985. – 42 с., 4 с. дод.

1986

1. Мадяр В. *Частотные указатели распространенности народно-песенных звукорядов западного полигона*: Дипломная работа в 3 ч. / Научный руководитель – доц., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензенты – ст. преподаватель Ю. Сливинский, преподаватель Л. Кушлык. – Львов, 1986. – 41 с., 121 с., 107 с.

2. Піцик Л. *Пісні села Олексичі на Стрийщині*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач Ю. Сливинський, рецензент – доц., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк. – Львів, 1986. – 144 с.

3. Щурик Л. *Пісні Франкового краю*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач Ю. Сливинський, рецензент – доц., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк. – Львів, 1986. – 170 с.

1988

Чернянчук І. *Збірка народних пісень, записаних в Закарпатській області експедицією № 43 ЛДК в 1985 році*: Дипломна робота / Науковий керівник Е. Кобулей, рецензент – в. о. доц. Ю. Сливинський. – Львів, 1988. – 180 с.

1989

Прокопович О. *Сучасна вокальна музична культура на території древнього городища Стольсько*: Дипломна робота / Науковий керівник – ст. викладач Ю. Сливинський, рецензент – доц., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк. – Львів, 1989. – 194 с.

1993

Брилинський Т. *Музична культура села Пуків*: Дипломна робота / Науковий керівник – в. о. проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензент асист. І. Довгалюк. – Львів, 1993. – 104 с.

1994

1. Коваль В. *Приурочена народновокальна творчість Рожнятівщини*: Дипломна робота / Науковий керівник – в. о. проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк. – Львів, 1994. – 97 с.

2. Турянська О. *Народна пісенність Пістиньсько-Рибницького межиріччя*: Дипломна робота / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк. – Львів, 1994. – 103 с.

1996

1. Лукашенко Л. *Тетрахордові системи в народних піснях Західної Волині та Західного Полісся*: Дипломна робота / Науковий керівник – в. о. проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензент – доц., канд. мистецтвознавства К. Цірікус. – Львів, 1996. – 56 с., 12 с. нот. прикл.

2. Федун І. *Бойківський скрипаль Кузьма Воробець у контексті етнічного середовища*: Дипломна робота / Науковий керівник – Б. Луканюк, рецензент – ст. викладач Л. Кушлик. – Львів, 1996. – 56 с., 11 с. іл.

3. Яцків Ю. *Підгір'янсько-бойківське пограниччя на Дрогобиччині*: Дипломна робота / Науковий керівник – в. о. проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензент – викладач В. Коваль. – Львів, 1996. – 41 с., 16 с. нот. приклад., 5 с. карти.

1998

1. Мокану О. *Весілля в селах Таборів та Чубинці Сквирського району Київської області (реконструкція і типологія)*: Дипломна робота / Науковий керівник – проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензент – викладач Т. Брилинський. – Львів, 1998. – 95 с.

2. Перескоцька С. *Життєвий та творчий шлях В.Л. Гошовського*: Дипломна робота / Науковий керівник – проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензент – викладач В. Коваль. – Львів, 1998. – 60 с.

3. Рибак Ю. *Календарно- та сезонно-обрядові наспіви Верхньоприп'ятської низовини*: Дипломна робота / Науковий керівник – проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензент – доц. М. Мишанич. – Львів, 1998. – 62 с.

1999

Поточняк А. *Традиційне весілля у селах Вороняків*: Дипломна робота / Науковий керівник – проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензент – доц. М. Мишанич. – Львів, 1999. – 60 с.

2000

Коломиєць О. *Гуцульський традиційний похорон. Обряд і музика*: Дипломна робота / Науковий керівник – проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензент – асист., канд. мистецтвознавства І. Довгалюк. – Львів, 2000. – 63 с.

2001

Фримерштейн В. *“Антропологія музики” Алана П. Мерріама*: Дипломна робота / Науковий керівник – проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензент – проф., д-р мистецтвознавства Л. Кияновська. – Львів, 2001. – 109 с.

2002

Скобало Р. *Типи народної пісенності Яворівщини. Антологія*: Дипломна робота / Науковий керівник – проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензент – зав. ПНДЛМЕ В. Коваль. – Львів, 2002. – 84 с.

2003

Фримерштейн В. *Етномузикознавча концепція Бруно Нетла*: Магістерська робота / Науковий керівник – проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензенти – доц., канд. мистецтвознавства І. Довгалюк, доц. М. Мишанич. – Львів, 2003. – 84 с.

2004

Тринчук-Ярмола В. *Скрипкова народна музика західнополіської традиції*: Магістерська робота: В 2 ч. / Науковий керівник – проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензенти – доц., канд. мистецтвознавства Б. Ярмоко, викладач І. Федун. – Львів, 2004. – 85 с., 69 с.

2005

1. Мартинів І. *Традиційні народні пісні села Ходовичі в записах Євстахія Дюдюка*: Збірник / Науковий керівник – проф., канд. мистецтвознавства – Б. Луканюк, рецензент – викладач В. Коваль. – Львів, 2005. – 149 с. + CD.

2. Нямба Р. *Традиційна скрипкова музика західноподільського Подністрів'я*: Магістерська робота / Науковий керівник – проф., канд. мистецтвознавства Б. Луканюк, рецензенти – доц. М. Мишанич, магістер В. Ярмола, викладач І. Федун. – Львів, 2005. – 80 с., 183 с. нот.

Імена

- Бодак Я. – 1972
Брилинський Т. – 1993, 1998
Возняк О. – 1985
Гошовська-Кудрнова Т. – 1970
Гошовський В. – 1966, 1967
Грабовський В. – 1971
Довгалюк І. – 1984, 1994, 2000
Зеленчук В. – 1976
Карпеко Л. – 1966
Кияновська Л. – 2001
Кобулей Е. – 1977, 1979, 1988,
Кобулей М. – 1983
Коваль В. – 1994, 1996, 1998, 2002, 2005
Колбін Д. – 1970
Коломисць О. – 2000
Коноварт У. – 1985
Кушлик Л. (Кушлык Л.) – 1983, 1986,
1985, 1996
Луканюк Б. – 1982 – 1986, 1989, 1993,
1994, 1996, 1998 – 2005
Лукашенко Л. – 1996
Мадяр В. – 1986
Мартинів І. – 2005
Мишанич М. – 1998, 2005
Мокану О. – 1998
Нярба Р. – 2005
Олещук Т. – 1985
Ортинська М. – 1984
Падус Р. – 1985
Палайда І. – 1983
Паламарчук О. – 1978
Перескоцька С. – 1998
Піцик Л. – 1986
Поточняк А. – 1999
Прокопович О. – 1989
Рибак Ю. – 1998
Симотюк О. – 1979
Скобало Р. – 2002
Славич А. – 1983
Сливинська Т. – 1977
Сливинський Т. – 1976
Сливинський Ю. (Сливинский Ю.) –
1967, 1970–1972, 1976, 1978–1980,
1982, 1983 – 1986, 1988, 1989
Старинський Т. – 1980
Степаняк-Турянська О. – 1972
Терпелюк П. – 1970
Тринчук-Ярмола В. – 2004
Турянська О. – 1994
Уграк Л. – 1980
Федун І. – 1996, 2004, 2005
Фримерштейн В. – 2001, 2003
Цалай О. – 1971
Цірікус К. – 1977, 1996
Чаплінська Н. – 1978
Чернянчук І. – 1988
Чуркина И. – 1982
Штундер З. – 1966, 1967, 1970, 1972
Щурик Л. – 1986
Яремко Б. – 2004
Ярмола В. – 2005
Яцків Ю. – 1996

Назви

- “Антропологія музики” Алана П. Мерріама – 2001
Бойківський скрипаль Кузьма Воробець у контексті етнічного середовища – 1996
Весілля в селах Таборів та Чубинці Сквирського району Київської області
(реконструкція і типологія) – 1998
Гайвки: Спроба генотипної систематизації на матеріалах ЛДК – 1985
Гуцульський традиційний похорон. Обряд і музика – 2000
Гуцульські весільні пісні – 1967
Гуцульські сопілкові інструменти – 1985

Деякі характерні особливості грузинського народного багатоголосся (сванські пісні та імеретинсько-гурійські розспіви) – 1971

Етномузикознавча концепція Бруно Нетла – 2003

Життєвий та творчий шлях В.Л. Гошовського – 1998

Збірка народних пісень, записаних в Закарпатській області експедицією № 43 ЛДК в 1985 році – 1988

Календарно- та сезонно-обрядові наспіви Верхньоприп'ятської низовини – 1998

Лемківське весілля на Горличчині – 1972

Музична культура села Пуків – 1993

Музично-стилістичні риси пісенного фольклору долини Чорного Черемошу – 1976

Музично-стилістичні риси пісенного фольклору села Ропиця-Руська – 1977

Музично-стильові риси гуцульської коломийки – 1980

Музично-стильові риси пісень Покуття – 1979

Музично-фольклористичні погляди Леоша Яначека (на основі роботи Л. Яначека “Про музичну сторону моравських народних пісень”) – 1983

Народна пісенність Пістиньсько-Рибницького межиріччя – 1994

Народні пісні з села Гряди Нестеровського району Львівської області – 1983

Пісенний фольклор Северо-восточной Бойковщини – 1982

Підгір'янсько-бойківське пограниччя на Дрогобиччині – 1996

Пісенний фольклор Верхньоприп'ятського басейну – 1980

Пісенний фольклор міжріччя Серету і Збруча – 1978

Пісенний фольклор с. Гать Луцького району Волинської області – 1985

Пісенний фольклор села Корнич – 1972

Пісні північно-західного Покуття – 1984

Пісні революційного підпілля на західноукраїнських землях – 1983

Пісні села Олексичі на Стрийщині – 1986

Пісні Франкового краю – 1986

Приурочена народновокальна творчість Рожнятівщини – 1994

Скрипка і народна музика Гуцульщини – 1970

Скрипкова народна музика західнополіської традиції – 2004

Сучасна вокальна музична культура на території древнього городища Стольсько – 1989

Тетрахордові системи в народних піснях Західної Волині та Західного Полісся – 1996

Типи народної пісенності Яворівщини. Антологія – 2002

Традиційна скрипкова музика західнополіського Подністров'я – 2005

Традиційне весілля у селах Вороняків – 1999

Традиційні народні пісні села Ходовичі в записах Євстахія Дюдюка – 2005

Українська трембіта – 1985

Українські календарні пісні Волинської області – 1966

Українські купальські та петрівчані пісні – 1976

Українські народні балади – 1970

Фольклористична діяльність Осипа Роздольського – 1984

Частотные указатели распространенности народно-песенных звукорядов западного полигона – 1986

А в т о р е ф е р а т и

Вікторія Ярмола. Скрипкова народна музика західнополіської традиції.

Українське Полісся є унікальним та малодослідженим етнокультурним регіоном, де ще й донині певною мірою збереглося традиційне народне інструментальне мистецтво, зокрема скрипкове, яке може служити цінним джерелом для пізнання духовної культури поліщуків.

Довгий час, радше із-за важкодоступності, цей регіон перебував поза увагою дослідників традиційної культури, тому він і до цих пір залишається “білою плямою” на музично-етнографічній карті. Тільки в останні десятиріччя минулого століття та в нинішньому ХХІ ст. процес дослідження та вивчення поліського музичного фольклору, зокрема західнополіського, помітно зрушився. Та все ж таки, слід визнати, знаходиться на початковому етапі як у галузі документування, так і свого теоретичного осмислення. Дослідження автентичного мистецтва поліської території стало особливо нагальним після чорнобильської трагедії, що спричинила подальшу руйнацію музичної культури. Щодо вивчення поліського інструментального мистецтва, втім і скрипкового, то ця ланка духовної культури дотепер залишається малодослідженою.

Отож, *Предметом* магістерського дослідження є виконавське мистецтво народних скрипалів, які представляють інструментальну музичну етнокультуру півночі Волинської області (Любешівський, Ратнівський, Любомльський райони), що належить до території Західного Полісся. Якнайповніше вивчення досліджуваного регіону є *вкрай актуальним* завданням для сучасної етнорганології.

Базовим матеріалом дослідження є аудіо- та відеозаписи, польові нотатки й фотографії, в основному зібрані автором у особистих експедиціях на території Західного Полісся. Крім того, використані експедиційні матеріали з архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії ім. М.В. Лисенка та лабораторії музичної етнології кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету.

Методологічно-теоретичну базу магістерської роботи складають інструментознавчі та музично-етнографічні спостереження в класичних працях етномузикознавців кінця ХІХ – поч. ХХ ст. М. Лисенка, В. Шухевича, К. Квітки, Ф. Колесси, Г. Хоткевича, М. Кондрацького, С. Мерчинського, А. Гуменюка, а також теоретично-методологічні та практичні дослідження провідних українських етнорганологів сучасності: І. Мацієвського, Б. Яремка, М. Хая, Б. Водяного, Р. Гусак, Л. Кушлика, В. Мацієвської,

І. Федун. У роботі застосовуються праці зарубіжних дослідників: Я. Стеньшевського, І. Ямпольського, П. Дагліга.

Мета пропонованої роботи полягає в написанні монографічного нарису, який розкривав би загальні риси функціонування скрипкової музики в західнополіській традиції.

Наукова новизна магістерської роботи полягає в залученні досі неопублікованих, у більшості особисто записаних в експедиційних умовах скрипкових творів та важливої етнографічної інформації стосовно цього виду автентичного мистецтва.

Апробація роботи здійснювалась у декількох формах. Із окремими положеннями магістерського дослідження автор неодноразово виступала на конференціях у Львові та Рівному. На сьогоднішній день опубліковано три статті, в яких розкриваються основні тематичні проблеми. Зафіксовані і виконавсько засвоєні твори поліської скрипкової музики, які автор неодноразово демонструвала під час концертних виступів.

Структура дослідження. Магістерська робота складається з двох частин (аналітичної і джерельної) і Додатків. Аналітична частина вміщує вступ, три розділи, висновки і список літератури (103 позиції).

У *Вступі* обґрунтовується актуальність обраної теми, визначені предмет і мета, наукова новизна, подаються відомості щодо методологічної бази дослідження.

Перший розділ має два підрозділи. *Перший підрозділ* “*Характеристика місцевості*” присвячений загальному опису середовища в його історичному, географічному, культурному й етнографічному аспектах.

Західне Полісся знаходиться в північно-західній частині України на межі трьох держав: України, Білорусі, Польщі. Характеризується болотистими, піскуватими ґрунтами, що спричиняє складні умови життя. Майже в усіх літературних джерелах історія західнополіських поселень подається істориками в контексті цілісної етнографічної області – Волині. Цей регіон був частиною одного з прадавніх регіонів Славії, а за однією з наукових гіпотез – слов’янською прабатьківщиною.

Терени Західного Полісся переважно заселяли корінні жителі. За складом населення регіон був мононаціональним, тільки в окремих селах жили поодинокі сім’ї поляків або євреїв.

Музична культура визначеного середовища розвивалась поетапно. Першим етапом її становлення була дохристиянська доба, наступним – формування в умовах культури Київської Русі. Історичні обставини цього періоду сприяли утворенню достатньо консервативного пласта традиційної культури. Та найактивніший розвиток музичного мистецтва відбувся у добу панування Речі Посполитої. І коли західнополіська культура опинилася під владою царської Росії, потім Польщі і нарешті радянської держави, наступив період її урбанізації і подальшого занепаду.

У *Другому підрозділі* “*Інструментознавча література*” здійснюється опис праць, які присвячені:

- основним проявам функціонування українських традиційних інструментів, як в сольному, так і в ансамблевому застосуванні, а також способів їх виготовлення, конструкції, технічних прийомів гри;

- вивченню української інструментальної музики;
- скрипці та скрипковій музиці в Україні.

На сьогодні музично-етнографічні праці, присвячені саме поліській скрипковій музиці або її носіям, обмежуються фактично кількома одиницями.

Другий розділ містить собі два підрозділи. *Перший “Скрипкова культура”* розкриває основні риси функціонування скрипки в народній інструментальній музиці поліщуків, її конструктивні особливості, виконавську техніку, прийоми гри, орнаментику.

За тривалу історію побутування західнополіська скрипкова культура розвинулася й утвердилася як солююча, тому що низька оплачуваність музикантів та намагання обмежитись якомога меншою їх кількістю (скрипка і бубон або взагалі одна скрипка) зовсім не сприяли розвитку капельного виконавства.



Капела с. Велика Глуша Камінь-Каширського р-ну Волинської області у складі:
Володимир Плясун (бубен), Михайло Сергійчук (скрипка)
(липень 2002 р., фото Ореста Онишківца)

У *другому підрозділі “Скрипалі”* подано загальну характеристику та індивідуальні особливості виконання чотирьох народних скрипалів.

За причетністю до виконавської діяльності, поліських скрипалів слід вважати напівпрофесіоналами. Навіть для найкращих із них музикування не було джерелом основного заробітку. А в їхньому репертуарі, наскільки можна

судити із зафіксованого матеріалу, так і не сформувались програмні твори і музика для слухання, які характеризують музику карпатського регіону. Порівняно з цим карпатська музика знаходилась на вищому щаблі професіоналізму.

У *третьому* розділі “*Репертуар*” робиться спроба жанрового поділу репертуару та аналізу властивих йому формоструктур.

Репертуар західнополіських скрипалів складають найрізноманітніші танці: це – локально-регіональні та загальнонаціональні (козак, гопак, крутак, похода та полька), міграційні (краков’як, карапет, оберек), бальні (вальс, падеспань), сюжетні (“Семьоновна”). Серед танців, які можна віднести до традиційно локальних, зафіксовано й транскрибовано 3 крутаки, “розкомаровський” козачок, 2 гопакі і “пахуда”.

Достатня першоджерельна база та повне транскрипційне опрацювання забезпечило умови для здійснення жанрової класифікації та аналізу форм скрипкового репертуару. У результаті виявлено два основних жанри: “танцювальний” та “співний”, проміжне місце становлять марші, які виступають творами “до слухання”. Скрипкова музика цього регіону різноманітна за формами. Найчастіше скрипалі виконують твори з простими формами – періодичні, куплетні, дво-, та тричастинні. Але це не заперечує наявності відтворювання складних формоструктур.

Другу, *джерельну* частину, творить збірник, що вміщує морфологічні транскрипції 41 скрипкової мелодії, які систематизовані за народномузичними жанрами та формами. До кожної мелодії додаються примітки з музично-етнографічними паспортними даними. У додатках уміщено фотоілюстрації та схематична карта місцевості для кращої орієнтації в географічних назвах, згадуваних у роботі.

На основі проведеного дослідження можна зробити такі *висновки*. Територія Західного Полісся, а саме північні райони Волинської області, характеризуються порівняно мало збереженою традиційною інструментальною культурою. Скрипкова музика цього регіону і на сьогоднішній день залишається недостатньо дослідженою. Та в окремих поліських селах ще живі народні скрипалі, які в достатній формі можуть відтворити древню традицію скрипкового виконавства і практично продемонструвати у своїй грі певні його особливості.

У порівнянні з карпатською музикою, яка стоїть на високому рівні професіоналізму, західнополіську скрипкову культуру можна вважати радше напівпрофесіональною. За весь період свого побутування західнополіська скрипкова культура утвердилась радше як музика сольна. І тільки у другій половині ХХ ст., коли традиційне мистецтво почало занепадати, з’явилося ансамблеве виконавство, яке так і не набуло свого розвитку.

З магістерською роботою можна ознайомитися в бібліотеці Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка.

Роман Няраба. Традиційна скрипкова музика західноподільського Подністров'я.

Традиційна народноінструментальна музика є важливою складовою духовного життя українського народу. Вона супроводжує людину на всьому її житєвому шляху – “від колиски до гробу”.

Особливе місце в українській народноінструментальній музиці, зокрема і західноподільській, займає скрипка, якій належить чи не провідна роль. Передусім скрипка виступає головним інструментом традиційної капели народнопрофесіональних музик, що обслуговують усі громадські заходи з танцями, також використовується як сольний інструмент, у тому числі й у загальному побутовому музикуванні любителів.



Весілля в с. Вільховець Борщівського р-ну Тернопільської обл. (1930-ті рр.)
Музиканти (зліва – направо): Іван Басараба (скрипка), “Інко” (скрипка),
Михайло Кривецький (цимбали), Петро Салінський (барабан)
(фото з домашнього архіву Івана Басараби)

До останнього часу скрипкова народна музика практично залишалася поза увагою вітчизняних фольклористів. У джерельній літературі минулого представлені лише окремі її зразки, зафіксовані принагідно поряд з народними піснями, як основним об’єктом інтересу збирачів. Щойно від початку минулого століття народна скрипкова музика по-справжньому зацікавила дослідників музичного фольклору, як вітчизняних – Ф. Колессу, В. Шухевича, Р. Гарасимчука, І. Мацієвського, Б. Яремка, М. Хая, І. Федун, так і деяких польських етномузикологів – М. Кондрацького та С. Мерчинського.

Щоправда, їхню увагу привертала тільки народноінструментальна творчість карпатського регіону, інші ж українські землі залишалися не

дослідженими. Лише з кінцем ХХ століття почалося систематичне дослідження традиційної інструментальної музики Західного Поділля (Б. Водяний) і Західного Полісся (Б. Яремко, І. Федун, В. Тринчук-Ярмола).

Пропонована магістерська робота проводить систематичні дослідження народноінструментальної творчості низинних етномузичних культур землеробів, в яких вона, на відміну від гірських скотарських культур, де інструментальне начало є домінантним, виступає порівняно менш розвинутою супроти вокальної. Та попри це, складає значний інтерес із погляду наукового вивчення рідної культури усної традиції в цілому, без чого наші знання про неї, зрозуміло, будуть неповними, частковими.

Предмет дослідження – народна скрипкова музика західноподільського Подністров'я, що в українському етномузикознавстві дотепер була ділянкою практично недослідженою. Спеціальних праць, які б повно визначали роль скрипкової музики в інструментальній культурі цього терену немає. Саме це визначає актуальність пропонованої роботи.

Відповідно, на основі особисто зібраних, а також деяких архівних матеріалів у пропонованій роботі вперше вирішуються наступні завдання щодо вивчення скрипкової культури західноподільського Подністров'я:

- експедиційно-польове обстеження методом опитування інформантів-скрипалів на підставі складеного питальника та фіксація виконуваних ними творів за допомогою звукозаписувальної апаратури;

- опрацювання отриманих даних згідно зі стандартними методиками та передача (депонування) приготованих таким чином музично-етнографічних та музично-культурологічних (антропологічних) матеріалів до архіву діючої наукової установи (Лабораторія музичної етнографії кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету);

- із числа здобутих експедиційних матеріалів відібрати характерні зразки (зокрема у виконанні інструментальної капели), транскрибувати їх на граматичному (морфологічному) рівні й укласти з них антологію місцевого скрипкового репертуару;

- охарактеризувати особливості побутування цієї гілки інструментальної культури даного фольклорного осередку в зв'язку з середовищем його існування (географії, історії, господарювання тощо);

- виявити специфічні риси місцевої скрипкової традиції (народна термінологія, стрій, аплікатура, штрихова й ін. техніка гри на скрипці);

- подати творчі біографії народних скрипалів з акцентом на формах передачі музичної традиції (етнопедагогіки);

- здійснити жанрову класифікацію скрипкового репертуару та проаналізувати властиві йому музичні формо-структури.

Методологічною базою магістерського дослідження послужили роботи М. Лисенка, К. Квітки, Ф. Колесси, Г. Хоткевича, А. Гуменюка, І. Мацієвського. Працею, у якій ці етноінструментознавчі принципи застосовуються саме до інструментальної музики Магістерська робота спирається

головно на матеріали польових обстежень регіону, які проводилися протягом 2003 – 2004 рр. у селах Борщівського р-ну Тернопільської області. У цей час було опитано дев'ять скрипалів. У роботі використано цінний матеріал із розповідей носіїв скрипкової традиції, а саме дослівно записані діалектні вислови, що вносять певний регіональний колорит.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, двох частин – аналітичної (теоретичної) та практичної, списку використаної літератури, заключення і додатків.

У Першому розділі аналітичної частини “Характеристика місцевості” подається загальний опис місцевості в її історичному, географічному, культурному аспектах.

Регіон розташований у західній частині України – в зоні Пониззя, має хвилясту поверхню від 300 до 432 м над рівнем моря. Досліджувана територія, а саме Борщівщина, є південно-східним кутом Східної Галичини. Останній обмежений ріками: на півдні – Дністром, на сході – Збручем.

Скрипкове мистецтво досліджуваної території є типовим для низинних (негірських) місцевостей із переважно хліборобським способом господарювання й укладом сільського життя, де домінує передовсім народновокальна музика.

Далі описується етномузична культура регіону та рівень її дослідження.

Другий розділ “Скрипкова традиція” розкриває основні риси функціонування скрипки в народній інструментальній музиці західноподільського Подністров'я та вміщує портрети місцевих скрипалів.

Особлива роль скрипалів як представників народномузичного професіоналізму визначається їхнім провідним становищем у традиційній капелі й обслуговуванні важніших сфер етномузичного побуту (передусім святкових подій). Народні музиканти змалечку оволодівали інструментальною грою на слух і зорово, безпосередньо переймаючи досвід та репертуар від досвідчених скрипалів (проте окремих “навчальних шкіл”, які, за деякими даними, існували на території Карпат, тут не було).

В останньому розділі “Репертуар” робиться спроба жанрового поділу репертуару та аналізу властивих йому формоструктур. Основу скрипкового репертуару складає танцювальна музика, хоча значне місце в ньому належить творам “до слухання” (зустрічні марші, мелодії та вівати “до столу”), а також супровіду “до співу” (коломийки, весільні ладканкові мелодії) або й виконанню самих співних мелодій (без вокальної партії). Водночас значне місце займають напливові твори чужонаціонального та новішого естрадного походження. Тематизм скрипкових творів даної традиції обмежувався простими формами – строфічними в співних жанрах та деяких напливових танцювальних, дво- та тричастинними в традиційних танцювальних. Розвиток самих тем здійснювався передусім способом варіантно-варіаційного повторення, хоча спорадично могли застосовуватися й невеличкі “в'язанки” танцювальних мелодій одного жанрового виду, що при виконанні в умовах експедиційних сеансів набували рис складних дво- і тричастинних (репризних) форм.

Список використаної літератури включає 78 позицій.

Другу – практичну – частину творить антологічний збірник, що вміщує транскрипції 66 скрипкових творів (із них дві – у виконанні капели), які систематизовані за народномузичними жанрами та формами. До кожної мелодії додаються примітки з музично-етнографічними паспортними даними.

У додатках уміщено фотоілюстрації та схематична карта місцевості.

Таким чином, пропонована магістерська робота повинна певною мірою поповнити знання про скрипкову народноінструментальну музику й етнокультуру західноподільського Подністров'я, з наступними широкомасштабними порівняльними дослідженнями у контексті західноукраїнської інструментальної традиції.

На підставі проведеного дослідження можна зробити наступні висновки.

Традиційне скрипкове мистецтво західноподільського Подністров'я на сьогоdnішній день уже фактично не функціонує та знаходиться в стані остаточного відмирання. Однак пропоноване дослідження стало можливе завдяки окремим народним музикантам похилого віку, які зберегли в пам'яті репертуар, виконуваний головним чином у першій половині минулого століття.

У другій половині ХХ століття в народноінструментальному музикуванні західноподільського Подністров'я намітився якби новий етап розвитку, пов'язаний уже з самодіяльним формуванням на базі місцевих традицій т. зв. “оркестрів українських народних інструментів”. Наскільки такого роду експериментальні спроби стали успішними, – покаже час, хоча саме такий підхід “від традиційного фольклорного до самодіяльного” видається набагато перспективнішим, аніж звичайне нав'язування місцевому клубному (навчальному тощо) музикуванню інтернаціональних писемних або настільки ж штучних нібито “загальнонаціональних” взірців.

Проведене дослідження традиційного скрипкового мистецтва, звичайно, не вичерпує проблематики та потребує свого продовження – подальшого всестороннього вивчення гри та побуту народних скрипалів, зокрема, на всьому просторі як Західного, так і всього Поділля.

З магістерською роботою можна ознайомитися в бібліотеці Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка.

Ірина Мартинів. Традиційні народні пісні села Ходовичі в фонозаписах Євстахія Дюдюка: Збірник.

Видатною подією в історії вітчизняної музичної фольклористики стало видання збірки Івана Колесси (1864 – 1898), що монографічно зафіксувала стан етномузичної культури одного великопідгірського села у 80-х роках ХІХ століття¹. Майже через століття, в 70-х роках уже ХХ віку, ряд експедицій “слідами Ів. Колесси” здійснив львівський фольклорист

¹ Галицько-руські народні пісні з мелодіями / Зібрав в селі Ходовичах др. Іван Колесса. – Львів, 1902. – 303 с. – (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, т. ХІ).



Євстахій Дюдюк¹. Він поставив перед собою завдання простежити зміни, які відбулися за цей час у народнопісенній культурі одного села в дисертації на тему: “Трансформація традиційного фольклору в сучасному побуті: На матеріалі пісень села Ходовичі, записаних у 1972 – 1973 роках” (керівник Софія Грица). Таким чином етномузична культура пересічного великопідгірського села вдруге стала об’єктом ґрунтовного вивчення, але за дивним збігом трагічних обставин, також не доведеним до свого логічного завершення.

31 грудня 1972 року Є. Дюдюк здійснив свій перший експедиційний виїзд в село Ходовичі, а потім навідувався сюди уже цілий 1973-й рік, підходячи до справи з належною відповідальністю: близько знайомився з людьми,

пізнавав історію села, його побут, культуру, проводив соціологічні дослідження та насамперед записував на магнітофон народні пісні. У підсумку за весь час польової роботи збирач опитав 47 інформантів², і на 18 магнітофонних бобінах стандартного малого формату зафіксував 546 пісень різних жанрів (загалом понад 10 годин звучання). При цьому від кожного інформанта він явно намагався видобути увесь знаний народнопісенний репертуар, орієнтуючись на жанрову систематизацію у збірнику Ів. Колесси. Однак, треба відзначити, такий підхід, рекомендований для експедицій “слідами попередника”, строго витримувався не завжди, тому не може бути впевненості, що Є. Дюдюкові вдалося вичерпно зареєструвати увесь репертуар села 70-х років. Порівнюючи Колессівське зібрання з наявними Дюдюковими фоновими записами, можна легко запримітити суттєві прогалини в останніх, де цілковито відсутні обжинкові, похоронні (зокрема голосіння), дитячі, значно менше питомих звичайних пісень. Натомість з’явилося багато напливових пісень, зокрема т. зв. “народних романсів”.

¹ Євстахій Євстахійович Дюдюк (1938 – 1981) народився в селі Розгірче Стрийського району Львівської області в багатодітній селянській сім’ї. Після закінчення загальноосвітньої школи навчався в Дрогобицького музичного училищі по класу скрипки. Відслуживши у військово-морському флоті, продовжив освіту на музично-педагогічному факультеті Львівської консерваторії, яку закінчив у 1965 році. Спершу працював керівником самодіяльного інструментального ансамблю, згодом став деканом факультету громадських професій Львівського зооветеринарного інституту. Помер неочікувано на 43 році життя.

² З них, щоправда, більшість жінки (лише 6 чоловіків), хоча старався записувати від різних статевих груп – не тільки від старожилів, але й від учнів, ба навіть дошкільнят.

Завершивши експедиційний етап, Є. Дюдюк почав опрацьовувати свої здобутки. У 1978 році він виголосив доповідь на Всеросійській конференції молодих фольклористів¹, а також за зібраними матеріалами опублікував статтю². Кажуть, що існував чорновий варіант дисертації, та доля цього рукопису залишається невідомою.

Крім того, на основі зібраного фольклорного матеріалу Є. Дюдюк мав намір видати ще й окрему збірку народних пісень села Ходовичі. Для цього він транскрибував поетичні тексти та мелодії зі своїх фонозаписів, відтак уклав твори за загальноприйнятим тоді жанрово-тематичним принципом. Рукопис був поданий до видавництва “Музична Україна” в Києві, однак редактори в своїй рецензії, відзначивши невідповідність збірника професійним вимогам, рекомендувала суттєво його доопрацювати, виправити помилки тощо. Наскільки відомо, Є. Дюдюк до київського видавництва більше не звертався, а місцезнаходження рукопису збірника також наразі залишається невідомим. Пізніше Є. Дюдюк зібраним народнопісенним матеріалом пробував зацікавити видавництво “Советский композитор” у Москві, яке у той час публікувало спеціальну серію брошур під загальною назвою “Из коллекции фольклориста”, але теж безуспішно: не менш критичні зауваження до його транскрипцій висловив редактор серії Едуард Алексєєв.

Так, оригінально задумане й почасті здійснене дослідження не стало надбанням громадськості. Спершу воно на роки застрягло в портфелі автора, після його смерті – пішло по руках, апелюючи лише до пам’яті вузького кола посвячених товаришів небіжчика і врешті осіло в архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії (завдяки музикознавцю В. Сивохіпу).

Цією передісторією, власне, продиктована головна *мета* пропонованої дипломної роботи – вивести з небуття фольклористичну діяльність Є. Дюдюка та, приготувавши до публікації його експедиційні записи, запровадити їх у науковий обіг.

Опрацювання наявних матеріалів відбувалося за наступними етапами.

1. Фонозаписи на магнітофонних бобінах були перенесені (скопійовані) на сучасні звуконосії – твердий диск комп’ютера, а з нього – на два компакт-диски (CD). При цьому кожному пісенному номеру надавався порядковий індекс, перша цифра якого вказує магнітофонну бобіну, а друга – номер пісні за порядком на цій бобіні (наприклад: 1.20, 12.7, що значить “перша бобіна, двадцятий порядковий номер”, “дванадцята бобіна, сьомий порядковий номер”).

2. Усі без винятку поетичні тексти народних пісень транскрибовано на т. зв. напівфонетичному рівні, тобто, настільки наближено до вимови виконавця, наскільки це дозволяє звичайний кириличний алфавіт.

¹ Традиционный фольклор и современность: Всероссийская конференция молодых фольклористов (г. Кириши [Ленинградской области], 20 – 26 февраля 1978 г.). – Москва, 1978. – С. 29-30.

² Дюдюк Є.Є. Пісенний репертуар села Ходовичів // Народна творчість та етнографія. – 1979. – № 3. – С. 64-68.

3. Більшість мелодій пісень нотована з огляду на потреби типологічних досліджень на морфологічному (граматичному) рівні. При цьому виписана тільки одна (звичайно, перша з ряду) мелострофа з доданням усіх варіантних відхилень як в галузі звуковисотності, ритміки, так і музичного синтаксису. До наспівів з рубатним типом мелоритміки застосована наскрізна або частково наскрізна транскрипція для того, щоби бодай приблизно відобразити притаманні їм особливості ритмічного нюансування.

4. На основі перенесених на папір музично-етнографічних матеріалів укладено антологічний збірник, до якого увійшли всі традиційні пісні, зафіксовані Є Дюдюком, окрім найновіших “комісних” (“народних романсів”). Дуже близькі виконання твору (одного чи різних виконавців) не виписувалися окремо, а зазначалися як варіанти з обов’язковим вказанням у “Примітках” відповідних індексів фонограм, темпу та висоти першого звуку.

5. Для зручності користування матеріали збірника систематизовані за пісненими типами, класичними ознаками яких вважаються моделі структури вірша та мелоритмічної форми твору. Така систематизація передбачає врахування, крім структурного (власне музичного), також функціональний (музично-етнографічний) рівень, (за культуро-жанровою класифікацією С. Людкевича): твори систематизуються спершу за походженням мелодій, далі за їх етножанром (обставинами, при яких співаються) і, врешті, за суто музичними жанрами (рубатні, співні, танкові та споріднені)⁶. У межах цих окремих меложанрів пісенні типи й окремі твори розміщені за принципом “від простого до складного”:

- за пісненими мелоформами:
 - 2- прості = мелострофічні;
 - 3- складні = тирадні;
 - 3- складені = надстрофові об’єднання;
- за системами віршування (силабічна – тонічна – речитативна – силаботонічна – звільненосилабчна) та віршовою строфікою в силабічних:
 - однорідні=ізометричні (символ – о);
 - одноцілі;
 - дво-,
 - три-,
 - чотири-
 - і більше дільні (-стопні) рядки;
 - різнорідні=гетерометричні (символ – р);
- мелоритмічні форми:
 - ізоритмічні (і), тобто з тотожними ритмічними рисунками;
 - псевдоізоритмічні (п) – тотожні ритмічні рисунки з відмінним синтаксичним поділом (напр.: 1111|1111|111122 і 1111|111122);
 - квазігетероритмічні (к) = принципово варійовані (звичайно через рефрени з несгійкими структурами вірша, позначувані невизначеними символами XX);
 - гетероритмічні (г) – принципово відмінні ритмічні рисунки в мелорядках.

⁶ Речитативні мелодії у зібранні Є. Дюдюка відсутні.

Якщо той чи інший мелотип представлений кількома мелічними варіантами, то вони розташовуються за звуковисотним діапазоном від меншого до більшого.

Для полегшення орієнтації в систематичному порядкуванні мелодій його зміст оглядово (симультанно) викладений в окремо доданому мелотипологічному покажчику, в колонках якого вказується номер пісенного типу (в рамках етножанру, жанрового циклу), його характеристики (індекс, ритмічна та семантична форми вірша, типовий мелоритмічний рисунок, записаний у вигляді цифрової формули, де 1 дорівнює найменшій тривалості, а інші числа – кратні їй) та відповідні номери творів.

Оскільки збірник адресується насамперед етномузикологам, поетичні тексти не мають власної систематизації, вони розташовані за нумерацією мелодій. Кілька текстів до однієї мелодії розмежовуються малими кириличними буквами.

Ще ряд додаткових покажчиків (ритмічних форм мелорядків, звукорядів, ритмічних форм віршових рядків, семантичних форм строф, алфавітний словесних інципітів, виконавців) покликані максимально сприяти знаходженню відповідників в інших збірниках народних пісень, особливо при різного роду порівняльних студіях, зокрема й при порівнянні з матеріалами збірки Ів. Колесси.

Треба сподіватися, пропонований ходовицький збірник Є. Дюдюка буде не тільки пам'ятником подвижникові на ниві рідної етнографії, але й практично допоможе зреалізувати ідею діяхронічного дослідження історичних змін у музичному фольклорі галицького Великого Підгір'я протягом останнього століття на прикладі одного села.

Із збіркою можна ознайомитися в бібліотеці ПНДЛМЕ ЛДМА ім. М. Лисенка як у паперовому, так і електронному варіантах.

Огляди, рецензії, повідомлення

Міжнародна наукова конференція до 125-річчя від дня народження К.В. Квітки.

У циклі заходів, якими вітчизняна етномузикологія відзначила ювілейні дати біографії Климента Васильовича Квітки, в Києві з 6 до 8 жовтня 2005 р. відбулася Міжнародна наукова конференція, присвячена 125-річчю від дня народження видатного українського вченого. Організатором конференції виступила Національна музична Академія України ім. П.І. Чайковського в особі завідувачки кафедри музичної фольклористики Олени Мурзиної.

Тематичні блоки конференції передбачали проблематику, започатковану К. Квіткою, а також актуальну проблематику сучасної етномузикології: дослідження музичного фольклору (мова, структура, функції); компаративні студії етномузикології; питання текстології та редакції; спеціальні дослідницькі методики етномузикології.

Меморіал пам'яті Квітки (матеріали життя і діяльності) умістив доповіді *Анатолія Іваницького* (Київ) “Климент Квітка: життя і творчість: “Коментар” Климента Квітки до збірника “Українські народні мелодії”, *Михайла Лобанова* (С-Петербург) “К.В. Квитка в общении с учеными Петрограда-Ленинграда. По неопубликованным материалам 1920-х годов”, а також був доповнений виступом *Віри Мадяр-Новак* (Ужгород) “М. Рощахівський – перший популяризатор наукових ідей Квітки на Закарпатті”.

Доповіді, безпосередньо інспіровані ідеями К. Квітки, були виголошені *Ігорем Мацієвським* (С-Петербург) “Етнопсихологічні ідеї Климента Квітки і проблеми когнітивної етномузикології сучасності”, *Оленою Мурзиною* (Київ) “Збірник Квітки 1922 р.: традиція сольного чоловічого співу”, *Людмилою Сфемовою* (Київ, ІМФЕ) “К.Квітка як дослідник балад в контексті сучасних каталогізаційних процесів в Україні”.

Кількома дослідженнями була представлена **етноорганологія**. Українську інструментальну традицію вивчали *Вікторія Мацієвська* (С-Петербург – Німеччина) “Розвиток ідей Климента Квітки в царині досліджень творчої та соціальної особистості традиційного музиканта. Комплексно-апробаційна методика”; *Михайло Хай* (Київ) “Климент Квітка про традиційну інструментальну музику українців”; *Надія Гуляєва* (Ужгород) “Дуда. Традиція і форми її побутування в Карпатах”.

Доповіді, що представляли **іноетнічні культури**, як інструментальні, так і вокальні, проголосили *Дайва Вичинене* (Вильнюс) “Особенности исполнения литовских полифонических песен *сумартинес*: исполнительско-

етнономузыковедческая реконструкция”, *Bożena Muszkalska* (Oborniki Śląskie, Polsce) “Dziedzictwo żydowskiej kultury muzycznej we współczesnej Polsce”, *Paica Gusak* (Київ) “Клезмерська традиція в Україні”.

Представники старшої генерації виступили з темами, над якими давно вже працюють: “Біблійні елементи в думах” (*Софія Грица*, Київ), “Концепция формы в отечественной фольклористике” (*Нина Савельева*, Москва, МГК). Молодші дослідники запропонували описи локальних традицій: *Наталя Терещенко* (Кіровоград) “Багатоголосся ліричних пісень передстепового Правобережжя”; *Олена Тюрікова* (Донецьк) “Весільні традиції Донеччини”. Зі спеціальними темами виступили: *Ірина Довгалоук* (Львів) з інформативним повідомленням “100 років проекту “Народна пісня в Австрії”, *Олена Шевчук* (Київ) з аналітичною роботою “Історична динаміка вокалізації в народному і церковному співі”.

Традиційно для вітчизняної науки широко були представлені стратегічні “квітинські” напрямки – **ритмотипологія, ареалогія в контексті порівняльного музикознавства**. На засіданнях, присвячених цим аспектам, прозвучало 8 доповідей. З поміж них виділю: (а) практичні локальні та жанрові дослідження та (б) експлорації з міжетнічними узагальненнями. До перших належать повідомлення *Євгена Єфремова* (Київ) “Двійкові та трійкові варіанти пісенної ритмоформули: взаємопереходи”; *Ірини Савельєвої* (Москва) “Структурно-типологические особенности свадебных форм «волошских» старообрядцев”; *Олександра Терещенка* (Кіровоград) “Купальські наспіви східних кордонів Поділля: механізм варіантності”; *Василя Коваля* (Львів) “До питання трансформації маланкових форм (за матеріалами з околиць на північний захід від Горган)”; *Маргарити Скаженік* (Київ) “Мелогографічне вивчення басейну р. Уборть: весняні наспіви”. До другої групи залічу виступи *Галини Тавлай* (С-Петербург) “Постигая идеи Климента Квитки (песенный материал белорусской языковой области в сравнительном изучении)”; *Галини Кутирьовой-Чубалы* (Минск – Бельско-Бяла, Польша) “О формо- и стилиобразующих свойствах ритма в белорусских календарных песнях”; *Ірини Клименко* (Київ) “Обрядова мелодика східних слов’ян: Макромелодареалогія (попередні результати)”. Відрадно, що мелотипологія та ареалогія приваблюють молодих дослідників. Їх не лякає надзвичайна працемісткість цих досліджень, а, навпаки, захоплює перспектива історико-генетичних відкриттів, пророче накреслена Климентом Квіткою ще на початку ХХ ст.

Конференція тривала три дні. Коментарі ведучого І. Мацієвського спонукали до активного обговорення виголошених доповідей, так що запланований наприкінці Круглий стіл ініціювався щоденно в колі зацікавлених певною тематикою осіб. Суто наукові заходи прикрасив живим звучанням народної музики концерт київських фольклорних гуртів автентичного напрямку (Древо, Гуртоправці, Надобридень, Володар та інші), в якому оригінально прозвучали литовські сутартінес у виконанні фольклористів з Литви. Передбачається публікація матеріалів конференції у 4-му випуску серії “Проблеми етномузикології”.

Ірина Клименко.

Відзначення ювілею Климента Квітки
на кафедрі музичного фольклору
Рівненського державного гуманітарного університету

На початку 2005 року кафедра музичного фольклору РДГУ провела два заходи, приурочені до 125-річчя з дня народження видатного вітчизняного етномузиколога Климента Квітки (1880 – 1953): науково-практичну конференцію та конкурс молодих виконавців української народної пісні. Їх об'єднала спільна проблематика – популяризація фольклорного виконавства. Протягом 25-літньої історії кафедри саме цей напрям сформувався як пріоритетний у сфері підготовки фахівців-фольклористів – практиків-виконавців і теоретиків-науковців.

Конференція відбулася 17 лютого у приміщенні Лабораторії-музею за участю головно викладачів і студентів кафедри музичного фольклору. Більшість із 12 доповідей містили цінний науковий матеріал та стосувались різноманітних теоретичних проблем музичної фольклористики, кожна з яких в тій чи іншій мірі у свій час опрацьовував К. Квітка. Декілька повідомлень на реферативно-рівні відобразили найважливіші аспекти біографії видатного вченого.

Відкрив конференцію проф. Богдан Луканюк, у доповіді якого було узагальнено погляди К. Квітки на питання вторинного виконавства або, як це точніше передано в самій назві розвідки, – виконавського фольклоризму. З урахуванням сьогоденішніх реалій та перспектив розвитку фольклорного музичування в Україні, викладені у лаконічній формі наукові погляди К. Квітки – Б. Луканюка повинні обов'язково взятися на озброєння популяризаторами цього напрямку.

Спорідненим з попередніми тезамами було повідомлення зав. кафедри музичного фольклору доц. Р. Дзвінки, де передовсім крізь призму педагогічних поглядів К. Квітки викладено сформовану в останні роки концепцію підготування студентів-фольклористів у стінах РДГУ.

Третина наукових досліджень стосувалась галузі етноорганології, до якої К. Квітка виявляв певний інтерес і залишив нащадкам чимало цінних напрацювань та рекомендацій. Зокрема, користаючи з його відомої інструментознавчої “Програми”, у двох конференційних доповідях подано цікаві характеристики творчих портретів народних скрипалів (гуцульського скрипаля – проф. Богданом Яремком, західноподільського – Романом Няркою), а в дебютному виступі студентки кафедри Наталії Боярської розглянуто кобзарсько-лірницькі дослідження вченого. Здобутки К. Квітки у сфері пізнання скрипкового мистецтва висвітлила викладач Вікторія Ярмола.

Питання пісенно-виконавської традиції – значно детальніше опрацьовані видатним етномузикологом – стали предметом дослідження трьох доповідачів. Дослідник кубанського пісенного фольклору професор кафедри Надія Супрун-Яремко, орієнтуючись на результати фундаментальної студії К. Квітки над піснями про дітозгубницю, стисло на загальному музикознавчому рівні охарактеризувала 33 твори з аналогічним баладним сюжетом, які

до сьогодні побутують серед нащадків запорізьких козаків у Краснодарському краї Російської Федерації. Наслідуючи розробки К. Квітки в ділянці студіювання на типологічно-ареальному рівні обрядових піснених мелотипів, у тезах викладача Юрія Рибак проаналізовано один із жнивних мелотипів 7-складової структури, який характеризується локальним побутуванням у межах північної частини Волинської обл. (т. зв. Верхньоприп'ятської низовини). І, нарешті, узагальнений погляд на здобутки видатного етномузиколога в царині дослідження пісенного фольклору висловлено ще в одній студентській доповіді – Яни Куришко.

На основі виголошених матеріалів невдовзі після конференції силами того ж колективу кафедри музичного фольклору підготовлено та видруковано невеликим тиражем тези наукових доповідей.

Наступним кафедральним заходом, приуроченим у 2005 році до ювілею К. Квітки, був V-й фестиваль-конкурс молодих виконавців української народної музики “З народного джерела”, який того ж року набув статусу Всеукраїнського.

Попри те, що виникнення цього конкурсу пов'язується з прагматичною ціллю залучення до навчання на кафедру талановитої молоді, сьогодні він є чи не єдиним в Україні, де мають можливість проявити свої творчі здібності молоді співаки та інструменталісти виключно в жанрах автентичного фольклорного виконавства. Змагання проводяться у трьох вікових категоріях – молодший (12 – 14 років), середній (15 – 17) та старший (18 – 22), із залученням компетентного журі з числа фахівців-фольклористів (незмінний голова журі – кандидат мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії ім. П. Чайковського Євген Єфремов). Переможці конкурсу отримують дипломи, грамоти та придбани за кошти спонсорів призи, а найцінніші нагороди, зрозуміло, дістаються володарям гран-прі – можливість безкоштовного навчання на кафедрі музичного фольклору.

У 2005 році участь у конкурсі взяли близько 70 конкурсанти із різних регіонів України: Слобожанщини і Запоріжжя, Закарпаття й Галичини, Волині, Полісся та Поділля. Згідно з положенням кожен з учасників виконував два різнохарактерні твори автентичного походження (обрядовий та необрядовий). Перед виконавцями ставились вимоги: відображення регіональної манери співу, втілення художнього образу твору та володіння виконавською технікою.

Конкурсну програму доповнили організовані з навчально-пізнавальною ціллю науково-практичний семінар Є. Єфремова “Про стиль ритуального співу на Поліссі”, виставка друкованих робіт К. Квітки, а також круглий стіл, присвячений проблематиці виконавського фольклоризму.

У результаті конкурсних змагань в кожній з вікових груп переможці були визначені пропорційно, а гран-прі присуджено сопілкареві із Закарпаття А. Медвецькому та співакці з Рівного Т. Крук.

Кілька заміток та відгуків про фестиваль-конкурс було надруковано в регіональній та всеукраїнській пресі.

Юрій Рибак.

Електронне перевидання
друкованих праць Климента Квітки

Сьогодні, коли вже виповнилося 125 років від народження Климента Квітки, про значення його наукової спадщини для нашого (та й не тільки нашого) етномузикознавства хіба зайве нагадувати – вона є і буде його основою основ та повчальним прикладом істинного професіоналізму. Хоча майже всі роботи вченого з’явилися в першій треті минулого століття, – нині, в період інтенсивного відродження вільної етномузикознавчої думки, вони зберігають свою актуальність, випромінюють незламну стимулюючу силу до подальших дослідів, приносять і ще довго приносятимуть все нові і нові відкриття.

Через довгі роки фактично забуті, а почасти й зовсім незнані його дослідження стали відомі та доступні широкому загалу завдяки старанням (інколи – титанічним) Володимира Гошовського й Анатолія Іваницького, котрі в складних умовах радянщини підготували до видання та старанно прокоментували значну частину як уже друкованих, так і рукописних Квітчиних праць, вияснивши їх методологічно-дослідницьку глибину та неперехідну значущість.

Та при всій своїй видатній суспільно-музичній ролі обидва видання волею історичних обставин усе ж не дотягнули до рангу академічних, тому зараз практично уже не годяться не те, що для поглибленого читання та осмислення писань К. Квітки, а й навіть для нормальної наукової роботи. Справа, зрештою, не тільки в дещо вільному поводженні редакторів з авторськими текстами – численних, не раз нічим неоправданих купюрах, стилістичних правках, поділах суцільного викладу на дрібні абзаци, довгих речень на короткі й т. п.), а передусім у тому, що більшість україномовних праць К. Квітки виявилася виданою в перекладах російською, а російськомовних – навпаки, українською, причому інколи надто вже приблизних, а подекуди й просто помилкових (зрештою, як у будь-яких перекладах). До того ж у той спосіб виявився цілком затрачений вельми оригінальний, достойний наслідування мовний стиль класика нашої науки.

Добрий почин обернувся бідою ще й в іншому. Дійшло вже до того, що у вітчизняній фаховій етномузикознавчій літературі узвичаїлася практика покликатися виключно на російські переклади, ба більше – навіть цитувати їх у зворотному перекладі, хоча це вже зовсім розминається з найелементарнішими засадами науковості. Можна, звичайно, нарікати на певну інертність наших етномузикологів, які не завдають собі труда користати з оригіналів, обходячись заміниками, але й, треба визнати, ті оригінали вже віддавна стали мало- або й узагалі недоступними навіть для столичних користувачів, не кажучи вже про науковців на провінції.

Окрім того, ще ціла низка як опублікованих (майже половина!), так і рукописних робіт не увійшла до перевидань і надалі залишилася недосяжною для пересічного читача. Це – не тільки ряд рецензій, серед яких особливо цінними з методологічного та дослідницького погляду є хоч би критичні уваги до окремих положень книги Адольфа Хибінського *“Instrumenty muzyczne ludu*

polskiego na Podhalu” (як показав досвід, їх не знають навіть наші провідні етноінструментологи) чи праць класиків порівняльного музикознавства, а й також висловлені міркування в зчаста згадуваному й у сьогодиншній літературі огляді “Новітня українська музична етнографія”; не тільки – дрібні дописи (у К. Квітки – дрібне?), але й капітальні дослідження, як скажімо, “М. Лисенко як збирач народних пісень”, “Максимович і Аляб’єв в історії збирання українських мелодій”, “Кабінет Музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук: Здобутки”, “Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы”, “Українські пісні про дітозгубницю” (стаття про Філарета Колессу нещодавно перевидано в ювілейному збірнику “Родина Колессів”), тощо.

Отже, вже перезріла нагальна потреба в новому – неодмінно повному й докладному – перевиданні усієї етномузикознавчої спадщини К. Квітки. За нинішніх умов, ясна річ, це здійснити абсолютно неможливо (передовсім з боку фінансування), якщо не піти дещо нетрадиційним шляхом.

Потрібні передруки цілком можуть бути виконані в *електронній* версії, яка при тому матиме такі відчутні переваги, що їх неспроможне забезпечити звичайне паперове видання. Це, по-перше, велика зручність у користуванні, компактність і транспортабельність на загальнодоступних носіях (компактдисках або дискетках); по-друге, можливість дешевого та легкого електронного чи принтерного тиражування та копіювання (до того ж як у цілому, так і в різного роду фрагментах, зокрема при цитуванні, відборі текстів для найрізноманітніших хрестоматій, посібників, семінарських і лекційних матеріалів тощо), широкого розповсюдження і то там, де навіть обидва вищезгадані видання уже ніяк недоступні; по-третє, використання стандартної пошукової системи комп’ютера при умілому, але нескладному підборі ключових слів дозволить миттєво знаходити потрібні імена, терміни й поняття, чого не в стані дати й численні покажчики.

Врешті, саме електронне видання К. Квітки може й повинно започаткувати поступове створення в майбутньому комп’ютерної публікації *золотих сторінок етномузикознавчої україніки*, загальнодоступної завдяки інтернету. Якби запропоноване удалося втілити в життя, це не мало б хіба прецеденту в світовій практиці й у цьому відношенні забезпечив би нашої етномузикології пріоритет, достойний наслідування.

План електронного перевидання спадщини К. Квітки був намічений ще весною 2003 року, та в назначений річний термін реалізувати його не вдалося – звернення до колег в Україні залишилося, як це вже не раз бувало в нашій історії, “гласом вопіючого в пустині”. Та все ж перший розділ проекту, здійснюваний силами півтора десятка львівських та рівненських його учасників-волонтерів, наближається крок за кроком до свого завершення: на сьогодні вже всі друковані за життя праці К. Квітки існують в електронному наборі та знаходяться на стадії остаточної вичитки. Після неї прийде час на виготовлення матриці електронного видання та її тиражування. Просуваючись такими темпами, можна буде через рік приступити до комп’ютеризації обох класичних етномузичних збірників К. Квітки, а весь проект закінчити бодай до чергового круглого ювілею вченого.

Богдан Луканюк.

Народна пісенність підльвівської Звенигородщини
/Запис і впорядкування О. Харчишин; нотні
транскрипції В. Коваля. – Львів, 2005. – 352 с., нот.

Усупереч давно і не безпідставно висловленій тезі про катастрофічні темпи руйнації в Україні традиційної уснопоетичної культури, на початку третього тисячоліття періодично з'являються неспростовні докази феноменальної живучості фольклорного мистецтва. Особливої уваги в цьому зв'язку заслуговують факти публікацій матеріалів із етнічних осередків у зонах урбаністичного впливу, як-то – з підльвівської Звенигородщини. Власне ця місцевість виступила об'єктом сміливого фольклористичного дослідження львівського філолога Ольги Харчишин, унаслідок чого наприкінці 2005 року вийшов друком у світ рецензований збірник.

Пісенній творчості Львівщини присвячено чимало фольклорних видань та спеціальних досліджень, підготованих протягом усієї історії розвитку фольклористики, ба навіть ще задовго до появи в науковій номенклатурі самого терміну “фольклор” (об'ємна література зазначена в матеріалах до нотографії народної музики Галичини та Володимирії Б. Луканюка та в “Бібліографії українського народознавства” М. Мороза). У ролі культурної та економічної столиці західних земель України Львів виховав і продовжує виховувати плеяду видатних учених, наукові та пізнавальні інтереси яких у тій чи іншій мірі пов'язуються з уснопоетичною народною творчістю. Однак, і за таких обставин прилегли до Львова місцевості обстежувалися значно слабше, ніж на глибоких провінціях. Бо, як вважали етнографи, поблизу міста у наслідок різноманітних інокультурних впливів доля фольклорної автентики є незначною.

Із-поміж численних збірників народних пісень Львівщини, як напевно ніде інше в західному регіоні, випробування часом, а заодно й критику в наукових колах витримали лише ті поодинокі видання, що підготовлені збирачами-професіоналами – знавцями своєї справи, які не без зусиль в експедиційній роботі працювали за принципом надання переваги якості над кількістю. Такого підходу з когорти класиків-етнологів дотримувались: Іван і Філарет Колесси, Володимир Гнатюк, Володимир Шухевич, Осип Роздольський. Ближче до нашого часу цю естафету підхопив Володимир Гошовський та його послідовники, передусім співробітники Львівської консерваторії (тепер Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка) Юрій Сливинський, Михайло Мишанич та Богдан Луканюк. За посильною участю останніх величезну кількість накопичених у відповідності до спеціальних наукових програм фоно- та графоматеріалів, зокрема найбільше з Львівщини, нагромаджено у фондах Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (ПНДЛМЕ) при тій же ЛДМА. Власне, не без участі цієї установи відбулось підготування і рецензованого збірника, нотні транскрипції до якого виконав завідувач лабораторією Василь Коваль, а комп'ютерну верстку – науковий співробітник Ліна Добрянська.

Збірник “Народна пісенність підльвівської Звенигородщини” підготований у класичних традиціях академічних видань, коли основній фольклорно-пісенній частині передують об’ємні історико-географічна та культурологічна довідки, а наприкінці подаються детальні паспорти та примітки. Завдяки цьому складається повноцінне уявлення не тільки про репертуарний склад пісенної традиції Звенигородщини, а й про контекст, в якому ця творчість формувалася і протягом тривалого періоду культивування зазнавала певних видозмін. Паспортизація та примітки зроблені в узгодженні з науковими вимогами до публікування фольклорних матеріалів, а водночас сприяють якнайоб’єктивнішому їх трактуванню, коли важливі коментарі доносять до читача пізнавальну інформацію щодо обставин побутування чи то виникнення (стосовно новішого репертуару) певних творів. Відповідність виконаної роботи стандартам академічної фольклористики диктується передусім тою обставиною, що на цьому матеріалі О. Харчишин дещо раніше захистила кандидатську дисертацію.

Дуже помічною у прочитанні фольклорних матеріалів і розумінні важливих процесів їх формування, розвитку та безпосередньо укладання в пропонованій книзі є інформація вступних розділів – “Від упорядника” та “Народнопісенна традиція...”. У першому обумовлюються важливіші концепційні підходи в упорядкуванні збірки, розкривається загальна структура та роз’яснюються способи викладу народнопісенного тексту на письмі – вид філологічної транскрипції (морфологічний) та спеціальні знаки. З огляду на значний відсоток серед матеріалів збірника нотних транскрипцій та неабияку скрупульозність, проявлену В. Ковалем при їх виконанні, тут таки бракує пояснення низки спеціальних музичних знаків, як і загалом методики запису пісенних мелодій, про що спеціально йтиметься дещо нижче.

Розділ про народнопісенну традицію Звенигородщини висвітлює історичні та суспільно-культурні процеси в регіоні, етнографічні особливості, а також містить відомості про дослідженість місцевості попередниками й особисто упорядником. Зокрема, тут довідуємось про давнє коріння місцевих мешканців та відносний консерватизм їхніх традицій, а також про те, що Звенигородщина не була раніше достатньо охоплена увагою фольклористів, за винятком деяких сіл із яких маємо поодинокі фіксації пісень такими відомими фольклористами, як О. Роздольський, О. Правдюк, М. Мишанич, Г. Дем’ян. Протягом ХХ століття у регіоні відбувалися дуже значимі суспільні та культурні процеси, що суттєво позначилося на народнопісенній традиції. Це, насамперед, дві світові війни, тривалий визвольний рух та розвиток просвітянства, у повоєнні роки – колгоспний устрій, а ближче до нашого часу – формування у селах самодіяльних фольклорних колективів. Крізь призму століть та епох пісенний репертуар Звенигородщини достатньо добре зберігся до наших днів у багатоманітні стилевих та тематичних проявів, що дозволило О. Харчишин протягом 1994 – 1998 років провести тут спеціальну експедиційно-польову роботу з обстеженням 14 населених пунктів. У збірник увійшли записи пісень від понад півсотні інформантів.

Завдяки ретельно виконаній збирацькій роботі та грамотній систематизації фольклорних матеріалів перед нами розкривається достатньо повна та різножанрова етнографічна картина. Поряд із артефактами загальноукраїнського поширення дуже цікавою у збірнику є інформація про локальну інтерпретацію новорічних засівань на Звенигородщині – “ходіння за балабухами”, а також про місцевий звичай у весняному періоді – “озелени” (переспіви на вулиці між гуртами). Розвинену форму донедавна мав тут весільний обряд, від якого лишився розгорнений сценарій та велика кількість приурочених пісень. Насамкінець, з огляду на домінування в активному репертуарі звенигородців необрядової творчості, значну увагу у вступі приділено обґрунтуванню контексту виникнення і поширення творів із родинно- та суспільно-побутовою тематикою, а надто витвореній у першій пол. XX ст. стрілецькій та повстанській пісенності. Відчувається, що для місцевих мешканців цей, найновіший, пласт фольклору становить дуже важому суспільно-історичну вартість, тісно переплітається з особистими життєвими долями. Загалом у висновках до цього розділу О. Харчишин констатує, що місцевій народнопісенній традиції властива добра збереженість та безперервність, очевидно, забувши наголосити про пасивну форму збереження самих обрядів та пісень – у пам’яті інформантів похилого віку.

Основна частина збірника – народні пісні – упорядкована за тематичним (усередині груп обрядових творів – за хронологічним) принципом, а загалом у такий спосіб охоплено всю жанрову палітру місцевого репертуару на рівні обрядової (календарної, сезонно-трудової та родинної) та необрядової (родинно- та суспільно-побутової, а також національно-визвольної тематики) творчості. Усього збірник налічує 269 народних пісень, без урахування варіантів. Доводиться жалкувати, що поза увагою лишився принцип впорядкування пісень за структурно-типологічними ознаками, що не раз давало позитивні наукові і практичні результати, у т.ч. й за умови філологічного спрямування фольклорних збірників (напр. у доробку Ф. Колесси). Це допомогло б користувачам краще орієнтуватися серед багатоманіття місцевих форм, а упоряднику зекономити на повторі ідентичних мелодичних варіантів. Можливо, певною мірою це могло б компенсуватися шляхом доповнення мелодій систематичним покажчиком віршових структур та ритмічних схем.

Варто детальніше зупинитися на музичній частині збірника, і не тільки тому, що нотні транскрипції складають у ньому значний відсоток, а головне з огляду на деталізований (напівфонетичний) підхід у їх виконанні.

Нотації пісень виконані з урахуванням новітніх розробок львівської етномузикологічної школи, які добре відомі у вузьких колах науковців й успішно апробовуються у спеціалізованій літературі. Однак для неспеціалізованих така система запису містить чимало незрозуміlostей, що зазвичай із боку транскриптора компенсується роз’ясненням на сторінках видання спеціальних знаків бодай у вигляді таблиці. На жаль, із незрозумілих причин жодних пояснень та коментарів стосовно музичного матеріалу у рецензованому збірнику немає, а, отже, цілком природно, що в кращому випадку транскриптор може сподіватися на додаткові запитання з боку читача,

а в гіршому – на неправильне відчитання низки позначень. Попри помітні старання В. Ковалю скрупульозно відобразити на письмі звенигородські наспіви у всіх деталях, його транскрипціям бракує системності у відображенні ідентичних явищ, а інколи й у реалізації певних теоретичних положень. Зокрема, щодо першого, важко зрозуміти логіку у зазначенні мелодичних та ритмічних варіантів, які виписуються то петитним шрифтом безпосередньо в самому нотному тексті або над ним, то виносяться вниз, а в двох зразках (№№ 199, 265) усі три способи навіть взаємопоедані. На рівні аналітичних положень не зовсім послідовно дотримано диференціального принципу тактування пісенних мелодій, запровадженого Б. Луканюком. Як відомо, згідно з цими правилами одинарною цифрою тактовий розмір позначається у творах із часокількісним типом ритму, а звичний дробовий спосіб запису розміру залишається за акцентними піснями. У збірнику ж не раз акцентного ритму мелодії (частіше в окремих частинах, аніж повністю) потактовано як мірні (напр., №№ 4, 19, 28, 33, 34, 41Б, 41В, 42, 47Б, 56, 64, 173, 183, 221 тощо).

Не варто особливо ацентувати увагу на деяких дрібних, очевидно, технічних похибках видання, що за умови опрацювання настільки об'ємного матеріалу силами невеличкого колективу, поза стінами академічного видавництва, завжди переслідують авторів. Тим більше, що такі незначні деталі аж ніяк не применшують наукової цінності збірника. Принциповим у цій низці є хіба сумнівна паспортизація до непоодиноких творів, де зазначено одного інформанта, а в нотаціях відображено багатоголосся (напр., №№ 3, 4, 9, 15, 26, 38, 40 тощо). Можливо, запізно помітивши цей недолік у паспортах до деяких творів (№№ 62, 114 – 116, 127, 176) поряд з ім'ям одного інформанта виписано “і гурт жінок/односельчан/сусідів”. Ці дрібні упущення дещо випадають із загального контексту ретельної паспортизації.

Слід високо оцінити дослідницьку роботу О. Харчишин, відображену у примітках і коментарях до пісень, а також у кількох додатках. Кожен із пісенних творів, у кращих традиціях української фольклористики, доповнюється лаконічною інформацією щодо обставин їх виникнення, побутування, а також зазначаються варіанти з літератури. Відтак уміщено детальну інформацію про місцевих виконавців – їхні творчі портрети і психологічні характеристики. Завершують додатки словник провінціалізмів та діалектизмів, карта місцевості і кілька фотоілюстрацій. Вочевидь, важливу роль у формуванні наукового апарату упорядника відіграли здобутки авторитетних попередників, згаданих нею в об'ємному списку літературних джерел наприкінці збірника.

Позитивний вплив на читача справляє вдале поліграфічне вирішення наукового проекту. Для багатьох упорядників фольклорних збірників ця сторона нерідко стає “камнем спотикання”, оскільки за нинішніх ринкових умов у книгоіндустрії дуже важливо, щоб зміст видання гармоніював із формою. Схоже, що упоряднику це вдалося, у чому принагідно слід відзначити стабільну високу марку Інституту народознавства НАН України, під егідою якого видано звенигородський збірник.

Без сумніву, збірник О. Харчишин прислужиться як науковцям, так і популяризаторам та поціновувачам фольклорного мистецтва. Як наголошує упорядник у першому ж реченні своєї передмови, “видання фольклорних збірників із різних місцевостей України є необхідним для подальших узагальнювальних досліджень традиційно-культурної спадщини нашого народу”. Мало того, кожен із збірників повинен упорядковуватися в узгодженні з багатими традиціями жанру, до розвитку яких прилучилися й О. Харчишин та В. Коваль. Приклад успішного дослідження приміської зони навіює оптимізм у тому, що є перспектива повної реконструкції традиційної народно-музичної картини України.

Юрій Рибак.

Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон)
/ Фольклорні записи та упорядкування В.В. Дубравіна.
– Суми: ВТД “Університетська книга”, 2005.– 446 с.; іл. [нот.]

У числі нових збірок українських народних пісень, що побачили світ у 2005 році, виділяється своїми масштабами фундаментальна робота “Обрядові пісні Слобожанщини” (Сумський регіон), що вийшла у Сумах заходами видавництва “Університетська книга”. Це остання робота кандидата мистецтвознавства, професора Ніжинського педагогічного університету імені М. Гоголя, фольклориста Валентина Володимировича Дубравіна (1933 – 1995). Збірка, підготовлена до друку його дружиною В.Г. Дубравіною, стала фактично першим монографічним зібранням традиційних обрядових пісень Північної Слобожанщини¹.

Розквіт збирацької роботи В. Дубравіна припав на третю чверть ХХ століття, коли обрядовий фольклор Слобожанщини (мабуть, як і решти теренів України) активно функціонував. Як зазначає автор, обрядова поезія цього краю “в 60 – 70-ті роки ХХ століття особливо пишно буяла на даній території”², тому цінними експедиційними здобутками збирача стали записи стародавніх колядок та щедрівок, веснянок та весняних хороводних творів, трійцьких, купальських, петрівчаних, жнивних, покровських, весільних ліро-епічних, ліричних та ігрових творів, голосінь. Власне транскрипції цих, на сьогоднішній день почасти забутих творів, вміщені у збірнику “Обрядові пісні Слобожанщини”, становлять безцінний внесок до надбань української культури та фольклористичних галузей науки.

¹ Нечисленні попередні публікації музичного фольклору Сумщини представлені у збірках: Дубравин В.В. Русские календарные песни на Украине. – Москва: Сов. композитор, 1974; Пісні однієї родини: Українські народні пісні села Волошнівка на Сумщині / Запис та упорядкування В.В. Дубравіна. – Київ: Муз. Україна. – 1988; Пісні Сумщини / Фольк. записи В.В. Дубравіна – Київ: Муз. Україна, 1989.

² Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упорядкування В.В. Дубравіна. – Суми, 2005. – С. 16.

У збірнику вміщено 440 обрядових творів у власних записах та транскрипціях В. Дубравіна, що упорядковані за жанрово-тематичним принципом. Увесь корпус пісень поділено на дві великі частини – календарно-обрядові та родинно-обрядові.

В межах кожної частини застосовано дрібніший поділ. Наприклад, календарно-обрядові групуються в залежності від обставин виконання (веснянки, троїцькі, купальські, жнивні), жанру (колядки, щедрівки, коза тощо), тематики словесного тексту (колядки господарю, щедрівки релігійного змісту) або соціокультурної належності (дитячі колядки, дитячі щедрівки). Родинно-обрядові поділяються на дві великі групи – весільні пісні та туги, в середині яких здійснено дрібніший поділ за принципами, схожими до використаних у першій частині книги, а саме: за обставинами, або етапами весільної драми у розділі “Весільні пісні” та за тематичним змістом словесного тексту у розділі “Туги”.

За такої систематизації привертає увагу неоднорідність ознак поділу творів. Наприклад, в один рівень поставлено жанр (веснянки), зміст (колядки парубкові), функцію (жнивні, що є трудовими на відміну від усіх інших – дозвіллевих) та соціокультурну належність (дитячі колядки). В розділі “Весільні пісні” автор намагається виділити певні музично-жанрові ознаки в межах обставинної групи “За весільним столом”: а) ліричні пісні, г) обрядово-ігрові пісні, знову ж таки, в одному ряду із тематичним поділом: б) величальні пісні, в) соромітницькі пісні. Мабуть, автор намагався врахувати щонайбільше ознак творів і віднайти просту та універсальну систему, однак не врахував необхідності їх чіткої ієрархії. Отож, очевидними є труднощі, що виникли в процесі систематизації пісень, єдина методика якої, на жаль, до сьогодні відсутня у вітчизняній фольклористиці.

Важливою ділянкою підготування збірника народних пісень є виконання транскрипцій. Власне рівень оформлення словесних та нотних транскрипцій полегшує або утруднює сприйняття тексту читачем. Перевагою збірника “Обрядові пісні Слобожанщини” є якісна транскрипційна робота, в основі якої лежить формальний аналіз та, як наслідок, правильна сегментація народновокальних творів. Отож, В. Дубравін постає не тільки як видатний збирач (протягом свого життя він зібрав понад 25 тисяч усних народних творів), але й як фаховий транскриптор.

Своєрідна історія Слобожанщини, що була заселена вихідцями з Наддніпрянщини, Білорусії та Росії кілька століть тому, спричинила у музичному фольклорі цього краю співіснування та симбіоз різних локальних традицій, діалектів та стилів. Отже, збірка “Обрядові пісні Слобожанщини” становить цінність для дослідників народної музики не тільки як монографічне зібрання, але й як джерело для подальших компаративних діалектологічних, мелогеографічних та культурогенетичних студій.

Лариса Лукашенко.

Колекція етнічної музики України в записах на CD.

У 2005 році київська рекордингова компанія “Атлантик” (директор – Ю.М. Гандзюк) презентувала українську колекцію етнічної музики України, що налічує 15 CD. На кожному з цих дисків представлений безцінний духовний скарб нашої нації – традиційна музична культура, що зафіксована зазвичай у “польових” умовах від автентичних виконавців.

Роботу над виданням цього унікального проекту, який покликаний передовсім привернути увагу до однієї з важливих часток наших культурних надбань, розпочали ще з 2002 року. Його здійснення стало можливим виключно завдяки співучасті з рекординговою компанією “Атлантик” і Всеукраїнським товариством “Просвіта” ім. Т. Шевченка українських етномузикознавців, які й підготували та люб’язно надали для тиражування матеріали зі своїх власних архівів та Архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (ПНДЛМЕ) при Львівській державній музичній академії ім. М.В. Лисенка.

Одними з перших до цього проекту долучилися Ярина та Олександра Турянські. Вони упорядковували матеріали, частина яких зберігається в Архіві ПНДЛМЕ, до шести CD: “Бервін бервінковії”, “Космацькі музики”, “Карпатія”, “Кольорові села”, “Троїсті музики Прикарпаття” й “Троїсті музики Прикарпаття та Буковини”. Як зрозуміло з ряду назв CD, народні вокальні та інструментальні твори, представлені на них, записано в населених пунктах Прикарпаття, Карпат і Буковини.

Згодом до проекту приєдналися Ганна Коропниченко (“Коровай” і “Цвіте терен”) та Тетяна Сопілка (“Святки”). Етномузиколог Г. Коропниченко репрезентує на підготованих нею дисках музичний фольклор відповідно з правобережної та лівобережної Київщини. Проект Т. Сопілки представляє традиційну музику Полтавщини.

Ще шість CD (“Поліський лірник”, “Поліські музики”, “На нашій юлойці”, “Віночок рутівнянський”, “В гетой хаті” та “Постоп’янка з Подляшша”) підготували співробітники ПНДЛМЕ головно (за винятком першого, записи для якого надав із власного архіву Олекса Ошуркевич) на матеріалах архіву лабораторії. Три останні CD упорядковувала молодший науковий співробітник ПНДЛМЕ Лариса Лукашенко. На них представлена традиційна музика українських етнографічних земель (Берестейщини й Підляшшя), що зараз входять до складу сусідніх держав – Білорусії та Польщі. Два диски, які підготували молодші наукові співробітники ПНДЛМЕ Юрій Рибак та Ірина Федун, репрезентують відповідно народновокальну й народноінструментальну музику західного Полісся. Ще один CD, який упорядкував Ю. Рибак, представляє унікальні музичні матеріали, які зафіксував О. Ошуркевич протягом 1968 – 1969 років від останнього поліського лірника Івана Власюка (1908 – 1991) із с. Залюття Старовижівського району Волинської області.

Таким чином, проект репрезентує не тільки широкий жанровий спектр традиційної музики, а й охоплює чималий простір українських етнографічних

земель, щоправда тільки Західної та Центральної України. Та все ж, зваживши на добрий почин, залишається констатувати, що цей проект відкриває нові шляхи не лише до пропагування культурних цінностей своєї нації, а й збереження їх в цифровому форматі на сучасних носіях.

Важливо зазначити, що всі без винятку CD містять не тільки звуковий матеріал, а й супровідну інформацію: місце запису (населений пункт), “паспорт” інформанта, тексти народновокальних творів, стислий коментар, а також їх переклад англійською мовою. Усе це надає цій колекції наукової ваги. Щоправда, із різних технічних причин (а іноді й з вини упорядників) у цих відомостях допущено ряд неточностей при друці буклетів, що додаються до кожного CD. Однак кожен досвідчений знавець музичного фольклору без зайвих труднощів зможе віднайти ці огріхи, щоб не запроваджувати їх в науковий обіг. Попри це ці помилки не зіб’ють на манівці навіть звичайних любителів і поціновувачів традиційної музики, для яких є важливий перодовсім звуковий матеріал.

Отже, проєкт “Українська колекція етнічної музики України” – важлива віха на шляху до збереження та пропагування того неоціненного скарбу нашої нації, який визначає її ідентичність.

Василь Коваль.

Хроніка '05

04 лютого підписана до друку та дещо згодом видана львівським ПП “БІНАР-2000” перша книга великої монографії Зиновії Штундер “Станіслав Людкевич: Життя і творчість” (власним коштом авторки), де висвітлена, зокрема, музично-фольклористична діяльність видатного композитора й етномузиколога за увесь період до 1939 року, а також вперше опубліковано листи Климента Квітки до нього.

17 лютого на науково-практичних конференціях до 125-річчя від дня народження К. Квітки в м. Рівному з доповідями виступили працівники ПНДЛМЕ ЛДМА ім. М. Лисенка Богдан Луканюк (“Климент Квітка про фольклоризм”) та Юрій Рибак (“Семискладовий жнивний мелотип у верхньоприп’ятській традиції”), а 06-08 жовтня в м. Києві – Василь Коваль (“До питання трансформації маланкових форм: за матеріалами з околиць на північний захід від Горган”) та Ірина Довгалик (“Сто років проекту ‘Народна пісня в Австрії’”).

У лютому в.о. доцента ЛДМА Любомир Кушлик взяв участь у приготуванні та проведенні відбіркових етапів Міжнародного телефестивалю української музики і танцю “Горицвіт”.

16 березня мнс ПНДЛМЕ ЛДМА ім. М. Лисенка Лариса Лукашенко прочитала лекцію “Традиції та сучасний стан досліджень музичного фольклору на Західній Україні” на семінарі керівників дитячих фольклорних ансамблів у Центрі творчості дітей та юнацтва (м. Львів).

06 – 09 квітня в м. Рівне відбувся Всеукраїнський фестиваль-конкурс молодих виконавців української народної музики “З народного джерела” (член оргкомітету – Юрій Рибак).

12 квітня в м. Любляна (Словенія) мнс ПНДЛМЕ ЛДМА ім. М. Лисенка Ірина Федун прочитала лекцію “Ukrainian Traditional Music” для історичного семінару Науково-дослідного центру Словенської академії наук і мистецтв, а згодом виступила там же з доповіддю “The Folkdances of the Western Polissia Region (Ukraine): Traditions and Innovations” на Міжнародному симпозіумі на тему “The Folk Song as a Social Challenge”.

14 – 15 травня відбулася експедиція працівника ПНДЛМЕ ЛДМА ім. М. Лисенка Ольги Коломиєць у села Нові Стрілища та Кнісело Жидачівського р-ну Львівської області.

19 – 22 травня Л. Кушлик виступив із доповіддю на Міжнародній ювілейній конференції з археології в Інституті народознавства АН України на тему “Музичні інструменти як об’єкти археологічних досліджень і їх застосування в народно-виконавській практиці”, а також організував виставку народних музичних інструментів власної колекції із демонстрацією їхнього звучання.

22 травня підписана до друку впорядкована Оленою Тюріковою велика (на 290 номерів, 440 с.) збірка “Музичний фольклор Донбасу: Весільні пісні”, що вийшла в світ у донецькому видавництві “Юго-Восток”.

25 травня в ЛДМА ім. М. Лисенка захистила дипломну роботу Ірина Мартинів на тему “Традиційні народні пісні села Ходовичі в фонозаписах

Етномузика. – 2006. – № 1

Євстахія Дюдюка: Збірник”, а 16 червня Роман Нярба захистив магістерську працю на тему “Традиційна скрипкова музика західноподільського Подністрів’я”. Обидві роботи виконані під керівництвом професора Богдана Луканюка.

02 – 05 липня відбулася музично-етнографічна експедиція Ліни Добрянської, Лариси Лукашенко та Юрія Рибака в сс. Карасин і Карпилівка Сарненського р-ну Рівненської обл.

04 – 07 липня в м. Турка Львівської обл. проведено Всесвітній бойківський конгрес. Учасниця конгресу, Ірина Федун, зробила записи з концерту бойківської автентичної музики, що відбувся в рамках музично-етнографічної програми.

05 липня підписаний до друку, але виданий лише в кінці року збірник наукових праць і матеріалів “Родина Колесів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття”, опублікований Львівським університетом з нагоди ювілеїв Філарета Колесси та Миколи Колесси (упорядники Андрій Вовчак та Ірина Довгалюк). У збірнику окремий розділ відведений етномузикології (10 статей), серед матеріалів перевидано цінні, але малознані праці Ф. Колесси, а в заголовному розділі – журнальний допис про нього К. Квіткі з 1925 року.

У липні – серпні Ірина Федун здійснила низку експедиційних поїздок: 14 – 19 липня – у сс. Ростки Путильського р-ну Чернівецької обл., Замагора, Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. (головно з метою одержати високоякісні записи інструментальної (сольної, ансамблевої) музики Гуцульщини для майбутнього компакт-дису.); 08 – 14 серпня – у м. Міжгір’я, сс. Рипинне, Ізки, Волівчик Міжгірського р-ну, сс. Тересва, Топчине, Велике Солотвино Тячівського р-ну, с. Кваси Рахівського р-ну Закарпатської обл. (була записана традиційна музика (переважно інструментальна) не лише від етнічних українців (з етнографічних регіонів Закарпаття та Гуцульщини), але й румун, що мешкають у прикордонній зоні.); 22 – 29 серпня – у м. Компейн, сс. Тарса, Аврам Янку, Валя Уцулі, Посага де Джос на території Румунії (протягом експедиції, зокрема, вдалося зафіксувати унікальну для цього регіону гру жінок на “тульніку” – інструменті типу української трембіти) і 10 – 15 вересня в мм. Кабулеті, Батумі, с. Местія в Грузії (були зроблені аудіозаписи кращих зразків грузинського багатоголосся, інструментальної музики і танців).

На початку серпня – в с. Шешорах Косівського р-ну Івано-Франківської обл. відбувся фестиваль гуцульської культури, який відвідали Лариса Лукашенко та Ірина Федун.

21-24 серпня в м. Рівне пройшов VI Міжнародний фестиваль традиційної музичної культури “Древляньські джерела”.

23-31 серпня Л. Кушлик брав участь у спеціалізованому семінарі в м. Перемишлі, Польща, метою якого було навчання дітей грі на українських народних музичних інструментах.

З вересня розпочав власний проект дослідження архівів народної музики в Україні Антоній Поточняк – випускник кафедри музичної фольклористики ЛДМА ім. М. Лисенка та колишній співробітник ПНДЛМЕ, нині аспірант RICE-університету в Х’юстоні (США).

12 – 13 вересня Л. Кушлик організував виставку автентичних музичних інструментів власної колекції у приміщенні ЛДМА для студентів львівських вишів, а 19 листопада – для викладачів та учнів ДМШ № 8 м. Львова.

16 – 18 вересня відбувся гуцульський фестиваль “Бринзи” в м. Рахові Закарпатської області, під час якого Л. Кушлик зустрівся з учасниками творчих колективів, у т.ч. із колективом фольклорного оркестру с. Кваси.

18 – 20 вересня студенти-етномузикологи кафедри фольклористики ЛДМА Вікторія Тюпа та Ганна Черноус взяли участь у міжнародній музично-етнографічній експедиції на Гуцульщину, організованій відомими польськими етномузикологами Боженою Мушкальською та Яном Стеньшевським. Метою цього виїзду, що відбувся в рамках навчальної практики студентів Вроцлавського та Познанського університетів, було виявлення традиційної музичної культури польських меншин, що проживають у цьому терені. Під час експедиції українські студенти зробили записи української автентичної музики в м. Кути Косівського р-ну Івано-Франківської області.

13 – 15 жовтня в м. Штутгарт (Німеччина) в рамках 13-го Міжнародного фольклорного фестивалю виступив фольклорно-етнографічний гурт “Коралі” в складі Людимила Зборовська, Лариса Лукашенко, Галина Похилевич), а дещо пізніше – 21 грудня – у львівському музеї Михайла Грушевського був презентований перший аудіодиск цього гурту.

28 жовтня відбувся захист дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства Юрія Рибак на тему: “Обрядові пісені Верхньоприп’ятської низовини (Мелотипологія – мелогеографія – культурогенеза”. Науковий керівник – професор, кандидат мистецтвознавства Богдан Луканюк, рецензенти – професор, доктор мистецтвознавства Анатолій Іваницький та кандидат мистецтвознавства Ірина Клименко, провідна організація – Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського (кафедра гармонії та поліфонії).

16 – 20 листопада в м. Атланта, США, Антоній Поточняк виступив із доповіддю “Folk Melodies, Analytic Cards, and Cybernetic” на ювілейній (до 50-річчя від заснування) конференції етномузикологічного товариства SEM (Society for Ethnomusicology). Він же 02 грудня записував народну музику с. Голубиця Бродівського р-ну Львівської обл.

10 – 12 грудня в м. Івано-Франківськ пройшла Перша всеукраїнська акція автентичної музики “Розтоки”. Учасники акції, Ірина Федун, Антоній Поточняк, Любомир Кушлик, виступили на “круглому столі”, присвяченому стану народномузичної освіти в Україні і пропозиціям щодо її реформування. Л. Кушлик також демонстрував персональну виставку українських народних інструментів (понад 500 зразків).

У кінці грудня був представлений сигнальний примірник шостого випуску збірки “Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся” (упорядник – Віктор Ковальчук, музичний редактор – Ю. Рибак) з низкою етномузикознавчих публікацій Юрія Рибак, Ірини Клименко, Михайла Хая та етномузичних матеріалів.

Ліна Добрянська

Додатки

Доповнення до “Списку друкованих праць К.В. Квітки”,
вміщеного в 2 томі „Избранных трудов”
(Москва, 1973. – С. 376-380)

№ 2. *Перевидання:* Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Київ: Наукова думка, 1977. – Том 9: Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. – С. 99-121.

№ 8. *Перевидання:* Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу: Записи з голосу Лесі Українки М. Лисенка та К. Квітки / Упоряд. О.І. Дей, С.Й. Грица. – Київ: Музична Україна, 1971; Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Том 9. – С. 180-372.

№ 22. *Скорочене перевидання:* Квітка К.В. Вибрані статті: У 2 ч. / Упоряд., передм. та комент. А.І. Іваницького. – Ч. 2. – Київ: Музична Україна, 1986. – С. 130-138.

№ 23. *Перевидання:* Родина Колессів у духовному та культурному житті України XIX–XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): Збірник наукових праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 27-40. – (Серія “Українська філологія: школи, постаті, проблеми”. – Вип. 5).

№ 36. *Скорочене перевидання:* Квітка К.В. Вибрані статті. – Ч. 2. – С. 78-120.

№ 45. *Скорочене перевидання:* Квітка К.В. Вибрані статті. – Ч. 2. – С. 3-67.

№ 52а. Іван Франко як виконавець народних пісень // Творчість Івана Франка: Збірник. статей. – Київ, 1956. – С. 170-178.

№ 66. Епічні пісні // Квітка К.В. Вибрані статті: У 2 ч. / Упоряд., передм. та комент. А.І. Іваницького. – Київ: Музична Україна, 1985. – Ч. 1. – С. 15-37.

№ 67. [На початку етнографічної дороги: Мена і Пенязевичі] // Квітка К.В. Вибрані статті. – Ч. 1. – С. 100-127.

№ 68. Наспиви жнивних пісень північно-західних районів території поширення української мови // Квітка К.В. Вибрані статті. – Ч. 1. – С. 66-95.

№ 69. Про наспиви українських лівобережних купальських пісень // Квітка К.В. Вибрані статті. – Ч. 1. – С. 54-62.

№ 70. Русальні пісні // Квітка К.В. Вибрані статті. – Ч. 1. – С. 38-48.

№ 71. О некоторых вопросах истории армянской народной музыки // Квитка К.В. Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе (из рукописного наследия ученого) / Составление и комментарии В.Л. Гошовского. – Ереван: Арчеш, 2001. – С. 5-23.

№ 72. Пентатоника в армянской народной песне // Квитка К.В. Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе. – С. 25-39.

№ 73. Музыкальная фольклористика 20-го века в Грузии (фрагменты) // Квитка К.В. Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе. – С. 41-59.

- № 74.** [Критические замечания по поводу обзора жанров грузинской народной песни А.С. Хаханова] (фрагмент) // Квитка К.В. Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе. – С. 59-66.
- № 75.** О народной музыки Грузии (Картавельских племен) (фрагмент статьи) // Квитка К.В. Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе. – С. 66-70.
- № 76.** [Несколько соображений и критических замечаний в связи с музыкально-этнографической работой в Абхазии] (фрагменты) // Квитка К.В. Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе. – С. 71-86.
- № 77.** [Музыкально-этнографическая работа в сложных этнических условиях] (эскиз) // Квитка К.В. Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе. – С. 86-90.
- № 78а.** Об историческом значении флейты Пана // Музыкальная фольклористика / Отв. ред. А.А. Банин. – Вып. 3. – Москва: Советский композитор, 1986. – С. 244-257.
- № 78б.** Флейта Пана у народов Советского Союза // Етномузика / Упор. Б. Луканюк. – Львів, 2006. – Число 1: Збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климента Квітки. – С. 92-99. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 12).
- № 79а.** Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году: [Предисловие. Западно-украинские записи] // Етномузика. – Число 1. – С. 100-116.
- № 79б.** Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году: [Записи от Ивана Франко] // Етномузика / Упор. Б. Луканюк. – Львів, 2006. – Число 2: Збірка статей та матеріалів на честь ювілею Івана Франка. – [В друку]. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 14).

*

- № 1.** Листи К.В. Квітки до В.М. Гнатюка / Підготовка до друку, вступ і примітки О.О. Дзьобана та Р.Я. Пилипчака // Народна творчість і етнографія. – 1965. – № 5. – С. 66-69.
- № 2.** Залеська Роксоляна, Іваницький Анатолій. Листування Климента Квітки і Філарета Колесси // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка: Праці секції етнографії та фольклористики. – Львів, 1992. – Т. ССХХІІІ. – С. 309-416.
- № 3.** Листи Климента Квітки до Володимира Гнатюка з 1923 року / Вступна стаття і підготовка до друку Зиновії Штундер // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка: Праці секції етнографії та фольклористики. – Львів, 1993. – Т. ССХХVІ. – С. 269-280.
- № 4.** З архіву С. Єфремова: Листи Климента Квітки / Вступне слово і коментарі Тараса Філенка // Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 2-3. – С. 46-50.
- № 5.** Листи Климента Квітки до Осипа Роздольського / Публікація Тараса Різуна // Народознавчі зошити. – 2000. – № 3 (33), травень-червень. – С. 480-486.
- № 6.** [Другий лист Климента Квітки до Станіслава Людкевича] // Штундер Зеновія. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. – Львів, 2005. – Т. 1 (1879 – 1939). – С. 198-201.

Summary

Studies

Bohdan Lukaniuk *Concerning the history of the term “ethnomusicology”* (pp. 9 – 32). It is generally known that the term “ethnomusicology” was introduced by Jaap Kunst in 1953. However, as has been proven by Polish scholars (J. Stęszewski, P. Dahlig), the term was already circulating in the mid-1930s. Even still earlier – in 1928 – the term was offered for use and provided a definition by the Ukrainian researcher of folk music Klyment Kvitka. It is possible that thanks to the personal contacts with Polish musicologist A. Chibiński and later through M. Kolinski, a native of Warsaw, who traveled through Holland and then to the USA, that the new term displaced the more accepted “comparative musicology.” Nevertheless, examining the history of the term “ethnomusicology”, it is important to take into account the fact that the term first appeared in Ukraine in 1928.

Volodymyr Pasichnyk. *Near the sources of Kvitka studies (Volodymyr Hoshovsky’s work on the published works of K. Kvitka)* (pp. 33 – 48). The article, based on primary manuscripts, examines the history of preparing the two-volume reader of selected works by Klyment Kvitka under the editorship of Volodymyr Hoshovsky (Moscow, 1971, 1973), who through talent and courage initiated the study of the heritage of this great ethnomusicologist and changed considerably the scientific approach to folk music study in Eastern Europe.

Vasyl Koval. *Concerning the problem of the transformation of shchedrivka form (based on the materials from the vicinity of Northeast part from Gorgan mountains)* (pp. 49 – 60). It is commonly held in ethnomusicology that the shchedrivka form has only an eight-syllable song verse with the verse syllable structure of 4+4. Recordings of shchedrivka melodies from the vicinity of the Northeast part from the Gorgan mountains show the existence of other forms of verse structures, which evolved from the four-phrased “malanka” melody from this original rhythmic sketch  in each phrase. This article suggests the reason and process of these mutational changes.

Lyubomyr Kushlyk. *Vocal phonation of instrumental type in Ukrainian folk traditions* (pp. 61 – 67). The author describes (and can personally reproduce) phenomenon of vocal instrumental type. In Ukraine there is vocal overtone singing, shepherds’ buzzing, whistle, mirliton singing and other instruments. One can also find lip-finger playing, lip-plectrum, onomatopoeia and etc.

Andrij Vovchak. “Österreichisches Volksliedwerk” – the leading group of folk music research in Austria (pp. 68 – 91). The multifaceted activity of Austrian folk music society “Österreichisches Volksliedwerk” is explored, especially its publishing projects – a series of publications of folk songs and music Austria “Corpus Musicae Popularis Austriacae” and its almanac “Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes.” Additionally, the problems of the international symposium “Kulturelles Erbe bewahren, vermitteln und entdecken...,” are analyzed, which was conducted by the Society in 2004: the history of the founding of this project “Österreichisches Volksliedunternehmen” and the publication of the series “Das Volkslied in Österreich”, the question of adopting contemporary informational technologies in folkloristic and ethnomusicological activities.

Materials and Publication

Klyment Kvitka. The Pan flute in peoples of the Soviet Union (pp. 92 – 99). This is an excerpt of a larger work, which was written in 1940 when the scholar lived in Moscow, and became interested especially with this particular archaic instrument (the other work written on the same topic was first published by Volodymyr Hoshovsky). The work is from Filaret Kolessa’s archive and published in the original language.

Klyment Kvitka. Commentaries to the collection of Ukrainian folk melodies, published in 1922 [The introduction. Western-Ukrainian recordings] (pp. 100 – 116). Published in the original language this partial autographed (dated 1951 – 1952), the article explores Kvitka’s transcription of folk melodies, which were made in Western Ukraine – from Transcarpathia to Brest region (however without the songs sung by Ivan Franko, the commentary of which will be published in the next issue of “Ethnomusics”).

Daria Nebesh, Anthony Potoczniak. Ukrainian phonograph recordings of folk music in the US Library of Congress (pp. 117 – 130). Thanks to a collaborative duplication project between the Ryl’s’kyi Institute of Art, Folklore and Ethnography (Kyiv, Ukraine) and the American Folklife Center at the Library of Congress, folk music enthusiasts now will be able to listen to rare field recordings at the Folklife Center’s reading room located in Jefferson Building of the Library of Congress. The Ukrainian cylinder collection features original archival materials loaned by the Ryl’s’kyi Institute to the Folklife Center for restoration and duplication. This article gives a brief overview of this collaborative effort and provides an inventory of the recordings with technical commentaries that were copied and deposited at the Library of Congress.

Pedagogy

***Olha Kolomyiets'.* Folk performance practicum in a system of upbringing of an ethnomusicologist** (pp. 131 – 137). The article examines the subject of “Folk performance practices” and their principal manifestations. In this connection, a proposal is put forward for a new course entitled “Folk vocal performance practices”. The article covers methodology and methods, as well as problems and possible future directions relating to this topic. It also discusses the role of discipline in the development of professionals in the fields of ethnomusicology and pedagogy.

***Iryna Dovhaliuk.* The project program for the course “Musical folklore: Musical genres of Ukrainian folklore” (For students of the philological faculty of the specialization “Folkloristics” of the Ivan Franko Lviv National University)** (pp. 138 – 153). The following overview course is presented to students, non-musicians during the second year of study (3rd and 4th semesters, 36 lectures hours and 36 hours of practical study). The contents of each topic of this program are presented with the recommended literature.

***Lina Dobrians'ka.* Graduation works from ethnomusicology in the M. Lysenko LSC/HMI/LSMA** (pp. 154 – 161). The index includes 46 titles of bachelor “diploma” works, which were defended by students of the theoretical composition faculty with the specialization “musical folklore” during the years 1965 – 2005. The bibliographic chronology of the registry of works includes the last names (author, academic advisors, and reviewers) and names of the works.

Resumes

***Victoria Yarmola.* Violin folk music of Western Polissian Tradition** (pp. 162 – 165). Based on newly collected musical and ethnographic materials for a master's thesis, the main features of the unknown traditional art of violinists (fiddlers) in Northwestern Ukraine are characterized for the first time, and practical genres and forms practiced by them are analyzed. Included in the second part of the work is a collection of melodies for violin, photos of performers and a map of the area.

***Roman Niarba.* Traditional violin music of Western Polissia Trans-Dniester region** (pp. 166 – 169). New musical ethnographic materials based on thesis research characterize the main features of authentic fiddle art forms in the rural area of Mel'nytsia-Podil'sk region (Borshchiv region in Ternopil district). The practical section of the work include transcriptions of melodies for violin and scores of separate works performed locally by traditional groups.

Iryna Martyniv. Traditional folk songs of the village Khodovychi in recordings of Yevstakhia Diudiuka: Collection (pp. 169–173). The archival audio recordings, which were made between 1972–1973 by Lviv collector Y. Diudiuka (1938–1981), transcribed usually at the musical-gramatical level and systematized by song types. These recordings today have become not only generally accessible, but can be used to compare with materials of the collection by Ivan Kolessa (1864–1898), who recorded the folklore repertoire of this village in the 1880s.

Overviews, reviews, and announcements

Conference to the 125th anniversary of Klyment Kvitka in Kyiv. – Iryna Klymenko

Recognizing the anniversary of Klyment Kvitka at the department of musical folklore of Rivne State Humanitarian University. – Yuriy Rybak

The electronic republication of printed works of Klyment Kvitka. – Bohdan Lukaniuk

The folk song tradition of Lviv's Zvenyhorod region. – Yuriy Rybak

Ritual songs of Slobozhanshchyna region. – Larysa Lukashenko

The Collection of ethnic music recordings of Ukraine on CD. – Vasyl Koval

Chronicle of 2005

Appendix

Summary

Information about authors

Відомості про авторів

Андрій Вовчак – філолог-германіст (1996), кандидат філологічних наук (2001), доцент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, ауд. 345, 79602, м. Львів, Україна, тел.: (8032) 296 47 20, e-mail: folklore@franko.lviv.ua; тел. (моб.): +38 097 63 79 654

Ліна Добрянська – музикознавець (1993), науковий працівник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60; тел. (моб.): +38 050 97 087 26, e-mail: ldo@lviv.farlep.net

Ірина Довгалюк – музикознавець (1984), доцент (2003), кандидат мистецтвознавства (1998), кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, ауд. 345, 79602 Львів, Україна, тел.: (8032) 296 47 20, e-mail: folklore@franko.lviv.ua; старший науковий працівник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60; тел. (моб.): +38 066 772 6776, e-mail: dis_muz@ukr.net.

Климент Квітка (1880 – 1953) – український етномузиколог, організатор і керівник Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської академії наук, керівник Кабінету народної музики та професор Московської консерваторії.

Ірина Клименко – музикознавець (1988), кандидат мистецтвознавства (2001), завідувач Лабораторії музичної етнографії при Національній музичній академії України імені Петра Чайковського, вул. Городецького 1-3/11, 01001, м. Київ, Україна; тел. (моб.) +38 050 44 06 753.

Василь Коваль – композитор (1993), музикознавець (1994), завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60; тел. (моб.) +38 050 610 34 25.

Ольга Коломисць – музикознавець (2000), асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, 79602, м. Львів, Україна, тел.: (8032) 296 41 97, e-mail:

kafeatr@franko.lviv.ua; працівник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60; тел. (моб.) +38 050 5513911, e-mail: okolom@gmail.com.

Любомир Кушилик – музикознавець (1971), доцент кафедри музичної фольклористики Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка; вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60; тел. (дом.) (80322) 72 61 54

Богдан Луканюк – музикознавець (1972), професор (1997), кандидат мистецтвознавства (1980), зав. кафедрою музичної фольклористики Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка, провідний науковий працівник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології цієї ж Академії; вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60; *приватні адреси*: а/с 6076, Головна пошта, 79000, м. Львів, Україна, тел. (моб.) +38 050 562 49 21, e-mail: lukaniuk@ukr.net

Лариса Лукашенко – музикознавець (1996), асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, 79602, м. Львів, Україна, тел.: (8032) 296 41 97, e-mail: kafeatr@franko.lviv.ua; молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60; тел. (моб.) +38 067 72 26 179, e-mail: larysa_lukashenko@yahoo.com

Ірина Мартинів – етномузикознавець, викладач Дрогобицького музичного училище імені Василя Барвінського, вул. Музична, 3, 82100, м. Дрогобич, Україна, тел.: (83244) 2 17 97; тел. (моб.) +38 067 4 555 078.

Дарія (Дарка) Ласовська-Небеш – етномузиколог (1998), доктор філософії (1998), викладач теорії музики та флейти в приватній студії м. Вашингтон, США; 10963 Swansfield Road, Columbia, MD 21044, USA, e-mail: dnebesh@hotmail.com

Роман Нямба – магістр етномузикознавства (2005), викладач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Миколи Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна, тел.: (80362) 63 31 74; тел. (дом.) (80362) 63 56 83, тел. (моб.) +38 067 603 42 94.

Антоній Поточняк – композитор (1991), етномузикознавець (1999), магістр (2006), Аспірант кафедри антропології Університету імені В. Райса, Rice University, Houston, Texas, USA, e-mail: topynot@rice.edu.

Володимир Пасічник – композитор (1990), науковий працівник Відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки Національної академії наук України, вул. Бібліотечна, 1, 79001, м. Львів, Україна; тел. (дом.) (80322) 37 37 79, тел. (моб.) +38 050 586 06 37

Юрій Рибак – етномузикознавець (1998), кандидат мистецтвознавства (2006), доцент кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Миколи Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна, тел.: (80362) 63 31 74; молодший науковий працівник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60; тел. (моб.) +38 050 186 45 06, e-mail: yuriy_rybak@ukr.net

Вікторія Ярмола – магістр етномузикознавства (2004), викладач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Миколи Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна, тел. (дом.): (80362) 63 31 74, (моб.) +38 050 823 22 60

Наукове видання

НАУКОВІ ЗБІРКИ

**ЛЬВІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
ім. Миколи ЛИСЕНКА**

випуск 12

Свідцтво про державну реєстрацію
КВ № 4585 від 27.09.2000

**серія
ЕТНОМУЗИКА**

Число 1

Збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климента Квітки

Упорядник – *Богдан Луканюк*
Відповідальний за випуск – *Василь Коваль*
Мовний коректор – *Ольга Харчишин*
Англійські тексти – *Антоній Поточняк*
Комп'ютерна верстка – *Ліна Добрянська*

Адреса редакції:

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, 79005 м. Львів,
тел. (80322) 72 36 60