

*На пошану професора БОГДАНА ЛУКАНЮКА
з нагоди шістдесятиріччя життя
та тридцятих роковин науково-педагогічної діяльності*



НАУКОВІ ЗБІРКИ
ЛЬВІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
ім. Миколи Лисенка
Випуск 15

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

2007

Е Т Н О М У З И К А

3

*Збірка статей та матеріалів
на честь 60-річчя Богдана Луканюка*

Львів
Видавництво “СПОЛОМ”
2007

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, 2007. – Число 3: Збірка статей та матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка / Упор. Ю. Рибак. – 219 с. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. – Вип. 15).

Черговий випуск музично-фольклористичної серії Наукових збірок ЛДМА ім. М. Лисенка містить дослідницькі статті з питань теорії та історії етномузикознавства, музичної діалектології та органології, публікації матеріалів та епістолярної спадщини, методичні праці з педагогіки, рецензії, повідомлення та інше.

Збірник присвячується 60-річчю професора Богдана Луканюка. Авторський колектив складають учні й близькі колеги Ювіляра.

Дослідникам і шанувальникам автентичної народної творчості.

Упорядник:
Юрій Рибак

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).

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
21.02.2007, протокол № 5

Свідцтво про державну реєстрацію
КВ № 4585 від 27.09.2000

Ethnomusic. – Lviv, 2007. – Number 3: *A collection of scientific articles and materials devoted to the 60th anniversary of Bohdan Lukaniuk* / Ed. Yuriy Rybak. – 219 p. – (Scientific collections of the Mykola Lysenko Lviv State Music Academy. – Vol. 15).

ISBN 966-665-438-5

© Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка, 2007
© “СПОЛОМ”, 2007

ЗМІСТ

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

Студії

Юрій Рибак

Методика ареально-типологічних досліджень в етномузикології. Досвід львівської школи	9
---	---

Василь Коваль

До питання про основні тенденції функціонування сучасної народномузичної культури (за матеріалами наспівів з околиць на північний захід від Горган)	23
---	----

Анатолій Іваницький

Езотеризм обрядових наспівів	28
------------------------------------	----

Ірина Довгалюк

Етномузичні аспекти монографії Володимира Шухевича “Гуцульщина”	43
--	----

Богдан Яремко

Гуцульський скрипаль Василь Вардзарук (“Якобишин”) і його послідовники	57
---	----

Матеріали та публікації

Михайло Мишанич

Українські весняні величальні пісні: ранцівки	67
---	----

Ірина Клименко

Макроареалогічні замітки центральноукраїнського картографа	95
--	----

Вікторія Ярмола

Навчальний процес у становленні поліських музикантів-скрипалів ..	114
---	-----

Володимир Пасічник

Листування Володимира Гошовського з Іларіоном Гриневецьким	119
---	-----

Педагогіка

Михайло Мишанич

Програма курсу “Музично-етнографічна документація: Транскрипція народновокальних творів (морфологічна)” (для студентів спеціалізації “етномузикознавство”)	143
--	-----

Ольга Коломисць

Проект програми-конспекту спецкурсу “Світова етномузика: арабська та японська культури” (для студентів факультету культури і мистецтв спеціальності “Фольклористика” спеціалізації “Етномузикознавство” Львівського національного університету ім. Івана Франка)	150
--	-----

Наталія Боярська

Студентські роботи на кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (за період 1997-2007 рр.)	169
--	-----

Рецензії та повідомлення

Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936-1937 років. – <i>Анатолій Іваницький</i>	187
Традиційні пісні українців Північного Підляшся. – <i>Юрій Рибак</i>	190
Пісні Шевченкового краю. – <i>Лариса Лукашенко</i>	193
П’ятдесят років американській Спілці етномузикологів – <i>Антоній Поточняк</i>	196
Друге життя колекції фоноваликів Осипа Роздольського. – <i>Василь Коваль</i>	198
Кілька нотаток про інструментальну традицію Кіцманщини: за результатами експедиції 2006 року. – <i>Роман Нярба</i>	199

Додатки

<i>Список праць Богдана Луканюка</i>	202
<i>Кандидатські, дипломні та магістерські роботи під керівництвом Богдана Луканюка</i>	211
<i>Summary</i>	213
<i>Відомості про авторів</i>	217

Від редакції

Третій випуск “Етномузики” підготовано на честь 60-літнього ювілею видатного сучасного науковця, спадкоємця, ревного охоронця та продовжувача традицій львівської музично-фольклористичної школи, зрештою, благородної і харизматично відданої своїй роботі людини – професора Богдана Луканюка.

Це – перша у своєму роді посвята Вченому, внесок якого в українську етномузикологію вже нині не потребує доказів своєї неабиякої значимості. Його плідний, але ще не вповні оцінений у колі вітчизняних етномузикологів науковий доробок найбільше стосується сфери порівняльно-типологічних досліджень, у чому наслідувано і суттєво примножено ідеї класиків музичної фольклористики – С. Людкевича, К. Квітку та В. Гошовського. Інша іпостась Професора – його педагогічний талант, що полягає в умінні організувати навколо себе прихильників та керувати їхньою науковою роботою на засадах безкомпромісності та максималізму.

Власне, більшість авторів цього збірника представляють учні Б. Луканюка, його колишні дипломанти, магістранти та дисертанти, кожен із яких множить ідеї свого вчителя у науковій та педагогічній сферах. Із цим колом також солідаризується киянка Ірина Клименко, котра використовує та пропагує ідеї львівської фольклористичної школи в стінах Національної музичної академії. Троє авторів “Етномузики” – Анатолій Іваницький, Михайло Мишанич та Богдан Яремко – належать до старшого покоління однодумців Богдана Луканюка та мають поважні напрацювання на ниві фольклористики.

Традиційно “Етномузика” поділяється на кілька рубрик, де вміщені різні за жанрами та проблематикою публікації.

Розділ “Студії” відкривають дві розвідки недавніх дисертантів Ювіляра, де викладено суть та методику реалізації визначального для львівської школи ареально-типологічного напрямку досліджень, а також у межах локального етнографічного осередку проаналізовано динаміку фольклорної пісенної традиції. Окремо в цій же рубриці слід відзначити студію Анатолія Іваницького про внутрішню суть (езотеризм) обрядових пісень, написану під впливом ознайомлення з філософією Рене Генона. Завершують розділ два дослідження на гуцульську тематику, перше з яких стосується сфери музичних зацікавлень В. Шухевича, а друге висвітлює постать одного з видатних карпатських музикантів та визначає його вплив на розвиток регіональної інструментальної виконавської традиції.

Другий розділ збірника представляють різні за змістом та проблематикою матеріали, з яких перший звернений до рідкісного та зовсім недостатньо дослідженого в науці жанру весняного календарного циклу – ранцівок. Друга стаття (з відтинком полеміки) – присвячена широкомасштабному аналізу типологічних та географічних властивостей побутування двох весільних наспівів. Наступний за цим матеріал розкриває основні етнопедагогічні аспекти скрипкової традиції Західного і Середнього Полісся та, як і попередній, базується на особисто здобутих авторкою численних експедиційних матеріалах. Насамкінець, у рубриці публікується частина епістолярної спадщини Володимира Гошовського (одного з педагогів Б. Луканюка), що на важливому біографічному етапі висвітлює певні деталі наукового становлення вченого.

Перші дві публікації із розділу “Педагогіки” стосуються двох важливих у вихованні фахівця-етномузиколога дисциплін – Транскрипції та Світового фольклору – та покликані ознайомити з відповідними варіантами програм, що застосовуються у навчальному процесі на двох музично-фольклористичних кафедрах Львова. Особливої уваги заслуговують педагогічний досвід і методичні підходи видатного транскриптора Михайла Мишанича. І, нарешті, перейнявши естафету публікації списків студентських випускних робіт від львів’ян та киян, започатковану у двох попередніх “Етномузиках”, у цьому розділі представлено бібліографію курсових, бакалаврських та дипломних рефератів і робіт студентів рівненської кафедри музичного фольклору.

Завершальна рубрика основної частини збірника містить кілька рецензій та повідомлень. Відкриває цей розділ рецензія з високою оцінкою редакторської роботи Б. Луканюка над збірником Ю. Цехміструка. Відтак цікаві критичні зауваги висловлено на адресу авторів монографічних видань народновокальних творів із підляського краю та з батьківщини Т. Шевченка. Замітки стосуються: святкування ювілею американської спілки етномузикологів; оцифрування унікальної колекції фоноваликів із Галичини; оглядової характеристики інструментальної традиції одного з буковинських локальних осередків.

Матеріал додатків скомпонований зі складених за тематичним та хронологічним порядком списків наукових праць Богдана Луканюка та виконаних під його керівництвом робіт.

Зичимо ювіляру міцного здоров’я, довгих літ і творчої наснаги та “з трепетом офіруємо” йому цей збірник, а з тим і результат перших кроків молодого покоління львівської етномузикологічної школи на науковій стезі!

Юрій Рибак

МЕТОДИКА АРЕАЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ. ДОСВІД ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ

Ареально-типологічні або, іншими словами, географічні дослідження відіграють дедалі помітнішу роль у царині української фольклористики, зокрема в етномузикології. У сукупності з суміжними народознавчими дисциплінами, на основі визначення внутрішньої діалектної структури певної етнічної групи та її зовнішніх культурних взаємозв'язків цей напрям покликаний вирішити складні та водночас архіважливі питання історії нашого етносу. І хоча така проблематика була визначальною ще з часу зародження етнологічної науки, лише поступово, у міру розвитку теоретичної думки та нагромадження достатньої кількості порівняльних матеріалів, її розв'язання стало можливим.

У свій час до становлення географічного етномузикознавства прилучились такі видатні вітчизняні науковці, як-от: Р. Гарасимчук¹, К. Квітка², В. Гошовський³, частково Ф. Колесса⁴. У Росії чимало уваги

¹ Harasymczuk R.-W. Tance huculskie: Z 26 mapami, 64 rycinami, 6 tablicami i 287 melodiami tanecznymi. – Lwów, 1939. – (Prace etnograficzne: Wydawnictwo Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie, № 5 / Pod red. Adama Fischera).

² Квітка К. Об историческом значении календарных песен // Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Гошовского. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 73-99; його ж, Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Избранные труды. – Т. 1. – С. 161-176; його ж, Ритмическая форма типа АВВА в песнях славянских народов // Избранные труды. – Т. 1. – С. 37-45.

³ Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – Москва, 1971. – 304 с.; його ж, Етногенетичні аспекти мелогографії // Матеріали наук. конф. пам'яті Івана Панькевича. – Ужгород, 1992. – С. 318-319.

⁴ Колесса Ф. Народна музика на Поліссі // Колесса Ф. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Грица. – Київ, 1970. – С. 409-424; його ж, Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Колесса Ф. Музикознавчі праці. – С. 368-397.

аналогічним дослідженням приділили Є. Гіппіус¹, етнолінгвісти М. і С. Толстие², а в наш час над цією проблематикою плідно працює О. Пашина³. Завдяки розробкам попередників уже до кінця ХХ ст. було достатньо чітко сформовано поняття “пісенного типу”, що виступив одиницею картографування, налагоджено механізм ареально-типологічних студій та успішно апробовано його на практиці (В. Гошовський⁴, О. Пашина⁵), а отже закладено міцний ґрунт для подальших масштабних розвідок слов’янознавчого характеру.

На сучасному етапі найплідніше ареально-типологічні дослідження в Україні здійснюються у львівській та київській науково-дослідних лабораторіях музичної етнології, що функціонують при музичних академіях. Поряд із активною збирацькою роботою цього виду наукової роботи тут надається пріоритетне значення. Нещодавно з’явилися і перші вагомі доробки співробітників названих лабораторій, що, зокрема, реалізувались у трьох дисертаційних дослідженнях⁶.

Як один із представників львівської музично-фольклористичної школи та безпосередній виконавець проекту ареально-типологічних досліджень західноукраїнських земель автор цих рядків убачає за доцільне донести до загалу методик діяльності за відповідним напрямом Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (далі ПНДІМЕ), що при Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка (далі ЛДМА). Набутий у процесі багаторічного функціонування цієї установи досвід може

¹ Гиппиус Е. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. Вопросы типологии: Труды ГМПИ им. Гнесиных / Отв. ред. М. Енговатова. – Москва, 1982. – Вып. 60. – С. 5-13.

² Толстая С. Этнолингвистическое изучение Полесья: состояние и перспективы // Полесья: Мова, культура, історія: Матер. міжнар. конфер. / Ред. кол. П. Гриценко та ін. – Київ, 1996. – С. 47-54.

³ Пашина О. Картографирование и ареальные исследования в этномузыкологии // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сб. трудов / Сост. О. Пашина. – Москва, 1999. – Вып. 154. – С. 6-22.

⁴ Гошовский В. Украинские песни Закарпатья / Под. ред. Л. Лебединского. – Москва, 1968. – 468 с.

⁵ Пашина О. Календарно-песенный цикл у восточных славян. – Москва, 1998. – 294 с.

⁶ Клименко І. Мелогографія живних наспівів басейну Прип’яті: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Наук. кер. Є. Єфремов. – Київ, 2001. – 176 с.; Рибак Ю. Обрядові пісні Верхньоприп’ятської низовини (мелотипологія – мелогографія – культурогенеза): Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Наук. кер. Б. Луканюк. – Львів, 2005. – 188 с.; Коваль В. Генеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган): Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Наук. кер. Б. Луканюк. – Львів, 2006. – 189 с.

прислужитися тим, хто здійснює аналогічні дослідження над народною музикою, або ж, принаймні, цей крок посприє виробленню спільної основи для подальших музично-діалектологічних студій в Україні¹.

Історія ПНДІМЕ розпочинається з діяльності кабінету народної творчості, що тривалий час функціонував фактично на громадських засадах при кафедрі історії і теорії музики Львівської державної консерваторії (нині ЛДМА). Перші фольклористичні експедиції від кабінету відбулися у 1958 році², а відтак був започаткований архів народної музики. Переломний етап у роботі кабінету настав із часу приходу на роботу в консерваторію Володимира Гошовського, за ініціативи та посильної участі якого експедиції набули системного характеру, а водночас сформувалося коло його учнів і послідовників. У числі інших справу В. Гошовського безпосередньо в кабінеті продовжили Л. Кушлик, Ю. Сливинський та Б. Луканюк. Власне останньому належить найбільша заслуга, зокрема в тому, що в 1990 році на базі кабінету було створено науково-дослідницьку лабораторію з окремим штатом та невеличким приміщенням під фонди. Відтоді архів із року в рік стрімко поповнювався польовими записами, а також розпочалась робота з опрацювання і систематизації матеріалів. Персонал лабораторії формувалася з числа випускників теоретико-композиторського факультету, котрі виконували дипломні роботи етномузикологічного спрямування і зазвичай під керівництвом Б. Луканюка³. Нарешті, у 1991 році він заснував при академії першу в Україні кафедру музичної фольклористики, де й досі готуються фахівці спеціалізації “етномузикознавство”.

У наш час невеликий колектив лабораторії (8 штатних одиниць) активно працює над науковою програмою “Традиційна народна музика й етнічна історія Галичини та Волині”. При цьому одночасно виконуються кілька взаємопов’язаних етапів роботи, основними з яких є експедиційні дослідження, архівування матеріалів і їх опрацювання (транскрипції), наукові розвідки та видавничий процес. У результаті цієї діяльності станом на сьогодні в архіві ПНДІМЕ накопичено понад 60000 народномузичних творів, сформовано великий фонд графоматеріалів (морфологічні та фонологічні транскрипції), проведено низку наукових

¹ Тим більше, що основними положеннями цих же засад керуються й деякі кияни, зокрема – І. Клименко.

² Добрянська Л. Ярослав Шуст – етномузиколог // Вісник Львівського університету, серія філологічна. – Львів, 2006. – Вип. 37. – С. 288-299; її ж, Експедиція Львівської консерваторії в село Івана Франка // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2: Збірка статей та матеріалів на честь 150-ліття Івана Франка / Упор. Б. Луканюк. – С. 125-148.

³ Добрянська Л. Випускні роботи з етномузикології в ЛДК/ЛДВМІ/ЛДМА ім. Миколи Лисенка // Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1: Збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климента Квітки / Упор. Б. Луканюк. – С. 154-161.

конференцій¹, підготовано кілька тематичних аудіодисків², видано чимало наукової літератури³ та з 2006 року запущено в серію збірку статей і матеріалів “Етномузика”.

Очевидно, що діяльність ПНДЛМЕ та кафедри музичної фольклористики заслуговує на те, щоб бути детально охарактеризованими в окремій студії. Наразі ж ставиться за мету поетапно висвітлити суть реалізації проекту ареально-типологічного дослідження народномузичної традиції західноукраїнських земель, що розроблено та розвивається під ретельним керівництвом Б. Луканюка та знайшло своє відображення у дисертаційних дослідженнях Ю. Рибак та В. Ковалю, а також у численних наукових публікаціях співробітників лабораторії та кафедри музичної фольклористики. І в першу чергу – про методику здійснення польової роботи.

Як уже зазначалося, у полі зору співробітників ПНДЛМЕ перебувають етнографічні регіони Галичини та Володимирії, тобто вся територія Західної України та прилеглі до неї україномовні етнічні області в складі інших держав. На детальнішому рівні ці два історично визначені краї поділяються на 8 провінцій, а відтак – на 24 області⁴. Причому у двох останніх випадках умовним орієнтиром демаркації служить вже фізико-географічний критерій. Власне, дотримуючись цього принципу, ставиться за мету охопити у своїх розвідках якомога

¹ I-VIII Конференції дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (1990 – 1997 рр.); “Музика та дія в традиційному фольклорі” (2001 р.).

² Див. рецензію: Коваль В. Колекція етнічної музики України в записках на CD // Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1. – С. 186-187.

³ Окремі друковані видання: Матеріали I-VIII Конференцій дослідників... (Львів, 1990–1997. Ред.-упор. Б. Луканюк); Довгалюк І. Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок / Заг. редакція Б. Луканюка. – Львів, 2000. – 154 с.; Луканюк Б. Народна музика Галичини та Володимирії: Матеріали до нотографії (1790 – 1950). – Львів, 2001. – 68 с.; Лірницькі пісні з Полісся: матеріали до вивчення лірницької традиції / Записи, впоряд. і прим. О. Ошуркевича; нотні транскрипції Ю. Рибак. – Рівне, 2002. – 139 с.; Народна музика північної Рокитнівщини: за матеріалами експедиції 2001 року [Фольклорний збірник] / Упор. Ю. Рибак, Л. Гапон. – Львів, 2002. – 108 с.; Луканюк Б. Матеріали до бібліографії польської етномузикології XIX–XX ст. – Львів, 2006. – 192 с., CD; Традиційні пісні українців північного Підляшся (За матеріалами експедицій 1999 – 2001 років Л. Лукашенко та Г. Похилевич) / Заг. редакція Б. Луканюка. – Львів, 2006. – 308 с. Цехміструк Ю. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936-1937 років / Джерельні матеріали та видання Б. Столярчука; відчитання та загальна редакція Б. Луканюка. – Львів; Рівне, 2006. – 480 с., іл., нот., CD.

⁴ Луканюк Б. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель: Тези наук. повідомлень / Упор. Б. Луканюк. – Львів, 1990. – С. 5-8.

більше локальних осередків та зафіксувати питомий народномузичний репертуар у його різноманітних жанрових і видових проявах. Тому вже стало нормою закріплювати за кожним із дослідників-“польовиків” певний регіональний етнічний осередок – т. зв. “фольклорну базу” (за В. Гошовським). Її початкова конфігурація зазвичай відрізняється від кінцевої, у чому вирішальну роль відіграють встановлені згодом діалектні кордони. Однак цілком прийнятно одночасно з географічними орієнтирами відштовхуватись від карт суміжників, до прикладу – лінгвістів чи археологів¹.

При виборі об’єкта дослідження у випадку ареально-типологічних студій безсумнівна прерогатива надається обрядовим наспівам як глибоко автентичним (оригінальним) витворам фольклорного музичного мистецтва. У культуро-жанровій системі відповідні їм календарні, родинні та сезонно-трудова пісенні цикли посідають першорядне місце та якнайповніше в комплексі народних ритуалів репрезентують духовну культуру українців. Саме цей пласт репертуару розцінюється як історично нероздільний із процесами формування та довготривалого розвитку етнічних спільнот, а відповідно, і найбільше “інформативний” при діалектологічних вивченнях. Тому обрядові пісні представляють цінний порівняльний матеріал для мело- й етногенетичних студій та спроможні об’єктивно з’ясувати картину історичного розвитку певних етнічних груп².

Результативність і якість польової роботи залежать від рівня теоретичної підготовки дослідника, його вміння аналітично мислити, і водночас від практичного збирацького досвіду³. Також немаловажну роль у вирішенні низки методологічних проблем відіграє заочне знайомство з територією. Україн необхідно визначити історичні особливості досліджуваного регіону, загальні риси його матеріальної та духовної культури (зокрема етнографічну картину), а також опрацювати всі наявні фольклористичні доробки, зроблені в цій місцевості попередниками. Належне підготування до експедиції дозволяє в загальних контурах скласти уявлення про культуро-жанрову систему базового середовища, сформувати реєстр типових наспівів

¹ Здобутки цих розвинених галузей, як і методологічний інструментарій, обов’язково залучаються етномузикологами і в подальших розробках аналогічного роду.

² Квитка К. Об историческом значении календарных песен // Избранные труды. – Т. 1. – С. 73-99.

³ Окремо слід наголосити також на важливості забезпечення експедицій належним технічним оснащенням (аудіо та відеоапаратура), однак україн бажано цю ділянку роботи, у т.ч. і процес запису, доручити відповідним фахівцям, або ж, принаймні, скористатися їхніми кваліфікованими порадами.

і нерідко визначити проблемні питання, а також, що вже ближче до суті справи, встановити коло потенційних дебютних інформантів. У процесі цієї підготовчої роботи розробляється т.зв. пристосований питальник¹, покликаний стати методичним порадищем для збирача та водночас “шпаргалкою” для самих виконавців, більшість із яких у силу похилого віку з труднощами пригадують пісенний репертуар².

Попри те, що експедиційні дослідження поділяються на кілька типів і форм³, задля отримання повноцінних наукових результатів достатньо притримуватись таких оптимальних норм. На чолі з фахівцем-етномузикологом експедиційна група у складі 3-5 осіб (у т.ч. – оператор і водій) здійснює періодичні маршрутні обстеження фольклорної бази, за принципом “з села в село”. У ході таких фронтальних досліджень ставиться за мету опитати якомога більшу кількість компетентних інформантів та вивідати найпоширеніші обрядові мелотипи. Обставини здійснення експедиційно-польової роботи прямо залежні від низки об’єктивних і суб’єктивних чинників, що ні в якому разі не повинно позначитись на її результатах.

Із досвіду збирацької роботи працівників ПНДЛМЕ, найтиповішим був наступний сценарій фольклористичних експедицій⁴.

Керівник групи – зазвичай автор певної підпрограми – заздалегідь визначав чергову для обстеження ділянку фольклорної бази, формував склад учасників поїздки та вирішував інші організаційні питання. Експедиційний побут планувався таким чином, щоб можна було максимально ефективно та незалежно ні від кого проводити збирацьку роботу. Тобто в умовах сільських глибинок найчастіше доводилося працювати туристичним способом (піші переходи, намети, спальні мішки і т.п.), рідше облаштовуватись у приміщеннях шкіл та інших громадських установ. При цьому

¹ Див., наприклад, розробки автора: Народновокальна творчість Середнього Полісся: Розширений питальник. – Рівне, 2001. – 34 с.; Народновокальна культура Західного Полісся: Питальник. – Львів, 1998. – 20 с. Машинопис. Депоновано у ПНДЛМЕ при ЛДМА ім. М. Лисенка.

² Питальник укладено у формі початкових слів (інципітів) пісень, згрупованих логічно за певним хронологічним та типологічним принципом (спершу – жанровий цикл, відтак – жанр, і, насамкінець, – пісенний тип). Цей порадище повинен бути зручним у користуванні та зрозумілим за основним наповненням навіть збирачам-початківцям, які змогли б самостійно, без нагляду досвідчених фахівців, записувати фольклор.

³ Основні положення здійснення експедиційно-польової роботи розглядаються в брошурі: Луканюк Б. Пам’ятка студента-практиканта та збирача-початківця: Методичні рекомендації. – Рівне, 2001. – 24 с.

⁴ Про один із варіантів йдеться у статті: Коваль В. Із досвіду проведення фольклорних експедицій // Всеукраїнська науково-педагогічна конференція “Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді”. – Кременець, 11 – 12 травня 2000 р.: Матеріали / Гол. ред. О. Смоляк. – Тернопіль, 2000. – С. 85-89.

використовувалась портативна звукозаписувальна техніка, що давало можливість фіксувати матеріал за будь-яких обставин, зокрема, як це дуже часто бувало, на відкритому повітрі. Зрозуміло, що за таких умов поїздки організовувались лише в теплу пору року, а це нерідко оберталося проблемою організації для записів селян, які в цей час найактивніше трудилися.

Підготування і проведення збирацького сеансу мало свої особливості, що в загальних рисах зводиться до такої схеми. Спершу, за рекомендаціями односельчан або місцевої інтелігенції (зав. клубами, вчителів, працівників сільради) визначалося коло потенційних інформантів та обумовлювалися час і обставини здійснення записів. Чималих зусиль вартувало організувати по кілька виконавців одночасно, що, однак, якнайточніше відповідає реальним обставинам побутування більшості фольклорних творів. Згодом збирацький сеанс і відповідні матеріали протоколювалися та фіксувалися на аудіо, рідше (через відсутність відповідних засобів) відеоносії, а також робились фотознімки. З метою уточнення отриманих даних, у більшості з сіл організовувалось по кілька таких сеансів.

За аналогічним сценарієм опрацьовувалися й інші села, визначені у заздалегідь спланованому або дещо скоригованому в процесі польової роботи маршруті. Залежно від різних обставин, а головню від кількості учасників поїздки та міри попередньої дослідженості місцевості, кількість обстежених в процесі однієї експедиції населених пунктів коливалася від 2 до 20, а зафіксованих одиниць – від 50 до 800. Тривання кожної з польових розвідок, як правило, обмежувалось 3-5 днями, хоча в інтенсивних фазах дослідження фольклорних баз сягало й 10 днів.

Услід за польовими дослідженнями триває етап кабінетної роботи, що, насамперед, в обов'язкових для кожної з експедицій положеннях, передбачає депонування матеріалів та вироблення звукових і відео копій, а вже ближче до суті розробки ареально-типологічної проблематики, на рівні узагальнень, полягає в здійсненні схематичних нотацій та створенні картотеки мелотипів. На цій стадії дослідження переноситься в теоретичну площину, попри очевидність того, що збирання й аналітичне переосмислення джерельних матеріалів є завжди взаємозалежним і, дуже бажано, повсякчас взаємно доповнюваним. Більше того, на завершальному періоді теоретичних студій, як правило, організовуються додаткові, т.зв. тематичні експедиції, покликані уточнити певну принципову інформацію¹.

¹ Про одну з таких тематичних експедицій див.: Луканюк Б. Передладканка вздовж Ікви // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упор. Б. Луканюк. – Львів, 1994. – С. 73-74.

Реконструкція типологічної картини становить відповідальний етап наукової роботи, що закладає фундамент для подальших діалектологічних дослідів. При цьому важливо визначити набір максимально достовірних типових явищ, спроможних служити надійним джерелом історичної інформації. В етномузикології таку функцію виконують пісенні типи (мелотипи), відібрані за певною методикою та обов'язково в достатній для порівняльних досліджень кількості. Упорядкування відповідної картотеки робиться з урахуванням теоретичних напрацювань попередників, а також, орієнтуючись на широкий контекст побутування типових форм.

Попри особливу значимість мелотипології для музичної фольклористики, більшість із обрядових жанрових циклів у цьому аспекті є досі не дослідженими. Причини цього — загальновідомі і взаємопов'язані: зруйнована етнографічна картина, відсутність достатньої кількості матеріалів, недостатній розвиток науки. Вивчення кожної типової форми потребує виходу на широкомасштабний рівень. У цьому плані найкраще розроблена на сьогодні типологія весільних¹, літніх² і жнивних³ наспівів. Дещо менше досліджені зимові величальні твори⁴, і зовсім недостатньо з огляду на популярність жанру — весняні наспіви. Інші жанрові цикли збереглись до нашого часу або розвинулись не настільки достатньо, аби в усьому ареалі їх побутування можна було б визначити реєстр приурочених мелотипів.

Діагностуючими елементами при визначенні мелотипу виступають (за С. Людкевичем⁵): походження пісні (питоме чи напливе), її етнографічний (приуроченість) і музичний (спосіб вираження) жанри, моделі ритмічної будови вірша, музично-ритмічного рисунку, семантичної

¹ Луканюк Б., Добрянська Л. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся / Упор. В. Ковальчук. — Рівне, 2004. — Вип. 5. — С. 95-108; Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (Погляд із Прип'ятського Полісся) // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. — Київ, 2004. — Вип. 2. — С. 135-165.

² Завальнюк А. Основні типи українських літніх обрядових пісень та їх мелодіалектні різновиди // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. — Львів, 1994. — С. 46-51; Клименко І. Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся: Матеріали до атласу музичних діалектів // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. / Упор. О. Мурзина. — Київ, 1998. — Вип. 1. — С. 107-136.

³ Клименко І. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті: Дис. ... канд. мистецтвознавства. — Київ, 2001. — 176 с.

⁴ Типы украинских колядок и их структурно-ритмические разновидности у славян // У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. — Москва, 1971. — С. 81-139;

⁵ Людкевич С. Передмова // Галицько-руські народні мелодії: [У 2 ч.] / Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. — Львів, 1906. — Ч. 1. — С. X-XI.

будови вірша, тематична формула звуковисотної (мелічної) лінії й узагальнений зміст поетичного тексту. Перші п'ять ознак відіграють визначальну роль, решта – додаткову, допоміжну. Тобто, поряд із жанровою атрибуцією обрядових наспівів, у міру можливостей її реконструкції за сучасною картиною основний акцент робиться на ритміці пісенних творів, що виступає об'єднуювальним началом для віршового та мелодичного компонентів.

Обов'язковим етапом визначення прикметних ознак у пісенних типах виступає моделювання ритмічної структури. Протягом століття засади моделювання зазнали певної еволюції, до чого долучились у свій час ті ж К. Квітка, В. Гошовський та Б. Луканюк. У загальних рисах суть цього процесу виражається у приведенні до ідеальної схеми (“базифікації” за Б. Луканюком¹) різноманітних за варіантною природою виконання пісенних творів. Саме у вигляді ритмоструктурних моделей набір таких генотипів достатньо об'єктивно відображає внутрішній уклад обрядового пісенного циклу в межах певного етносередовища, а також дає плідні результати при застосуванні в порівняльних дослідженнях на мікро- та макрорегіональному рівнях.

Для зручності оперування мелотипами в наукових дослідженнях і з метою формування своєрідного їх звуку, аналізована пісенна композиція підлягає формалізації² – кодифікації та застосуванню символічних позначень на рівні кожного зі складових елементів³. Певні коди вже набули усталеного побутування в дотичній літературі, що варто не випускати з уваги в подальших аналітичних описах; за умови ж відсутності таких, при визначенні нових і локальних мелотипів до кожної з форм припустимо прикріплювати умовні робочі позначення.

Стосовно основних складових компонентів пісенних типів, безпосередньо при описі форм та їх аналізі символічним позначенням піддаються: ритмічна структура вірша (^rV), музично-ритмічна схема (^mR), семантична структура вірша (^sV) і мелічна форма (^M). Ритмічна структура вірша виражається цифровими символами за правилом: нормальна цифра – кількість складів у силабічних групах, мала цифра знизу – кількість рядків в

¹ Луканюк Б. Ритмічне варіювання // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / Упор. Б. Луканюк. – Львів, 1996. – С. 15.

² Там само.

³ На жаль, стосовно цього вітчизняні етномузикологи також не виробили єдиних підходів, що унеможливує зведення досягнених окремими дослідниками результатів до спільного знаменника. Для аналітичних студій, однак, різні способи символічних позначень не спричиняють серйозних перешкод, бо власне композиційні елементи науковцями трактуються ідентично.

ізометричний строфі. Зірочкою (*) зазначаються модельовані (базифіковані) структури (крім віршових, також і музично-ритмічні), підкресленнями – міжстрофові повтори (рефрени і приспіві), а крапкою з комою розділяються рядки в гетерометричний строфі. Музично-ритмічна схема зазначається нотними тривалостями, які виражають кінцеву фазу моделювання (базифікації) та узгоджуються з віршовою структурою. При записі семантичної віршової і мелічної форм відповідно застосовуються літери кириличної і грецької абеток. За меншими побудовами (силабічних груп і мелодичних фраз) закріплюються малі літери (*аб...*, *αβ...*), а за більшими (речення) – великі (*АВ...*, *ΑΒ...*).

Слідом за типологією здійснюється мелогеографічне дослідження пісенних форм, покликане визначити їхню ареальну природу, згодом – діалектне підпорядкування, а відтак призначене пов'язати всі ці факти з культурогенетичними процесами в регіоні.

У якості об'єктів картографування обираються найпоширеніші та найхарактерніші обрядові мелотипи, нагромадження яких у великій кількості збільшує шанси повніше реконструювати автентичну картину певної традиції, а отже, сприяє якнайкращому її дослідженню. Фронтальне обстеження фольклорної бази дозволяє точно встановити як географічні межі (ізомели) поширення пісенних типів, так і їхню просторову й, інколи, часову динаміку побутування.

Щодо географічних символів, якоїсь особливої методики для позначення пісенних типів не існує. У міру практичних потреб для картографування запозичуються загальноприйняті в таких випадках символи – коло, трикутник, квадрат, ромб, прямокутник – або ж деякі спеціальні позначення стосовно рідкісних типів. У вигляді графічного символу пісенний тип наноситься на контурну карту, де кожному населеному пункту, у якому цей мелотип виявлено, відповідає певне позначення. Далі встановлюються контури кожного з ареалів та їх взаємопідпорядкування на різних за величиною рівнях. При музично-діалектологічному членуванні території застосовуються різні за малюнком типи кордонів та умовні буквенні й цифрові коди для кожного утворення зокрема.

Характеристика музичних ареалів, на основі яких формується діалектна картина, здійснюється з використанням наступних методологічних засад. Кожен з основних мелотипів має власну територію поширення, а найконсервативніші з цих форм виступають надійними носіями історичної інформації. Очевидно, кожен зі встановлених мелоареалів є пов'язаний із етнографічно однорідною спільнотою (популяцією) носіїв відповідних мелотипів, які на ранніх історичних стадіях тривалий час заселяли саме цю територію або ж, принаймні, мали дуже сильний

вплив на місцеву спільноту, особливо, що стосується маргінальних смуг на межі контактів розвинених племінних культур. Тому мелоареали виражають реальне музично-діалектне й етнокультурне членування фольклорної бази. Розбіжності в обсягах величин вказують лише на мелодіалектні утворення різного рівня, з яких більші покривають, об'єднують менші й у такий спосіб виказують природну ієрархію окремих територіальних одиниць, їхню внутрішню структурованість. При виявленні цієї ієрархії, дотримуючись елементарної логіки, доцільно рухатися від встановлення найбільших утворень до менших і, врешті, найменших. Головними підставами для окреслення певного діалекту служать факти наявності/відсутності однієї чи більше ізомел, а його внутрішні властивості визначаються на основі кількох основних факторів: величина, форма та консервативність. Кожній зі встановлених у такий спосіб музично-діалектних територіальних структур належить знайти місце в загальній системі етнографічного районування. Для цього слід орієнтуватися на вагомий досвід лінвістики, а також розвивати нечисленні напрацювання аналогічного роду в царині етномузикології.

Як відомо, в етнолінгвістичній діалектології загальноприйнято виділяти утворення трьох рівнів – “говори”, “діалекти” та “субдіалекти”¹. Причому третій рівень субдіалектів на мовознавчих картах звичайно не вирізняється та визначається дослідниками на локальному рівні залежно від територіальних особливостей, унаслідок чого між “діалектами” різного обсягу та “субдіалектами” не існує чіткого термінологічного розмежування.

Діалектні відміни народної музики виразно збігаються з межами мовних говорів, але настільки ж виразно далі розходяться з властивими вже тільки їм поділами на окремі “діалекти” та “субдіалекти”. До того ж, внутрішні членування етномузичних “говорів” вимагають виділення значно більшого числа територіальних одиниць різного рівня, ніж це має місце в етнолінгвістиці.

У зв'язку з цим Б. Луканюк в одній із своїх розробок, орієнтуючись на принципи сучасного фізико-географічного регіонування України, запропонував “запровадити в практику етнографічних досліджень ієрархічно впорядкований поділ західноукраїнських земель на *краї, провінції та області*”² з подальшим поділом на *райони*, а ще далі – на *округи* чи

¹ Атлас української мови: У 2 ч. / Ін-т мовознавства ім. О. Потебні АН УРСР, Ін-т суспільних наук. – Київ, 1984. – Т. 1: Полісся, Середня Наддніпрянщина і суміжні землі. – 498 с; Т. 2: Волинь, Наддніпрянщина, Закарпаття і суміжні землі. – 520 с.

² Луканюк Б. Питання методики... – С. 6.

околиці¹, тобто розрізняти в діалектологічній ієрархії щонайменше *п'ять* основних рівнів². При цьому наголошувалося на значній долі умовності такого класифікаційного поділу, оскільки для нього на той час були відсутні як переконливі критерії стилістичного розмежування окремих музично-діалектологічних утворень, так і належна кількість доказового матеріалу. Щойно в останні роки це теоретичне передбачення знайшло своє підготовче практичне підтвердження в конкретиці етномузичної діалектології Верхньоприп'ятської низовини та Підгорганя.

У процесі поглибленого ареально-типологічного дослідження двох віддалених географічних районів – західнополіського (верхньоприп'ятсько-го) та передкарпатського (підгорганського) – вдалось визначити їхню детальну діалектну структуру, а відтак суттєво розвинути методіку етнографічного районування. Як наслідок, у доповнення до апробованого раніше способу визначення областей та районів додатково встановлено кордони ієрархічно субпідпорядкованих етнографічних районів, округів та околиць, кожному з яких відповідає ареал одного чи кількох обрядових мелотипів. Виділення цих найменших, далі вже неподільних територіально-діалектологічних одиниць дозволяє осмислити їх ієрархічні об'єднання також у системі етнолінгвістичної термінології. Якщо (у зворотному порядку) такі найменші утворення – мінізони/околиці – ототожнювати з найменшими можливими мовними одиницями поділу – “субдіалектами”, то підзони/округи відповідатимуть рівню “діалектів”, а власне зони/райони – рівню “наддіалектів”. Ці, у свою чергу, повинні складатися в єдиний, так би мовити, “підговір”, що разом з кількома такими ж “підговорами” творять власне “говори”.

У підсумку, окреслені мелодіалектні формування трьох рівнів не тільки показують місце кожного з них у музично-діалектологічній системі досліджуваних осередків, але й дозволяють уперше на практиці вивірити слушність існуючої теоретичної схеми музично-етнографічного регіонування та визначити його мінімальну одиницю, далі вже принципово неподільну.

Результати мелогоеографічних та мелогенетичних дослідів можуть слугувати вихідною точкою для висунення загальних етоногенетичних

¹ Ці подальші розгалуження були гіпотетично намічені Б. Луканюком дещо пізніше – у його конспектах лекцій із предмету “Вступ до етномузикознавства”, що читається на кафедрі музичної фольклористики ЛДМА (тема № 9 “Мелогоеографія”).

² Запропоноване додаткове розмежування двох країв – Галичини та Володимирії – є специфічним виключно для західноукраїнських земель, зумовленим особливостями їх географії (розточчя рік у південному та північному напрямках) та історичної єдності в княжу добу (XI – XIV ст.). Наскільки виправдане таке особливе розмежування можуть показати подальші синтетичні музично-діалектологічні дослідження на значно ширшому матеріалі, який охоплював би територію всієї Західної України.

гіпотез. Для цього спершу визначаються основні напрямки етнокультурних процесів, що протягом тривалого часу відбувалися на території фольклорної бази, а відтак, узгодивши музично-діалектологічну інформацію з даними суміжників, дається цим процесам історичне обґрунтування.

Культурогенетичні висновки робляться на основі якісної характеристики мелоареалів, об'єднаних у діалектні структури. Головна увага звертається на співвідношення локальних традицій, виражене у їх схильності чи то до самодостатності (консервативності), чи, навпаки, до взаємопроникнення (піддатливості до зовнішніх впливів). Немаловажне значення має не тільки наявність на певних територіях раритетних форм і явищ, а й відсутність у цих межах суттєвих трансформацій більшості пісенних мелотипів. Цим самим підкреслюється ізольованість локальної традиції, її спроможність протистояти іншокультурним інвазіям. Існування похідних різновидів чим далі від епіцентру таких консервативних осередків є ознакою їхньої впливовості в цілому регіоні. Непоодинокі випадки виявлення дифузійних етнокультурних середовищ є прямим свідченням їх пізнішого утворення, що позначено накладанням достатньо виразних, сформованих задовго до цього музично-стильових груп. Саме за посередництва таких методів аналізу на всій території Підгір'я встановлено наявність гетерогенної етномузичної традиції, а біля витоків Прип'яті виявлено зону суміщення кількох відмінних регіональних культур.

На основі динаміки етнокультурних процесів цілком можливо реконструювати історичну картину розвитку етнічної спільноти. Очевидно, що в цьому етномузикологія не претендує на апіорність тверджень, а лише може долучитись до спільного розв'язання складної етногенетичної проблематики, орієнтуючись на результати розвинених наукових дисциплін відповідного спрямування, зокрема на висновки істориків та археологів. Усе ж навіть той невеликий досвід, що здобувся в результаті розробки наукової програми ПНДЛМЕ і частково реалізувався у дисертаційних дослідженнях Ю. Рибак та В. Ковалю є запорукою досягнення в перспективі вагомих наслідків історіологічного характеру. Принаймні вже сьогодні музична картина на територіях ґрунтовно досліджених фольклорних баз цілком підтверджує етногенетичні висновки фахівців-суміжників, і навіть більше – містить поки що не розгадану детальну інформацію щодо внутрішніх етнокультурних процесів, тлумачення яких може вивести на додаткові історичні гіпотези.

У майбутньому успішність розвитку ареально-типологічних досліджень залежатиме від того, чи буде вироблено єдиний методологічний інструментарій при фіксації та порівнянні музичного фольклору. Уніфікація підходів та охоплення в наукових студіях якомога більшого

масиву україномовних етнічних територій дозволить спершу скласти відповідний діалектологічний атлас (аналогічно до атласу етнолінгвістів), а потім прилучитися до розв'язання етнологічної проблематики. Зрозуміло, що для цього необхідна не лише воля невеликого кола фахівців-етномузикологів України, а й тривалий час, протягом якого буде можливим реконструювати народномузичну картину в придатній для наукових дослідів формі. На жаль, динаміка фольклорної традиції не дозволяє в цьому зволікати.

Висвітлений у цій статті досвід львівських етномузикологів можна розцінювати як зустрічну пропозицію до співпраці, спрямованої на досягнення нелегких, але вкрай важливих наукових результатів слов'янознавчого характеру.

ДО ПИТАННЯ ПРО ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ
СУЧАСНОЇ НАРОДНОМУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
(за матеріалами наспівів з околиць на північний захід від Горган)

Сучасній традиційній музичній культурі українців, утім, як і багатьох інших народів, у середовищі яких вона ще функціонує, притаманні різні ступені побутування її жанрів. Причому навіть ті самі її жанри (так само, як і твори, що належать до них) у будь-якому спільному етнічному середовищі можуть функціонувати на різних рівнях у просторовому вимірі. Існує не менше трьох основних тенденцій функціонування традиційної музичної культури¹:

1) жанри і їхні твори досить активно побутують і розвиваються, породжуючи нові твори;

2) жанри і їхні твори побутують пасивно (як правило – у пам'яті старожилів) та поступово відмирають;

3) жанри і їхні твори позбавлені хиткості в ту або іншу сторону: досить активно побутують, але вже не можуть дати поштовху до творення нового; тобто перебувають у стадії “консервації”.

Необхідно зазначити, що ці тенденції проявлялися й у минулих століттях. Зміна суспільного побуту й ладу, соціокультурного рівня народного середовища, міграція населення, інші важливі історичні процеси й події, що мають вплив на життя народних мас, спричиняли незворотні етнокультурні процеси. В остаточному підсумку багато стародавніх жанрів і, зокрема, творів традиційної музичної культури, що належать до них, поступово втрачали свою актуальність, ставали неприйнятними особливо для того покоління, що вже формувало свій світогляд у нових умовах. Рекомпенсантаю (заміною) цій втраті ставали, насамперед, ті нові твори, а іноді й жанри, що виникали під впливом вищевказаних процесів. Інші ж твори традиційної музики (у більшості випадків ті, які перебували під “охороною” обряду, що продовжував своє побутування) без

¹ Коваль В. Основні тенденції функціонування сучасної народномузичної творчості (на матеріалах експедиції в с. Бердихів Яворівського району) // 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” (12-14 листопада 1991 р.). – Львів, 1991. – С. 10-11.

будь-яких істотних змін проходили наскрізною ниткою через століття, або ж мігрували з одного жанру в інший, підстосовуючись до нових умов. Серед українських фольклористів на ці явища звернув увагу ще на початку XX століття Філарет Колесса¹. Хоча на процес поступового відмирання традиційної музичної творчості вказували збирачі фольклору ще в першій половині XIX століття².

На Підгорганні – у Богородчанському, Долинському і Рожнятівському районах Івано-Франківської області – на сучасному етапі співіснують усі три вищезгадані тенденції функціонування традиційної музичної культури. Вони проявляються в різних жанрах й у різних ділянках регіону (іноді навіть у населених пунктах, що сусідять) по-різному.

До жанрів, що мають тенденцію до породження нового, насамперед, належать короткі, що складаються із двох (рідше чотирьох) віршів, приспівки, які обслуговують такі весільні обряди, як-от “плесання дружки”³ й “вискакування вінка”⁴, а також – “дарування молодих” (нареченої й нареченого) і “перетанцювання молоді”. Власне кажучи, нові тексти творяться головним чином із використанням уже сталих віршових і музично-ритмічних форм, які слугують основою для імпровізації. Учасники весільної драми нерідко творять ці тексти безпосередньо під час здійснення самого обряду. Адже часто необхідно швидко й адекватно реагувати на жарти-дотинки музикантів, іншої групи співаків чи окремих виконавців, які переспівуються між собою.

Варто зауважити, що музично-ритмічні форми приспівок (особливо, “коломиїкових” зі структурою вірша 446₂) нерідко є основою й для створення пісень-хронік, що відображають здебільшого певні локальні

¹ Колесса Ф. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку // Фольклористичні праці. – Київ, 1970. – С. 35-36.

² Там само. – С. 35.

³ Коваль В. Обряд “плесання дружки” у міжріччі Лімниці та Бистриці-Надвірнянської // Наукові записки тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Серія 9: Музичне мистецтво. – 1998. – № 1. – С. 51-57; Falkowski J. Zachodnie pogranicze Huculszczyzny: Dolinami Prutu, Bystrzycy Nadwórniańskiej, Bystrzycy Solotwińskiej i Łomnicy / Pod red. A. Fischera. – Lwów: Wyd-wo Towarzystwa Ludoznawczego, 1937. – S. 18, 151-152; Schnaider J. Z życia goralı nadłomnickich // Lud. – 1911. – T. 17; 1912. – T. 18.

⁴ Коваль В. Обряд “вискакування (вигопкування) вінка” на передгір’ї та північно-західних схилах Горган // Традиційна народна музична культура Бойківщини: 36. ст. і матеріалів / Ред.-упор. В. Коваль, П. Зборовський. – Львів, 2003. – С. 24-42; Обряди і пісні весільні люду руського в селі Лолін Стрийського повіту / Зібрала О. Рошкевич; опрацював І. Франко // Весілля: В 2 кн. – Київ, 1970. – Кн. 2. – С. 73-125; Obrzedy i pieśni weselne ludu ruskiego we wsi Lolinie, powiatu Strzyjskiego / Zebrala Olga Roszkewicz; opracowal Iwan Franko. – Kraków: W drukarni Uniwersytetu Jagiellonskiego, 1886. – 54 str.

резонансні події. Показовою щодо цього є “Пісня про Василька”, складена ще наприкінці XIX століття. У ній співається про те, як син коваля із села Князівське, що повертався з батьком на возі з базару в місті Калуш, втопився у швидкій річці біля села Тужилів. Цю пісню, зокрема, досліджував Ф. Колесса¹. Декілька її варіантів наприкінці XX століття зафіксував й автор цих рядків. Ці й попередні (досліджувані Ф. Колессою) варіанти згодом стали й предметом мого дослідження².

І справді, “Пісня про Василька” – реакція творчого народу на дійсну подію. Сама ж подія не претендувала на її широкий розголос. А отже, і пісня, здавалося б, могла стати не більш ніж короточасним художнім відбитком події. Але всупереч цьому вона, не дивлячись на загальну тенденцію до відмирання багатьох пластів народновокальної творчості, проіснувала вже понад століття із часу її виникнення та трохи вийшла за вузькі рамки села й околиці, де була створена. Правда, поширюючись у народному середовищі, “Пісня про Василька” набула певною мірою схематичності й фрагментарності, завуалювавши при цьому справжнє джерело її походження. Цей факт – незаперечний доказ того, що пісня виявилася живучішою, аніж пам’ять про саму подію, під враженням якої виникла.

Єдиним живильним елементом для пісні залишається трагічний випадок: молодий хлопець в’їхав возом на бистрину й потонув у річці. Мораль, що впливає з цієї події, викладається простою народною мудрістю – “Не знаєш броду – не лізь у воду”. Саме вона, глибоко запавши в душу люду, мабуть, і дозволяє утриматися пісні в народній пам’яті. Всі інші реальні подробиці частково або ж повністю нівелюються. Таким чином, конкретні діючі особи набувають рис збірних образів.

І хоча “Пісня про Василька”, як засвідчують матеріали фольклористично-етнографічних експедицій на терени, де вона побутує, поступово переходить в інший стан – одержує ознаки другої вищезгаданої тенденції (перебуває в пасивній пам’яті виконавців похилого віку), все-таки важливо було на цьому прикладі вказати на один із чільних стрижнів – семантичний код, що протягом багатьох десятиліть утримував цей порівняно новий (пізній) твір у репертуарі співаків.

У подібній ситуації перебувають і похоронні голосіння, що існують у більшості населених пунктів гірської частини Рожнятівського району. Похоронний обряд ще донині активно функціонує, однак за небіжчиком голосять тільки жінки похилого віку. Молодше ж покоління цієї традиції

¹ Колесса Ф. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку. – С. 34-59.

² Коваль В. До питання поширення та утримання новотворів у народному середовищі // Народознавчі зошити: Двомісячник Інституту народознавства Національної Академії Наук України. – 1998. – №5 (23). – С. 483-485.

вже не підтримує. Завдяки імпровізаційності жанру кожне виконання голосіння завжди є, по суті, новим твором, що звучить тільки один раз. Однак, на превеликий жаль, із часом ця традиція поступово згасає й підмінюється відспівуванням по дорозі на цвинтар церковним хором похоронних пісень, що розучуються спеціально. Хоча, треба сказати, і ці пісні також мають здебільшого народне походження.

Говорячи про жанри, що дають поштовх для творення нового, зазначимо: такими є й звичайні пісні й пісні романсового походження як усної, так і усно-писемної традиції, які оспівують національних героїв – українських січових стрільців і воїнів УПА. Особливо широкий розголос ці пісні одержали після здобуття Україною незалежності. Їх у досліджуваній місцевості знає й досить легко й достовірно може відтворити кожен виконавець незалежно від віку. А визнані майстри народного співу, щоб прославити своїх героїв, вважають за необхідне не тільки додати одну-дві строфи від себе, але й створити нову пісню, використовуючи зазвичай ту або іншу популярну мелодію.

Тенденцію до поступового відмирання на досліджуваній території мають, насамперед, колискові пісні, жнивні ладкання, значна частина весільних пісень і ладкань, а також ряд жанрів інструментальної музики, зв'язаної передовсім із обрядовою дією. У зв'язку зі зміною народного побуту, соціокультурного рівня досліджуваного середовища – відкриттям у сільських населених пунктах дитячих ясел і садків, приходом на поля замість серпа жнивної техніки, впливом на весільний обряд європейської культури (поява фати замість вінка), “засиллям” в інструментальній музиці електронних інструментів тощо – обряди й ритуали (наприклад, вінкоплетення чи випікання короваю) або зводяться до формального рівня, або взагалі гублять зміст їх проведення, а також функціонування приурочених народномузичних творів. Тому ці твори втримуються тільки в пасивній пам'яті людей старшого покоління. А з відходом старожилів у по тойбіччя зникають і самі жанри.

Тенденція до відмирання (особливо в смузі передгір'я досліджуваного регіону) частково простежується й у колядках. У більшості населених пунктів цієї смуги світські колядки, які пам'ятають переважно люди похилого віку, поступово витісняються релігійними колядами. І хоча сам обряд колядування й зараз тут досить активно побутує, все-таки під час обходу дворів колядники співають тільки церковні коляди. На жаль, виконання під вікном світських коляд викликало б у господарів будинку хіба що подив.

До жанрів, що перебувають у стадії “консервації”, насамперед, належать щедрівки й маланка, а почасти – колядки й гаївки. Зокрема, щедрівки знає як старше, так і молодше покоління. Донині на досліджуваній

території (де обряд щедрування органічний) на другий Святий (Щедрий) вечір 18 січня з початком сутінків під вікнами щедрують діти, а пізно ввечері й опівночі – “сестрички” (жінки старшого віку), що віддають виручені за щедрування гроші на потреби церкви. На півночі Богородчанського району до цього часу також добре зберігся обряд “Маланки”. Пісні про Маланку й Василя, які Володимир Гошовський учислив до щедрівок¹, репрезентують виконавці різних вікових категорій.

У багатьох населених пунктах гірської частини досліджуваної території (на противагу смузі передгір’я, про що йшла мова раніше) донині на Різдвяні свята колядники (як діти, так і дорослі) обходять двори й співають при цьому під вікном господарів світські колядки. У передгірній частині Богородчанського району добре зберігся й обряд водіння гаївок біля (або навколо) церкви на Великдень. І хоча щедрування, маланкування, колядування й водіння гаївок ще досить активно побутують на обстежуваному поприщі, все-таки відсутній стимул до постання нових творів. Правда, треба зазначити, ще в недавньому минулому жанри, що обслуговують три перших вищевказаних обряди, надзвичайно активно розвивалися. Про це свідчить, насамперед, те, що в щедрівках, маланках і колядках простежуються складні еволюційні процеси, що відбувалися в руслі трансформаційно-модифікаційних перетворень традиційної щедрівково-маланкової й колядкової ритміки, які часто супроводжувалися спрощенням мелотематичної будови й вели до підміни цієї ритміки вальсовою.

Таким чином, характерною ознакою живучості традиційної музичної культури є, насамперед, її плавучий стан, що спричиняє постійну мінливість, перетворення й переродження. Етнокультурні процеси, що впливають на постійну мінливість традиційної музичної культури, необхідно розглядати як у просторовому (що відбувалися в результаті міграції й асиміляції населення з різним або навіть спільним етнічним корінням), так і в часовому вимірі, що полягає, передовсім, у зміні з часом (під впливом різних факторів) музичного мислення шляхом різних трансформаційно-модифікаційних процесів у складових елементах традиційної музики: ритмічній структурі вірша, музично-ритмічній формі, семантичній і мелотематичній будові.

Підсумовуючи, зауважимо: розвиток, відмирання й збереження музичного фольклору – закономірний процес, що залежить від ряду об’єктивних причин. До того ж, сам процес зникнення, розпаду давньої народномузичної культури й у той же час прагнення до її існування, функціонування на іншому рівні, в інших умовах – надзвичайно різноманітний.

¹ Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – Москва, 1971. – С. 86.

ЕЗОТЕРИЗМ ОБРЯДОВИХ НАСПІВІВ

У сучасній етнології розуміння традиції обмежене *звичасвістю*. З погляду *екзотеричного* звичай – “стереотипний спосіб поведінки, який відтворюється у певному суспільстві чи соціальній групі і є звичним для їх членів. Застарілі звичаї змінюються у процесі історичного розвитку новими, які сприяють становленню нових, прогресивних суспільних відносин”¹. Визначення подаю спеціально за одним з останніх радянських тлумачних словників, оскільки вжита там характеристика показова як для сучасної європейської прагматики, так й історичного матеріалізму. Цитоване в першій його половині (“стереотип поведінки” тощо) властиве загальнонауковим “*стереотипним*” поглядам на традицію. Ідеологічно-матеріалістичне доповнення міститься в наступному твердженні: “Застарілі звичаї змінюються новими, прогресивними відносинами”. Однак не все нове – прогресивне. Спільне для цих тверджень те, що вони обидва хибні, а коріння їх – у філософії² Відродження. Саме тоді сталася криза *традиційно-сакрального* пізнання світу та розвитку суспільства і людство рушило шляхом *кількісного* наукового вжитку.

У філософії Відродження склалося, зокрема, й зверхнє ставлення до духовного поступу, який розпочався в палеоліті. Велетенський злет духовності почали називати “первісним мистецтвом”, “первісним світоглядом”, “первісним мисленням” тощо. Дискурсивний підхід запрограмував недооцінку інтелектуального потенціалу наших прашурів, їх колосальних здобутків у світобаченні, мисленні, мові, мистецтві, музиці, соціальній організації, – нарешті, породив скепсис до сфери *трансцендентного*.

В етнології від початку ХХ століття використовується поняття “*сакральність*”. Його зміст в академічній науці зводиться до знака-терміна, яким характеризуються *психічні й матеріальні* вияви звичаїв та ритуалів, що успадковуються й передаються колективною пам’яттю і значною мірою пов’язані з “первісною магією”. Як не дивно, але всупереч власному матеріалістичному світоглядові академічної науки накопичені

¹ Советский энциклопедический словарь. – Москва, 1988. – С. 915.

² Дещо попереджаючи подальший виклад, процитую Рене Генона: “... філософія є всього лиш суто людське, тобто розумове знання, яким завжди є “профанічне знання”. – Генон Р. Символи священной науки. – Москва, 2002. – С. 455.

нею *факти* впритул підвели етнологію до потреб пізнання їх *езотеричного* змісту.

Найменш опрацьованою ділянкою етнології досі залишається сакральна функція *обрядових наспівів фольклору*. Мої роздуми над проблемами *походження музики і мислення*¹ скеровувалися загальнонауковими правилами, а висновки було отримано за дискурсивною методикою етномузикознавства. Але при цьому основу мого аналітичного інструментарію становило не заглиблення в дрібну аналітику, а *логічні фігури мислення*. Їх застосування врешті й підвело до декодування доступних на сучасному етапі проявів *сакральної традиції*. Нинішній нарис є спробою вийти за межі академічного розуміння традиції і розглянути її в *езотеричному* сенсі. Поглибити уявлення про особливу, *сакральну* місію обрядових наспівів допомогли ідеї та праці Рене Генона, насамперед його книга “Символи священної науки”².

Працюючи над перевиданням збірника К. Квітки “Українські народні мелодії”, у моїй історико-критичній статті під назвою “Українські народні мелодії”³ (написаній наприкінці 1990-х років, ще до ознайомлення з указаною працею Рене Генона) я торкнувся питання класифікації пісень. К. Квітка застосував поділ пісень, раніше засвідчений С. Людкевичем у “Галицько-руських народних мелодіях”⁴. Там пісні (відповідно й у К. Квітки) було розподілено на два масиви: *обрядові* та *звичайні*. Жанрово-тематична рубрикація пісень звичайних (власне, побутових новітньої формації) в обох етномузикологів була свідомо проігнорована. З цього приводу Ф. Колесса висловив докір у рецензії: “Хоч ми знаємо згори, що для творів людського духа так само, як і для творів органічного світу неможливо придумати такий розподіл, що з математичною докладністю відповідав би даному матеріалові, – то з того не виходить, що ми повинні занехати всяку систематизацію”⁵.

Ф. Колесса, безумовно, правий – насамперед як академічний класифікатор ритміки і форм українських пісень⁶. Систематизація потрібна, хай навіть недосконала. Але групування пісень за жанрами,

¹ Частина їх опублікована в роботі: Іваницький А. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). – Київ, 2003.

² Генон Р. Указ. праця.

³ Іваницький А. Українські народні мелодії // Квітка К. Українські народні мелодії. Частина I. Збірник. – Київ, 2005. – С. 414-478.

⁴ Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Й. Роздольським. Списав і зредагував С. Людкевич / ЕЗ НТШ. – Львів, 1906. – Т. XXI; 1908. – Т. XXII.

⁵ Колесса Ф. З царини української музичної етнографії // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Грица. – Київ, 1970. – С. 281.

⁶ Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Там само. – С. 25-233.

ритмоструктурними типами тощо (географією, виконавцями, стилями, фактурою, ладами, амбітусом, тематикою та ін.) належить до сфери прагматики.

За темою нинішнього нарису С. Людкевич (а за ним і К. Квітка) зробили винятково правильне рішення: їхня систематика заснована на “об’єктивній генеалогії двох основних русел народної музичної творчості: *язичницької та козацько-селянської* (власне, європеїзованої)”¹. І далі в тій же статті я пишу: “...між ними існує лише *предметно-етнічна* (лексика, поетика), а не генетична координата (в *обрядовому* фольклорі українців, насамперед, зосереджені форми, структури, модальність *неолітичних* вірувань, що і становить його цінність як скарбу доцивілізаційних, отже, загальнолюдських стадій еволюції) [...]”. Обох дослідників поєднує не лише етномузикологічна ерудиція та інтуїтивне чуття гуманітарної ретроспекції, але й те, що вони не прийняли *літературознавчого* підходу до проблем *історизму* фольклору і принципово втілили не хисткий “мотивно-фабульний” підхід до “жанровості” фольклору, а засвідчили в систематизації українських народних мелодій два справді “космологічних” здвиги: *індоєвропейський* та власне *український національний*”².

Я подаю ці власні спостереження й цитати задля підкреслення того, що підстави *езотеричного розуміння* народної обрядової музики назрівали в етномузикології ще від початку ХХ століття. І як би в історії фольклористики ми не оцінювали рішення С. Людкевича поділити народну музику на *обрядову й звичайну* (чи він інтуїтивно *щось* відчував, чи чисто прагматично різко розмежував ці два масиви), він був правий – більше, ніж прихильники формально-логічної або тематично-змістової класифікації. Бо, виділивши два масиви, С. Людкевич зробив крок у наближенні до проблем *езотеричності*. Не є новиною, що обрядові наспіви від початку записів народної музики слов’ян із кінця ХVІІІ ст., й особливо на початку ХІХ ст.³ ставили дослідників і публікаторів перед *загадками*: збереженням, функціонуванням мелодій, причин формування окремих ритмоструктурних типів. Саме С. Людкевичу належить пріоритет (можливо, неусвідомленого, але правдиво-істинного) **системного** розподілу фольклорно-музичної традиції на *езотеричну та профанну*. Езотеризм обрядових наспівів, крім іншого, полягає в тому, що вони зберігають у вигляді *логічних фігур мислення* інформацію, сумірну в часі з археологічними матеріальними знахідками.

¹ Іваницький А. Українські народні мелодії / Квітка К. Українські народні мелодії. Ч. 1. – С. 435.

² Там само. – С. 435. Докладніше: Іваницький А. Основи логіки музичної форми. – С. 106-108 та ін.

³ Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu Galicyjskiego / Zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska, do śpiewu i na fortepian ułożył Karol Lipiński. – Lwów, 1833.

У яке далеке минуле сягають витoki людського мислення, можна судити з одного прикладу. В основі роботи комп'ютера лежить *бінарна опозиція* – нуль та одиниця. Усе інше – це композиції бінарностей, з яких постали серіація, класифікація, силогізм тощо, оформлені математикою в алгоритми. На сторінках моєї книги “Основи логіки музичної форми” конспективно подано висновки палеопсихології та археології про стадії розвитку мислення людини¹. Зокрема, бінарна опозиція як вирішальна основа і *кредит мислительних операцій* була опрацьована археоантропами 800 тисяч років тому.

Стосовно тих духовних надбань, які ми називаємо “первісним мистецтвом”, далі “фольклором”, вирішальне значення мав перехід у середньому неоліті від збиральництва й полювання до продуктивного виробництва – сільського господарства, скотарства. Він викликав зміни у віруваннях та появу *обрядовості річного циклу*. Провідне місце в цій неолітичній спадщині належить *календарним напівам*. Місія збереження сакральних уявлень та їх ритуально-магічного відправлення випала на долю саме *наспівів* землеробської обрядовості: як *символів ініціації*, як “пускових механізмів” обрядових асоціацій. Обрядові наспіви стали *емблемами* насамперед фаз річного сонячного циклу, а також відповідних громадських свят. Найдавніші типи обрядових наспівів (від середнього неоліту) мають ту відзнаку, що приурочені до *річного календаря*. Це пов’язується з сезонною циклічністю – повторенням з року в рік, в одну й ту ж пору. Інша частина обрядових наспівів пристосована до циклів *людського життя* (народження, весілля, смерть). Формування цих останніх відбулося за епохи протослов’янської спільноти (саме тому основні весільні типи мелодій схожі у східних і західних слов’ян).

Російський вчений Микола Львов ще у XVIII столітті зрозумів різну *звукову символіку обрядових наспівів*. “Свадебные песни сии, – писав Львов, – во всем пространном государстве нашем и словами и *голосом* столько единообразны, что из-за тысячи верст пришедший прохожий *по голосу оных* узнает, в которой избе свадьба”². Судження спостережливого, високоосвіченого інтелігента й науковця XVIII ст. можна розглядати як передчуття представником Просвітництва появи езотеричної проблематики в науці XX – XXI століть.

Зосередження наспівів музичного календаря відбувається навколо сонцестоянь: зимового та літнього. Відсутність схожості між мелодіями цих двох солярних центрів традиції пояснюється *відмінністю сакральних дій*, приурочених до *висхідного й низхідного* піків сонячного циклу.

¹ Іваницький А. Основи логіки музичної форми. – С. 38-57.

² Русская мысль о музыкальном фольклоре / Сост. П. Вульфус. – Москва, 1979. – С. 76.

В етномузикології обрядові наспіви називаються або *груповими мелодіями* (Ф. Колесса¹) або *наспівами-формулами* (Є. Гіппіус²). Ці два визначення засвідчують дві головні ознаки наспівів: *групові мелодії* обслуговують десятки й сотні текстів, а назва *наспів-формула* вказує на їхню іншу функцію – *знаковий зв'язок* з обрядом, ситуацією. Представники позитивного знання, такі як К. Квітка, В. Гошовський, Б. Луканюк, ці визначення не вживали і не вживають, мотивуючи це їх неформалізованістю та образно-метафоричними відтінками.

Слід віддати належне Ф. Колессі та Є. Гіппіусу. Ними було відзначено і підкреслено *доцентрову* роль наспівів у *групуванні текстів* навколо мелодій. Доцентрова роль наспівів стосовно текстів пояснюється не формально-структурними показниками (ритмікою), тим більше – змістом. Це лише зовнішній, *проявлений* (за висловом Рене Генона) факт *езотеричної причинності*.

Обрядові наспіви на відміну від текстів – нечисленні. Дослідники вказали на *збірну типологічну функцію* мелодій. Мелодії, отже, явно *інтегрують щось*, притаманне обрядовості. Коли б їх було стільки, як текстів (наприклад, як у ліриці), їхнє інтегральне значення було б майже нульовим. Принагідно слід відзначити різницю між лірикою, епосом та обрядовістю. Лірика – продукт прагматично-естетичного сприймання світу, вона почала формуватися в пізньому середньовіччі (від XVII ст.) і тому позбавлена найменших ознак сакральності. У ліриці однаково профанними є і тексти, і мелодії. Сказане значною мірою стосується епосу, хоча речитативні форми (насамперед, кобзарські реcitaції) у *мовно-інтонаційній сфері* зберегли сакральні-езотеричні “уламки”. Стосовно епосу постає непроста проблема декодування цієї інформації. Однак не буду на цьому зараз детально зупинятися: це тема окремого, спеціального дослідження (за аналогією нинішнього).

Що ж стосується обрядових наспівів, то вони втратили колишні *сакральні тексти*, але пронесли крізь *тисячоліття* (від середнього неоліту) ініціальну знаковість і сакральний зміст. Саме тому вони були й залишаються досі *центрами тяжіння* десятків і сотень текстів та обрядових дій. У цьому – пояснення сенсу “групових мелодій”. Наспіви – це *нарізні камені фольклорної традиції* (у духовному розумінні³).

Обрядовий наспів через його *символізм* викликає у свідомості колективу носіїв традиції асоціації з колядуванням, водінням гаївок, з весіллям

¹ Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Музикознавчі праці. – С. 370.

² Песни Пинежья. Материалы фонограммархива, собран. и разработ. Е. Гиппиусом и З. Эвальд. – Москва, 1936. – С. 137.

³ Генон Р. Указ. праця. – С. 300-316.

чи проводом русалок тощо. При цьому асоціації виникають *незалежно від тексту*. Наприклад¹:

1. $\text{♩} = 76$ *semp - re ac - ce - le - ran - do*
 1. Бу - ла в ма - ма ч - кі йа - дна до - неч - ка.
 $\text{♩} = 116$
 Важ - ко, не - лег - ко зєм - ля стоґ - - - не - ла.

1. Була в мамачкі йадна донечка.

Приспів 1-й: Важко, нелегко земля стогнела².

2. Йадна донечка одінічанька.

3. Да пішло ік йой да трає сватов.

4. Первіє свати із Туреччини,

5. Другіє свати із Німещини,

6. Третіє свати із сваго села.

7. За первих сватов татка не аддав,

8. За другіх сватов матка не 'ддала,

9. За третіх сватов сама не пашла.

10. Пішла смерточка, сама забрала.

Приспів 2-й: Сільно жаласна мамка плакала³.

11. Не пітаючись, не сватаючись.

12. – Ой де, донечко, нар'яди девать?

13. – Йа спаднічкамі пеньочки вбірать,

14. Маністечкамі коніка вгнуздать,

15. А стручечкамі⁴ коніка вважать⁵.

У тексті йдеться про сватів, яким було відмовлено, а прийшла смерть – не спиталася. Жодного слова про русалії та русалок. Тільки ритмічна конфігурація – ♪♪♪♪ , а також коментар записувача (Володимира Харківа) засвідчують належність пісні до русальних.

Далі в нинішньому нарисі йтиметься про *традицію*, але не у звичному розумінні – як спадкоємність “бабця – дочка – внучка”, або, інакше, не

¹ Зап. В. Харків 1927 р. у с. Макішин Чернігівської округи від дівочого гурту. Фонди ІМФЕ, 6-3/73, текст арк. 25, мел. арк. 57. Ноти подано без двох варіацій в останньому такті, вони несуттєві для дослідження сакрального змісту наспіву.

² Приспів 1-й – до 1 – 9-го рядків.

³ Приспів 2-й – до 10 – 15-го рядків.

⁴ Стрічечками.

⁵ За поясненнями В. Харкова, “запрягати у віжки”.

про історичну спадкоємність колективної пам'яті протягом незчисленних генерацій. Спробуємо вийти за межі “позитивного знання”, методологічно ствердженого Рене Декартом у XVII-му столітті. Він розділив опрацьовані протягом 40 тисяч років *сакральні-комплексні інтелектуальні знання* на сфери матеріально-експериментальні та почуттєві (науку та релігію).

“Саме втрата або забуття справжньої інтелектуальності призвели, – пише Рене Генон, – до двох похибок, які суперечать одна іншій лише на поверхні, по суті ж взаємозалежні та доповнюють одна другу: раціоналізму й сентименталізму. Ігнорування усякого чисто інтелектуального знання, що стало звичним з часів Декарта, логічно мало б неминуче привести, з одного боку, до позитивізму, агностицизму та усіх “саєнтистських” аберацій; з іншого – до усіх сучасних теорій, котрі, не вдовольняючися тим, що може запропонувати розум, шукають чогось іншого, але шукають його в області інстинкту, тобто нижче, а не вище розуму”¹. (Останнє зауваження виявляє критичне ставлення Рене Генона до психоаналітики фрейдизму і особливо юнгіанства).

Руйнівна тенденція “саєнтистських аберацій” у суспільстві протягом останніх 80-ти років коментарів не потребує. Кінець неолітичної культури припадає на другу половину XX ст., коли на зміну прийшла ера високих технологій та інформації, яка остаточно “вимила” залишки сакральної традиції з пам'яті європейського населення.

“Сайєнтистські аберації” простежуються і в дослідженнях фольклору. Прагматична наука скерована на статистично-класифікаційний опис фактів. Тут зроблено дуже багато. Етнологія зосередила, мабуть, мільйони спостережень над язичницькою аграрною практикою та віруваннями.

Але, як пише Рене Генон: “Поняття істини, будучи зниженим до позначення простої чуттєвості у сприйнятті реальності, у кінцевому наслідку прагматично ототожнюється з корисністю, що просто-напросто його [поняття істини] знищує. І насправді, що означає істина² у світі, прагнення якого виключно *матеріальні та сентиментальні*?”³ [курсив мій. – А. І.].

Показово: ці висновки Рене Генона були опубліковані у 1926 році.

Р. Генон висловився також і про природу фольклору та колективної пам'яті. Його погляд не співпадає з усталеними уявленнями. Він оцінює так звану фольклорно-колективну творчість лише як *форму*, вмістилище, де зберігаються сакральні знання, але *самі носії фольклору цього не усвідомлюють*.

¹ Генон Р. Указ. праця. – С. 29-30.

² Р. Генон в іншій праці пише: “...істина не є продуктом людського розуму” (Генон Р. Кризис современного мира. – Москва, 1991. – С. 58).

³ Генон Р. Символы священной науки. – С. 30.

Суспільство ХХІ століття користується поняттям *глобалізації*. Але сучасне розуміння того, що відбувається у світі, як зазначає Р. Генон, – це *перевернена* символіка і *профанне* розуміння явищ, процесів і в цілому традиції. Натомість він вказує на універсалізм сакральної традиції: “... існує тотожність між усіма *правильними традиціями* [незалежно від нації та континенту. – курсив мій. – А. І.]; а, отже, перед нами щось інше, ніж питання про “джерела”, у тому розумінні, як кваліфікують його ерудити”¹.

Зв’язки традицій різних цивілізацій, наголошує Рене Генон, – питання вторинного, власне історичного порядку. До того ж явища зв’язку *між традиціями* не залишають слідів у писемних документах. Традиція, за Р. Геноном, виникає як результат і досвід духовної ініціації (посвячення). Звідси – пояснення *тривкості і неперервності* передачі традиції (не звичаїв чи етики, а саме *символів традиції*).

У слов’янських культурах творення й збереження традиції було, очевидно, прерогативою *інституту волхвів*. Ініціальне знання включало спостереження за небесною сферою, її впливом на людину, і, врешті, передбачало вихід у *надкосмічне* буття². Знання волхвів були *езотеричними* – на відміну від *екзотеричних* – зовнішніх знань нинішніх астрологів та практично-емоційних ритуалів церкви.

Перейду до фольклору та аспектів його *розумового й почуттєвого* сприймання. Інтелігентні люди шанують народну пісню. А в гарному, майстерному виконанні та обробці – як творчість Миколи Леонтовича, як хори й виконавство Олександра Кошиця, який у першій третині ХХ століття підкорив світ, – тим більше. Це сфера *почуттєвого* сприймання народної музики в інтелектуальних верствах суспільства, яке Рене Генон визначає як *сентименталізм в культурі*.

У вивченні народної музики панує *раціоналізм*. Картезіанське розщеплення *фізично-духовної* гармонії людської сутності призвело до прагматично-матеріалістичного розвитку науки, у тому числі й фольклористики. Світ, як зазначає Рене Генон, постав в уяві та суспільній практиці кількох останніх століть *перевернутим*. У дослідженні народної музики, не кажучи вже про тексти, у згоді з методологією картезіанства панує прагматизм, класифікація, аналітика.

Широка громадськість сприймає обрядові наспіви *естетично, гедоністично* (насамперед, в обробленні композиторів). У гуманітарних науках, і особливо серед освічених верств суспільства, простота обрядових *мелодій* сприймається (звернуся до метафори) як *формальна* огорожа

¹ Генон Р. Символи священной науки. – С. 54.

² Р. Генон пояснює третій ступінь ініціації як “смерть” недосконалої (матеріальної) натури і перехід до “безсмертя”, який “можливий лише в плані чисто духовному” (Там само. – С. 292-295).

цікавого загону, де бігають тигри, слони та інші мешканці, які, власне, й приваблюють відвідувачів зоопарку. На сьогодні ще не було зроблено спроби встановити значення цієї “огорожі” як унікального символу, що зберігає своє *охоронно-сакральне значення незалежно від змін у середовищі та видах мешканців “загону”*. (У цьому випадкові під метафорою “мешканців загону” слід розуміти *вербальний текст, обрядові ситуації та стосунки між мешканцями “загону”*).

Для обрядових наспівів показова величезна глибина інформаційності. Опрацювання цієї сфери лише розпочинається. Зокрема, читач може звернутися до аналізу “Щедрика”, проведеного в “Основах логіки музичної форми”¹.

Проблеми походження, декодування та хронологізації народної музики породжують численні загадки.

Одна з них – *профанне й сакральне* у текстах і наспівах обрядового фольклору. *Визначально-типологічні* обрядові наспіви та обслуговувані ними обряди склалися в середньому неоліті, при опануванні продуктивним господарством. Досить переконливо дешифрується, наприклад, *діалогізм* (а точніше – респонсія) у купальських наспівах. Текст нижче поданої пісні профанний (сакральний втрачено). Але, попри профанний зміст, його структурно підпорядковано особливостям музично-строфічної форми і прихований за нею обрядовий *ініціальності*:²

2. $\text{♩} = 54$

Solo **Coro**

1. Де ку-пав- ся І-ван, до-ве-деть- ся й нам. І - ва - не, Йва- печ[ку]!

Solo

2-10. І - ва - не, Йва- печ - ку! Че-рез на - те се-ло

Coro
prosa *ac-ce-le-ran-do*

під ве - зе - но. І - ва - не, Йва печ[ку]!

1. Де купався Іван, доведеться й нам.
Приспів: Іване, Йвашеч[ку]!

¹ Іваницький А. Основи логіки музичної форми. – С. 48-49.

² Записав О. Правдюк у 1959 р. в с. Сулимівка Баришівського р-ну Київської обл. від Приходько Галини Василівни і Гордієнко Наталі Корніївни, пенсійного віку. Фонди ІМФЕ, 14-10/694. Транскрибував А. Іваницький. Архів транскриптора.

2. *Заспів*: Іване, Йвашечку!
Через наше село піч везено.
Приспів: Іване, Йвашеч[ку]!¹
3. Ой у тій печі три деркачі.
4. Що той перший деркач – то ж Яким-солдат.
5. А той другий деркач – то ж молод Степанчик.
6. А той третій деркач – то ж Михайло-ткач.
7. Поза садом, садом три липочки рядом.
8. Що первая липка – то ж Галочка-дівка.
9. А другая липка – то ж Насточка-квітка.
10. А третья липка – то ж Маруся-зірка.

Звернемо увагу на прикмети збереженої в музичній формі купальської пісні колишньої *сакральності*. Рядок “Де купався Іван, доведеться й нам” – це *ініціація* волхва (слова втрачено), приспів “Іване, Йвашечку!” – *ствердження* родом (колективом) звертання до Вищої Сили. Сучасний аналог такої респонсії бачимо в церковному богослужінні: *дяк* (або священник) – *хор*.

Найголовніша прикмета обрядових пісень, як відомо, полягає в тому, що наспіви зимового календаря не вживаються на Купайла і навпаки; не колядують весною або на весіллі. Але досі не було пояснено *причини*, поперше, *типологічної несхожості наспівів-формул* (про “винятки” йтиметься нижче); по-друге, *мотивацію* громадських заборон співу календарних і весільних пісень поза ритуальними обставинами. Вона захована не у звичаях, а в неусвідомленому *езотеризмові* насамперед *наспівів* як знаків, *символів* багатотисячолітньої традиції. Обрядові наспіви сформувалися (їх ритмоструктура і функція) у часи розквіту *сакральної традиції*. Мелодії склалися за принципом *нетотожності*, несхожості, відмінності. В іншому випадкові втратився б сенс космічної “прив’язки” до *фаз сонячного циклу*. За аналогією: чи можна уявити перенесення християнської Різдвяної служби на Великдень?

Рене Генон відзначає в багатьох цивілізаціях наявність двох головних сакральних центрів сонячного циклу. Це – *зимове талітне* сонцестояння. Вони є свідченням процесу *універсального прояву загальних законів циклічного розвитку Всесвіту*.

“Але коли це так, – пише Р. Генон, – то дві “точки зупинки” руху сонця мають відповідати двом крайнім рівням прояву, будь то в їх сукупності, чи всередині кожного зі складових її циклів, число яких безкінечне,

¹ Далі подається основний текст без заспіву й приспіву, які повторюються у 3-10 строфах за зразком 2-го куплету.

і які є не щось інше, як різні стани чи ступені універсального”¹. Рене Генон, говорячи про *безкінечність*, перед цим торкався у книзі “Символи священної науки” не тільки річних, але й космічних циклів індійської Веданти.

Рене Генон подає коментар до праці Едварда Уайта “Святий Грааль, легенди і символіка” (Лондон, 1933), у якій недооцінено внесок кельтських уявлень бронзового і залізного віку (“Кельтської Церкви”, як пише Генон). “Кельтська Церква” підсумувала розвиток землеробських уявлень пізнього неоліту та індоєвропейців і передала християнству символ Святого Граалю. У християнстві це символ чаші, в яку зібрали кров Христову. Тобто, Рене Генон вказує на успадкування християнством символів життя й причастя від *первісних вірувань*. Звідси випливає важливе пояснення *тривкості і неперервності* передачі традиції (не звичаїв чи етики, а саме *символів космічної традиції*), серед яких першорядне місце – на жаль, досі недостатньо усвідомлене й досліджене – належить обрядовим наспівом фольклору слов’ян).

Сказане пояснює причини зосередження головних вузлів музично-фольклорної обрядовості навколо двох сонцестоянь. У залишках сакральної традиції, якими є обрядові наспіви, найбільшу музично-структурно-типологічну визначеність має *музично-обрядова символіка* так званих ***Різдвяних пісень***. День зимового сонцестояння є *головним сакральним пунктом ініціації* в багатьох культурах. Це точка “*входження*”² у цикл сакральної традиції. Літнє сонцестояння та *купальсько-петрівчана* обрядовість *закривають цикл*. Отже, два центри музично-фольклорного календаря й особлива *музично-типологічна* визначеність *наспівів* не випадково зосереджені навколо сонцестоянь.

Тепер щодо текстів. На місці слів “Де купався Іван” тощо (див. нотн. приклад і текст № 2) у сакральній традиції неоліту був зовсім інший зміст. Кажучи сучасною мовою, – “*богослужбний*”. Перегляд текстів календарно-обрядових пісень, як ми їх знаємо в записих останніх трьох століть, однозначно засвідчує *втрату* традиційної сакральної символіки (а, отже, й семантики) та заміщення її *молодіжно-розважальним змістом*. Звідси висновок: відомі нам *тексти* календарно-обрядових пісень є наслідком *профанної* підміни колишніх сакральних текстів.

У зв’язку з цим задамося питанням: що досліджує в обрядовому, особливо календарному, пісенному фольклорі філологія – наука, яка вивчає “усну народну словесність”? Досліджує тексти і не бере до уваги мелодії (наспіви). Отже, маємо один з класичних прикладів профанності сучасної філологічної науки: з одного боку, профанність у розумінні *предмета* дослідження, що обумовлене штучністю *об’єкта*

¹ Генон Р. Символи священной науки. – С. 161.

² Там само. – С. 157-158.

(ігнорування наспівів), з іншого – сам об’єкт – тексти календарних пісень є профанними. Якщо колективна пам’ять зберігає сакральність наспівів від неоліту, то тексти того ж значення втрачені й підмінені профанними у середньовіччі.

І ось тут виникає найголовніша загадка: чому і як зберігся *сакральний символізм наспівів*? В етнології здавна існує загадка *колективного* та *індивідуального* у фольклорі. Стосовно обрядової творчості це питання має особливий сенс, оскільки виконання обрядових пісень, їх структура й функціонування суттєво відрізняються від епосу й лірики.

Рене Генон пише: “Сама концепція *фольклору*, як його розуміють зазвичай, засновується на однозначно хибній ідеї, згідно з якою існують “народні витвори”, спонтанні породження народних мас; тут відразу ж помітний прозорий зв’язок такого погляду з “демократичними” забобонами”¹. І далі: “Народним же може бути єдино лиш факт “виживання” цих елементів, котрі належать втраченим традиційним формам [...]. Таким чином, народ зберігає, сам того не розуміючи, останки древніх традицій, що поринають часом до такого віддаленого минулого, яке було б вельми складно визначити, і яке через це ми змушені віднести до темної області “передісторії”; він [народ] виконує певного роду функцію більш чи менш “підсвідомої” колективної пам’яті, зміст якої, що очевидно, прийшов звідкись іще”². І далі: “... те, що збереглося, містить у собі, у формі більш чи менш прихованій, значний обсяг відомостей *езотеричного* порядку, тобто щось найменш народне, найменш популярне за суттю своєю. Коли традиційна форма близька до згасання, її останні носії можуть свідомо передоверити цій колективній пам’яті, про яку ми говорили вище, те, що, в іншому разі, загинуло б безповоротно; у кінцевому наслідку – це єдиний спосіб урятувати те, що ще, хоча б частково, може бути врятоване. Разом з цим *природне нерозуміння масою* того, що передається, становить достатню гарантію збереження *езотеричного* спадку без його спотворення як, свого роду, свідчення минулого для тих, хто коли-небудь буде здатен зрозуміти його”³. Останнє зауваження, як здається, може бути адресоване етнологам.

Раніше за Рене Генона думку про те, що “народ не розуміє вже її [обрядової поезії] давньої символіки” висловив ще в 1916 р. Ф. Колесса⁴. Корекцію можна внести лише до профанного терміна “обрядова поезія”: більшою мірою *нерозуміння* стосується сакральності наспівів.

¹ Генон Р. Символи священної науки. – С. 52.

² Там само. – С. 53.

³ Там само. – С. 53-54.

⁴ Колесса Ф. Наверстання і характерні признаки українських народних мелодій // Музикознавчі праці. – С. 249.

Принагідно слід зазначити: Ф. Колесса у своїх судженнях (і навіть передбаченнях) був набагато ближчий до пояснення *езотеричного* змісту обрядових наспівів, ніж представники позитивної науки (С. Людкевич, К. Квітка, В. Гошовський). Ритмоструктурна типологія дає дуже вагомі результати для картографування й етногенезу. Методологія К. Квітки і В. Гошовського (та їх молодших послідовників наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст.) здатна внести суттєві доповнення до розуміння процесів етногенезу нової ери (останні 2 тис. років). Але це *кількісний* аналіз народної музики. Поступове й послідовне визначення, вивчення й картографування фольклорних регіонів матиме за мету картографування музичних діалектів (за зразком лінгвістичного). Але не наблизить до розуміння першопричин і тенденцій збереження та розвитку фольклору.

Вище йшлося про несхожість головних типів сакральних наспівів у різних обрядах. Але є винятки, їх слід обговорити. Серед них – використання типу весільного ладкання на жнивях, спів колядок під час жнив, функціонування пісенного типу “Маланки” в купальському обряді.

Уживання *весільного* ладкання,¹



дуже часто трирядкової будови (з повтором першого рядка тексту), широко засвідчене також у *жнивному* обряді:²



1. Обжались, обв’язались...

(Г)обжались, обв’язались,
Нав’язали кіпо[чо]к.

2. Нав’язали кіпочок, (2)

Як на небі зіро[чо]к.

¹ Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Зібрав у с. Ходовичах І. Колесса / Етногр. збірник НТШ. Т. ХІ. – Львів, 1902. – С. 167.

² Записав А. Іваницький у липні 1973 р. в с. Волосівці Летичівського р-ну Хмельницької обл. від Палажки Антонівни Митін, 58 р. З архіву записувача.

3. Нихай бітько турбує, (2)
Нам вичеру готу[є].

Пояснення арки “весілля-жнив” очевидне. В обох випадках має місце *ініціація народжуваності*. Наспів відіграє роль *символу відтворення*: у весіллі – роду, у жнивах – збіжжя. І саме наспів (а не тексти) є “спільним знаменником” указаної символіки.

Звичай колядувати *на жнивах* має той же ініціальний підтекст: головний сакральний центр традиції – зимове сонцестояння – передало могутню рушійну силу відродженню, що й стверджується *наспівом* колядки. Зміст тексту колядок, співаних на жнивах, може мати або не мати згадки про сільське господарство: це цілком неістотний момент. Колядування на жнивах – сакральний місток між двома сонцестояннями: початком зростання сонця у грудні і наслідком цього зростання – *проявленям* у вигляді збіжжя.

Нарешті, зимою маланкують:¹



Цей же тип наспіву використовується на Купала:²



Сказане трохи вище про сакральний місток між двома сонцестояннями (стосовно Різдва і жнив) достоту простежується через символізм щойно наведеного маланково-купальського типу наспіву. Це винятково сакралізована в її езотеричній чистоті *центральна вісь* традиції. Вона поєднує *висхідний* (зимове сонцестояння) та *низхідний* (літнє) рівні ініціації в циклічній будові традиційного світогляду, і в дохристиянські

¹ Записав А. Іваницький у липні 1973 р. в с. Літків Бережанського р-ну Хмельницької обл. від Євгенії Антонівни Малинувої, 60 р. З архіву записувача.

² Записав А. Іваницький у липні 1973 р. в с. Меджибіж Летичівського р-ну Хмельницької обл. від Параски Йосипівни Калакай, 70 р. З архіву записувача.

часи досконало відповідала астрономічним прив'язкам сонцестоянь, які *волхви* не просто вміли вираховувати, але й користувалися цією *віссю* для виходу у *надкосмічне* буття.

Залишається підсумувати.

1. Наспівви обрядового фольклору є *сакральними* (пам'ять від мезоліту, а щодо *логічних фігур мислення* – до мільйона років, від раннього палеоліту). Наостанок ще раз процитую Рене Генона: “Ми часто говорили і не перестаємо повторювати: усякий справжній смисл несе свої багаточисленні смисли в самому собі, оскільки він не є людським витвором, але склався за законом відповідності, який пов'язує усі світи поміж собою”¹.

2. Тексти обрядового фольклору є *профаними* (езотеричний сакральний зміст у середньовіччі було заміщено побутово-гумористичною тематикою). Тому можливість використання фольклорно-обрядових *текстів* обмежена педагогічною та науково-популярною сферами. Тексти – предмет літературознавства. Лише в одиничних винятках у текстах трапляються дивом збережені сакральні символи².

3. Колективна пам'ять фольклору – лише механізм *передачі й збереження у часі сакральної традиції*. Провідне значення належить *наспівам*, які є центрами зосередження езотеричних знань та ініціальної символіки.

4. Очевидно, сакральна символіка фольклору потребує нової методології дослідження.

¹ Генон Р. Символи священної науки. – С. 57.

² Див.: Іваницький А. Основи логіки музичної форми. – С. 72-75.

ЕТНОМУЗИЧНІ АСПЕКТИ МОНОГРАФІЇ
ВОЛОДИМИРА ШУХЕВИЧА “ГУЦУЛЬЩИНА”

Володимир Шухевич (1849-1915) – видатний український етнограф, фольклорист, культурно-освітній та громадський діяч, публіцист, педагог, Дійсний член Наукового товариства ім. Тараса Шевченка (з 1900 року), член Австрійського товариства народознавства (з 1901 року), Етнографічного товариства Чехословаччини (з 1903 року), голова товариств Львівський Боян (1891–1903), Руська Бесіда (1898–1904), Музичного товариства ім. М. Лисенка (1905–1915).

Втім, незважаючи на таку багатогранну та плідну діяльність, В. Шухевич відомий як у наукових колах, так і широкому загалу насамперед як багаторічний, невтомний дослідник галицької Гуцульщини.

Перше знайомство В. Шухевича з гуцульським краєм відбулося 1873 року, коли він як природознавець за освітою проводив у Карпатах ботанічні дослідження. Та, за словами самого В. Шухевича, приїхавши на Гуцульщину, він доволі скоро познайомився із мешканцями краю, а спізнавши їх ближче, захопився самобутнім гуцульським мистецтвом, звичаями та фольклором. Тож уже з наступного 1874 року¹ всі свої дослідження присвятив виключно лише їхній традиційній культурі. Спочатку збирач приїжджав щоліта, а згодом не минав жодної нагоди побувати на Гуцульщині, щоб зібрати свіжий етнографічний і фольклорний матеріал, нерідко спеціально для цього добираючись зі Львова чи то на гуцульське весілля, похорон, або ж коляду.

Свої народознавчі студії В. Шухевич розпочав із вивчення гуцульського фольклору (не виключено, що під впливом тодішньої моди в студентсько-інтелігентному середовищі), дещо із записаного навіть друкував у галицькій пресі². Однак невдовзі він перейшов до комплексного дослідження гуцульської культури та побуту. Його увагу привертала не тільки усна народна творчість, а й гуцульський побут. В. Шухевич збирав найрізноманітніші етнографічні матеріали: предмети щоденного

¹ Арсенич П. Оцінка праці, яка і через 100 років є неповторною // Шухевич В. Гуцульщина: В 5 ч. – Верховина, 1997. – Ч. 1. – С. 20.

² Шухевич В. Про Олексу Довбуша // Зоря. – 1882. – № 10. – С. 155-158; Шухевич В. Про Олексу Довбуша: Народні повірки про Довбуша в околиці Чорного-ри // Зоря. – 1882. – № 11. – С. 173-175.

вжитку та гуцульського промислу, музичні інструменти; записував обряди, робив описи селянських будівель тощо.

Уже невдовзі В. Шухевича, який зарекомендував себе добрим знавцем Гуцульщини, почали запрошувати до організації численних виставок, що проводились наприкінці XIX століття. Зокрема, 1885 рік – етнографічна виставка в музеї графів Дідушицьких у Львові¹, 1887 – етнографічна виставка у Тернополі² та краєва у Кракові³, 1890 – промислова, рільничо-лісова виставка у Відні⁴, де було представлено понад 300 експонатів гуцульського народного промислу, 1894 рік – краєва виставка у Львові⁵, для якої була побудована гуцульська церква і хата, експонувалися ткацькі, різб'ярські та гончарські вироби, одяг, писанки, посуд, дерев'яні хрести, а також колекція музичних інструментів. Окрім того, В. Шухевич також допомагав збирати експонати з Гуцульщини для різних музеїв, як, наприклад, Львівського промислового музею, музею Наукового товариства ім. Т. Шевченка, музею графів Дідушицьких тощо.

В. Шухевич був й одним із перших у Галичині фотографом-аматором, який застосовував цей на той час недавній технічний винахід для етнографічних досліджень, у тому числі й Гуцульщини. Він знімав гуцулів за різноманітною роботою (сплавлянням плотів, збором сіна), у національних строях, фотографував красиви, будівлі, інтер'єри хат, предмети побуту тощо. Світлина В. Шухевича експонувалися на етнографічних виставках, їх охоче публікувала галицька преса⁶. Він навіть виступив у товаристві “Руська бесіда” з лекцією про фотографії⁷.

Звісно, така активна народознавча діяльність В. Шухевича не пройшла повз увагу спеціалістів, дослідників народної культури як в Україні, так і за її межами. До нього зверталися за допомогою та консультаціями⁸. У пресі з'явилися низка схвальних відгуків і рецензій про його збирацько-етнографічну⁹ та музейницько-виставкову діяльність¹⁰, за яку він навіть

¹ Шухевич В. Виставка гафтов и тканей // Зоря. – 1885. – № 10. – С. 119.

² Про етнографічну збірку проф. Шухевича... // Діло. – 1887. – Ч. 92.

³ Краєва вистава в Кракові // Діло. – 1887. – Ч. 95, 97.

⁴ При отвореню рільничо-лісової вистави у Відні... // Діло. – 1890. – Ч. 100.

⁵ Провідник по виставі красів у Львові з особливим оглядом на відділ етнографічний і на павільон руских народних товариств. – Львів, 1894.

⁶ Зоря. – 1895. – № 3. – С. 48; 1896. – № 8. – С. 145; Дзвінок. – 1894. – № 20. – С. 400.

⁷ Діло. – 1892. – № 24.

⁸ Так, російська фольклористка Євгенія Ліньова, готуючись виголосити в Америці лекцію про українську культуру, листовно звернулася за допомогою до В. Шухевича. (Зоря. – 1892. – № 20. – С. 399.)

⁹ Франко І. Огляд праць над етнографією Галичини в XIX в. // Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – Київ, 1955. – С. 240-241.

¹⁰ Діло. – 1890. – № 281; Діло. – 1893. – № 207, 233; Діло. – 1894. – № 249; Батьківщина. – 1888. – № 18. – С. 114; Батьківщина. – 1894. – № 15. – С. 115-116.

отримав орден від австрійського цісаря Франца Йосифа¹. І коли у 1902 році в Австрії виникла ідея публікації багатотомного зводу фольклору всіх народів, що населяли тодішню Австрію, під загальною назвою “Das Volkslied in Österreich” (“Народна пісня в Австрії”), очолити Руську комісію, яка мала підготувати до друку “українські” томи, запропонували саме В. Шухевичу як одному з найвідоміших в Європі дослідників народної культури².

У Науковому товаристві ім. Т. Шевченка подвижницьку працю дослідника підтримали, допомагаючи йому як порадами, так і коштами на експедиції та видання численних матеріалів, зібраних на Гуцульщині. Тож п’ятитомна монографія “Гуцульщина”, “якій Шухевич присвятив поверх 20 років загарливої праці”³ і яка “імпонує багатством етнографічного матеріалу та його новиною”⁴ стала цілком логічним підсумком багатолітньої експедиційної та дослідницької праці вченого, а водночас і першим монографічним представленням народного побуту та культури галицької Гуцульщини: від фізіографічного та статистичного огляду краю, опису гуцульських сіл, будівель, одягу, їжі, занять та промислів, до фіксації обрядів і фольклору. Важливим інформативним доповненням у “Гуцульщині” є численні світлини, які багато ілюструють різні ракурси побуту гуцульських селян.

1899 року з’явилася перша частина монографії, три наступні – друга, третя та четверта – відповідно у 1901, 1902, 1904 роках, як II, IV, V та VII-й томи Матеріалів до українсько-руської етнології Наукового товариства ім. Т. Шевченка⁵. Остання, п’ята частина “Гуцульщини”, опублікована щойно 1908 року⁶, була надрукована завдяки матеріальній допомозі графа Тадея Дідушицького⁷, який із власної ініціативи пожертвував на її видання

¹ Водзначенія з нагоди красвой выставки // Діло. – 1894. – № 249.

² Ankündigung des Werkes Das Volkslied in Österreich. – Wien, 1918. – S. 14-15.

³ Колесса Ф. Історія української етнографії // Приватний архів родини Колессів. – С. 314.

⁴ Там само.

⁵ Шухевич Володимир. Гуцульщина. – Львів, 1899. – Ч. 1; 1901. – Ч. 2; 1902. – Ч. 3; 1904. – Ч. 4. – (Матеріали до українсько-руської етнології / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. – Т. II, IV, V, VII); найновіші передруки: Шухевич Володимир. Гуцульщина: У 5 ч. – Верховина, 1997. – Ч. 1, 2; 1999. – Ч. 3, 4; 2000. – Ч. 5.

⁶ Шухевич Володимир. Гуцульщина. – Львів, 1908. – Ч. 5; передрук: Шухевич Володимир. Гуцульщина: У 5 ч. – Верховина, 2000. – Ч. 5.

⁷ Тадей Дідушицький – нащадок магнатів Дідушицьких, які до кінця XVIII століття володіли маєтком у гуцульському містечку Косів на Станіславщині (нині Івано-Франківська область). Володимир Дідушицький у 60-х роках XIX століття започаткував у Львові музей ім. графів Дідушицьких. У музеї містилися багаті збірки з природи та етнографії Західної України і, зокрема, з Гуцульщини. Сьогодні експонати музею розпорешені по різних Львівських музеях, зокрема, етнографічному, природничому тощо.

1000 корон. За його ж меценатської підтримки монографія вийшла також у перекладі польською мовою в чотирьох частинах¹: перша та друга – 1902 року, третя – 1904, четверта – 1908². Публікація “Гуцульщини” мала великий резонанс у суспільстві, і, попри деякі, радше організаційні і видавничі непорозуміння, ще при житті дослідника була схвально оцінена як українськими, так і зарубіжними вченими³.

Позатим, праця В. Шухевича має велике значення не тільки для етнологів, не менше важить вона і для галицької етномузикології, адже у виданні дослідник значне місце приділив народній музиці як важливій складовій гуцульського побуту. Фактично в “Гуцульщині” вперше опубліковано монографічне дослідження музичного фольклору краю, уперше без будь-якого опрацювання та редагування представлено основні музичні жанри гуцульського фольклору⁴.

Обраний В. Шухевичем спосіб збору та подачі музичного матеріалу був не випадковим. У другій половині XIX століття в Центральній та Східній Європі почав активно розвиватися напрямок, який професор Богдан Луканюк запропонував визначити як етнографістський. Етнографісти, які ґрунтовно та різнобічно здійснювали “комплексно-монографічний”⁵ опис народного побуту, важливою його складовою вважали і традиційну музичну культуру. Зазвичай, народна музика в таких дослідженнях не була об’єктом спеціального зацікавлення, а лише слугувала для вирішення загальних етнографічних завдань.

Серед типових представників цього етнографістського напрямку слід назвати “основоположника та найяскравішого його представника – Оскара Кольберга, до цієї течії в Польщі належать також численні його

¹ Польською мовою всі томи “Гуцульщини” вийшли наразі лише у Львові. У Кракові, як помилково іноді вважається, це видання не публікувалося.

² Szuchiewicz Włodzimierz. Huculszczyzna. – Lwów: Nakładem Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie. – 1899. – Т. I; 1902. – Т. II; 1904. – Т. III; 1908. – Т. IV.

³ “Гуцульщина” і краківська академія наук // Діло. – 1905. – № 109. – С. 3; Сумцов Н. Діячі українського фольклору. – Харків, 1910. – С. 33-34; Moklowski K. [Recenzja] // Tydzień: Dodatek literacki Kurjera Lwowskiego. – 1901. – № 12. – С. 96; Zdziarski St. [Recenzja] // Lud. – Lwów, 1903. – Т. 9. – С. 415-417; Kaendl R. Neuere Arbeiten zur Volkerkunde, Volkerbeschreibung und Volkskunde von Galicien, Russisch Polen und der Ukraine (II Schluß) // Globus. – Braunschweig. – 1904. – Bd. 86. – №. 20. – S. 330-332; Kaendl R. Die Huzulen // Österreichische Rundschau. – Wien; Leipzig, 1909. – Bd. 20. – S. 300-308.

⁴ Матеріали, які зібрав Оскар Кольберг на Гуцульщині, були видані щойно в 1970 та 1971 роках: Kolberg Oskar. RuśCzerwona: W 2 cz. – Wrocław, Poznań, 1970. – Cz. I; 1971. – Cz. II. – (Kolberg O. Dzieła wszystkie. – Т. 54, 55).

⁵ Луканюк Б. Ходовицька збірка Івана Колесси // Родина Колесів у духовному та культурному житті України кінця XIX-XX століття: Зб. наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 263.

наслідувачі – М. Федоровський, С. Удзеля, Л. Магеровський, О. Салоні, у Росії – В. Мошков та українець за походженням М. Янчук, в Україні – П. Чубинський (за участю М. Лисенка) та певною мірою Леся Українка (частково за участю М. Лисенка та К. Квітки), у Галичині – І. Колесса та В. Шухевич (за участю Ф. Колесси та С. Людкевича)”¹.

Тож, як видно, частина етнографістів працювала самостійно. Це були, як правило, ті дослідники, котрі мали принаймні якусь музичну освіту (наприклад, Оскар Кольберг, Іван Колесса, Валентин Мошков, Микола Янчук) і могли покласти народні мелодії на ноти. Однак часто, не маючи відповідної фахової підготовки, а іноді просто не наважуючись транскрибувати фольклорні наспіви, етнографісти запрошували до співпраці фахівців-музикантів. Так, Павло Чубинський звернувся за допомогою до Миколи Лисенка, Леся Українка співпрацювала з М. Лисенком та К. Квіткою, Федір Штейнгель – з В. Мошковым.

Представники етнографістського напрямку, хоча й утилітарного за своїм призначенням, та все ж достатньо новаторського як на той час, ставили перед собою суто наукові завдання: зібрати й опублікувати сировинний матеріал для його подальшого наукового осмислення, причому максимально точно, без будь-яких обробок та редагувань. Для цього вони спеціально виїжджали в села, де фіксували за можливістю все, що їм вдавалось почути та побачити, а також користувалися широкою сіткою кореспондентів, котрі на місці фіксували матеріал, допомагали консультаціями, порадами тощо.

На відміну від попередників, яких менше цікавили власне щиронародні пісні, а в першу чергу, твори напівлітературного або літературного походження, чи так звані дворацькі пісні, що найкраще надавались для домашнього музикування та композиторського опрацювання, представники цього напрямку призивували насамперед народну (селянську) музику.

Разом із тим, етнографісти досить некритично ставилися до фіксації матеріалу, збираючи все підряд і так само все огульно публікуючи у своїх виданнях. Вони не робили бодай якихось спроб жанрової класифікації власне народної музики, не проводили жодних узагальнень, також здебільшого не фіксували й інформації, де і від кого були записані народні мелодії, не наводили паралелей, уважаючи, що їхнє основне завдання – лише документувати народну музику.

Свої теренові дослідження етнографісти друкували переважно у різного роду наукових виданнях (як, наприклад, “Zbiór wiadomości do antropologii krajowej” Антропологічної комісії Академії наук у Кракові, “Етнографічний збірник” та “Матеріяли до українсько-руської етнології”

¹ Луканюк Б. Ходовицька збірка Івана Колесси. – С. 263.

Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, часописах “Lud”, “Wisla”, тощо), що певною мірою також спричинилось до зацікавлення їхньою роботою освіченої громади. Водночас ці публікації викликали і чимало непорозумінь, особливо наприкінці XIX – початку XX століть, коли стрімко почала зароджуватися та розвиватись наукова етномузикологія, і з’явилися принципово нові вимоги до музично-етнографічних видань. Критика стосувалась насамперед методів роботи представників етнографістського напрямку та способу подачі матеріалу у їхніх публікаціях, а це, як уже згадувалось, – некритичний підбір матеріалу, відсутність належних класифікацій та наукового апарату збірок тощо.

Тож етнографістський напрямок завершив “майже вікову епоху ужиткового (утилітарного) освоєння народної музики”¹, водночас ставши добрим фундаментом для зародження та розвитку наступного – наукового – періоду в історії музичної фольклористики. Саме В. Шухевичу, котрий опинився на межі двох великих періодів: утилітарного та наукового, і судилося закінчити цей понад віковий музично-історичний період, а публікація народної музики в його монографії “Гуцульщина” стала останньою працею подібного типу, дослідженням, що завершило етнографістський напрямок у галицькій музичній фольклористиці.

Після появи з друку перших двох томів “Гуцульщини”, у яких були представлені виключно етнографічні матеріали, В. Шухевич запланував у наступних томах опублікувати й фольклорні твори з мелодіями. Збирач не мав спеціальної музичної освіти, однак, розуміючи недостатність публікації одних лише словесних текстів, шукав можливостей вийти з такої ситуації. Тим більше, що найближчі попередники В. Шухевича – О. Кольберг та І. Колесса – велику увагу у своїх дослідженнях приділили саме народним мелодіям.

Вирішуючи поставлене перед собою завдання, В. Шухевич підійшов до його реалізації спочатку по-старому, традиційно, так, як це робили ще П. Чубинський та Леся Українка. Він запросив до співпраці на той час одного з найавторитетніших у Галичині музикантів, композитора Філарета Колессу, який зі слуху спеціально для гуцульської монографії записав низку народних мелодій. Для цього зумисне та за власні кошти В. Шухевич привіз до Львова гуцульських музикантів-інструменталістів. Про це він писав, зокрема, у передмові до “Гуцульщини”, дякуючи Ф. Колессі за допомогу, “що зібрав у нотне письмо пісні, коляди, думки і музику, які тут поміщені, на основі оригінальних сьпівів згідно гри і трембітання Гуцулів, яких я ему на ту ціль достарчував у Львові”², а також у

¹ Луканюк Б. Ходовицька збірка Івана Колесси. – С. 262.

² Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 1. – С. 26. (Тут і далі посилання подаються за останнім виданням.)

листах, де наголошував, що для запису мелодій гри на скрипці та флюярі, які мав нотувати Ф. Колесса, В. Шухевич привіз до Львова двох найкращих гуцульських музик і оплатив їм витрати на подорож і харчі¹.

Тож, виглядає, що всі музичні транскрипції, опубліковані в “Гуцульщині”, Ф. Колесса виконав у Львові і сам для цього спеціально на Гуцульщину не виїздив. Цілком імовірно також і те, що від цих музик він записав не тільки інструментальну музику, але ще й колядки, плеси та інші гуцульські співанки.

Однак, очевидно, такий спосіб здобуття потрібних матеріалів був вельми трудомістким і не дешевим, тож В. Шухевич пішов іншим шляхом. Прикладом для нього послужила діяльність видатного фонографічного документаліста музичного фольклору Осипа Роздольського, який у квітні 1900 року розпочав запис народної музики на фонографічні валики в двох селах Коцурів та Гринів поблизу Львова, а в серпні 1901 року започаткував і фонографічне дослідження народної музики Гуцульщини². Оскільки про свої досягнення О. Роздольський систематично звітував на засіданнях Етнографічної комісії НТШ, тож із потенційними можливостями фонографа, очевидно, був добре ознайомлений і В. Шухевич, який також скористався звукозаписувальною технікою для поповнення монографії музичним матеріалом.

Вирушаючи у чергову експедицію на Гуцульщину у січні 1902 року, В. Шухевич взяв із собою фонограф. У справозданні з цієї експедиції, зокрема, писалося: “Володимир Шухевич відбув подорож у часі між Різдом і Йорданом до Космача, Брустур і Шешор Косовського повіта, де збирав на фонограф меляодії колядок та списував народні звичаї в часі різдвяних свят”³. Фонограф він купив за кошти НТШ, “із 500 корон, виділених йому [Шухевичу. – *І. Д.*] на експедиції, понад 200 потратив на купівлю фонографа”⁴. Щоправда, розпорядившись у такий спосіб грошми, призначеними йому для збору фольклорних матеріалів, В. Шухевич викликав незадоволення у членів Етнографічної комісії, яка в своєму розпорядженні на той час уже мала принаймні один фонограф.

¹ Арсенич П. Оцінка праці, яка і через 100 років є неповторною. – С. 21.

² О. Роздольський з фольклорною експедицією побував на Гуцульщині в серпні 1901 року у селі Микуличин (сьогодні Надвірнянський район Івано-Франківської області), де записав на фоновалики щонайменше 12 мелодій (серед яких – дві обрядові весільні ладканки, решта – звичайні пісні), що згодом були транскрибовані С. Людкевичем та опубліковані в монографічному збірнику галицького музичного фольклору: Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч. – Львів, 1906. – Ч. 1. – № 80, 93, 411, 516, 641; 1908. – Ч. 2. – № 801, 1040, 1155, 1188, 1189, 1190, 1191. – (Етнографічний збірник НТШ. – Т. XXI-XXII).

³ Справозданне з етнографічної експедиції // Хроніка. – 1903. – Ч. 15. – С. 21.

⁴ Загальні збори // Хроніка. – 1905. – Ч. 22. – С. 11.

Правдоподібно, на Гуцульщину з фонографом для запису музичного фольклору В. Шухевич приїжджав і згодом. Так взимку 1904 року, користаючи з допомоги Клементини Лисинецької, дружини космацького священника, В. Шухевич у Космачі рекордував на фоновалики колядки та щедрівки, робив світлини¹. Сьогодні місцезнаходження фоноваликів В. Шухевича невідоме.

Транскрибувати народні мелодії з фоноваликів В. Шухевич, як й О. Роздольський, запросив С. Людкевича. Такий вибір не був випадковим, адже саме С. Людкевич нотував мелодії, рекордовані О. Роздольським, для великого репрезентативного видання галицького музичного фольклору “Галицько-руські народні мелодії”², і мав чи не найбільший у Галичині досвід списування мелодій із фоноваликів. Ф. Колесса ж на той час записував мелодії хіба що з “живого” виконання і фактично в нього зовсім не було практики роботи з фонографом.

Втім, видається дещо дивним, що В. Шухевич раніше не скористався звукозаписувальною технікою для полегшення своєї роботи. Адже О. Роздольський, збирацька праця якого вочевидь стала прикладом для В. Шухевича, сам не транскрибував мелодій, бо також не мав спеціальної музичної освіти. Не знати цього В. Шухевич не міг, оскільки акція фонографування народної музики, як було сказано вище, проходила під егідою НТШ, і всі етапи роботи, пов’язані з рекордуванням мелодій на валики та подальшим їх транскрибуванням, жваво обговорювалися на засіданнях комісії. Тим більше, в ЕК НТШ майже у нікого не залишалося сумнівів щодо переваг, які надавав фонограф у зборі народномузичного матеріалу.

Водночас В. Шухевич як представник власне етнографістського напрямку ужиткового періоду пішов значно далі багатьох своїх попередників і став одним із перших музичних етнографів у Центральній-Східній Європі, який розпочав фонографічне документування народної музики. Цілком імовірно, що О. Роздольський, котрий із фонографом об’їздив практично всю Галичину, на Гуцульщині майже не працював, очевидно, вважаючи, що дослідження народної музики, яке зробив там В. Шухевич, цілком вичерпне та достатнє.

Тож, дякуючи співпраці В. Шухевича з Ф. Колессою та С. Людкевичем, у “Гуцульщині” репрезентовані вокальні й інструментальні гуцульські народні мелодії. Зокрема, у третій частині монографії мелодії подані в окремому розділі під назвою, яка доволі загальноно анотує її зміст –

¹ Відомості про помічників Володимира Шухевича в зборі матеріалів для написання монографії “Гуцульщина” // Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 5. – С. 312.

² Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч. – Львів, 1906. – Ч. 1; 1908. – Ч. 2. – (Етнографічний збірник НТШ. – Т. XXI-XXII).

“Гуцульські пісні”. Тут представлена велика збірка гуцульської інструментальної музики, а також “Співанки”, серед яких – весільні ладканки та коломийки¹. У четвертій частині – мелодії зимового календарно-обрядового циклу: різдвяні колядки, плеси, кругляки та маланкові пісні, які “розсіпані” по тексті та ілюструють перебіг зимового календарного обряду у відповідних місцях².

Мелодії виписані, за окремими винятками, компактно, своєрідними музичними блоками-вставками. Під усіма вокальними мелодіями підтекстована одна, максимум дві строфи. Повні ж словесні тексти інколи можна віднайти в окремій текстовій частині, хоча на них ніяких вказівок автор “Гуцульщини” не давав.

Серед вокальних жанрів у монографії найрізноманітніше представлений зимовий календарно-обрядовий цикл. Це – дев’ять колядок (чи, як їх називає В. Шухевич, коляд), з яких шість нотував Філарет Колесса, три “списав проф. О. Людкевич³ за фонографом”⁴, три плеси, два з яких у транскрипції Ф. Колесси та один – С. Людкевича, два кругляки та дві маланкові пісні, які з фоноваликів В. Шухевича транскрибував той же С. Людкевич.

Коментуючи подані у монографії колядкові мелодії, В. Шухевич слушно підмітив велику схильність гуцульських виконавців до імпровізації та складність точного фіксування мелодії зі слуху, адже “вони змінюються не тільки в устах другого колядника, але й у того самого зараз при відспіванню другої зворотки, або таки при повторенню тої самої”⁵. Із приміток В. Шухевича до двох мелодій кругляків, що з них “більшу частину приспівував міні у фонограф Юрій Соломійчук з Жабя”, можна припустити, що на фоновалики було записано більше, аніж два кругляки. Очевидно С. Людкевич не транскрибував усі рекордовані мелодії, а списував лише типові.

У третій частині “Гуцульщини” В. Шухевич помістив мелодії дванадцяти обрядових “весільних співанок” та п’яти коломийок. Із усіх “весільних співанок”, що їх подав В. Шухевич, виглядає, що гуцульською є лише одна весільна ладканкова мелодія. Решта творів, які, за свідченням самого ж фольклориста, були подані “для характеристики весільного ладкання, якого не довелось нам оригінально записати”, взяті з першого тому “Покуття” Оскара Кольберга⁶. Причому, у примітці немає жодної вказівки ні на сторінки, ні на номер запозичених у О. Кольберга пісень.

¹ Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 3. – С. 91-120.

² Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 4. – С. 27-30, 185, 192, 201-202.

³ Остап – друге ім’я Станіслава Людкевича.

⁴ Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 4. – С. 26.

⁵ Там само. – С. 25.

⁶ Kolberg O. Pokucie W 4 cz. – Kraków, 1882. – Cz. I; передрук: Kolberg Oskar. Pokucie W 4 cz. – Wrocław, Poznań, 1962. – Cz. I; 1963. – (Kolberg O. Dzieła wszystkie. – T. 29).

Про те, де і як була записана власне оця одна дійсно гуцульська мелодія, також ніяких відомостей у монографії немає.

Описуючи гуцульські вокальні народні наспіви, В. Шухевич загалом слушно підмітив три основні вокально-музичні жанри, за його визначенням – “коломийкові, весільні та колядницькі”¹. Їхні зразки дослідник і намагався репрезентувати в “Гуцульщині”. Однак слід зазначити, що ці жанри зовсім не вичерпують вокального репертуару гуцулів. Так, у монографії майже нічого не сказано про такий характеристичний жанр гуцульського похоронного співу, як голосіння, за винятком хіба що простої констатації, що “челядь голосить” та кількох словесних текстів голосінь². Не зовсім зрозуміло також і те, чому багатолітній дослідник Гуцульщини не спромігся організувати запис мелодії дійсно гуцульських весільних ладанок, які активно побутують у краї і сьогодні, а для прикладу ладканкових мелодій скористався покутськими записами О. Кольберга.

Значний інтерес для дослідників становить збірка інструментальних мелодій, поміщених у монографії, оскільки це перші опубліковані записи народної інструментальної музики Гуцульщини взагалі. Серед інструментальних мелодій – двадцять чотири записані від скрипаля, двадцять дві – від флюїста та сопілкаря, вісім – від трембітаря. Інструментальні мелодії у збірці так і погруповані – за інструментами. Транскрибував презентовані мелодії, як було вже зазначено, Ф. Колесса.

Скрипкові мелодії Ф. Колесса нотував від Г. Брустурняка з Космача та Проця Габорака з Брустур. У такій почерговості мелодії і виписані в монографії. Серед награвань, транскрибованих від Г. Брустурняка, переважають коломийки, є також гуцулки, аркан, півторак та одна “пригравка в полонині”. Репертуар брустурського скрипаля виявився порівняно цікавішим. Це не тільки танцювальні коломийки, гуцулки, але й обрядові награвання, зокрема “кругляк до танцю”, “до коляди”, є одна напливова мелодія: “Російська”. У коментарях до розділу В. Шухевич вказує, що саме скрипка є головним та улюбленим гуцульським інструментом, який звичайно супроводжував спів і танці гуцулів.

У збірнику різнобічно представлений і репертуар флюїстів та сопілкарів. Серед двадцяти двох творів – коломийкові мелодії то танцю і співу, козак, аркан, низка полонинських награвань, мелодії для слухання. Зафіксовано й інструментальні обрядові награвання – похоронна “До туги”, а також і менш типовий для флюїри та сопілки репертуар: “мотив колядковий” і “мотив пісні весільної”. За свідченням В. Шухевича, незважаючи на те, що багато пісень та ігор мають коломийкову форму, гуцули не називають їх

¹ Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 3. – С. 91.

² Там само. – С. 259.

коломийками, а старовіцькими, гуцулками, або “по селу: соколівська, жьибівська і т. д.”¹. Однак, термін “коломийка” у монографії вживав доволі часто.

До деяких мелодій В. Шухевич інколи подавав не лише короткі заголовки, а й розширені коментарі-пояснення: “Старовіцька, полонинська. Ватаг співає”, або “До туги, як умре хто, то грають у тугу; а хто знає, то й співає мерцької в тугу”, “Крамарева, від опришків. Крамар ї грав, та давні люде запаметали. Давні ігри, ще за Герлічки”, “Тоска за вівцями, затоскував вівчир, що погубив вівці”, “як знайшов вівцю” тощо. Наприкінці всіх мелодій вказано їхніх виконавців, хоч і не конкретизовано, яку мелодію хто грав: “Василь Дроняк з Жабя, Никола Гаврилук з Яворова, Олекса Шеребуряк з Бервінкової”.

Цінною у монографії є і підбірка з восьми мелодій, граних на трембіті. Це награвання, які супроводжують похорон, пастуший побут, а також виконуються для слухання – “За опришків”. На відміну від попередніх інструментальних мелодій, трембітні не паспортизовані. Вони, як й інші інструментальні твори, подані у монографії без будь-якої систематизації: полонинська, похоронна, знову полонинська тощо.

Аналізуючи інструментальну виконавську манеру гуцулів, і автор монографії В. Шухевич, і транскриптор Ф. Колесса відзначали великий талант гуцулів до імпровізації. “Кожда мелодія, пригравана на фльоері або на скрипці, відзначає ся незвичайним багатством прикрас, мелодійних мережанок”². При повторному виконанні ці мелодії щораз змінювалися, тому записати їх зі слуху було досить важко навіть Ф. Колессі. У коментарях до транскрибованих інструментальних мелодій він писав, що його записи не претендують на “буквальну вірність: головна мельодія виходить у грі Гуцула з безчисленними прикрасами, мелізматами, мережанками, котрі нераз просто неможливо уловити з тої причини, що Гуцул кожного разу змінює сі мелізмати і ніколи не грає другий раз зовсім так само, як грав першого разу. Тому-ж мої записки лише приблизно вірні”³.

Загалом жанрова сітка поданих у монографії інструментальних мелодій доволі повно представляє основні сфери побутування гуцульської інструментальної музики. Це, насамперед, обрядова традиція, презентована похоронними, коляшковими і кругляковими награваннями, полонинські сигнали та супровідні мелодії до співу, музика для слухання. Добре представлена інструментальними мелодіями й багата танцювальна традиція гуцулів. Позатим, В. Шухевич, на відміну від вокальних жанрів

¹ Там само. – С. 91.

² Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 3. – С. 91.

³ Там само.

гуцульської музики, не спромігся зробити бодай якоїсь жанрової класифікації інструментальної музики, очевидно вважаючи цілком достатнім та вичерпним її публікацію в монографії за музичними інструментами.

Окремий розділ монографії – “Гуцульські струменти” – присвячений народним гуцульським інструментам. Фактично всі рецензенти монографії, які нерідко критикували В. Шухевича за ті чи інші упущення, були майже одностайними у високій оцінці цієї частини праці. Навіть Володимир Гнатюк, знаний як чи не найбільший опонент В. Шухевича, назвав опис інструментів “безупречним”¹. У розділі вперше зроблено систематичний опис типових інструментів регіону – двох хордофонів (скрипки та цимбал), семи аерофонів (фляри, денцівки, теленки, рогу, дуди, трембіти та свирілі) й ідіофону (дримби). Дослідник також розділив інструменти на сольні й ансамблеві, чоловічі та жіночі.

Втім, В. Шухевич не тільки перерахував музичні інструменти, але й доволі детально та фахово описав, із яких частин вони складаються, як виглядають, як кріпляться окремі частини інструментів, з чого і як їх виготовляють, у яких селах живуть найкращі майстри. Він також подав відомості, як грають на тих чи інших музичних інструментах, де й у яких ситуаціях: “на весіллях грає попри скрипку ще цимбалістий на цимбалах”², “трембітають на полонинах, при похоронах і інших нагодах, але лише від Дмитра до Юрія, в инший час мож трембітати хіба мерцєви”³, “свирилів уживають найбільше на полонинах”⁴, “скрипичників наймають грати на хрестинах, весіллях, толоках, танцях і т. д., і трембітанників на похорони”⁵.

В описі народних інструментів В. Шухевич намагався прискіплюво виписати народну термінологію, “звертаючи всюди пильну увагу на народну номенклатуру їх [інструментів. – *І. Д.*] складових частин”⁶. Ось, наприклад, що сказано у передмові до “Гуцульщини”: “У відповідні місця тексту вложив я много гуцульських слів і їх форм з вимовою і наголосом, як я їх чув, не менче старався з усею силою придбати народну термінологію, що усе зазначую у тексті курсивом”⁷. Цікавими є гуцульські назви, які подав В. Шухевич: виконавців-інструменталістів – “скрипичник” (скрипаль), “цимбалістий” (цимбаліст), “трембітанник” (трембітар), “дугчєк” (дудар), частин інструментів, тощо. Водночас у словнику, поданому наприкінці п’ятого тому “Гуцульщини”, який, як зазначає автор монографії, “містить

¹ Гнатюк Володимир [Рецензія] // Кієвская Старина. – 1905. – Т. 88. – Кн. 2. – С. 105.

² Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 3. – С. 80.

³ Там само. – С. 83.

⁴ Там само. – С. 87.

⁵ Там само. – С. 92.

⁶ Колесса Ф. Історія української етнографії. – С. 319.

⁷ Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 1. – С. 25.

усі гуцульські слова”¹, власне музичних термінів, зокрема тих, які б стосувалися інструментів чи виконавців, є чомусь порівняно дуже мало.

Розділ, який представляє музичні інструменти галицької Гуцульщини, багато ілюстрований. Опис найбільш уживаних, таких як цимбали, флюяра, денцівка, ріг, дуда, свиріль, В. Шухевич супроводжує фотографіями та малюнками, зробленими на основі фотографій. У монографії подані також і такі світлини, як “Гуцул грає на флюярі”, “Трембітанник”, “Дутчек”, скрипаль та цимбаліст під час гри. Світлини гуцульських інструменталістів можна віднайти і в інших розділах монографії. Зокрема, у четвертій її частині – на світлині “Колядники під вікнами” у гурті колядників сфотографований трембітар з трембітою², у третій частині на світлині “Весільний похід” теж зафіксовані народні музиканти-інструменталісти³.

Отож, у своїй монографії В. Шухевич уперше в українській етномузикології представив хордофони, аерофони та ідіофони, які побутували на Гуцульщині. Звісно, їхній перелік аж ніяк не вичерпує багатство інструментарію регіону, втім В. Шухевич подав найчастіше вживані. Детальний опис інструментів, який зробив В. Шухевич, сьогодні цінний ще й тим, що багато з них, у тому вигляді, в якому їх описав та сфотографував фольклорист, сьогодні вже не побутує. Так, вже майже не грають на великих флюярах, стали раритетом та майже вийшли з ужитку ріг і свиріль, на яких зрідка хто грав ще в часи В. Шухевича, порівняно не часто в активному побутуванні зустрічається дуда.

Як типовий представник етнографістського напрямку В. Шухевич не тільки власноручно збирав матеріал, а й користувався широкою сіткою кореспондентів. Його сподвижниками були люди різні за походженням та соціальним становищем. Вони призбиравали В. Шухевичу необхідну інформацію, допомагали знайти кореспондентів, надавали консультації. Серед його активних помічників – учителі, зокрема Лука Гарматій, Дмитро Єндик, Теофіл Кисилевський, Микола Колцуняк, лікарі – Володимир Бобринський, Ярослав Окуневський, священики – Олекса Волянський, Іван Попель, а також їмость – Клементина Лисинецька, викладач Вижиницької фахової школи Марко Мегединюк, художник Северин Обст та інші.

Ще одне важливе питання – науковий апарат видання, за який чимало критикували працю В. Шухевича. На засіданнях НТШ⁴, у рецензіях на

¹ Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 1. – С. 25.

² Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 4. – С. 40.

³ Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 3. – С. 42.

⁴ Протоколи засідань секції філологічної // Рукописні фонди Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. – Ф. 1. – Оп. 42/а-П. – Арк. 88.

монографію¹, у аналізах його доробку² фольклористу дорікали ще його сучасники за відсутність паспортизації поміщених у монографії матеріалів, за те, що фольклорист майже ніде не подавав паралелей, як це було прийнято для наукових видань, які розпочало випускати НТШ.

В. Шухевич не приймав критики, а відсутність вказівок на місце запису й інформації про виконавця пояснював тим, що на початку своєї збирацької діяльності не вважав річчю потрібною документувати те, що відомо по всій Гуцульщині³. Лише після обговорення перших частин праці на засіданнях ЕК НТШ та виголошених зауважень до його матеріалів, В. Шухевич почав як сам фіксувати, так і вимагати від своїх інформантів відомостей про виконавців та місце запису творів уже за вимогами наукового періоду.

Слід водночас зважати й на те, що В. Шухевич, як було сказано вище, був представником власне етнографістського напрямку, а отже, ще ужиткового періоду. Тож ті правила та вимоги, які були обов'язковими для представників новітнього, наукового періоду, аж ніяк не стосувалися В. Шухевича. Між іншим, аналогічні закиди робились і Оскарові Кольбергу, й Іванові Колессі, і Павлові Чубинському.

Отож, музично-етнографічна діяльність В. Шухевича стала важливою віхою у розвитку галицької етномузикології. Він був останнім представником етнографістського напрямку в галицькій етномузикології, з одного боку, завершуючи столітній період ужиткового фольклоризму в Галичині, а з іншого – вже передвіщаючи його наступний – науковий період. Завдяки В. Шухевичу вперше було опубліковано великий збірник гуцульської народної музики, представлено її основні музичні жанри, описано музичні інструменти. Водночас дослідник пішов далі від своїх попередників. Рекордуючи народну музику Гуцульщини на фоновалики, В. Шухевич разом із О. Роздольським один з перших не тільки в Галичині, але й у Центрально-Східній Європі започаткував використання фонографа для запису народної музики та першим в Україні й одним з перших у Центрально-Східній Європі у співпраці з С. Людкевичем опублікував транскрипції цих фонографічних записів.

¹ Гнатюк Володимир [Рецензія]. – С. 80-81; Franko I. Volodymyr Šuchevyc. Huculšcyna / Materijaly do ukrajinsko-ruskoji etnologiji. t. II, IV, V, Lemberg, 1899, 1901, 1902 [Рец.] // Zeitschrift für österreichische Volkskunde. – Wien und Prag, 1902. – VIII. Jahrgang. – Heft. 5. – S. 199-214; див. також: Вовчак А. “Гуцульщина” Володимира Шухевича в оцінці Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 1999. – Вип. 27. – С. 142, 144.

² Колесса Ф. Історія української етнографії. – С. 322.

³ Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 1. – С. 26.

ГУЦУЛЬСЬКИЙ СКРИПАЛЬ ВАСИЛЬ ВАРДЗАРУК
("ЯКОБИШИН") І ЙОГО ПОСЛІДОВНИКИ

У своїй статті "Музиканти весільних капел космацької традиції" Богдан Котюк робить спробу хронологічно систематизувати зібрану ним інформацію "про музикантів різних генерацій і поколінь"¹. До "найстарішої генерації" він відносить двох скрипалів ("скрипністів") – батька Петра Вардзарука² і його сина Василя ("Якобишина")³. Останнього Б. Котюк називає музикантом, який, за свідченням найстарших інформантів, "давав основу всієї космацької музики" і називався Василем "Якобишином" Вардзаруком (1855-1936)⁴ (*Світлина* 5. Див. стор. 66). Жодної іншої інформації про цього лідера-скрипalia і водночас фундатора "всієї космацької музики" Б. Котюк не подає⁵.

Автор пропонованої статті здійснив спробу реконструювати творчий портрет космацького скрипalia "найстарішої генерації" крізь призму оцінки виконавських традицій його учнів і послідовників. Методологічною базою для зображення творчого портрета В. Вардзарука послужив питальник класика української етноорганології К. Квітки⁶.

¹ Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції // Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель: Теоретичні студії / Упор. Б. Луканюк. – Львів, 1991. – С. 28-39.

² Тут і далі жирним позначено наголоси у прізвищах та прізвиськах музикантів.

³ Б. Котюком не з'ясовано точний правопис прізвища батька і сина Вардзаруків. Правнук П. Вардзарука, Василь Юрійович Вардзарук (список інформантів – далі СІ – № 1), під час спілкування з автором цієї статті представив себе як "Вардзарук", довівши, що у правопису його прізвища присутня літера "д". Окрім цього, мешканець присілка Завоели с. Космач Дмитро Костюк (СІ, № 2) засвідчив, що першими поселенцями присілку були Вардзаруки (а не Варзаруки), Сіреджуки і Линдюки ("Кубанови"). Те ж саме підтвердив Лук'ян Вардзарук (СІ, № 3), уродженець присілку Завоели, рід якого також походить від перших поселенців.

⁴ Б. Котюк подає приблизні роки життя В. Вардзарука. Онук скрипalia, Василь (СІ, № 1), переконливо називає інші роки народження (1858) і смерті (1941) діда. Дату смерті він пов'язує саме з 1941 роком, коли йому, малому, було 6 років. З незначними похибками роки життя В. Вардзарука визначає Д. Костюк: 1863-1942.

⁵ Котюк Б. Указана праця. – С. 30.

⁶ Квитка К. Профессинальные народные певцы и музыканты на Украине (программа для исследования их деятельности и быта). Глава 3: Скрипачи. Раздел шестой: Цымбалисты. Раздел седьмой: Инструментальный ансамбль ("троїста музика") // Квитка К. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Гошовского. – Москва, 1973. – Т. II. – С. 315-319, 321-322.

Безпосереднім джерельним матеріалом послуговувала інформація, отримана під час проведення усних бесід автора з онуком В. Вардзарука (див. список інформантів – CI, № 1), також із сусідом славетного музиканта з присілку Завосели Дмитром Костоком (CI, № 2), знавцем історії, культури й фольклору с. Космач Лук'яном Вардзаруком (CI, № 3) та весільним скрипалем цього села Василем Багрійчуком (CI, № 4). Опосередковано автор використав також інформацію, отриману від музикантів – духовиків, скрипалів, виготовлювачів народних музичних інструментів із Космача, його присілків та сусідніх сіл.

Із розповіді внука довідуємося про походження роду діда, а також його прізвиська (“шпіцнамена” – з німецької) “Якобишин”, яке він почув малим хлопчиком від батька – Юрія Васильовича (1903-1984). Якось, дуже давно, за часів Австро-Угорщини, на “Мадярщині” (Закарпатті) чоловік убив людину і, полонинами втікаючи від погоні, потрапив до Космача в присілок Завосели. Тут він (“сей мадір”) знайшов удовицю “Якобиху”, познайомився з нею й одружився. Отже, родинне “шпіцнамен” “Якобишин” походить від назвиська удовиці “Якобиха”. Як зазначає Василь Юрійович, від шлюбу “сего угорця” (“мадіра”) з Якобихою народився його прапрадід Петро, від прапрадіда – прадід Петро, у якого появився на світ дід Василь, а від нього – син Юрій, котрий є батьком інформанта. Василь Юрійович припускає, що рід “Якобишиних” походить не з українців, а, швидше за все, з “мадярів”. “У теперешній час ми, “Якобишини”, є українцями, але своїм корінням сягаємо “мадярів”.

У шестилітньому віці маленький Василько запам'ятав, що дід Василь Петрович полюбляв грати на скрипці “трясунки”, подібні на “гуцулки”. На запитання автора статті, чи пам'ятає він, щоб дід під час гри на інструменті підспівував, внук відповів, що, за традицією гуцульських музик, він відбивав метричну пульсацію ногою. Василь Юрійович згадав один із епізодів, пов'язаних з образом діда в стані творчо-виконавського процесу. У хаті біля печі пораяється баба – чорнява, невелика на зріст, з сумним обличчям. Дід підходить до столу, бере скрипку і починає грати. Грає щось сумне “до співу”, але раптом кладе скрипку і, схвилюваний, виходить з хати на подвір'я. Повернувшись через декілька хвилин, бере скрипку і знову грає “якус ноту”, а потім кладе скрипку на стіл і застигає в розгубленості, більше так і не доторкнувшись до інструмента. Як згадує Василь Юрійович, його дід “іграв гуцулку” інакше, ніж її грають зараз. У його виконанні вона звучала легко й у помірному темпі (“чах... чах... чах...”). Тепер її грають швидко (“скоро”) (“тр... р... р...”) і в скороченому варіанті, пропускаючи окремі коліна. Наведемо останній спогад із власного життя Василя Юрійовича: “Якось одного вечора в хаті слухав радіо і почув гру “скрипніста” з Мишина Дмитра Біланюка

(1953 р. н.)¹. Він зіграв дві мелодії, “похожі” до дідових “арій”, що колись називалися “трісунками”.

У 1938-39 рр., коли внуку було 3-4 роки, дідова капела (“партія”) складалася з таких космацьких музикантів: капельмейстер В. Вардзарук (“Якобишин”) – скрипка; його учень Лук’як Бойчук (“Логойда”) (1908-1987, присілок Ставник; *світлина 1*) і Танасій Прокоп’юк (“Бордюгів”) (1904-1946, присілок Лішів) – цимбали; Юрій Вардзарук (“Якобишин”) (1903-1984, присілок Завоєли) – фоярка, короткий кларнет, бубен. Лук’ян Бойчук, окрім того, що “цимбалив” у “якобишинській” капелі, вчився у свого “метра” грати на скрипці. Маленький внук В. “Якобишина” запам’ятав сцену, коли “дідо” уважно слухав гру на скрипці “Логойди”, тихенько крокуючи по хаті.

Географія обслуговування весіль капелою В. Вардзарука була дуже простора, вона охоплювала майже все Підгір’я: усі присілки (32) Космача, села: Брустури, Шепіт, Снідавка, Соколівка, Річка, “Березови” (Нижній, Середній і Верхній Березів). Зі споминів Василя Юрійовича довідуємося, що в останні роки творчого життя дідо Василь Петрович не грав на скрипці, маючи стягнення (“стегниння”) сухожилля пальців лівої руки, а його улюблений інструмент висів на клинку. Славетного скрипаль відвідували колеги, і, він сам вже не граючи на інструменті, дозволяв їм музикувати на його скрипці. “Коли ж дідо помер, баба скрипку продала невідомо кому”², – із сумом констатує онук.

Про життя і творчість В. Вардзарука багато знає його завоєлівський земляк – фольклорист, історик, краєзнавець, аматор-сопілкар Лук’ян Вардзарук (СІ, № 3). Він згадує, що космацький “патріарх” скрипкового виконавства розпочав грати в капелі приблизно у 24-річному віці, тобто у 1882 р. Знаменною подією у житті В. Вардзарука та його колег стала участь у фестивалі культур народів Австро-Угорщини, що відбувся у Відні у 1908 р. і був присвячений 60-річчю правління цісаря Франца Йосифа. На цьому фестивалі скрипаль виступив у якості капельмейстра ансамблю традиційного космацького весілля³. З цього часу 50-річний

¹ Біланюк Дмитро Федорович (1953 р.н., народився у с. Мишин Коломийського р-ну Ів.-Франківської обл., закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка, клас скрипки) – талановитий скрипаль, директор Косівської музичної школи, останнім часом завідує відділом культури Косівської державної адміністрації.

² Б. Котюк пише, що перед смертю “Якобишин” подарував свою скрипку “Генцу” (указана стаття. – С. 31.). Те саме засвідчила донька “Генца” Марія Василівна, яка розповідала авторові статті про те, що її батько у 1957 р. почав відновлювати з пам’яті репертуар на інструменті, подарованому йому до арешту славетним В. “Якобишином” і збереженому сусідами – Іваном та Явдохю Горганюками з присілку Бані.

³ Серед творчих колективів народів Австро-Угорщини на Віденському фестивалі галицька Гуцульщина презентувала в інсценізованому вигляді традиційне космацьке весілля.

В. “Якобишин” був визнаний провідним народним музикантом як учасниками фестивалю, так і гуцулами Космача та довколишніх сіл.

Події Першої світової війни (1914-1918 рр.), розпад Австро-Угорщини (1918 р.), українські національно-визвольні змагання, їх поразка (1919 р.), окупація західноукраїнських земель Польщею – усе це спричинилося до тимчасового припинення музичного життя на космацько-шепітських теренах. І лише в 20-х роках ХХ ст., коли поновилося мирне життя горян, відновлює свою діяльність і весільна капела В. Вардзарука. За інформацією Л. Вардзарука (СІ, № 3), на той час склад капели “Якобишина” не обмежувався скрипою і цимбалами, а включав “фоярку” (відкриту одноцівкову коротку сопілку), короткий кларнет (in es), бас (басолю), бубен (СІ, № 1, 3)¹. Капельянами “Якобишинського” ансамблю були яскраві музиканти, серед яких: цимбалісти Танасій Прокоп’юк (“Бордюгів”) (1904-1946; с. Космач, присілок Лішів; *світлина 5*), Іван Соколюк (“Хромейчуків”) (1908-1994; с. Брустури, присілок Центр; *світлина 4*) та Лук’ян Бойчук (“Логойда”) (с. Космач, присілок Ставник), фоярники Дем’ян Линдюк (“Дем’єн Попиччин”) (с. Космач, присілок Нижній Ставник) (*світлина 4*) та Юрій Вардзарук (син В. “Якобишина”, який поєднував фоярку з кларнетом і бубоном) (1903-1984; с. Космач, присілок Завоєли), басист Качурівський (“Дідик”) (роки народження і смерті невідомі, походив з Поділля; мешкав у с. Космач, присілок Завоєли), бубніст Андрій Плиторак (“Белейчуків”) (роки народження і смерті невідомі; с. Космач, присілок Завоєли; *світлина 5*).

Лук’ян Вардзарук (СІ, № 3) відзначає момент новаторства у формуванні самого складу “якобишинської” капели, пов’язаний із введенням баса в гуцульське інструментальне ансамблювання, що мало прогресивне значення, оскільки надало колоритної ритмо-гармонічної забарвленості капельному звучанню. Бас використовувався в капелі В. Вардзарука до того часу, аж поки перестав існувати сам колектив. Що стосується короткого кларнета, який звучав в ансамблі космацького скрипаля, то він продовжує застосовуватися в сучасних весільних капелах космацько-шепітської традиції завдячуючи мультиінструменталістам Юрію Самокіщуку (“Пекур’євському”) (1948 р. н.; с. Космач, присілок Клифа) і Юрію Данищуку (“Полагнюку”) (1951 р. н.; с. Шепіт, участок Вишне Поле).

Як згадує Лук’ян Вардзарук (СІ, № 3), В. Вардзарук був людиною живою, енергійною, розумною й передбачливою. Він добре орієнтувався в музичному житті, коли воно вирувало на космацько-шепітських теренах. У 30-40-х рр. ХХ ст. у Космачі організовувалися нові капели

¹ Б. Котюк у наведеній “Хронологічній таблиці стадій розвитку інструментарію традиційної весільної космацької капели” не зафіксував у складі капели періоду 20-30-х рр. ХХ ст. таких музичних інструментів, як фоярка, короткий кларнет, бас (басоля) (див.: Указ. стаття. – С. 38).

музикантів, які очолювали учні й послідовники В. Вардзарука. З-поміж них: В. Пожоджук (“Генц”) (1899-1991; *світлина* 2), Іван Менюк (“Менів”) (1903-1989), Лук’ян Бойчук (“Логойда”), Дем’ян Линдюк (“Дем’єн Попиччин”), Михайло Слочак (“Федорин”) (1913-2002), Петро Коб’юк (“Козар”) (1918-1964), Федір Білавусяк (“Андрійців”) (1898(99)?-1970), Дмитро Гудим’як (“Гудим’ячків”) (1887-1981) та інші. Конкуруючи поміж собою, ці лідери-скрипалі разом зі своїми капелами активно обслуговували весілля та календарно-обрядові дійства в Космачі та довколишніх селах. Особливістю новостворених капел було те, що, на відміну від “Якобишинської”, вони розпочали грати танцювальну музику у швидших темпах. Цьому сприяла поява гуцульського танцю “микуличинка” (назва походить від с. Микуличин), який танцюють по чергово однією парою в дуже швидкому темпі, що потребує відповідного капельного супроводу. “Якобишинська” капела, граючи микуличинський танець, зі швидким темпом не справлялася, і В. Вардзарук (“Якобишин”) з цього приводу якось висловився: “Я у ці молоді дурноти не можу грати”. Усвідомивши зміни темпів у танцювальній музиці капел-конкурентів, знаний скрипаль вирішив вчасно зійти з музикантського “олімпу”. Космацьким музикантам свій відхід пояснив тим, що в нього стався “параліч пальців лівої руки”, у зв’язку з чим він і завершує свою “музикантську кар’єру”. Після оприлюднення такої заяви В. “Якобишин” відіграв ще одну “толоку” і в 1935 році припинив музичну діяльність. Свою улюблену скрипку гуцульський “маестро” подарував талановитому і перспективному музикантові В. Пожоджуку (“Генцу”), а другий інструмент – якомусь аматору-скрипалю. Але В. “Якобишин” за все своє творче життя настільки органічно злився зі скрипкою, що після закінчення своєї музикантської кар’єри не зміг повністю відійти від гри, і тому потаємно заходив на свята до хати цього аматора-скрипалі і натхненно музикував на подарованій йому скрипці. З цього приводу Лук’ян Вардзарук згадує свої юні роки, коли, йдучи попри відчинене вікно хати аматора-музиканта, чув чарівно-сумні мелодії, які звучали з-під пальців гуцульського скрипалі. Коли ж звучний голос “якобишинської” скрипки розпочав “затухати”, його підхопили учні й шанувальники музиканта.

Узагальнюючи інформацію, отриману від внука Василя й односельця Лук’яна, означимо хронографію творчого життя Василя Петровича Вардзарука (“Якобишина”):

- 1882 р. – початок музичної діяльності 24-річного Василя Петровича;
- 1908 р. – участь в якості капельмейстра космацької капели у фестивалі культур народів Австро-Угорщини у м. Відні;
- 1914-1920 рр. – тимчасове припинення творчої діяльності;
- 1920-1935 рр. – останній етап музичної діяльності, продовження

його справи молодим поколінням музикантів-скрипалів космацько-шепітської традиції.

Мелодії В. Вардзарука, виконавський стиль, творчу манеру капельного музикування згодом перейняли і розвинули новостворені капели, очолювані лідерами-скрипальцями: В. Пожоджуком (“Генцом”), І. Менюком (“Менівим”), Л. Бойчуком (“Логойдою”), Д. Гудим’яком (“Гудим’ячковим”), Ф. Біловусяком (“Андрійцевим”), М. Слочаком (“Федориним”), П. Коб’юком (“Козарем”), Д. Линдюком (“Дем’єном Попиччиним”).

У 1945-50-х рр. ХХ ст. на музичній арені з’явилися дві космацькі капели – П. Коб’юка (“Козаря”, присілок Рунок) та М. Слочака (“Федорина”, присілок Рушір). На той час ці капели були в zenіті слави й обслуговували весілля не лише в Космачі, а й у “Березовах” та в довколишніх селах. У колективі М. Слочака партію цимбал виконував Петро Капуляк (1920-прибл. 1993) – син відомого фоярника Миколи Капуляка (1902-1994) з с. Акрешори, а партію фоярки – Олексій Линдюк (“Кубанів”) (1922-1995; с. Космач, присілок Ставник). У капелі П. Коб’юка на цимбалах грав Лук’ян Бурдуланюк (1916-1994), на фоярці – славетний мультиінструменталіст і майстер виготовлення одноціткових і багатоціткових сопілок Дмитро Левицький (“Косован”, 1939 р. н.). П. Коб’юк (“Козар”) після Другої світової війни організував капелу, яка в 1956 р. в якості оркестрової групи Космацького ансамблю пісні й танцю виступила на заключному концерті в Київському театрі опери і балету ім. М. Лисенка. Із розповіді Л. Вардзарука довідуємося, що концерт цього ансамблю справив незабутнє враження на київського слухача автентичним репертуаром, що вразив одноголосим з гетерофонічним відхиленням співом, гуцульською говіркою, іскристо-барвистими космацькими танцями. Київського глядача покорила гра оркестрової групи П. Коб’юка, інструменти якої були не фабричного, а індивідуального виготовлення. Їх автором був майстер скрипок Федір Михайлович Кравчук (“Стасюків”, 1908-1958, присілок Центр), традиції якого сьогодні продовжує Василь Олексійович Книшук (1945 р. н., присілок Центр).

На весіллях космацько-шепітських теренів зберігається традиція одночасного “змагання” двох капел – від молодого і від молодої. На третій день весілля, коли молодий з гостями і капелою приходять за молодою, музиканти капели молодої в швидкому темпі на всю силу звука грають будь-який гуцульський танець, тоді як капела молодого – мелодії “до співу”. Таким чином, обидві капели намагаються переграти (“забити”) одна одну. Грати водночас обома капелами різну за жанрами, тональностями, характером, темпами, силою звука музику надзвичайно важко. Таке “змагання” потребує від музикантів кожної капели нервової витримки і виконавської майстерності; звідси переможеною стає та капела, яка

першою “виходить з гри”, а та, що продовжує гру, отримує статус найсильнішої і найперспективнішої у своїй подальшій діяльності. Траплялося й таке, що коли під час “змагань” одна з капел не поступалася іншій, батьки молодого або молоді зверталися до капельмейстрів із проханням припинити “змагання” і визнати обидві капели непереможеними.

У присілку Медвеже с. Космач у 20-х р. минулого століття популярною була капела Дмитра Гудим’яка (“Гудим’ячкового”). Її першими учасниками були: цимбаліст Дмитро Гаврищук (“Ющуків”, 1908 -?), фоярніст Борис Рошканюк (“Ключманів”) (1916-1947), бубніст Прокіп Чорнищук (“Проць Чорнишів”). Будучи великими приятелями, Д. Гудим’як і В. Вардзарук (“Якобишин”) часто під час зустрічі люб’язно музикували. Як згадає внук Д. Гудим’яка Василь Багрійчук (СІ, № 4), на одному з весіль у присілку Медвеже Д. Гудим’як, слухаючи гру “якобишинської” капели, попросив у нього скрипку, щоб пограти на ній з його “капельянами”. Досвідчений В. “Якобишин” підморгнув своїм музикантам, натякнувши, щоб вони грали різні мелодії. Д. Гудим’як запально включився в гру, але швидко зорієнтувався, що капеляни ансамблюють у різнобій і відмовився грати, пояснивши: “Я більше з вами грати не буду”. Музиканти зрозуміли, що розіграли з Д. Гудим’яком “злий жарт” і вибачилися, а В. “Якобишин” запропонував замінити його в капелі. І вибачення, і пропозиція В. Вардзарука засвідчили, що славетний скрипаль усвідомив перспективність і талант Д. Гудим’яка, який у скорому часі разом зі своєю капелою стане конкурентом не лише “Якобишинській”, а й іншим космацьким капелам.

Діяльність капели Д. Гудим’яка у 20-30-х рр. набула в Космачі і сусідніх селах широкої популярності, а в 50-60-х рр. ансамбль поповнився новими музикантами, зокрема, фоярністом Онуфрієм Петрованчуком з присілка Бані, цимбалістом Лук’яном Бурдуланюком (1916-1994) з присілка Погір, а також двома його талановитими синами: цимбалістом і фоярністом Дмитром (1929 р. н.) та бубністом Василем (1933-2003) Гудим’яками. Дмитро Гудим’як-молодший – найяскравіша постать у гуцульському цимбальному виконавстві, що засвідчують такі сучасні авторитетні музиканти Космача, як цимбаліст Михайло Рибчук (1960 р. н.) та мультиінструменталіст, фоярніст Дмитро Левицький. Вони переконливо стверджують, що він був найкращим на всю космацьку округу цимбалістом, “ліпшого за кого не було”, “музикантом з великої букви”, оскільки міг грати “гуцулку” навіть “однією лівою рукою”. Згодом Дмитра Дмитровича запросили працювати артистом-цимбалістом Львівської обласної філармонії, де він трудився до відходу на пенсію.

У 70-90-х рр. минулого століття в Космачі та його околицях конкурували між собою дві яскраві капели, очолювані скрипалями Кирилом Линдюком (“Вітишиним”) (1929-2003) та Василем Варцаб’юком (“Брумбою”)

(1941-1999). У цих двох популярних ансамблях періодично грали три талановиті музиканти: мультиінструменталіст (цимбали, короткий кларнет in “es”, фоярка) Юрій Самокіщук (“Пекур’євський”), фоярники Петро Реведжук (“Шведик”) (1949-2005) та Д. Левицький. Їхніми конкурентами ззовні були шепітські музиканти на чолі зі скрипалем Юрієм Данищуком (“Полагнюком”) (участок Вине Поле). До складу капели входили досвідчені виконавці: цимбаліст, брат Юрія, Микола Данищук (“Коцьо Полагнюків”) (1944 р. н.), мультиінструменталісти Іван Ісайчук (“Андріїшин”; фоярка, саксафон-альт, бубен) (1947 р. н., с. Космач, присілок Завосели) і Микола Соколюк (“Хромейчуків”; цимбали, баян) (1939-2004, с. Брустури, присілок Центр), бубніст Михайло Данищук (“Полагнюків”) (1948 р. н.).

У 60-70-х рр. яскраво проявили себе талановиті космацькі скрипалі наступної “генерації”: Василь (“Васюта Семенів”) (1954 р. н.) та Микола (“Коцьо Семенів”) (1957 р. н.) Сіреджуки (присілок Завосели). На сьогоднішній день весілля обслуговує капела В. Сіреджука (“Васюти”), у котрій співпрацюють досвідчені ансамблісти: цимбаліст Ю. Самокіщук (“Пекур’євський”), саксофоніст І. Ісайчук (“Андріїшин”), фоярник М. Варцаб’юк (“Прокопович”) (1953 р. н.), акордеоніст, електроорганіст, вокаліст Ю. Камінський (1972 р. н.), бубніст В. Рижук (“Славутич”) (1951 р. н.). Молодший брат “Васюти” Микола Сіреджук не має своєї капели і грає в інших ансамблях епізодично, але, незважаючи на це, тримає сталий імідж доброго музиканта серед космачан.

На завершення резюмуємо, що скрипково- і капельно-виконавські традиції, закладені на космацько-шепітських теренах талановитим скрипалем В. Вардзаруком (“Якобишином”) і його капелянами, продовжують розвиватися і модифікуватися на базі функціонування капел, очолюваних скрипалами, творча діяльність яких припадає на 70-90-ті рр. ХХ ст. та перші роки третього тисячоліття.

СПИСОК ІНФОРМАНТІВ:

1. Вардзарук (“Якобишин”) Василь Юрійович, 1935 р. н. (с. Космач, присілок Завосели) – газда, полонинський пастух, бджільник, онук славетного скрипаля Василя Вардзарука (“Якобишина”).
2. Костюк Дмитро Лук’янович, 1928 р. н., (с. Космач, присілок Завосели) – газда, лісоруб.
3. Вардзарук Лук’ян Дмитрович, 1929 р. н. (с. Космач, присілок Завосели, проживає у м. Івано-Франківськ) – краєзнавець, історик, фольклорист.
4. Багрійчук Василь Васильович, 1960 р. н. (с. Космач, присілок Медвеже) – весільний скрипаль, цимбаліст, онук знаного космацького скрипаля Дмитра Гудим’яка (“Гудим’ячкового”) (1896-1981). Має середню музичну освіту, працює викладачем Космацької школи мистецтв.

ФОТОІЛЮСТРАЦІЇ



Світлина 1. Лук'ян Бойчук
("Логойда") 1908-1987),
с. Космач, присілок Ставник.



Світлина 2. Скрипаль Василь Походжук
("Генц") (1899-1991), с. Космач, присілок
Центр.



Світлина 3. Скрипаль – Іван Менюк ("Менів")
(1903-1989), с. Космач. Фоярник – Кирило Коб'юк,
1931(32) р. н., с. Космач.



Світлина 4. Скрипаль (і фоярист) – Дем'ян Линдюк (“Дем’єн Попиччин”) (1919-1959), с. Космач, присілок Нижній Ставник. Бубніст – Прокоп’юк (“Бордюгів”) Григорій Танасійович (1925-2006), с. Космач, присілок Лішів. Кларнетист – Сіреджук (“Павлишин”) Петро Миколайович (1922 р.н.), с. Космач, присілок Лішів. Цимбаліст – Іван Соколюк (“Хромейчуків”) (1908-1994), с. Брустури, присілок Центр.



Світлина 5. Корифей скрипково-капельного виконавства, скрипаль – Василь Вардзарук (“Якобишин”) (1858-1941), с. Космач, присілок Завоєли. Цимбаліст – Танасій Прокоп’юк (“Бордюгів”) (1904-1946), с. Космач присілок Лішів. Бубніст – Андрій Плиторак (“Белейчуків”), с. Космач, присілок Завоєли.

Матеріали та публікації

Михайло Мишанич

УКРАЇНСЬКІ ВЕСНЯНИ ВЕЛИЧАЛЬНІ ПІСНІ: РАНЦІВКИ¹

У весняному циклі українців трапляється доволі рідкісний жанр величальних пісень, званих подекуди ранцівками² (риндзівками). Загалом їх можна визначити як поздоровчо-величальні твори, що функціонально та за кількома семантичними рівнями близькі до колядок/шедрівок, оскільки виконувались ранцівки також при обході дворів, тільки не взимку, а весною, під час Великодніх свят. В Україні відповідний обряд ранцювання найповніше зберігся до нашого часу на Яворівщині. Аналогічне дійство зі співом “волочебних” пісень зване також в деяких західних областях Росії та найширше – у Білорусі³.

У вітчизняній фольклористиці немає єдиної думки щодо місця цих весняних обхідних пісень серед народної обрядової поезії. Оскільки в часі виконання ранцівки збігаються із західноукраїнськими гаївками, то у своїх публікаціях В. Гнатюк⁴ та О. Дей⁵ подають їх разом, принагідно відмічаючи спорідненість перших із піснями зимового обрядового

¹ Стаття написана 1978 року, проте публікується вперше. Її зміст і досі є актуальним, оскільки за останні десятиліття в цій темі не відбулося суттєвих наукових зрушень, а представлені автором цінні етнографічні матеріали не були раніше широко оприлюднені. М. Мишанич не переслідує амбітної мети здійснити аналітичну розправу над ранцівками, а лише спонукає своїм прикладом інших науковців звернути належну увагу на цей рідкісний та призабутий у літературі жанр. Текст публікується із незначними редакторськими правками. – *Прим. ред.*

² Використання терміна “ранцівка” замість традиційного “риндзівка” буде обгрунтоване нижче в цій статті.

³ На Західному Поліссі та в деяких районах Волині і досі побутує обряд “волочебництва” (обдаровування на Великдень похресників крашанками та солодошами), але віднайти в цих регіонах приурочений до відповідних моментів, як і взагалі до Великодня, пісенний репертуар нікому не вдалося. Цікаво, що в районі верхів'я Прип'яті сам процес інформанти визначають, як “ходять ранцювати волочебники”. – *Прим. ред.*

⁴ Матеріали до української етнології / Зібрав В. Гнатюк. – Львів, 1909. – Т. 12. Гаївки.

⁵ Ігри та пісні: Весняно-літня поезія трудового року / Упор. О. Дей, А. Гуменюк. – Київ, 1963.

циклу. Натомість Ф. Колесса є категоричнішим у своїх поглядах та розглядає ранцівки поряд із колядками та щедрівками¹.

Також неоднозначно науковці трактують генезу обряду весняного обходу дворів. У Ф. Колесси: "...колядки і щедрівки (а бодай значна їх частина) в'язалися колись із весняним новоріччям, яке починалося в березні. [...] Пізніше, під впливом християнського календаря, увесь новорічний обряд разом із піснями перенесено на зимовий цикл празників, зв'язаний із зимовим поворотом сонця. Тільки якась частина цих новорічних пісень, під назвою "рогульчатих" пісень чи "риндзівок" сплелася з великодніми святами"². Іншої думки притримується І. Земцовський: "...волочебні пісні являються залишком давніх весняних святкових обходів дворів, так само, як колядки залишились від не менш давніх зимових обходів. [...] Схожі по суті обряди проводились у знаменні календарні дати протягом усього року. І зимова, і весняна форми обхідних пісень у народній календарній традиції одинаково споконвічні"³. Такий погляд на питання походження пісень зимового та весняного обходів дворів дає І. Земцовському підстави й аналізувати їх в окремих розділах як різні жанри, хоча й дещо споріднені.

В інших випадках історичної оцінки ранцівок вони знову ж ототожуються з гаївками та веснянками. У своїй розвідці "Фольклористична діяльність Ф. Колесси"⁴ етномузикознавець С. Грица, коментуючи його працю "Мелодії гаївок"⁵ пише, що там "подано більше 150 старовинних пісень-веснянок, які на Західній Україні називають також гаївками або риндзівками"⁶.

Причину такої розбіжності думок вчених можна частково пояснити недостатньою кількістю зібраних на той час польових даних – як інформації етнографічного змісту, так і приурочених пісенних зразків.

* * *

Тепер стисло про історію збирання, публікацію та дослідження ранцівок.

1909 р. У процесі підготування збірки західноукраїнських гаївок⁷ та, безпосередньо, при перегляді надісланих місцевими збирачами фольклору матеріалів, В. Гнатюк натрапляє на записи С. Сапруна з

¹ Колесса Ф. Українська усна словесність. – Львів, 1938.

² Там само. – С. 38.

³ Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Ленинград, 1975. – С. 30.

⁴ Грица С. Фольклористична діяльність Ф. Колесси // Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. – Київ, 1969. – С. 5-27.

⁵ Мелодії гаївок, схоплені на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Ф. Колесса // Матеріали до української етнології / Зібрав В. Гнатюк. – С. 269 і далі.

⁶ Грица С. Фольклористична діяльність Ф. Колесси. – С. 13.

⁷ Матеріали до української етнології.

с. Наконечне Яворівського повіту (нині району). Там поміж гаївками було подано тексти п'яти пісень під незнаною до того часу в фольклористиці назвою “риндзівки” та пояснено також сам обряд “риндзування”. Переглянувши їх, учений констатує, що не тільки обряд, але також “склад [форма – М. М.] і зміст” їх мають “характер зовсім колядковий”. Від останніх вони відрізняються тільки часом побутування – весною, на Великдень – та рефреном, пов'язаним, відповідно, з цим релігійним святом: “*Же Христос, же воскрес, / Же воістину воскрес*”. Проаналізувавши хронологічно, тематично та функціонально подібні обряди та пісні в сусідніх народів, учений відмічає, що риндзівки відповідають вповні білоруським та великоруським волочебним пісням¹. Ці п'ять ранцівкових текстів з с. Наконечне, три з с. Бунів того ж повіту, а також ряд пісенних текстів величальної тематики з інших районів, що не були там відомі під тією ж назвою (записані як гаївки), але за змістом і формою близькі до них, В. Гнатюк виділяє в окремий розділ під заголовком “Риндзівки”. У підготовленій О. Роздольським та Ф. Колесою нотній частині цього ж збірника до деяких із цих творів містяться мелодії². На відміну від упорядника словесної частини тому, автори нотної його частини риндзівкових мелодій з-поміж гаївкових не виокремлюють.

1938 р. Свій крок у вивченні феномена ранцівок та визначенні їх місця серед української обрядової пісенності Ф. Колеса робить пізніше, у своїй класичній хрестоматії української народної творчості³. Тут він розглядає їх поряд із колядками та щедрівками, попри різницю в часі виконання, й обидвом циклам дає спільне визначення – величальні пісні. Отже, найближча спорідненість ранцівок із колядково-щедрівковим циклом для Ф. Колесси також є очевидною. Далі, вказавши на близькість як за тематикою, так за формою і характером величання між українськими колядково-ранцівковими та білоруськими волочебними піснями, учений формулює наступну гіпотезу: весняні величальні пісні виявляються залишком давньослов'янського новорічного обрядового циклу, що припадав на весну, а пізніше перейшов на зимовий період. У світлі цієї гіпотези стає зрозумілим не тільки питання структурно-тематичної спорідненості ранцівок з колядками/щедрівками, але й те, чому словесні тексти останніх так насичені весняно-літньою тематикою.

1963 р. У “найповнішому” виданні української весняно-літньої поезії⁴ з вищезгадуваного збірника гаївок передруковано кілька ранцівкових текстів і... ні одної мелодії. У вступній статті упорядник тому дає до них

¹ Матеріали до української етнології. – С. 8-11.

² Роздольський Й., Колеса Ф. Мелодії гаївок // Там само. – №№ 70, 71, 73, 96, 125.

³ Колеса Ф. Українська усна словесність. – С. 37-38.

⁴ Ігри та пісні.

стисле пояснення, спираючись лише на дотичні міркування В. Гнатюка, а напрацювань у цій темі Ф. Колесси навіть не згадує¹.

1971 р. З думкою Ф. Колесси солідаризується В. Гошовський². Він розрізняє два цикли давньослов'янських весняних пісень: перший – ігрово-хороводні, приурочені пізніше до свята Великодня; другий – новорічні поздоровчо-величальні, перенесені з утвердженням християнства на зимове свято Різдва. Звідси весняний великодній обхід дворів білоруськими волочечниками [слід додати: й українськими ранцувальниками – М. М.] для вченого є продовженням давньої традиції весняного новорічного обходу.

1973 р. У статті харківського музикознавця І. Польського “Волочечні пісні в Білорусії та на Україні”³ здійснено спробу порівняльного аналізу мелодій білоруських волочечних пісень та українських ранців. Після міркувань про них В. Гнатюка та сміливої гіпотези Ф. Колесси, підтриманої В. Гошовським, висновки автора цієї публікації видаються дещо скромними: “[1] Історичні зв'язки риндзівок з волочечними піснями і всім колядним циклом для нас безспірні. [2] Факт існування риндзівок в Україні заставляє взяти під сумнів виключно білоруську приналежність волочечних пісень і [3] припустити, що у свій час цей жанр весняних пісень був широко розповсюджений у всіх слов'янських народів”⁴.

1975 р. Останнім глибоко торкнувся питання весняних величальних пісень, у тому числі й українських, І. Земцовський⁵. Як зимова, так і весняна традиції обходу дворів є споконвічними (“исконними”), незалежними одна від другої, хоч і постають обрядами, схожими по суті – такою є провідна думка російського вченого. І хоча І. Земцовський привертає увагу дослідників до колядок, зміст та описані в тексті обставини виконання котрих свідчать про їх явно зимову приуроченість⁶, це не суперечить гіпотезі Ф. Колесси, бо ж, звичайно, з часу можливого перенесення на зиму весняний новорічний обрядовий цикл не зупинився у своєму розвитку, а, зберігаючи старі, поповнився також і новими, тепер вже зимовими мотивами.

¹ Ігри та пісні. – С. 24.

² Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – Москва, 1971. – С. 84-85.

³ Польский И. Волочечные песни в Белоруссии и на Украине // Проблемы музыкального фольклора народов СССР / Ред.-сост. И. Земцовский. – Москва, 1973. – С. 71-80.

⁴ Там само. – С. 80.

⁵ Земцовский И. Мелодика календарных песен. – С. 29-31, 112-118.

⁶ Там само. – С. 30.

Відомі на сьогодні друковані зразки українських весняних обхідних пісень вичерпуються текстами і мелодіями зі збірки В. Гнатюка та одною новою мелодією в згадуваній хрестоматії Ф. Колесси¹. Очевидно, треба причислити сюди ще одну мелодію із збірника О. Роздольського – С. Людкевича, розміщену там останньою в розділі “Тагілки і веснянки”², котра, згодом, дійсно має гаївковий сюжет, проте її звуковисотна лінія та словесний приспів “*Жи Христос, жи воскрес, / Жи воістину, жи воскрес*” виразно вказують на її приналежність саме до ранцівок³.

При аналізі народнопісенної творчості В. Гнатюк брав до уваги тільки словесні тексти. Натомість, Ф. Колесса приділяв однакову увагу як словесним, так і музичним компонентам пісень. Проте у своїх висновках щодо ранцівок обидва вчені скористалися тільки поетичними текстами творів. Характерно, що Ф. Колесса до своєї хрестоматії відібрав тільки дві однотипні ранцівкові мелодії⁴, тоді як у “Гаївках” налічуємо п’ять їх зразків чотирьох типів. Гадаємо що вчений, підійшовши критично до наявних в нього на той час мелодій, вважав дійсно ранцівковим тільки один їх тип. Усі наступні дослідники, котрі писали про українські ранцівки, у своїх працях опиралися переважно на фактаж, оприлюднений В. Гнатюком, О. Роздольським та Ф. Колесою, не додавши до нього жодного власного польового запису чи спостереження та не скориставшись поодинокими новітніми джерелами.

Останнім часом фольклористами Львівщини призбирано чимало нового пісенного матеріалу, у т.ч. із західної частини області, де трапляється чимало ранцівок. Базуючись на цих нових джерельних матеріалах, зокрема в більшості особисто здобутих автором статті, а також не оминаючи увагою раніше опубліковані записи, у нижче викладеному тексті робиться спроба узагальнити та систематизувати всі відомі на сьогодні дані, а також висловити деякі суб’єктивні міркування з приводу зазначеної в заголовку цієї розвідки тему⁵.

¹ Колесса Ф. Українська усна словесність. – С. 208.

² Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії: Етнографічний збірник НТШ. – Львів, 1906. – Т. 21. – № 216.

³ Коли ця стаття вже була написана, літературознавець Олекса Мишанич, вказав мені ще на одну публікацію словесних текстів двох пісень, що їх “*ранцюют* в великодний понеділок” [курсив мій – М. М.] у праці І. Верхратського “Про говір галицьких лемків” (Збірник філологічної секції НТШ. – Львів, 1902. – Т. 5. – С. 285-286).

⁴ Колесса Ф. Українська усна словесність. – С. 205, 208.

⁵ І це не лише для полегшення життя отому майбутньому студентові, котрий візьме на себе труд написати про них хоча б дипломну роботу, але також щоб зібраний мною, як додаток до вже відомого, ранцівковий фактаж не пропав марно.

Поряд із терміном “**ранцівки**” (рандзівки, ринцівки, риндзівки, рендзівки) у друкованих джерелах знаходимо ще одну назву українських весняних обхідних пісень зафіксовану в українців Гродненської губернії – **рогульки** (рогульчаті)¹. Очевидно, це свідчення є не точним, бо за новішими даними² в деяких прибужанських місцевостях Волині рогульками називають весняні ігрово-хороводні, а не величальні обхідні пісні. Інша назва ранцівок – **ломкачки** (ломківки) – побутує в селах Чернилява, Вербляни та Дорогомишль Яворівського району на Львівщині. Самі інформанти цих місцевостей пояснити походження термінів “ранцувати” та “ломкати” ніяк не змогли. Можна припустити, що перший термін утворився від початкових слів чи не найпопулярнішої на Львівщині ранцівки “*Ой рано, рано...*” → ранцувати → ринцувати → риндзувати → рендзувати. Друга назва – ломкати – менш поширена, проте, гадаємо, також заслуговує на увагу дослідників. Дитяча скоромовка “Лом, лом” із с. Чернилява на Яворівщині живо нагадує саме подібні колядково-щедрівкові мотиви:

Лом, лом,
Сидить баба за столом,
А дід за бочками,
Кидаються вонучками.
[Запис автора. – М.М.]

Коляд, коляд, коляда,
Дід на бабу погляда,
А баба не дивиться
і на діда кривиться
[Колядки і щедрівки³]

Особливу увагу звертаємо на той факт, що подекуди на Яворівщині (напр. у сс. Наконечне, Стадники, Яворів) ранцівками називають також і ті обхідні пісні, які хлопці співають дівчатам при зимовому обході дворів. Тобто, все те, що хлопці співають дівчатам чи то взимку, чи весною, тут називають ранцівками, а процес обходу дворів – ранцувати. Відповідно і ранцівки можуть бути зимовими або різдвяними (відомі нам колядки/щедрівки) та весняними або великодніми (власне – ранцівки)⁴. Дівчата ж хлопцям тільки щедрують.

Згадку про весняний обхід дворів в українців Холмщини, “що називається **волочечне**”, знаходимо у О. Кольберга⁵. Про “**волочілнос** по Воскресені” писав також і наш відомий полеміст Іван Вишенський, родом зі Львівщини (Судова Вишня)⁶. Таким чином, українські весняні величальні

¹ Колеса Ф. Українська усна словесність. – С. 37.

² Ігри та пісні. – С. 15.

³ Колядки та щедрівки: Зимово обрядова поезія трудового року / Упор. О. Дей, А. Гуменюк. – Київ, 1965. – С. 526.

⁴ Про зимове ранцування див. ще: Музично-етнографічний архів М. Мишанича. – Кн. 1, 2, 3. – Львів, 1983, 1984, 1988. – С. 291-292, 352. Рукопис депоновано в ПНДІМЕ ЛДМА ім. М. Лисенка під шифром ГНІ № 8. (Далі – МЕАМ).

⁵ Kolberg O. Chelmskie. – Krakow, 1890. – Т. I. – С. 141.

⁶ Хрестоматія давньої української літератури / Упор. О. Білецький. – Київ, 1952. – С. 117.

пісні на сьогодні відомі під трьома назвами: ранцівки, ломкачки та волочебні. Перша з них спільна для пісень весняного і зимового обходу дворів, другі дві – тільки для весняного.

Ходили ранцювати тільки хлопці меншим чи більшим гуртом (навіть до 30 осіб) зі скрипкою та басом або гармонією, інколи – без музичного супроводу, протягом трьох днів (точніше – двох ночей) великодніх свят, але найбільше – у ніч із неділі на понеділок (подекуди ж – тільки в ніч із понеділка на вівторок). Співали, як правило, під вікнами, але в деяких селах (напр. Лісневичі Городоцького р-ну) – у хаті. За ранцювання їм належалася винагорода: щось із солодкої випічки, ліскові (ліщинові) горіхи, і обов’язково – писанки, що складалося в міх (“баламут”). Розмалювати достатню кількість писанок для цього випадку було справою честі кожної дівчини. Перед Великоднем дівчата старалися не сваритися з хлопцями, щоб ті, ранцюючи, не обминули їхньої хати і не наробили їм в селі поганой слави.

Ранцювали, як правило, не дуже голосно, щоб не робити великого галасу, хоча подекуди (сс. Лісневичі, Дорогомишль) співалося на повний голос. Якщо всі учасники обходу знали текст повністю, то співали його разом, в іншому випадку один чи два парубки виконували заспів, а решта – тільки приспів. Ця друга форма виконання (solo/duo – tutti) весняних обхідних пісень є поширенішою.

Переважна більшість всіх відомих нам ранцівок адресована дівчатам. Частково це пояснюється тим, що обхід робили парубки, а в них з дівчатами “свої порахунки”. Проте ранцювали також парубкам та молодим господарям, що засвідчують записи адресованих їм ранцівкових словесних текстів¹. Не записано поки-що ні одної ранцівки для господаря, але наступні рядки з ранцівки для дівчини дозволяють здогадуватися, що ранцювальники не обминали своєю увагою і його: *“Христос воскрес, господарейку, / Ми на твоїм подвірїйку”* або *“Щастїйко на двір, на худобойку, / Здоровє в той дїм на челядойку”*².

* * *

З-поміж численних ранцівкових наспівів можливо виділити кілька мелотипів (типових форм), що суттєво посприяє здійсненню їх подальших порівняльних вивчень із колядково-щедрівковими та типовими пісненими формами інших жанрів.

Тип А-1. Двома мелодіями, опублікованими Ф. Колесою³, вичерпуються друковані зразки цього типу. З нових записів на сьогодні визначаються ще одинадцять його варіантів, ось два з них (приклади 1, 2):

¹ Матеріали до української етнології. – С. 240-241.

² Там само. – С. 229, 233.

³ Роздольський Й., Колеса Ф. Мелодії гаївок // Матеріали до української етнології. – № 73; Колеса Ф. Українська усна словесність. – С. 208.

1¹

Solo

Pa - но - ра - ней - ко ку - рой - ки пі - ли

Due *attacca*

Вже й Хрис-тос вже й воск - рес Вже й во-іс - ти - ну йа ж воск-рес.

1. Рано-ранейко куройки піли
Вже й Христос вже й воскрес
Вже й воістину йа ж воскрес
2. Найраньче встала красна Марусейка
Вже й Христос вже й воскрес
Вже й воістину йа ж воскрес²
3. Найраньче встала сад підмітала
4. Сад підмітала грядки копала
5. Грядки копала вино садила
6. Вино садила до него мовила
7. Рости ми вино бардзо зелено
8. Тонко високо коріня глибоко
9. Коріня глибоко листейко широко
10. А тоє вино синьо зацвило
11. Синьо зацвило мало що зродило
12. Зродило воно йно три ягодоці
13. Їдна ягодока її матінока
14. Друга ягодока її батейко
15. Трета ягодока сама молодейка
16. Сама молодейка і зарученая
17. Зарученая йа ж до Любиня
18. Йа ж до Любиня за попов'го сина
19. За поповим сином легко робити
20. Легко робити ключами дзвонити
21. Ключами дзвонити до півниць ходити
22. До півниць ходити мід-вино точити
23. Мід-вино точити гостойки гостити

¹ Село Чернилява Яворівського р-ну Львівської обл. // МЕАМ. – № 1534.

² Тут і далі при аналогічному розпросторенні кожної наступної строфи повністю вписуватимуться лише дві перші. – *Прим. ред.*

24. Ой ви гостойки їжте і пийте
25. Їжте і пите гадоньки гадайте
26. Шо ж то ми росте без корінейка
27. Каменейко росте без корінейка
28. Шо ж то ми горит без поломеню
29. Соняйко горит без поломеню
30. А я вам загану іще дивніше
31. По святім Різдві рожа зацвила
32. А я з тої рожі вінойки вила
33. По святім Петрі Дунай замерзлий
34. Кониками гнали леди ломали
35. Марусейку брали до шлюбу вели
36. Тобі Марусейко красная піснь піснь
37. А нам писаночок сто трийцять шість
38. Виноси живо бо в ноги зимно
39. Короткі свитки нам зимно в литки
40. Зо стріхи тече на наше плече
41. Нам кожухи гниют дівки ся сміют

2¹

Помірно



1. Там за Дунаєм музики грають
Же й Христос же й воскрес
Же й воістину Бог воскрес
2. Там Нацуненька танці виводит
Же й Христос же й воскрес
Же й воістину Бог воскрес
3. Танці виводит все в коло ходит
4. Прийшов² до неї матінка єї

¹ Село Стадники Яворівського р-ну Львівської обл. Записав М. Чудак.

Тут і в багатьох наступних записаних із голосу мелодіях не встановлено точного темпу та абсолютного звуковисотного рівня.

² У деяких селах Яворівщини і чоловіки, і жінки говорять про себе в чоловічому роді. – Інформація збирача.

5. Моя доне́йко час додомойку
6. Я зараз піду най танцю дійду
7. І танцю дійшла додому не йшла

Строфи 4-7 повторюються ще чотири рази із заміною підкреслених слів наступними: батейко – донейко; братейко – сестройко; сестройка – сестройко; милейкий – милейка і, нарешті, від сьомого рядка співається так:

7. Йа танцю дійшла додому пішла
8. Тобі Нацуню красна ринцівка
9. Нам писаночок повна кубівка

Вірш *заспіву* ранцівок цього типу найчастіше відповідає 10-складовій структурі із цезурою посередині (5+5), яка однак може розширюватись до 11 (5+6 чи 6+5) та 12-складової (6+6). Відомий до цього часу в незначних текстових та складочислових варіантах наявний тут ранцівковий приспів “*Вже й Христос вже й воскрес, / Вже й воїстину йа ж воскрес*” (3+3/5+3) виявляється не єдиним. Цього і слід було сподіватися, бо складочислове розширення традиційного великодного привітання не завжди логічними тут вставними словечками (же, вже й, йа ж...) наштотує на думку, що створювався він за зразком складочислової будови якогось іншого приспіву, що існував до нього. Один такий зразок пощастило записати вчителіві Яворівської музичної школи Мирославо́ві Чу́даку: *Виноград зелений / Во три р’ядочки саджений* (прикл. 3):

3¹

Помірно

Ой ра - но ра - но йще ку - ри не пі - ли

Ви-но-град зе-ле-ний Во три р’я-доч - ки са-дже-ний

¹ Село Наконечне Яворівського р-ну Львівської обл. Записав М. Чудак. З пояснень збирача: “Чоловік похилого віку, наспівавши початок ранцівки з традиційним приспівом (“*Же Христос...*”), зауважив, що можна її співати й інакше, після чого наспівав з поданим тут приспівом”.

Цей же збирач зафіксував ще один ранцівковий приспів світського змісту, але іншої складочислової будови: *Зелена, зелена, / Зелена муравойка, / На ній стояла росойка, / Зелена* – 3+3/4+4/5+3/3 (прикл. 4):

4¹

Помірно

Ой ра-но-ра-нень - ко ку - рой-ки пі - ли
А і - ше ра - ні - ше Ма-ру-сень-ка вста - ла
Зе - ле - на зе - ле - на Зе - ле - на - я му - ра - вой - ка
На ній сто - я - ла ро - сой - ка Зе - ле - на

Отже, на сьогодні відомі два різні за складочисловою будовою ранцівкові приспіви світського та один релігійного змісту. Всі вони можуть побутувати в одному населеному пункті (у цьому випадку – у с. Наконечне) та лучитися з ранцівковим текстом одного й того ж змісту². За даними збирача вибір того чи іншого варіанту приспіву залежить не тільки від особистих уподобань ранцівників, але й від дня обходу: світський варіант виконується на другий і третій пасхальні дні обходу дворів.

П'ятискладові силабічні групи вірша *заспіву* цього пісенного типу вкладаються в чотири метричні долі такту з дробленням другої, а при 6-складниках дробиться і перша доля: 21122/21122 → 111122/111122. Так утворюється характерна тут ритміка: дактиль-спондей або дипірихій-спондей. Мелодико-ритмічні особливості *приспіву* буде розглянуто нижче (див. тип Г). Дещо окремо стоїть вищенаведений прикл. 4. Попри таке ж складочислення і ритміку заспіву, що і в перших трьох прикладах, він виразно відрізняється від них мелодичною лінією. Та оскільки це єдиний зразок у своєму роді, наразі немає підстав виділяти його в окремий підтип.

¹ Село Наконечне Яворівського р-ну Львівської обл. Записав М. Чудак.

² Для цього твердження взято до уваги також ранцівкові тексти без мелодій в “Матеріалах до української етнології” під № 172.

Тип А-2. Зрідка цей тип ранцівок зустрічається серед гаївок (прикл. 5, 6):

5¹



6²



1. А парубска краса як во зимі роса
Же й Христос же й воскрес
Же й воїстину же й воскрес
2. На баюрі прана на вітри сушена
Же й Христос же й воскрес
Же й воїстину же й воскрес
3. На вітри сушена в кобильцю схована
4. А дівоцька краса на воді прана
5. На воді прана на сонци сушена
6. На сонци сушена на струнга вішена

¹ Село Рудне Львівської обл. // Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії. – № 216 (транспоновано на кварту нижче).

² Село Повітне Городецького р-ну Львівської обл. // Мишанич М., Луканюк Б. Народна вокальна творчість Львівщини. – Львів, 1987. – Ч. 2. – № 260. Рукопис. Депоновано в ПНДЛІМЕ ЛДМА ім. М. Лисенка під шифром ГНІ № 8.

7. На струнга вішена магльом магльована

8. Магльом магльована до скрині схована

В обидвох прикладах словесний текст приспівів, як і звуковисотна лінія їхніх мелодій виявляють приналежність до ранцівок. Та це можна б ще потрактувати як випадкову інтерполяцію в гаївки, якби не популярна щедрівкова мелодія заспівів у прикл. 6. Таким чином, виходячи з їхньої щедрівкової мелодики та ранцівкових приспівів, можна припустити, що ці явища до гаївкового циклу потрапили з обхідних величальних пісень і, вірогідніше за все, з весняних (ранцівкових), а не зимових. Складочислова будова словесних текстів і ритміка мелодій тут та ж, що й у вже обговореному типі А-1. Утім, на підставі відмінностей у мелодичній лінії ця друга форма трактуватиметься як різновид першої і позначатиметься – тип А-2.

Мелодії типу А-1 також не виступають атрибутом тільки весняного обходу дворів. Ось зимова щедрівка з тої ж Яворівщини (прикл. 7):

7¹

Стримано



На се-ред се-ла світ-лой-ка но-ва дай Бо-же

При порівнянні її з вищенаведеними мелодіями, зокрема з прикл. 1 із того ж села, спостерігається навіть повна їх тотожність (приспів до уваги не береться, бо на зимові свята він, звичайно, не міг бути таким же, як і весною). Як щедрівкові чи колядкові мелодії цього типу відомі також і поза межами Яворівщини².

Тип Б. Під час проходження польової фольклорної практики³, у 1977 році ранцівку цього пісенного типу записав студент Роман Цап, а пізніше, на прохання викладача, приніс також дані про форму побутування їх (ранцівок) у своєму селі (прикл. 8):

¹ Село Чернилява Яворівського р-ну Львівської обл. Неоприлюднений архів збирача, слуховий запис.

² Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – С. 92-93.

³ На той час М. Мишанич викладав у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси. – *Прим. ред.*

Енергійно



1. Пішла Галюня в Дунай по воду в неділю
В неділю рано ясне сонейко сходило
2. Зо золотими відеречками в неділю
В неділю рано ясне сонейко сходило
3. А зо срібними накривочками
4. Ой як ся взяли буйненькі вітри
5. Впав її вінок в тихий Дунайок
6. Иди батенько вінця шукати
7. Батенько пішов вінця не знайшов

Ці 7 строф повторюються ще два рази із заміною підкреслених слів наступними: “матінко” – “матінка”; “миленький”, а відтак сьомий рядок і наступні будуть такими:

7. Миленький пішов віночок знайшов
8. Бувай здорова красна Галюню
9. Будь Богу мила людям приємна
10. Вітцю матінці на потішеньку
11. А добрим людям на послуженьку
12. Красним парубкам на завидоньку
13. Дай же ти Боже в городі зіля
14. В городі зіля в мясниць весіля

На той час авторові статті не було відомо про побутування ранцівок за межами Яворівського району і тому лише за фактом фіксації цих творів студент отримав додаткове завдання – вивідати про цей жанр детальніше. За його словами, записані від власної бабусі твори були визначені саме як “ранцівки”.

¹ Село Лісневичі Городоцького р-ну Львівської обл. // МЕАМ. – № 436 (слуховий запис мелодії з голосу – М. Мишанича). “Ранцували протягом трьох днів великодних свят, але найбільше в неділю, 4-5 хлопців, надворі або в хаті, частіше – в хаті; за ранцування діставали якусь винагороду; ранцували тільки хлопці дівчатам”.

Як колядково-щедрівкові мелодії цього типу широко відомі не тільки на території всієї України, але й за її межами, та вже цитувались у солідній науково-дослідницькій літературі¹. Проте в збірнику закарпатських пісень В. Гошовського зроблено цінне зауваження, що цей пісенний тип побутував не тільки взимку, але й весною². У коментарі до поданого там прикладу № 196 (подібно до вище наведеного прикл. 8), вказавши на його весняно-літню тематику, але двояку функцію (пісня співається взимку як колядка, а весною – як веснянка), учений висловив здогад про її приуроченість до весняного новоріччя давніх слов'ян. Отже, і цей пісенний тип є спільним для зимового та весняного обходу дворів та побутує також і як веснянка.

Тип В. Інший студент Ярослав Завалій, під час тої ж практики, записував у своєму селі Стовпин Буського р-ну “все, що співається в часі великодніх свят”. Серед поданих ним словесних текстів гаївок трапилася відома балада про голубку (прикл. 9):

9³

Стримано

Під ду - би - но - ю під зе - ле - но - ю

Си - ді - ли го - луб з го - лу - би - но - ю

1. Під дубиною під зеленою
Сиділи голуб з голубиною
2. Сиділи вони цілувалися
Крильцем до крильця притулялися
3. Надлетів стрілець з темної хмари
Голуба забив голубку забрав
4. Голубка не їсть голубка не п'є
Нема милого не треба й мене

¹ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 389-397; Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – С. 90-92.

² Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. – Москва, 1968. – С. 329-330.

³ Село Стовпин Буського р-ну Львівської обл. // МЕАМ. – № 431 (слуховий запис мелодії з голосу збирача – М. Мишанича).

Під час розповіді про водіння гаївок у рідній місцевості, студент (а він сам брав у цьому участь) наголосив, що цю пісню не водять, а тільки співають, але не діти, а дорослі чоловіки на Великдень увечері, біля церкви. Пізніше в тому ж селі було записано наступну шедрівку (прикл. 10):

10¹

Стримано

В пансь-кім го - ро - ді роє - ла лі - лі - я

Хто ж і - і са - див па - ні Ма - рі - я

♩ = 86

Як са - ди - ла під - ли - ва - ла Так лі - лі - я й ви - рос - та - ла

Гей лі - лі - я гей лі - лі - я

Як можна спостерегти, мелодії балади-гаївки та шедрівки ідентичні, тільки друга має словесне й мелодичне доповнення. Отже, “Під дубиною...” (і мелодія, і текст) у селі Стовпин побутує не просто як звичайна пісня, а як, перше – приурочена до певного календарного моменту (Великодня), друге – з традицією чоловічого виконання, і третє – з колядково-шедрівковою обрядовою мелодією. Згодом вдалося встановити, що словесний текст цієї балади також був відомий у Галичині як обрядовий – колядка вдові². Звідси випливає висновок: хоч традиції весняного обходу дворів у названому селі вже не пам’ятають, твір прикл. 9 із дотичним йому фактажем слід розцінювати як залишок, релікт саме цього обряду, а її мелодію вважати за зразок наступного типу (В) весняних обхідних пісень.

Дві мелодії цього типу містяться серед нотного матеріалу збірника гаївок В. Гнатюка³ (перша з них – прикл. 11, друга – прикл. 13):

¹ МЕАМ. – № 432 (слуховий запис мелодії з голосу збирача – М. Мишанича).

² Колядки та шедрівки. – С. 134-135.

³ Роздольський Й., Колесса Ф. Мелодії гаївок // Матеріали до української етнології. – №№ 70, 71.

11¹

Andantino

Там ко - ло дво - ра си - ді - ла вдо - ва

Там ко - ло дво - ра си - ді - ла вдо - ва

Ці мелодії належать до групи, визначеної упорядником на підставі словесних текстів як ранцівкові, хоч під час запису вони вже побутували не як пісні весняного обходу дворів, а як гаївки. Проте типологічна приналежність їх до встановленого тут ранцівкового типу В свідчить, що визначення відповідного жанру, зроблене вченим на основі словесного тексту, підтверджується і музичним матеріалом. Мелодії цього типу відомі у всій Україні як атрибут зимового обрядового циклу, а точніше ігрових вистав та плесів: “Го-го-го коза, го-го сірая”, ”Ой плешу плешу, знаю до кого” і т.д.

Для словесних текстів цього ранцівкового типу характерний 10-складовий (5+5) вірш без приспіву. Строфа – дворядкова (АБ) або ж однорядкова. У другому випадку рядок повторюється, утворюючи віршову строфу АА. Ритміка 5-складових силабічних груп – трибрахій-ямб (11112) є загальнопоширеною в обрядових пісенних циклах, та інколи може змінюватися на трибрахій-хорей (11121), як в ось цій колядці (прикл. 12):

12²

Ой два брат - чи - ки сі - но ко - си - ло

Ой два брат - чи - ки сі - но ко - си - ло

Рідше зустрічається поєднання обидвох ритмічних схем (прикл. 13):

¹ Село Присівці Зборівського повіту на Тернопільщині // Роздольський Й., Колесса Ф. Мелодії гаївок // Матеріали до української етнології. – № 70 (транспоновано на кварту нижче).

² Село Ражнів Бродівського повіту на Львівщині // Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії. – № 146.

13¹

Тип Г. Кожна ранцівка завершувалася віншуванням-побажанням. Часто вірш цих віншувань мав іншу складочислову будову, ніж вірш самої ранцівки². У свій час це зауважив Ф. Колесса, і висловив припущення, що, можливо, у цьому випадку тексти не співаються, а тільки рецитуються, бо не підходять розміром до мелодії самої ранцівки³. Однак пізніше вдалось встановити, що ці віншування таки співаються на тоді ще незнану вченому мелодію, біля десяти варіантів якої на сьогодні вже є записано (прикл. 14, 15, 16, 17):

14⁴

Урочисто

9(10-12). То - бі Ма - ри - ссй - ко крас - на - я піснь
А нам пи - са - но - чок трис-та трид-цять шість
Вже Хрис-тос Бог воск-рес Вже й во-їс - ти - ну йа ж воск-рес

* Дрібні ноти – нерегулярне двоголося

9. Тобі Марисейко красная піснь
А нам писаночок триста тридцять шість
Вже Христос Бог воскрес
Вже й воїстину йа ж воскрес

¹ Село Ярчівці Зборівського повіту на Тернопільщині // Роздольський Й., Колесса Ф. Мелодії гаївок // Матеріали до української етнології. – № 71 (транспоновано на кварту нижче).

² Там само. – №№ 172а,б, 175, 176, 177а,б.

³ Колесса Ф. Українська усна словесність. – С. 206.

⁴ Село Терновиця Яворівського р-ну Львівської обл. // МЕАМ. – № 1512. Не подані тут текстові строфи 1-8 майже тотожні з строфами 1-9 пр. 1; мелодія заспіву – типу А (пр. 3).

10. Тобі Марисейко на видане
 Щоби-сь мала хлопці а дівчата не
 Вже Христос Бог воскрес
 Вже й воістину йа ж воскрес
11. Поза стодолейку поза стодолець
 Винеси Марисю писанок горнець
12. А як не горнець то кобівку
 Щоби-сь не сиділа довго дівков

15¹

Помірно



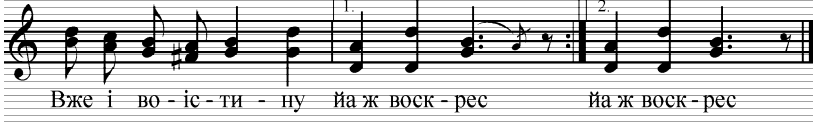
1. На той сиґ-день Ве - лик - день Во - да лу-жень-ки
 6. То - бі Ма-ру - сю крас - на-я піснь А нам пи - са - но - чок



заб - ра - ла Вже й Хрис-тос вже й воск - рес



сто трид-цять шість



Вже і во - іє - ти - ну йа ж воск - рес йа ж воск - рес

* Ритм для 4-складників: 

16²



Вий - ди до нас Ма - ри-сей - ко По - ка - жи нам

¹ Місто Яворів Львівської обл. // МЕАМ. – № 435. Спільний запис з пам'яті моєї студентки родом з Яворова Олійник Уляни. Не подані тут в текстові строфи 2-5 є неповним і дещо плутаним варіантом тексту пр.15, див. їх під вказаним номером (435) у тому ж архіві М. Мишанича.

² Село Терновиця, Яворівського р-ну Львівської обл. // Там само. – № 1513. Пояснення виконавиць: "Вінчують так само "Тобі Марисейко красная піснь..." (див. пр. 14).



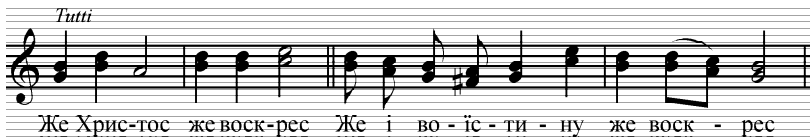
1. Вийди до нас Марисейко
Покажи нам біле личейко
Вже Христос Бог воскрес
Вже й воістину воскрес
2. А я до вас хлопці не вийду
Білого личейка вам не покажу
Вже Христос Бог воскрес
Вже й воістину воскрес
3. Бо надворі ясне сонейко
Обпалит ми біле личейко
4. Вийди до нас Марисейко
Покажи нам жовту косойку
5. А я до вас хлопці не вийду
Жовтої косойки вам не покажу
6. Бо надворі буйний вітройко
Побориче мені жовту косойку
7. Вийди до нас Марисейко
Покажи нам сиві очейка
8. А я до вас хлопці не вийду
Сиві очейка вам не покажу
9. Бо надворі дрібний дощейко
Обмочит ми сиві очейка

17¹

Помірно швидко



¹ Село Чернилява Яворівського р-ну Львівської обл. Неоприлюднений архів збирача; слуховий запис, бо в селі було відімкнуто електрику, а магнітофон міг працювати лише від мережі.



1. На той си день¹ Великдень
Вода лужейки забрала
Же Христос же воскрес
Же і воїстину же воскрес
2. Вода лужейки поломала
І бережейки поломала
Же Христос же воскрес
Же і воїстину же воскрес
3. Вийди до нас...²

Наведені мелодії належать до ще одного ранцівкового **типу Г**, а долучений тут зразок вінчування може виконуватися також із ранцівками типу А. Заспів віршової строфи тут завжди дворядковий з несталим складочисленням у рядках – від 7 до 11 складів. Рядки діляться на дві силабічні групи 4(5,6)+3(4,5) складів, напр.: *На той сигдень Великдень / Вода лужейки забрала* – 7(4+3)/8(5+3); *Тобі, Марисейко, красная піснь, / А нам писаночок триста тридцять шість* – 10(6+4)/11(6+5). Мелодико-ритмічною основою рядка тут є поєднання диспондей-анapest (вдвічі збільшений) 2222/224. При збільшенні числа складів котроїсь зі силабічних груп на один склад ритмічному дробленню підлягає завжди *друга* метрична доля: 21122/21122, а при збільшенні на два склади – також і *перша*: 111122/111122. Винятків із цього правила, наскільки відомо, не існує.

Перше мелодичне речення у заспіві пісенного типу Г готує і стверджує побічну ладову опору, друге – основну (тоніку). Мелодика приспіву інколи співвідноситься з мелодикою заспіву як А:Б (прикл. 14), але частіше – як А:А^{вар} (прикл. 15-17). Ці останні приклади пояснюють питання походження мелодики ранцівкового приспіву, джерело якої інколи вбачали навіть у церковному партесному співі³.

Три попередні ранцівкові пісенні типи, як це доказувалось, тотожні з колядково-щедрівковими. Мелодії типу Г серед зимової обрядової пісенності не віднайдено, натомість спорідненість з ними виявляють деякі гаївкові пісенні типи (прикл. 18):

¹ Варіант початкових слів: “На той сигдень...” або “На той день...”.

² Далі текст не записано, але він був таким самим, як у прикл. 16.

³ Польский И. Волочёбные песни в Белоруссии и на Украине. – С. 79.



1. Ой до Львова дорожка до Львова
Обсаджена черешнями довкола
2. Стергла їх гречна панна заснула
Прийшов прийшов ї батейко не чула
3. Зломав би я галузою не вмію
Збудив би я свою доньку не смію
4. Ой до Львова дорожка до Львова
Обсаджена черешнями довкола
5. Стергла їх гречна панна заснула
Прийшла прийшла ї матінка не чула
6. Зломала б я галузою не вмію
Збудила б я свою доньку не смію
7. Ой до Львова дорожка до Львова
Обсаджена черешнями довкола
8. Стергла їх гречна панна заснула
Прийшов прийшов ї милейкий учула
9. Зломлю зломлю галузою бо вмію
Збуджу збуджу свою милу бо смію

Порівнюючи цю мелодію з ранцівковими (прикл. 15-17), упадає у вічі їхня мелодико-інтонаційна та формотворча тотожність, тільки що в гаївці – більш подрібнена ритміка початку музичних речень. Серед гаївок Західної України нерідко зустрічаються подібні мелодії, але з певними варіантними видозмінами (прикл. 19):

¹ Село Чернильова Яворівського р-ну Львівської обл. // МЕАМ. – № 1532.

19¹**Allegretto**

Ой з-за го - ри, мій со - ко - ле, з-за го - ри,
2. тай ту - ю про - дам

Ле - жит, ле - жит мо - лод жом - няр в не - во - ли.
2. вмер - ти не дам

Варто зауважити, що В. Гнатюк, з огляду на величальну, популярну також серед зимових обхідних пісень тематику словесного тексту, помістив цей приклад у розділі “Риндзівки”, хоч збирач О. Роздольський записав його як гаївку.

Наступні дві гаївкові мелодії – іншого типу, що рідко трапляється на Львівщині. За формою та своїми мелодичними особливостями ці твори також стоять поряд із ранцівковими типу Г (прикл. 20, 21):

20²

Ой го - ро - де го - ро - дей - ка

Ой чи - ї ж то во - ро - тей - ка

¹ Село Присівці Зборівського повіту на Тернопільщині // Роздольський Й., Колесса Ф. Мелодії гаївок // Матеріали до української етнології. – № 96 (транспоновано на секунду вище).

² Село Чернилява Яворівського р-ну Львівської обл. // МЕАМ. – № 1531.



1. Ой ходила Марусенька
Через гори до батенька
2. Вкуп же мі мій батеньку
Хоть на той день на Великдень
3. Сила ж того викупонька
Моя мила Марусенька
4. Штири коні вороненькі
Дві сукмані зелененькі
5. Не викуп'ю не доступ'ю
Не викуп'ю не доступ'ю

Ці 5 строф повторюються ще чотири рази із заміною підкреслених слів наступними: до матінки – матінонько; до братенька – мій братеньку; до сестроньки – моя сестро; до милого – мій миленький, а відтак остання, п'ята строфа, є такою:

5. Я викуп'ю я доступ'ю
Я викуп'ю я доступ'ю

Наявного в записах матеріалу поки-що недостатньо для доказу походження цих гаївкових мелодій від ранцівкових типу Г, чи навпаки. Можливо, мелодична та структурна взаємоспорідненість цих мелотипів пояснюється їх спільною географією. У цьому випадку звертає на себе увагу інше: саме з мелодіями цих двох гаївкових типів, близьких до ранцівкових типу Г, найбільше в'яжуться словесні тексти величальної, колядково-щедрівкової тематики (як у прикл. 18, 19, 21). Проаналізувавши наступний приклад можна переконатись у тому, що подібні тексти переходили в гаївки з обхідних пісень, а також спостерегти один із способів, як їх достосовувано до гаївкових мелодій. Ось щедрівка з колишнього Сокальського повіту на Львівщині, на жаль, без мелодії (прикл. 22):

¹ Місто Судова Вишня Мостиського р-ну Львівської обл. // МЕАМ. – № 229.

22¹

1. А у Львові в першім домі,
Щедрий вечер, святий вечер.
2. Стоять столи тисовії,
Щедрий вечер, святий вечер.
3. При тих столах – писарчуки
4. Пишуть листи на папері.
5. Прийшла до них красна панна,
6. Красна панна Маринуня:
7. – Мої милі писарчуки,
8. Не пишіть ми на паперах,
9. Пишіть листи на китайці,
10. Бо я роду славненького
11. І батенька рідненького.

Далі – той же твір, але вже як гаївка, записана в наш час (прикл. 23):

23²



1. Там ві Львові в крайнім домі бриніло
Там ві Львові в крайнім домі сердейко
2. Пишут пишут писаройки бриніло
Пишут пишут писаройки сердейко
3. Виписали гречну панну бриніло
Виписали гречну панну сердейко
4. Не пишіт ня на папері бриніло
Но ня пишіт на китайці сердейко
5. Бо я роду великого бриніло
Ще й батейка багатого сердейко

¹ Колядки та шедрівки. – С. 312.

² Село Стадники Яворівського р-ну Львівської обл. Записав М. Чудак. Пор. із записаними як гаївки, але поміщеними В. Гнатюком у розділі “Риндзівки” текстами 178а,б в “Матеріалах до української етнології”.

Як можна перекоонатись, із щедрівкового тексту відкинуто приспів, а до кожного восьмискладового рядка долучено трискладові слова-рефрени – почергово “бриніло” та “сердейко”. Тепер вони набули поширеної серед гаївок складочислової структури – 4+4+3 та можливість підтекстування до мелодії, як у прикл. 18 та 19. У збірнику В. Гнатюка знаходяться й інші приклади застосування величальних словесних текстів серед гаївок¹, а їхній приспів “*Же христос, же воскрес...*” наштовхує на думку, що перейшли вони в гаївки з групи весняних обхідних пісень.

На Лемківщині, де весняний цикл пісень майже не зберігся, такі ж величальні мотиви зустрічаються серед царинних пісень. За тематикою вони видаються випадковими серед царинних пісень, зміст і функція котрих – побажання-наворожування доброго врожаю та охорони його від неприхильних сил природи – буревіїв, граду (прикл. 24²):

24³

Ей в лісі, в лісі, на поляноці
Там турчанине дівойку судять,
Судять єї, судять, аж єй загублять.
– Злий турчанине, не губи мене!
Вийде татцейко, викуп винесе,
Викуп винесе, викупить мене.
Татцейко вийшов, викупу не є.

Пісня повторюється спочатку з заміною підкресленого слова іншими: 2-й раз – “мамцейка”, 3-й раз – “милейкий”, а відтак замість останнього рядка співають:

Вийшов милейкий – викупив мене.
Ліпший милейкий, як брат ріднейкий!

Ремарка збирача: “Співають, йдучи біля лісу”.

Сюжет цієї царинної пісні подібний до щедрівково-гаївкового у прикл. 22, 23 (викуп дівчини), а зауваження, що “співають, йдучи біля лісу”, а не цариною, полем, теж свідчить само за себе. Таким чином, можна констатувати, що наявність величальних мотивів (як тематики, так і мелодій) серед гаївок та царинних пісень не є явищем спонтанним, натуральним, а що запозичились вони сюди з групи обхідних величальних пісень.

¹ Матеріали до української етнології. – №№ 173, 174, 184.

² Тут додано місце запису та примітку записувача, випущені при передруку.

³ Село Калпиці, повіт Сянок (Польща) // Ігри та пісні. – С. 327-328.

На основі вище викладеного матеріалу можна зробити такі висновки.

За формою побутування, а інколи й за назвою, обряд весняного обходу дворів не відрізняється від зимового. Проаналізувавши всі відомі на сьогодні *словесні тексти* весняних обхідних пісень, можна стверджувати, що всі вони мають тематично аналогічні сюжети серед пісень зимового обрядового циклу (єдиний виняток – сюжет прикладу 17). Споріднені, а часом і тотожні з колядково-щедрівковими формами також три з чотирьох вище визначених ранцівкових пісенних типів. Звідси випливає **висновок 1-й** – немає підстав для якогось чіткого розмежування ранцівок та колядок/щедрівок: вони мають споріднену як форму обряду, так і тематику та мелодичну лінію. Отже, ці два жанри слід відносити до однієї групи – календарних обрядових величально-поздоровчих пісень, як це зробив Ф. Колесса.

Найбільш спірним, стосовно величальних пісень, є питання генези зимового та весняного обхідних обрядів. Тут маємо три варіанти: **а)** з утвердженням зимового Нового року цикл свят, пов'язаних з зимовим поворотом сонця, притягнув до себе обряд і пісні давнішого весняного новоріччя (Ф. Колесса); **б)** весняний обхід дворів – це зміщений з Різдва на Великдень обряд, вторинне місцеве утворення (В. Пропп про білоруські волочесні пісні та обряди)¹; **в)** і зимовий, і весняний обхід дворів, хоча й схожі по суті, постають обрядами спонтанними, одвічними, незалежними один від одного (І. Земцовський). Не вдаючись у рамках цієї розвідки до ширшого обговорення всіх трьох гіпотез, варто все ж відмітити, і це є **висновок 2-й**: всі новіші дані та спостереження над українськими ранцівками підтверджують сказане про них Ф. Колессою.

Прадавнє коріння зимової обрядовості ні в кого не викликає сумніву. Але, на думку автора, пов'язана вона була не з новоріччям, а із закінченням усього циклу річних сільськогосподарських робіт, і не тільки польових, але й домашніх – із переробки та збереження зібраної продукції. У часі це все завершувалось до зимового повороту сонця. Гуляння та обряди цих свят були в більшій мірі наслідком щойно завершеного, ніж причиною наступного аграрного року², хоча супутні їм найрізноманітніші магічні дії повинні були забезпечити такий же, та ще більший достаток також і в наступному році, що починався через кілька місяців.

¹ Земцовский И. Мелодика календарных песен. – С. 113.

² Так у закарпатських українців різдвяна вечерея має ще й свою назву “крачун”, що походить від назви великої, круглої, білої, відповідно оздобленої хлібини – керечуна (корочуна), випеченої з зерна нового врожаю.

“Новий рік починався на Русі з появою нового місяця в перші весняні дні, близько весняного рівнодення...”¹, про що свідчать також рядки з літопису: “У літо 6705 [1196] настанушу літу мартом місяцем...” або “В літо 6645 [1136] настанушу в 7 марта...”². Тільки від цих моментів здійснювалися обряди, пов’язані з приходом Нового року (нового літа): “*Нове літейко на здоровейко. / Ци спиши ци чуєш, господарейку?*” або відоме “*Щедрик, щедрик, щедрівочка / Прилетіла ластівочка*”. Навіть ще в кінці минулого століття волочєбники на Холмщині вінчували господаря “з Великодньом або з Новим роком”, як це відмітив О. Кольберг³. Отже, **висновок 3-й** – слідом за Ф. Колессою, задокументований у наш час народний звичай весняного обходу дворів зі співом пісень величально-поздоровчого змісту слід розглядати як залишки, рештки обряду давньоруського весняного новоріччя.

І хоча найповніше українські весняні величальні пісні та сам обряд збереглися на Яворівщині Львівської області, релікти їх задокументовано і в інших районах Галичини, Закарпаття, Лемківщини та – в українців Холмщини. Цим підтверджується **4-й висновок**: обряд весняного обходу дворів не є явищем суто локальним, але був колись ширше практикуваний, принаймні – на Західній Україні.

Занепад звичаю святкування весняного новоріччя відбувався, зрозуміло, пропорційно зворотньо до утвердження новоріччя зимового. Але музично-поетичне його надбання цілком не загинуло. Частково воно, і це **висновок 5-й**, змішалося з іншими весняно-літніми жанрами – гаївками та царинними піснями, а зимові свята, у часі котрих утвердився новітній початок календарного року, притягнули до себе його левову частку, утворивши разом із ними те, що ми сьогодні знаємо під назвою “зимовий обрядовий цикл”.

¹ Климичин І. Календар природи і людини. – Львів, 1975. – С. 99.

² Там само.

³ Kolberg O. Chelmskie. – С. 141.

МАКРОАРЕАЛОГІЧНІ ЗАМІТКИ ЦЕНТРАЛЬНОУКРАЇНСЬКОГО КАРТОГРАФА

В останнє десятиріччя в Україні нарешті сформувалося хоч невелике, але завзяте коло мелокартографів, вихідців виключно з київської та львівської етномузичних кафедр¹. Захищено три кандидатські дисертації, друкуються статті з детальними картами, нашу спеціалізацію примітило Українське географічне товариство, умістивши три публікації у своєму збірнику 2004 року². Натхненником цього кола є видатний сучасний етномузиколог Богдан Луканюк. Проведені ним у 90-х рр. славні конференції дослідників звідноукраїнських і суміжних земель³ (дійсність відкорегувала дискусійну назву тих тоненьких, але таких “поживних для розуму” збірок) пробудили моє й наступні покоління до музичної археології.

На початку 90-х рр., намагаючись розкласти на системні “полички” барвистий матеріал Західного Полісся – моєї тогочасної фольклорної бази, я зіштовхнулася з необхідністю самостійно випрацювати типологію весільних мелодій, оскільки на той час такої не існувало. Цей виразний недолік в українській етномузикології зауважив і Б. Луканюк, зліквідувавши його своєю “Спробою типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині”⁴. Я з радістю констатувала, що реєстри типових ритмоформ, установлених мною на етапі здійснення перших кроків в етномузикології і досвідченим вченим, майже (а у перевиданій версії⁵ й повністю) взаємовідповідні.

¹ Кияни – І. Клименко, Г. Коропниченко, Т. Сопілکا-Зачикєвіч, О. Гончаренко, М. Скаженик, львів’яни – В. Коваль, Ю. Рибак та інші під керівництвом Б. Луканюка.

² Клименко І. Мелогеографія: історія, методика, сучасна проблематика // Україна: географічні проблеми сталого розвитку. Зб. наук. праць. У 4-х т. – Київ, 2004. – Т. 2. – С. 309-319; Рибак Ю. Передладканка біля верхів’я Прип’яті // Там само. – С. 308; Скаженик М. Локальні пісенні традиції басейну річки Уборть (на матеріалі весняно-літнього обрядового циклу) // Там само. – С. 305-307.

³ Маються на увазі конференції дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (далі – СІМР), що проводились у Львові протягом 1990-1997 років. – *Прим. ред.*

⁴ Добрянська Л., Луканюк Б. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // СІМР-4: Матеріали. – Львів, 1993. – С. 45-51.

⁵ Луканюк Б., Добрянська Л. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упор. В. Ковальчук. – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 95–108.

Розбіжності стосувалися вибудови цілісної системи типів: кожен з авторів акцентував на певному рівні структурних зв'язків¹. В усних обговореннях цієї систематики склалася та щаслива для мене ситуація, що професор Луканюк став моїм провідником у науковому світі.

За його порадами я скартографувала основні обрядові наспіви Полісся, порівняла їх із ширшими ареалами і з цим досвідом була запрошена рецензувати дисертації вихованців шановного Професора – Юрія Рибак² й Василя Ковал³. В їхніх картографічних студіях надзвичайно ретельно опрацьовані **локальні матеріали**⁴ часом слугували підставою для **надто вагомих етногенетичних узагальнень**, котрі зачіпали набагато ширші терени. Розширюючи гіпотетичне історичне поле, автори концепцій, однак, не підкріплювали свої думки такими ж щільними розробками з інших земель, що не дивно – адже на це в них просто не ставало часу і сил: неповним десятком мелоареологів на велику країну можна досягти лиш малої частини практичних результатів.

У багато гірші часи, коли про щільне картографування годі було й мріяти (не було рук навіть для фахового збору матеріалу), геніальному провидцеві Клименту Квітці не лишалось іншого шляху, як відразу вдатися до узагальнень макромелоареологічного масштабу, порівнюючи не тільки різні регіони, а й різні етноси. Так із невеликої кількості українських і білоруських записів, уміщених у джерелах 30-х рр., постало його спостереження, що жнивні наспіви утворюють кілька мелодичних типів, кожен з яких “має дуже велику територію поширення і на цій території панує”, з уточненням, що верхня частина басейну Прип'яті та середня

¹ Публікації цих систем майже збіглися в часі: Четверта конференція з рефератом Б. Луканюка відбулася 1-3 квітня 1993 р., а перша версія мого порядкування весільних ритмів була представлена у доповіді, виголошеній на Симпозіумі “Muzyka ludowa Europy srodkowo-wschodniej. Tradycyjny obrzed weselny” (Польща, Дуб'янка над Бугом, 12-25.07.1993). Так само через 10 років зійшлися в одному часовому проміжку і повторні публікації (див. покликання 5 на попер. стор.) та: Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип'ятського Полісся // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць / Упор. О. Мурзина. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 135-165.

² Рибак Ю. Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогеографія – культурогенеза). Дис. ... канд. мистецтвознавства / Наук. кер. Б. Луканюк. – Львів, 2005.

³ Коваль В. Генеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган). Дис. ... канд. мистецтвознавства / Наук. кер. Б. Луканюк. – Львів, 2006.

⁴ Ю. Рибак пише, що “Сьогодні ... напрям загального мелотипологічного обстеження найпродуктивніше розвивається на рівні вузьколокальних студій, що дозволяє максимально вточнити існуючі попередні дані на площі не більшій, ніж етнографічний район” (Рибак Ю. Указ. роб. – С. 103).

частина басейну Західного Бугу (сучасні Волинська область, Холмщина, Підляшшя, Берестейщина) становлять собою “осередок [...] більш активного творення наспівів жнивних пісень”¹. Цей висновок Квітки був підтверджений авторкою у 90-х рр. на численних (близько 1750 зразків) матеріалах, і тепер може бути проілюстрований картами з чітко проведеними границями².

Сьогодні макроареалогічне прогнозування може спиратися вже не на поодинокі спостереження з різних країв, а на детальні обстеження певних локусів (хоча до суцільного вивчення етномузики власного народу ще дуже далеко). За останнє 10-річчя з’явився цілий ряд ґрунтовних регіональних досліджень, що представляють географічно протилежні окраїни колишньої давньослов’янської “ойкумени”: Псковщину на півночі³, степову Кіровоградщину⁴ й Середню Наддніпрянщину⁵ на півдні, Підляшшя⁶, Понеманья⁷, Західне Полісся⁸, Передкарпаття⁹ на заході, Сіверщину¹⁰, Слобідщину¹¹,

¹ Квітка К. Наспіви жнивних пісень північно-західних районів території поширення української мови // Квітка К. Вибрані статті: У 2 ч. / Упор., передм. та комент. А. Іваницького. – Київ, 1985. – Ч. 1. – С. 71.

² Клименко І. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип’яті: Дис. ... канд. мистецтвознавства / Наук. кер. Є. Єфремов. – Київ, 2001. – 176 с.

³ Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов: В 2-х т. – Санкт-Петербург, 2002.

⁴ Терещенко Н. Песни свадебного обряда Кировоградской обл. (некоторые вопросы структурной типологии): Дипл. работа / Научн. рук. Ю. Марченко. – Санкт-Петербург, 1996.

⁵ Вовк О. Пісні затопленого краю: Традиційні обрядові пісні з межиріччя Дніпра та нижньої Сули. Зб. музично-етнографічних матеріалів: Дипл. робота / Наук. кер. Є. Єфремов. – Київ, 2006.

⁶ Традиційні пісні українців північного Підляшшя (За матеріалами експедицій 1999 – 2001 років Л. Лукашенко та Г. Похилевич). – Львів, 2006. – 308 с.

Принагідно висловлю зауваження, що в системній (як і все, що виходить з-під рук вихованців Б. Луканюка) збірці мелодій з Підляшшя мені не вистачило таких речей: 1) відсутність опису такого рідкісного для західних теренів явища, як дублювання мелодії тонким голосом в октаву (ми зустріли його в сс. Кривець, Даші близько Гайнівки); 2) відсутність посилання на недавнє видання “Песни Беласточины / АН БССР, ИМЕФ / Уклад. М. Гайдук. – Мінск, 1997” (щоправда, це книга слабого наукового рівня).

⁷ Варфаламеева Т. Песни Беларускага Панямоння. – Мінск, 1998.

⁸ Рибак Ю. Указ. роб.

⁹ Коваль В. Указ. роб.

¹⁰ Савельева Н. Региональная стилистика русской народной музыки. Русско-белорусско-украинское пограничье. – Москва, 2005.

¹¹ Гончаренко О. Дослідження музичного фольклору Сумщини: Історія, стан, проблеми // Проблеми етномузикології. – Вип. 3 (У друці); Муравський шлях-97: Матеріали комплексної фольклорно-етнографічної експедиції / Упор. М. Краси-ков, Н. Олійник, В. Осадча, М. Семенова. – Харків, 1998.

верхнє Подніпров'я¹ на сході. Вивчення цих джерел виявило моменти цікавих збігів культурних ознак із дуже далеких земель, що й викликало появу цих макроареалогічних заміток.

Найзручнішим для порівняння жанром є весільні мелодії, які, на відміну від календарних жанрів, поширених переважно у вузьких ареалах, побутують на всіх східнослов'янських теренах, й отже, цікавлять дослідників різних земель. Проживаючи в центрі давньої Київської держави, я виховувалась як мелоаналітик, перш за все, на центральноукраїнських традиціях, пізніше зосередившись на Прип'ятському Поліссі. Вже згадувані пошуки весільної мелотипологічної системи, розпочаті з Полісся, привели мене до необхідності охоплення великого простору, що нагадує обриси Київської Русі приблизно X-XI ст. – саме при такому розширенні матеріалу в таблиці ритмічних форм заповнилися майже всі її клітини. Виявилось, що й до сьогодні в Україні (окрім південних земель пізнього заселення), Білорусі та прилеглих областях Росії (Курській, Воронежській, Брянській, Смоленській, Псковській), а також на території Польщі (приблизно до Вісли) функціонують мелодії, що виявляють спільність засадничих морфологічних ознак. Це дозволяє застосовувати уніфіковану мелотипологічну методику до всього корпусу східнослов'янських весільних мелодій й відслідковувати тенденції їх видозмін у макроареалі. Умовно застосовую до цього територіального континууму назву УБ-ареал – від України+Білорусь.

Для обговорення я обрала ті спостереження, які зачіпають мелотипологію західного полігону. Основи ритмічного і композиційного устрою весільних мелодій в їхніх генеральних рисах описано в згадуваних роботах², тому далі я посилатимусь на їх положення. Там же вміщено і перелік академічних видань та регіональних збірок, на підставі яких формувались весільні ареали в цих замітках та в домашньому архіві. Підкреслю, що терени Прип'ятського Полісся, Східного Поділля, Східної Волині, Наддніпрянщини, Посейм'я були обстежені науковцями ЛЕК (Київської Лабораторії етномузикології), тому ці частини ареалів мають більшу достовірність.

¹ Мажейка З., Варфаламеева Т. Песні Беларускага Падняпроўя. – Мінск, 1999.

² Луканюк Б., Добрянська Л. Спроба мелотипології...; Клименко І. Ритмоструктура систематика...

Щільну локалізацію типу на півночі Волинської обл. встановлює Ю. Рибак. Він наносить на карту 33 точки його побутування², так описуючи місцеву традицію: “Більшість верхньоприп’ятських варіантів характеризуються сповільненим темпом [...]. При сповільненому співі значно виразніше проявляється середрядкове цезурування: ‘V7₂ = ‘V34₂, що інколи внаслідок дроблення третьої складовоти (‘mR ) переходить у ‘V44₂. Ямбічні відповідники цього типу – тип ВП2 [за Б. Луканюком] – не зареєстровані на теренах Верхньоприп’ятської низовини; вони зустрічаються дещо північніше – на Берестейщині”³.

а) підмінювання при потребі фігури **3** фігурою **4** (див. на наступній стор. табл. 1-А: 2-й і 3-й рядки),

Такі закони варіювання ритму спостерігаються в різних ранньотрадиційних формах, складених із набору елементів $\downarrow$ 3 та $\downarrow$ 4. Їх описано на прикладі жнивних мелодій лівобережного типу $\downarrow$ 44; 33 ⁴. Однак вірші до мелодії $\downarrow$ 34² виявляють два різних принципи, котрі неоднозначно узгоджуються між собою. З одного боку, вони варіюються, як вже було показано, своїми частинами, так як це відбувається в цілій групі форм спондеїчного типу. З іншого, явно виступає осмислення 7-складника як неподільної одиниці, у якій “технічна” цезура вільно переміщується всередині силабогрупи: 7=3+4=4+3=5+2.

¹ Традиційні пісні українців північного Подляшшя. – С. 137, № 114.

² Рибак Ю. Указ. роб. – Карта Д. 39.

³ Там само. – С. 110.

⁴ Коропниченко Г., Клименко І. Про один тип літніх трудових пісень // 36. наук. та наук.-методичних праць кафедри фольклору Київського Ін-ту культури / Упор. А. Іваницький. – Київ, 1995. – С. 31-51.

Таблиця 1. Варіювання ритмомоделі $\text{♩} \underline{34}$.

місце ритмоінтонаційної цезури								
А. варіювання 4+3 та 3+4	♩	♩	♩	?	♩	♩	♩	♩
	Мо-	ло-	да-		я /	ді-	вонь-	ко,
	♩	♩	♩		♩	♩	♩	♩
	Не	да-	вай	/	ко-	си	рва-	ти
варіант:	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
	Ко-	су	тру-дно	/	го-	до-	ва-	ти
Б. вільносила- бічна форма 3 _{4,5} + 4 ₅	♩ ♩	♩	♩	/	♩ ♩	♩	♩	♩
	Їз су-	бо-	ти	/	на не-	ді-	лень-	ку
	♩	♩	♩	/	♩	♩	♩	♩
	Снив-	са	мни	/	сон	див-	нень-	кий:
	♩ ♩	♩ ♩	♩	/	♩ ♩	♩	♩	♩
	Си- ви	го- лу-	би	/	да на-	ле-	ті-	ли,
	♩	♩	♩	/	♩ ♩	♩	♩	♩
	Чор-	ний	шовк	/	да роз-	гор-	ну-	ли...
вільносила- бічна форма 3 ₅ + 4 _{5,6}	♩	♩	♩	/	♩ ♩	♩ ♩	♩	♩
	Да	што	там	/	да за	ді- ва	ді-	ва
	♩ ♩	♩ ♩	♩	/	♩	♩	♩	♩
	На- ших	ма- ла-	дих	/	з вян-	ца	не-	ма...

ЖГ “Овруч” та ЖГ “Берестя”¹). Типові ознаки діють на Поліссі не як жорсткий закон, а як виразна **тенденція**. Мені здається, що виконавці усвідомлюють форму як складену з двох частин: на користь цього свідчить їхнє намагання зберегти характерність ритму при потребі ритмізувати поетичний текст менш відповідної форми, зокрема “імітація” фігури $\text{♩} \underline{3}$ за допомогою пунктованого ритмомалюнка $\text{♩} \text{♩}$ (4-й рядок у табл. 1).

Додатковим індикатором синтаксичного членування є орнаментация початків ритмосегментів: вона відіграє роль **розділового знака** – так звичайно маркуються початки силабічних груп у “безпроблемних” типах². Це має особливу вагу для ідентифікації форм із варіантним членуванням ритморядка: орнаментация “увиразнює” середрядкову цезуру, тим самим вказує на її принципове місцерозташування.

¹ Клименко І. Мелогеографія живних наспівів басейну Прип'яті.

² Див. про вторинну орнаментацию новоутворених частин періода: Клименко І., Гончаренко О. Географія ритмічних трансформацій весільної структури 53²: алгоритм дольності // СІМР-7. – Львів, 1997. – С. 28-36.

Але повернімося до власне макроареалогії. У ній також можна пошукати розв'язання типологічної дискусії.

Новіші публікації дозволяють відстежити майже весь ареал типу (*карта 1* на наступній сторінці – чорні й білі квадратики): він охоплює практично всю Білорусь (окрім південно-східних районів – тип не зустрічається в матеріалах з Гомельщини) та сусідні райони Росії (Невельський і Себежський на Псковщині, Смоленський і Сахновський, район Навлі під Брянськом). Рідко трапляється він на Середньому Поліссі (за матеріалами архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Національної музичної академії України ім. П. Чайковського).

Білі квадратики вказують на поширення ямбізованого різновиду. Це відбувається в західній частині Білорусі (Понемання, Подвиння), якій властиве ямбічне мислення¹. Штрихування вказує на зону, у котрій сполучуються обидва типи ритмічного мислення (умовна лінія Полоцьк-Мінськ-Рівне), на схід від неї превалюють спондеїчні ритмоформи. Особливо виразно переміна ритмічного еталону виступає в Прип'ятському Поліссі: Середнє Полісся використовує у весільній практиці виключно спондеїчні мелодії (9 типів), а чим далі на захід від Горині – то більше активізуються ямбічні ритмотипи, так що на Холмщині й Підляшші наспіви < ♩ 34² > та < ♩ 53² > залишаються єдиними дольними представниками в оточенні різноманітних ямбів.

“Проходячи” зону дроблення (р-ни Стовбці-Солігорськ-Столін), встановлену нами при вивченні весільного типу < ♩ 53² >², ритмомодель < ♩ 34² > теж зазнає активного розщеплення.

Окремої уваги заслуговує північна окраїна ареалу. Завдяки найприскіпливішому обстеженню місцевості петербурзькими фольклористами та інформативно місткій і системній публікації матеріалів³, маємо змогу порівняти західнополіську та псковську традиції побутування нашого типу. Бачимо близьку подібність псковських зразків⁴ до прип'ятських. Ще ближчі збіги між невельсько-себежськими та пінськими (Зарічненський р-н на Рівненщині) матеріалами я описувала, досліджуючи загальнобілоруський тип “жниво-голосіння”.

¹ Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип'ятського Полісся). – Карта 1.

² Клименко І., Гончаренко О. Географія ритмічних трансформацій весільної структури 53²: алгоритм дольності // СІМР-7. – Львів, 1997. – (Карта на С. 35).

³ Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов: В 2-х т. – Санкт-Петербург, 2002.

⁴ Там само. – С. 406, 653.

Примітна також наявність у псковських говірках значної кількості лексем, що збігаються з українськими, зокрема з пінськими. В опублікованих текстах вони часто подавалися в лапках як такі, що потребують пояснення для російськомовного читача¹ (наприклад, див. *таблицю 2*):

Таблиця 2.

псковські вирази (в рос. транскрипції)	відповідні поліські вирази	значення	псковські вирази, спільні з українськими	значення
«баєцца»	«баяти»	говорити	«вечерю готуить»	вечерю готує
«годовать»	«годовать»	ростити дитину	«коло»	біля
«долойки»		додолу, вниз	«надиляли»	наділяли
«приданки, бояри»	«приданки, бояри»	весільні чини	«ниче́га»	нічого
«запьяли, пияють»	«п'ють»	заспівали, співають	«не дивись, голубка, на голубя»	не дивися
«ковнир»		комір	«паненятка»	діти господаря
«понеделок»	«понедєлок»	понеділок	«пытать, пытался»	питати
«раней»	«раней, порансй»	раніше	«переймала»	ловила
«сочить»	«сочити»	шукати	«пильновать»	пильнувати
«сяют»	«сяяють»	сяють	«рада», «прирадила»	рада, порадила
«рєтуй, татка»		рятуй, татко	«похилилась»	похилилась
Невель – райцентр	Невель – село в Пінському р-ні		«скриня»	скриня
характерні українські/поліські закінчення слів			«сховался»	сховався
«в возочку, в челночку», «сзади»			«увечери»	увечері
«бранне» – типу поліських «зілля, насінне»			«шалёная»	шалена
«соловейко, сучейка-ветейка, додомойки» – характерний волинський суфікс			«як»	як

Щоправда, є й значна відмінність: на Псковщині ритмотип < ♩₃₄² > є основним для традиції, він подається першим у списку типів і відповідно коментується, а на Поліссі він трапляється не в кожному селі. Важливо й те, що, на відміну від південного кордону ареалу, який може бути проведений чітко (принаймні на Верхній Прип'яті), на Псковщині та в інших згадуваних російських районах тип < ♩₃₄² > не зникає після закінчення окресленого УБ-ареалу (як інші весільні мелотипи), а змінює спосіб морфологічного існування: у середовищі, де панує **тонічне віршування**, він реалізує якраз свою метроритмічну схему з оригінальною зупинкою посеред рядка, а принцип 7-складника відсувається “на дальній план”. Російські джерела подають кілька зразків, котрі “сигналізують” про таке переосмислення типу². Відомо, що в тонічній версії ця ритмоформула широко побутує в центральній і північній Псковщині, Новгородщині, цей тип стає основним політекстовим наспівом

¹ Там само. – С. 412-439.

² Пор. зразки: Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов: В 2-х т. – Санкт-Петербург, 2002. – Т. 2. – С. 261, №1,2 і Савельева Н. Региональная стилистика русской народной музыки. Русско-белорусско-украинское пограничье. – Москва, 2005. – №№ 72,73.

у Волоколамському районі (Московська обл.)¹. Аналіз таких версій у поморських традиціях дається в роботі².

Для осмислення обстежуваної неоднозначної форми звернемо увагу також на **контекстові ритмотипи** (ті, що співіснують в одному ареалі або ж сусідять) – див. *таблицю 3*:

Таблиця 3. Споріднені структури ритмомоделі ♩₃₄.

коди	1-й елемент				2-й елемент				3-й елемент			
♩ ₃₃₄ ²	♩	♩	♩	/	♩	♩	♩	/	♩	♩	♩	♩
	Са-	бра-	вся		Сла-	ві-	чак		е-	хаць	хо-	ча
варіювання	♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩		♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩		♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩	
наприкл.:	♩	♩ ♩	♩		♩	♩	♩		♩ ♩	♩	♩	♩
	Ма-	нечкі-	на		вя-	сель-	ля		на-чи-	на-	іц-	ца
♩ ₄₃₃ ²	♩	♩	♩	/	♩	♩	♩	/	♩	♩	♩	
варіювання	♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩		♩ ♩				♩ ♩			
♩ ₄₄₃ ²	♩	♩	♩	/	♩	♩	♩	/	♩	♩	♩	
варіювання	♩ ♩	♩ ♩			♩ ♩	♩ ♩			♩ ♩	♩ ♩		
поодинокі версії	♩	♩	♩	/	♩	♩	♩	/	♩	♩	♩	

Як бачимо, всі ці типи є різними комбінаціями чотиридольних елементів ♩ 4 і 3, однак певні версії цих комбінацій закріплено за певними географічними зонами.

Типологічно найближча весільна структура – центрально-білоруська 3-елементна форма ♩₃₃₄²,³ що зустрічається також в інших регіонах Білорусі⁴. Її ареал на карті 1 позначено прямокутниками з хрестом (умовна зона Хотимськ-Бихов-Мінськ-Вілейка-Мядель-Верхнедвинськ-Усвяти-

¹ Багрий Ю. А. Песни северного Подмосковья (Волоколамский р-н, деревни Захарьино и Владычино). – Москва, 1989. – №№ 6, 7.

² Лапин В., Васильева Е. Об одном ритмическом типе русских свадебных песен // Народная музыка: история и типология: Памяти проф. Е. Гиппиуса (1903-1985): Сб. науч. тр. / Ред.-сост. И. Земцовский. – Ленинград, 1989. – С. 116-134.

³ Див. приклади: Вяселле. Мелодыі / АН БССР, ІМЕФ. Уклад. і систэмац. напеваў З. Мажейка, Т. Варфаламеевай. – Мінск: 1990. – №№ 149-165, 429-434, 437-439, 441-444, 446, 815-819.

⁴ Варфаламеева Т. Песні Беларускага Панямоння. – Мінск, 1998; Мажэйка З. Песні Беларускага Паазер'я. – Мінск, 1981; Мажейка З., Варфаламеева Т. Песні Беларускага Падняпроўя. – Мінск, 1999; Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць / Муз. укл. Г. Кутырова. – Мінск, 1995.

Смоленськ). Близький до неї ареал (на карті 1 – прямокутнички з перетинкою) має тип < $\text{♩} 4\text{3}\text{2}^2$ >¹. Найширшу площу займає тип < $\text{♩} 44\text{3}\text{2}^2$ > (не плутати з ямбічним відповідником < $\text{♩} 4_5 4_5\text{3}\text{2}^2$ >, що обіймає майже весь ареал < $\text{♩} 34^2$ >, поступаючись йому на півночі (немає зразків на північ від Зах. Двіни), але перевишуючи на півдні (на карті 1 окраїнні фіксації показано фігуркою “олівець”).

Всі ці ритмоперіоди ведуть своє походження від чотиридольників. Імовірно, початковою для цих форм була конструкція тирадного типу < ♪ T4³ >, в якій багаторазові повтори фігури ♪ 4 лише в кінці композиції замикаються фігурою ♪ 3. Такі тиради відомі й сьогодні в полісько-волинсько-подільському ареалі. На мікрорівні композицію < ♪ 4³ > наслідують ритмосхеми < ♪ 44³ >, < ♪ 4³ >, котрі з часом закріпились як сталі формули. Композиції < ♪ 34² > та < ♪ 334² > – це комбінування тих же ритмоелементів у зворотному порядку. Для всієї групи 4-дольних форм характерні довільні підміни-чергування 4-складника і 3-складника, а подекуди ще й заміна фігури ♪ 3 (♪♪♪) на фігуру ♪ 3 (♪♪♪) на початку або в середині форми.

Чотиридольні фігури легко сполучаються також із 8-дольними. У результаті склалися й закріпилися у весільному циклі ще й такі комбінації: тип < ♩ 44⁶> з ритмомалюнком $\text{m}^{\text{R}} \bullet \bullet \bullet \bullet | \bullet \bullet \bullet \bullet | \bullet \bullet \bullet \bullet | \bullet \bullet \bullet \bullet :||$ та вишукана “формула-строфа” < ♩ 43²; 44⁶> (про неї детальніше в замітці 2) – обидві в реальності виконуються з орнаментальними дробленнями кожної силабогрупи. Ареали цих типів частково накладаються на вищеописані, й разом вони творять **макроареал спондеїчних комбінованих ритмоперіодів у весільному жанрі**. Його загальний територіальний обсяг – практично вся Білорусь та прилеглі до неї Підляшшя, Холмщина, Прип’ятське Полісся, частково Подесення, суміжні райони Брянщини, Смоленщини, Псковщини. У західній частині цього макроареалу (Понемання, Берестейщина) відбувається ямбічне “перепрочитання” форм цієї групи, здійснюване не алгоритмічно, а зі значним ступенем свободи.

Повертаючись до нашого типу, закодованого як « $\downarrow 34^2$ », підсумуємо, що його розгляд у повному (за сучасними даними) ареалі та в макроконтексті комбінованих 4-дольних ритмосхем дозволяє вважати, що обговорюваний мелотип є не одноцільною формою, а складеною з двох елементів (найбільш “чистий” вигляд мають зразки з Підляшшя), проте з допущенням такого варіювання вірша, яке “долає вето” на дотримання обов’язкової цезури після серединної довгої силабохрони. Таку трактовку знаходимо й у

¹ Вяселле. Мелодыі / АН БССР, ІМЕФ. Уклад. і састат. напеваў З. Мажейка, Т. Варфаламеевай. – Мінск: 1990. – №№ 167, 168 та ін.

Складність цього типу полягає не лише у вишуканій комбінації ритмічних фігур, але й у тому, що ця композиція, з одного боку, представлена численними зразками **сталій** форми (Ю. Рибак називає її одним із “стабільно-контамінованих утворень”¹, з іншого – різноманітними **варіантами** композиції, котрі видають її колишню тирадну природу. Довільно повторюваним елементом тиради найчастіше стають: а) 5-6-та силабогрупи (повторюються парою або поодиночі), б) остання силабогрупа, в) перші 4 силабогрупи повторюються ще раз, г) початкова частина < ♪ 53² > підмінюється неподільними 7-складниками: < ♪ 77; 557 > та інші локальні версії. Додамо до цього ще й алгоритмічне варіювання-дроблення фігур-спондеїв та алгоритмічне чергування 4-5-складників та 6-7-складників-ямбів.

Ця неординарна конструкція має величезний ареал поширення, у котрому, незважаючи на значні видозміни, залишається впізнаваною. Її ямбічний різновид на Холмщині і Волині записали О. Кольберг², Я. Сенчик³, у Галичині – О. Роздольський⁴. Спондеїчні різновиди подають К. Квітка у с. Скородне на Середньому Поліссі⁵ і Ф. Колесса все з тої ж поліської глибинки⁶. Численні записи містять академічні видання⁷ та інші регіональні збірки, які окреслили характерність цього компоненту в його ямбічній версії для весільних циклів Поділля, Волині, частково – околиць Львова, а в спондеїчній – для Середнього Полісся, нижнього Погориння та Пінщини. Сучасні джерела уточнюють ареал таким чином: Ю. Рибак закартографував щільність різновиду < ♪ 53²; 557 > на верхній Прип’яті, подільський ареал уточнено в роботах Н. Терещенко та Г. Коропниченко⁸.

¹ Рибак Ю. Указ. роб. – С. 109.

² Kolberg O. Chelmskie: [W 2 cz.]. – Wrocław, Poznań, 1964. – Cz. 1. – (Kolberg Oskar, Dzieła wszystkie, tt. 33, 34. – №№ 151, 204, 207 з адресою “Od Sawyna (Tarnowo)” та № 325 “Od Chelma (Bezek)”).

³ Весілля: У 2-х кн. / Упор. М. Шубравська, О. Правдюк – Київ, 1970; Весільні пісні: У 2-х кн. – Київ, 1982. – Т. 2, №319 з с. Телятин під Томашевим, № 193 з с. Дяконів.

Живі записи з цих місцевостей вдалося почути від переселенців з сіл Висоцьк, Ягодин під час згадуваної вище польської конференції 1993 р.

⁴ [Роздольський Й., Людкевич С.] Галицько-руські народні мелодії // Етногр. збірник НТШ, тт. XXI-XXII. – Львів, 1906, 1907 (1908). – №№ 125, 129-132.

⁵ [Квітка Климент] Українські народні мелодії. – Київ, 1922. – 236 с. – № 100. (Етногр. збірн. Укр. наук. тов-ва в Києві. – Т. II).

Дякуючи публікації коментарів К. Квітки до збірника 1922 р., в “Етномузиці”-1 виявилися цікаві обставини здобуття Квіткою цього запису, зробленого в Тбілісі від молодої жінки, родом із поліської місцевості.

⁶ Музичний фольклор з Полісся в записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – № 79.

⁷ Весілля: У 2-х кн. / Упор. М. Шубравська, О. Правдюк – Київ, 1970; Весільні пісні: У 2-х кн. – Київ, 1982.

⁸ Терещенко Н. Песни свадебного обряда Кировоградской обл. (некоторые вопросы структурной типологии): Дипл. работа / Научн. рук. Ю. Марченко. – Санкт-Петербург, 1996; Коропниченко Г. Перехідна зона як об’єкт мелоеографії // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць / Упор. О. Мурзина. – Київ, 1998. – Вип. 1. – Карта на стор. 163.

Хочу наголосити на складності виявлення “формули-строфи” в польових розвідках. Її наявність/відсутність важко встановити без спеціального запитальника – адже у більшості локальних весільних циклів вона не належить до основних політекстових форм, як наприклад, типи Т6, 53² та ін. Отже, не знаючи, в який момент обряду і з яким саме текстом її адаптували в досліджуваному терені, сподіватися можна тільки на випадковий успіх. Однак і запитальник не завжди допомагає. Наприклад, на Поліссі локальні традиції змінюють одна одну практично в кожному районі, і в кожній місцевості існує своя специфіка використання шуканої ритмоделі, якої не передбачиш. Працюючи в 1-му етапі комплексної експедиції МінЧорнобиля в р-ні Малина-Коростеня (1996 рік), я обстежила 18 сіл й жодного разу не виявила цей весільний тип. Він випадково знайшовся під час 2-го етапу, проведеного через 2 тижні: Є. Єфремов записав його разом із двома іншими мелодіями від переселенки з с. Любівичі Малинського р-ну, 1922 р.н. Парадокс полягав у тому, що перед цим у с. Любівичі я опитала 4-х жінок 1921-1932 рр. нар., котрі переспівали 8 різних типових мелодій, та <  53²; 557 > не пригадали. Запис Є. Єфремова був єдиним на 19 розвідуваних ним інших сіл.

Зважаючи на цю особливість, відзначимо все ж території, де щільні польові дослідження жодного разу не зафіксували цей тип (див. *карту 2* на наступній сторінці, позначення штрихуванням). У **західному полігоні** дослідження А. Поточняка¹ та В. Коваля² говорять про відсутність цієї форми в масиві Вороняки (р-н Золочева – Почаєва) та на Підгорганні. На **Лівобережній Україні** тип відсутній на Середній Наддніпрянщині³, Полтавщині⁴, Харківщині⁵, Сумщині нижче р. Сейм⁶.

У цьому контексті надзвичайно цікавим є особний ареал поширення “формули-строфи (ямба)” на Сіверщині – у Шосткинському і Середино-Будському р-нах Сумщини⁷ (ще один неточний зразок походить з-під

¹ Поточняк А. Традиційне весілля у селах Вороняків: Дипл. робота / Наук. кер. Б. Луканюк. – Львів, 1999.

² Коваль В. Указ. робота.

³ Вовк О. Пісні затопленого краю: Традиційні обрядові пісні з межиріччя Дніпра та нижньої Сули. Зб. музично-етнографічних матеріалів. – Київ, 2006.

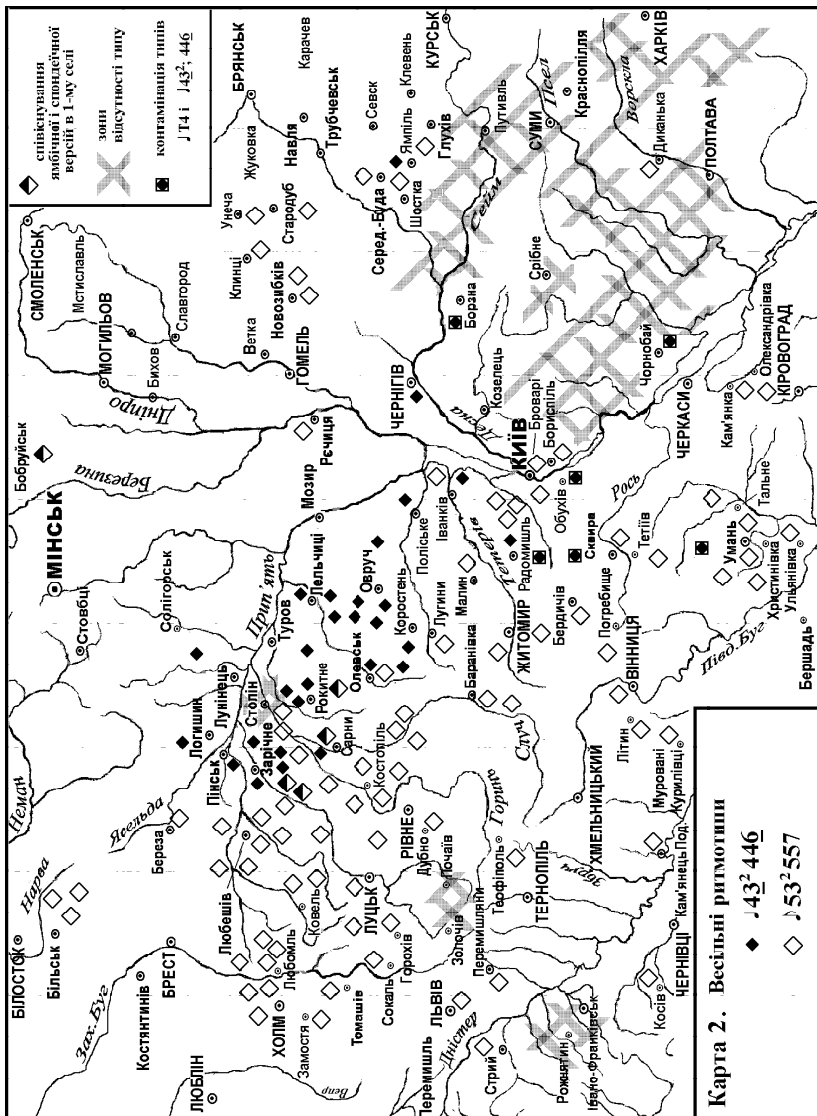
⁴ Сопілка Т. Ранні форми традиційного багатоголосся на Середньодніпровському Лівобережжі (на матеріалі весільних пісень Полтавщини): Дипл. робота / Наук. кер. Є. Єфремов. – Київ, 1996.

У 1-му томі видання “Весілля: У 2-х кн. / Упор. М. Шубравська, О. Правдюк” розміщено один зразок з Диканьки. – № 47.

⁵ Муравський шлях-97: Матеріали комплексної фольклорно-етнографічної експедиції / Упор. М. Красиков, Н. Олійник, В. Осадча, М. Семенова. – Харків, 1998.

⁶ Гончаренко О. Дослідження музичного фольклору Сумщини.

⁷ Там само.



Глухова) та в 4-х західних районах Брянщини¹. Лише один зразок з Ямпільського р-ну був спондеїчним². З-поміж брянських публікацій нотація № 32 (Брянськ: Новозибків: Манюки) привернула увагу ідентичністю поетичного тексту і загальної композиції з моїм записом із Підляшшя (гм. Гайнівка, с. Добривода)³ – пор. ці версії у нотному прикладі 1:

Приклад 1

А

Чо-го Ма-неч-ка так си-диш, Чом до-рі-жень-ки ни дба-їш

Че-го де-воч-ка ты си-дишь, Что за ду-моч-ку ду-ма-ешь

Б

Вже ко-ни-ки за-ло-жа-ни Вже ко-ля-са за-то-ча-ни

У-же ко-ни-ки по-за-пря-же-ны За во-ро-теч-ки по-вы-во-же-ны

В

Час по-ра до-до-мо-чку

Час по-ра до-до-мо-чку

Толь-ки сесть по-е-ха-ти

¹ Савельева Н. Региональная стилистика русской народной музыки. Русско-белорусско-украинское пограничье. – Москва, 2005. – №№ 32-35, 96.

² Гончаренко О. Дослідження музичного фольклору Сумщини. – Прикл. 12.

³ Звертаю увагу на характерний для підлясько-волинсько-галицького субареалу малюнок хоріямба у 5-й силабогрупі.

Прикро, що саме в цьому брянському зразку немає характерного підлясько-західноволинського повтору останнього рядка, але читач, котрий відкриє назване російське джерело, пересвідчиться, що такі повтори є в сусідній нотації № 33 (той самий тип з Унецького р-ну), та в № № 94, 96 (різні типи зі Стародубського і Новозибківського р-нів). А це збільшує кількість морфологічних паралелей, які виявили мелодії, що походять із крайнього заходу ареалу та крайнього його сходу.

Прокоментую спеціально ареалогію спондеїчного різновиду < ♩ 43²; 446 >. За винятком новознайденого запису з Сіверщини (Суми: Ямпіль: Рожковичі¹), всі досі відомі зразки локалізуються навколо Прип'яті, окрім її верхньої частини, у котрій домінують ямбічні ритмотипи. Оскільки лівобережжя Прип'яті (у межах українського підпорядкування) обстежувалося мною за щільною тереновою сіткою, наведу статистичну характеристику (хоч і не до кінця показову) поширення цієї форми: у Заріченському р-ні тип “ви́плив” у 11-ти з 39 обстежених сіл, у Рокитнівському – у 8-ми з 9-ти, в Олевському – у 5-ти з 10-ти. Думаю, що це досить вагомі показники. Так само щільно з півдня до цих районів прилягає ареал ямбічних версій (наприклад, у Володимирецькому р-ні в 14 селах із 28 трапились наспіви з ритмом < ♩ 53²; 557 >). У 5-ти селах, розташованих у смузі “зіткнення” ареалів, одночасно вживалися обидві форми. У районі Століна “формула-строфа” не була відомою в жодному з 12 обстежених сіл, тому в карті 2 околиці Століна заштриховано як “типологічну пустку”.

Якщо значна частина весільних ритмокомпозицій має одночасно ще й “календарне” жанрове втілення (відомі структурні перетини весільних і жнивних, купальсько-петрівських, весняних, трудових пісень), то “формула-строфа” має виключно весільну спеціалізацію. Та ніщо не буває без винятків: спондеїчний варіант < ♩ 43²; 446 > на Пінщині зустрівся, окрім весілля, в ігровій веснянці з промовистим персонажем “Яшур”² (див. нотн. приклад 2 із с. Вичівка Заріченського р-ну Рівненської обл., одиничний запис):

Приклад 2

Швидко

Да се-дить Я - шур на ко - пе, Дер-жить вен - ка у ру - це

Ой Я - ше - ру, па-не-гос-по-да - ру, Кот - ру дів - ку лю - биш?

¹ Гончаренко О. Дослідження музичного фольклору Сумщини. – Прикл. 12.

² “Яшур” сидить всередині кола під кущем, зробленим із зелених гілок. Дівчата ходять навколо і співають “Да сидить Яшур...”. Яшур вибирає дівчину, одягає їй вінок, цілує, стає в коло і т. д.

До спондеїчного різновиду близьку подібність виявляють контаміновані конструкції, де поєднано принципи 4-дольної тиради (типу, котрий у більшості випадків має контаміноване 6-дольне закінчення) і нашої формули¹. Така форма нерідко поєднується з корильним текстом “Старший боярин, як болван” – саме такі варіанти зустрілись у черкаських експедиціях ЛЕК (див. спеціальні позначки в карті 2). Як бачимо, локалізація такої контамінації не об’єднує її з основним типом < ♩ 43²; 446 >.

Очевидною є необхідність спеціального ареалогічного вивчення спондеїчного різновиду “формули-строфи”. Відомий на сьогодні його ареал вимовно свідчить про послідовне витримування двійкового типу мислення мешканцями середньополіського локусу: усі без винятку весільні мелодії виконуються тут у спондеїчних версіях.

* * *

Отже, два весільні ритмотипи – < ♩ 34² > та пара < ♩ 43²; 446 > / < ♩ 53²; 557 >, описані Б. Луканюком та його учнями в західноукраїнських локальних версіях, мають величезні ареали. Ареал 1-ї формули входить складовою частиною до весільного макроареалу спондеїчних комбінованих ритмоперіодів – зони Підляшшя+Холмщина+Полісся+Білорусь+Позер’я, а друга пара займає україномовний простір від Підляшшя до Середньої Наддніпряни, та творить осібний (?) осередок на Сіверщині. Обидва макроареали перетинаються у Середньому Поліссі.

Викладені замітки передусім мали на меті закликати колег, котрі ретельно “перекопують” своє локальне фольклористичне поле, іноді “розігнути спину” від дійсно тяжкої праці й оглянутися зі сподіванням – чи не бовваніє на горизонті постать сусіда, котрий теж дещо “накопав” з археологічних культур страшно подумати якої епохи? Адже сьогодні етномузикологія виглядає вже не так драматично, як у часи Квітки, котрий з надією шукав споріднену собі душу...

¹ Весілля: У 2-х кн. / Упор. М. Шубравська, О. Правдюк – Київ, 1970. – Т. 1. – №№ 241, 247, 242, 245, 248.

НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС У СТАНОВЛЕННІ ПОЛІСЬКИХ МУЗИКАНТІВ-СКРИПАЛІВ

Процес навчання – у прямій чи в опосередкованій формах – є одним з обов'язкових чинників у становленні народного музиканта-професіонала. У музичній етнопедагогіці протягом тривалого часу вироблялися своєрідні прийоми та методи виховання, характерні для певного етнографічного регіону. До прикладу, на території Карпат існували видатні народні педагоги та їхні своєрідні школи з певною методикою навчання, із власними теоретичними концепціями та спеціальною термінологією¹.

Вивченню етнопедагогічного фактора у формуванні традиційного музиканта присвячено чимало інструментознавчих праць як вітчизняних, так і зарубіжних авторів². Більшість досліджень, що проводилися на території України, стосуються гуцульської, бойківської та західнополіської систем традиційного навчання. Що ж до музично-етнографічних матеріалів, які висвітлюють поліську народну музичну освіту, то вони обмежуються фактично декількома студіями³.

¹ Мацневский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и матер.: В 2 ч. – Москва, 1987. – Ч. I. – С. 6-38.

² Мацневская В. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2003. – 24 с.; Федун І. Бойківський скрипаль Кузьма Воробець у контексті етнічного середовища: Дипломна робота. – Львів, 1996. – С. 17-20. Машинопис. Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; Мацневский И. Указ. стаття; Яремко Б. Виховання музиканта в традиційному середовищі південної Пінщини і Галицької Гуцульщини // Народна музика Волині: Зб. статей і матеріалів / Ред.-упор. О. Смоляк. – Кременець: Кременецький педагогічний коледж ім. Т. Шевченка, 1998. – С. 15-26; Стеньшевский Я. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. – Москва, 1988. – Ч. II. – С. 48-76; Dahlig P. Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce. – Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1993. – 309 s.; Bieńkowski A. Ostatni wiejscy muzykanci. – Warszawa, 2001. – S. 22-23.

³ Яремко Б. Виховання музиканта в традиційному середовищі Південної Пінщини // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Рівне, 2002. – Вип. II. – С. 95-96; Тринчук-Ярмола В. Скрипкова народна музика західнополіської традиції: Магістерська робота / Наук. кер. Б. Луканюк. – Львів, 2004. – 85 с., 69 с. нот. Машинопис. Депоновано у Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка.

Власне така прогалина і спонукала авторку цієї статті до проведення індивідуальних масштабних експедиційних досліджень на території Полісся. Зокрема, упродовж 2000-2006 років здійснено 11 індивідуальних експедицій та записано інформацію від 16 скрипалів – визнаних лідерів у музичній традиції своїх регіонів, більшість із яких, щоправда, уже давно не практикують. Розвідки покрили територію Середнього та Західного Полісся, а саме: північні райони Рівненської (Зарічненський, Дубровицький, Рокитнівський, Володимирецький) та Волинської (Любешівський, Камінь-Каширський, Ратнівський, Любомльський) областей.

Дослідження навчального процесу поліських музикантів-скрипалів здійснювалось за методикою виїзних галузевих тематичних експедицій¹ з етнографічно-культурологічним спрямуванням. При визначенні специфіки навчального процесу взято за основу роботу відомого польського етномузикознавця Пйотра Дагліга².

У результаті польових обстежень накопичено чимало цінних вербальних і музичних матеріалів³, що в узагальненій формі надаються до інтерпретації у цій статті.

У становленні музиканта, зокрема скрипаля, немаловажне значення відіграє особливий інтерес до інструментальної музики, велике бажання до навчання та наполегливість під час самого процесу. Усі ці риси передавались спадково від родичів-музикантів або формувались під сильним враженням від гри інших музикантів. Для того, щоб навчатись, окрім самого бажання грати, музиканти повинні були мати природне обдарування, вроджений талант, тобто добрий слух, пам'ять і швидкість засвоєння нового матеріалу.

Загалом в українській народній педагогіці розрізняють кілька способів навчання традиційних музикантів⁴, зокрема скрипалів: 1) через родинні традиції (сімейні капели); 2) у школах народних музикантів-інструменталістів із “стаціонарною” (учень живе в домі вчителя і разом з ним грає) та “заочною” (учень час від часу отримує уроки) формами навчання; 3) самоосвіта.

Щодо поліського регіону, то тут практикувалися два способи навчання музиканта: самоосвіта та контактне навчання (консультування в інших музикантів і платні заняття з учителем).

За інформацією народних скрипалів, самонавчання було домінуючим способом освіти в етнічному середовищі поліщуків. Самостійне

¹ Луканюк Б. Типові форми музично-етнографічної документації: Методичні рекомендації. – Львів, 1981. – С. 9.

² Dahlig P. Указ. роб.

³ Нагромаджені фономатеріали зберігаються в особистому архіві авторки.

⁴ Федун І. Указ. роб. – С. 17-18; Мациевский И. Указ. стаття.

оволодіння нелегким мистецтвом гри на скрипці свідчило про вроджений талант музикантів. Та, поряд з цим способом навчання, вони все ж таки консультувалися з більш досвідченими скрипачами, принаймні, активно переймали від них у слуховим та візуальним способами виконавські прийоми та сам репертуар.

Стосовно способу контактного навчання, то він обирався музикантами вкрай рідко, оскільки стаціонарна освіта в народному середовищі була платною і не по кишені переважній більшості поліщуків. Саме тому лише поодинокі скрипалі могли дозволити собі таку розкіш. Проте були випадки, коли й бідні учні вчилися, а відплачували вчителеві роботою у господарстві¹.

Ще на стадії виявлення зацікавлення до музики діти зіштовхувалися не з найкращим ставленням до їхньої майбутньої професії, зокрема зі сторони батьків. Незважаючи на особливий статус музикантів, у селянському середовищі існував стереотип, що вони не можуть стати добрими господарями та чоловіками. Тому не всі батьки схвалювали надмірний потяг дітей до музики, зрештою, як і до будь-якої освіти, наverkaючи їх до господарської діяльності. Та, незважаючи на це, скрипалі усе ж таки долали опір оточення, що свідчило про їхнє нестримне бажання стати музикантами.

Набагато простіше було дітям, родичі яких також були музикантами і намагалися підтримати талант своїх нащадків. За таких обставин, зазвичай, існували сімейні капели², які відігравали значну роль у становленні музиканта-скрипача. Закладені в сім'ї музично-виконавські традиції та нехитрі методичні прийоми залучення дитини до музики інколи не залишали їй іншого вибору, тому вже з малих літ такий музикант отримував цілеспрямований розвиток.

Отож, музична кар'єра майбутніх скрипалів розпочиналася в дуже ранньому віці (4-8 років), коли вони вже могли добре співати та вловлювати на слух значну частину репертуару. Будучи ще дітьми, майже кожен із них самостійно майстрував собі примітивну скрипочку та систематично вправлявся у грі нескладних мелодій. І тільки тоді батьки купували дитині бажаний інструмент, після чого розпочинався процес наполегливого самостійного навчання, що проявлявся виключно у відтворенні мелодій на слух.

З розповідей скрипалів відомо, що навчальний процес поділявся на декілька етапів, які проводилися за методичним принципом – від простого до складного. Послідовність та методи навчання були однаковими для всіх поліських музикантів.

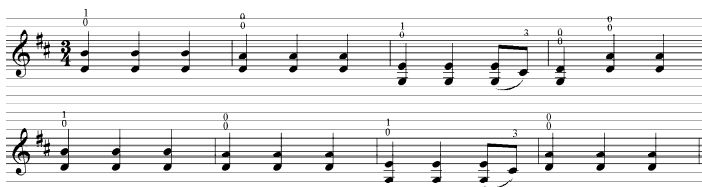
Завданням першого етапу навчання гри на скрипці було навчитися

¹ Інформація від Т. Кулакевича із с. Блажове Рокитнівського району Рівненської області.

² У с. Качин Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. – Шворак Касіян Мартинівич із сином та внуком.

її тримати та відчувати стрій. Під час настроювання скрипки велике значення надавалося слуху, який контролював співвідношення між звучанням відкритих струн. Неусталена інтонація інструмента потребувала від скрипалів, за їх словами, “пошуку” звуків, у той час, коли на гармошці був “готовий” стрій¹. Для перевірки строю поліські скрипалі застосовували “октавний” спосіб, який називався “спаровуванням струн”. Наприклад, третім пальцем на струні “ля” грали ноту “ре” другої октави і перевіряли її з відкритою струною “ре”, унаслідок чого мала зазвучати октава².

Після отримання навичок настроювання скрипки музикант засвоював ритмічно-акомпануючі схеми, тобто вчився “вторувати”. Досвідчений скрипаль грав мелодію – “тримав верх”, а початківець виконував функцію акомпаніатора – “вторував”. Скрипаль-вторувальник при грі використовував переважно нижні струни – “підбас” та “бас”, а також епізодично другу струну. Найчастіше його функція зводилась до виконання подвійних нот, особливо на відкритих струнах, унаслідок чого звучали своєрідні квартовий і квінтовий бурдони. Існували спеціальні “польки-басівки” приблизно такого викладу³:



Наступний етап у початковій грі на інструменті полягав у вивченні першої – пробної мелодії. Ця мелодія обов’язково мала бути добре відомою музикантові, щоб гра була радше її пригадуванням⁴. Початковим твором для більшості опитаних поліських музикантів-скрипалів слугувала мелодія відомого російського танцю “Яблучко”, точніше його каркас. Для початківців цей твір був дуже простим з позиції засвоєння аплікатури⁵:



¹ Тому настроювання скрипки завжди залежало від того, з яким інструментом треба було грати. На Поліссі скрипка настроювалася найчастіше під гармошку або кларнет.

² Цей же спосіб застосовувався і для перевірки інших струн.

³ Зап. у 1998 р. Ю. Рибак від скрипала В. Богельського (с. Городище Дубровицького р-ну).

⁴ Цей метод навчання спостерігається і в інших культурах контактного навчання (див., наприклад: Dahlig Piotr. Указ. роб. – С. 97).

⁵ Записано від Г. Філософа із с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл.

Під час навчання основна роль учителя полягала в демонструванні певної мелодії, яку скрипаль-початківець мусив якнайточніше повторити. І від того, наскільки точно та швидко учень її повторить, можна було визначити ступінь його обдарованості. Більшість опитуваних інформантів-скрипалів, за їхніми словами, зуміли відтворити почуту мелодію за першим разом.

Засвоївши першу мелодію, музиканти поступово поповнювали свій репертуар каркасами інших народних танців і пісень, переймаючи їх як від учителя, так і від інших скрипалів. Після досконалого вивчення більшої частини танцювальних творів, скрипаль-початківець міг самостійно вдаватися до обігравання і видозмінювання мелодій.

На початкових етапах навчання скрипалі використовували тільки першу позицію, застосовуючи для гри три пальці. При вивченні мелодії напрямок смичка змінювався з кожним наступним звуком. Тільки засвоївши прості прийоми гри, музикант вдавався до складніших, зокрема вчив переходити в інші позиції шляхом “під’їзду” четвертого пальця, обігравання основної мелодії, застосування складнішої штрихової техніки.

Після розучування основної частини репертуару, у тому числі й обрядових творів, розпочинався третій етап навчання, а саме – гра учня в капелі на танцювальних забавах і під час весільного обряду. Щоб стати досвідченим музикантом, скрипаль мусив спершу пройти певні обов’язкові етапи свого становлення в ансамблі. Спочатку йому доручали партію бубна або барабана для засвоєння ритмічної схеми народних творів та специфічних технічних прийомів, потім музикант вивчав основи гри на гармошці або вторував на скрипці. І тільки після цього він міг виконувати роль першої скрипки. Наступною і вже тривалою фазою у становленні музиканта-скрипаля, було постійне вдосконалення гри, доки не досягав належного рівня майстерності та визнання в середовищі, а також повноцінна музична практика в ансамблі, де він виступав капельмейстером. Під час цього етапу у виконавця формувалися естетичні погляди, особисті вподобання щодо репертуару, індивідуальний стиль гри. У конкуренції з іншими скрипалями розвивалося критичне оцінювання як власної гри, так і гри інших музикантів.

На основі вище викладеного можна узагальнити, що педагогічний процес відігравав значну роль у становленні поліських музикантів-скрипалів. І хоча він не набув тут настільки розвиненої форми, як у карпатському регіоні, педагогічні принципи та методичні засади реалізовувались за чіткими законами традиції та посприяли появі численних талановитих виконавців.

ЛИСТУВАННЯ ВОЛОДИМИРА ГОШОВСЬКОГО З ІЛАРІОНОМ ГРИНЕВЕЦЬКИМ

У домашньому архіві Володимира Гошовського зберігається велика епістолярна спадщина вченого, що більш-менш впорядкована його дружиною Єлизаветою Гошовською. Невелике за обсягом, але значне за змістом є листування між Володимиром Гошовським та Іларіоном Гриневецьким, що тривало з 1952 до 1961 року.

Іларіон Омелянович Гриневецький (31.10.1892-28.02.1962) – український диригент, педагог, громадський діяч, перший декан диригентського та теоретико-композиторського факультетів післявоєнного періоду у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. Народився у с. Хотинець Яворівського повіту. Дитячі роки прожив у домі родичів у с. Щирець, де й закінчив початкову школу. В 1903 р. здав вступний іспит до першого класу Державної гімназії з українською мовою навчання в Перемишлі і був її учнем до 1911 р., вивчаючи, крім загальноосвітніх предметів, ще й музику (гра на скрипці) у приватній музичній школі К. Лесянки. Після іспиту на атестат зрілості в тій же гімназії, записався восени 1911 р. на філософський факультет Львівського університету, де студіював українську мову та класичну філологію. Служив у австрійській армії. З осені 1924 р. обійняв посаду вчителя української мови та музики в Приватній дитячій учительській семінарії “Рідної Школи” ім. Т. Шевченка у Львові. У 1926 р. здав державний іспит з музики (співи, гра на скрипці) у Львівській консерваторії. У 1924-1939 рр. викладав музику та українську мову в середніх школах “Рідної Школи” у Львові, працюючи одночасно у Відділі Музичного Товариства ім. М. Лисенка у 1927-1939 рр. та у “Львівському Бояні” – як голова товариства в 1927-1930 рр., 1931-1939 рр. – диригент хору товариства 1930-1931 рр. У 1939-1941 рр. був учителем музики в Педагогічній школі у Львові та Львівському Педагогічному Інституті. Під час німецької окупації – викладач музики в учительській семінарії та в Другій гімназії. Від 1 серпня 1944 р. до 16 вересня 1946 р. був штатним старшим викладачем української мови та музики у Львівському Педагогічному Інституті. У 1946-1962 рр. працював у Львівській консерваторії.

Обставини знайомства та першої зустрічі В. Гошовського з І. Гриневецьким, нажаль, не вдалося встановити, але вірогідно, що воно відбулося

у Львівській консерваторії. В. Гошовський, вступаючи до консерваторії, (1950 р.) вже знав, що І. Гриневецький є його далеким родичем по батьківській лінії (дідусь В. Гошовського о. Василій був одружений на тітці І. Гриневецького Євгенії).

Підтверджує родинні стосунки й опікування над В. Гошовським І. Гриневецького лист батька В. Гошовського Леоніда до І. Гриневецького від 12 жовтня 1961 р.: “Дякуємо Тобі, наш коханий братіку, обоє, і моя Ліда, і я за те, що Ти так тепло і сердечно відносишся до нашого наймолодшого. Він очарований Тобою і дуже вдячний за все, що Ти для него зробив. Він всюди чує над собою твою охоронну руку. Ми щасливі, що він не тільки у Тебе, але і в других корифеїв знайшов признання своїх спосібностей, та надіємося, що він зуміє цей Божий дар достойно використати”.

Немає потреби переказувати тексти листів – читач сам може з ними ознайомитися. В архіві вченого немає переписки, датованої раніше від 1952 року, окрім листів до І. Гриневецького. Інтенсивне листування він розпочне з 1958 р.

Важливість цих листів у тому, що вони припадають на початки наукової діяльності В. Гошовського. І, як правило, у цій діяльності не все було гладко: виникали проблеми з редакторськими правками, з якими В. Гошовський не завжди погоджувався, були труднощі з публікаціями статей, що затягувалися в часі або взагалі не бралися до друку. Нерідко В. Гошовського переслідувала матеріальна скрута. У всі ці моменти І. Гриневецький був добрим порадиником і духовним вчителем, про що свідчать його листи.

* * *

У пропонованій публікації міститься десять листів В. Гошовського до І. Гриневецького та вісім – І. Гриневецького до В. Гошовського. Це вся епістолярна спадщина “В. Гошовський – І. Гриневецький”, принаймні те, що вдалося віднайти в домашньому архіві В. Гошовського. Публікація цих листів здійснюється вперше.

Тексти листів подаються в повному обсязі, без скорочень. Винятком є тільки лист № 9, у якому вилучена інформація про сім’ю В. Гошовського.

У текстах листів збережено всі мовні особливості дописувачів. Незначні зміни стосуються тільки правопису та пролонгації деяких скорочень, які подано у квадратних дужках.

Пояснення вживаних іноземних слів і висловів подається у посторінкових посиланнях (у тексті вони позначені зірочками), натомість коментарі до листів та стосовно деяких осіб, котрі згадуються в листах (у тексті вони відмічені цифрами) подано в кінці публікації.

Вважаю своїм обов’язком висловити щирю подяку Єлизаветі Ярославівні Гошовській за дозвіл на опублікування листів, а також за консультації та цінні поради при підготовці до їхнього видання.



Володимир Гошовський у 1957 р.

№ 1

Ужгород, 30 грудня 1952 р.

Шановний Іларіоне Омеляновичу!

Прийміть мої щирі побажання усього кращого і здоров'я в наступному 1953 році! Хай Новий рік наповниться тільки приємними подіями, радісними несподіванками, багатством творчої роботи!

Я вступаю до Нового року тільки з одним бажанням: мати стільки вільного часу, щоб міг спокійно вчитися і готуватися до іспитів¹. Справа в тому, що брак вільного часу пов'язаний у мене з непевною мат[еріальною] базою для існування. Приходиться мені брати на себе різні дрібні роботи, які забирають багато або весь час.

Так напр[иклад] крім інструментального квартету (в якому я граю на гітарі і який виступає 1 раз на місяць по радіо) я мушу штучно утримувати при житті і зорганізований мною дитячий секстет (в якому я граю на II домрі). Секстет так само як і квартет не спроможний дати більше одного концерту в радіо. Репетиції, переписка нот і тощо вимагають більше часу, а прибуток з цих колективів мінімальний: 50 крб. за 1 виступ.

¹ В. Гошовський навчався в цей час у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка.

Ще в листопаді вдалося мені просунути одну статтю в газету¹. Заробив нею собі і донецькі на черевики. Після тої статті я несу моральну відповідальність за названі ансамблі, про які я писав у своїй статті. (Свою статтю я Вам надсилаю для прочитання). І от тепер мушу бути якимсь “spiritus movens”² тих колективів. На жаль цю функцію виконую “gratis”³.

Дякую Вам дуже за інформації відносно іспитів. Не гнівайтесь на мене за то, що Вас навантажую своїми справами. Без Вас було би мені трудно обійтися.

Приїду до Львова не скоріше ніж в березні. Часу [до іспитів] залишилося вже дуже мало. Ще 5 місяців, потім – “Або пан, або пропав!” Почав вже вчитися. Результатів ще не відчую.

Ще раз бажаю Вам усього кращого в Новому році.

Відданий Вам В. Гошовський

№ 2

Ужгород, 23 травня 1953 р.

Шановний Іларіоне Омеляновичу!

Після нашої телефонічної розмови, я з нетерпеливістю чекав на результат Ваших переговорів з проф. Гелісом⁴. [У] вівторок 19.V. я знову телефонував до Львова, але ніхто з учбової частини не відповідав.

Надходить вже термін державних іспитів, а я до тепер не впевнений, чи мене взагалі допустять до іспитів і, що мені потрібно буде здавати. Я тепер працюю тільки над репертуаром держ[авного] іспиту по спеціальності. 30.V. хочу організувати свій власний творчий концерт при участі співака і скрипаля. Це буде для мене якась генеральна репетиція перед іспитом. Зрозуміло, що при моєму навантаженні я не маю змоги працювати над диригуванням і “основами”. Хотів би приїхати на кілька днів перед іспитом, щоби спокійно у

¹ Гошовський В. О забытом участке искусства // Советское Закарпатье. – 1952. – 30 листопада (№ 284).

У цій статті В. Гошовський порушує питання функціонування інструментальних оркестрів на Закарпатті. Особливо В. Гошовський наголошує на створенні оркестрів народних інструментів в сільському середовищі та на підприємствах, уважаючи, що всі підстави для цього наявні.

² Spiritus movens (латин.) – рушійний дух.

³ Gratis (латин.) – безплатно.

⁴ Марко Геліс (26.07.1903, Кременчук – 06.04.1976, Київ) – український музичний педагог. Організував клас народних інструментів при Київській консерваторії. У 1938-1973 рр. – завідував кафедрою народних інструментів Київської консерваторії.

В. Гошовський отримав дозвіл виконувати програму із спеціальності (гітара) у Києві, а всі інші іспити у Львові.

Львові повторити “основи”, і, якщо це буде потрібно, теж диригування. Одночасно пишу офіційне письмо до консерваторії з проханням, щоби мене своєчасно повідомили про термін держ[авних] іспитів.

Маю до Вас ще одно прохання!

(Числу моїх прохань, як Ви бачите нема кінця!)

Якщо я щасливо закінчу консерваторію, мені на слідуєчий учбовий рік потрібна була би така посада, яка би мене забезпечила матеріально, і дала змогу вилізти з довгів, які запричинила мені консерваторія¹.

Я би хотів влаштуватися на роботу в нашому муз[ичному] училищі. Але справа в тому, що дирекція училища подала в управління в справах мистецтв заяву на надіслання педагога з вищою освітою по нар[одним] інструментам.

Якщо такий педагог буде скерований управлінням, то я не зможу дістати посади в училищі. Я вже написав листа в управління і в наш обласний відділ. Тої неділі був в Ужгороді начальник по кадрам, т. Письменний. – (Я, на жаль, про це не знав!). Я чув, що він, повертаючи до Києва, зупинився і у Львові. Якщо Ви його нагодою побачите у В[аший] консерваторії, нагадайте йому, будь ласка, про вашого “нещасного екстерніста”, який хоче влаштуватися на роботу в Ужгородське муз[ичне] училище². Якщо т. Письменний не може дати мені це “чарівне направлення” то хай він не надсилає до Ужгороду жодного випускника по нар[одним] інструментам. – Це все!!

Не гнівайтесь на мене за причинені Вам турботи.

З повагою В. Гошовський

№ 3

Львів, 21 лютого 1954 р.

Коханий Вово!

Лист одержав і пару днів спізнився з відповіддю, бо хотів питання, про яке згадуєте і продумати і дещо конкретного дізнатись. На жаль поки що нічого конкретного не дізнався про можливості заочної аспірантури в інституті Гнесіних. Може завтра щось довідаюсь, то ще в цьому самому листі допишу. Про це, що у Вас є всі дані поступити в

¹ В. Гошовський навчався на екстернаті і складалати іспити за повний курс консерваторії можна було коли завгодно і в якому завгодно порядку, лише попередньо узгодивши з адміністрацією та відповідним викладачем, але за це треба було платити. Офіційна оплата у бухгалтерію консерваторії по 10 крб, (дореформенних) за кожен іспит та залік.

² В. Гошовський був скерований на роботу в Ужгородське музичне училище згідно з Указом Міністерства культури № 258. Приступив до виконання обов'язків викладача цього училища 9 листопада 1953 р.

аспірантуру, я не сумніваюсь, але багато чого треба б ще доробити, коли зачинати конкретизувати це питання. Думаю про три проекти видвинуті Вами. По моєму найбільше реальна ділянка – це фольклор, бо туди мабуть найлегше потрапити з приводу деякої новості цієї ділянки. Не менше реальним вважаю відділ народних інструментів, а на дальший план відсуваю історію музики й естетику по цим причинам, про які згадуєте в листі. Але, якщо окажется, що немає заочної аспірантури, то “вилазить” ціла куча труднощів чисто побутового характеру. Бо ледви, чи вдало б ся Вам покинути на три роки своє сімейне кубелечко, аби виїхати бодай у Київ, де є аспірантура при консерваторії. А зробити це з сім’єю майже неможливо з приводу браку там квартир, но і можливості удержання без якихось сталих і добрих заробітків. Тож одиноко реальною вважаю заочну аспірантуру, якщо така є. І тому, коли дізнаємось, що така можлива, треба було б звернутись туди з відповідним письмом, і щойно після одержання потрібних інформацій розважити всі дані і вирішити питання конкретно. Але є і інший спосіб: Попросту придумати тему дисертаційної роботи, знайти в Києві консультанта і помалу працювати над темою. Тут вже не потрібна аспірантура чи відрив від виробництва, а тему можна вибрати з любої ділянки. Дуже актуальною була б тема, що відносила б ся до любої ділянки музики Закарпаття. Це ж Terra incognita і дуже вдячна для всяких досліджень. Тож у вільних хвилях понишпорите по архівах Ужгорода, а може при цій нагоді сама тема впасти в руки. Маю на увазі щось з історії тамошнього музичного життя, чи фольклору і його досліджень. Таку розв’язку вважаю найбільше реальною.

З Вашого листа дізнався, що Тато – інженер і місяць дармував¹. Уявляю собі його в ситуації “безробітного” з його вдачею і трудолюбівістю. Але минуло, і найшлася розв’язка. Тепер певно так розанімувався новим фахом, що без бука не приступай. Радий, що всі Ви держитесь здорові і вдоволені. Я живу по давньому і роботи не брак. Трохи мені серце шванкує, але то звичайне явище но і пора. Як не дуже докучає, то не звертаю уваги. Попробую привести його до порядку гомеопатією, в яку вірю. Позатим усі ми держимося яко-так, та дожидаємо весни, бо ті прокляті морози таки добре надокучили. Був я під час зимових канікул два дні в Дія, і їхав у ці морози. Добре, що купив валянки, бо був би добре замерз.

¹ Батько В. Гошовського за фахом був юристом. Вийшовши на пенсію, він продовжував працювати на посаді юриста у державному банку.

24/II. Щойно сьогодні дізнався, що є заочна аспірантура в інституті ім. Гнєсіних, тільки не змогли мене поінформувати, які відділи. Тож напишіть туди і просить о ближчі інформації. У зв'язку з цим вважаю зовсім реальними Ваші студії з історії музики. За 3 роки можна фортепіано підігнати, а решта всі дані у Вас аж завеликі. Тож, коханий Вово, беріться до роботи, а при нагоді повідомте мене, що і як рішили¹. Думаю, що ця робота не зробить Вам завеликих труднощів, а “Sitzfleisch”² є і то добре розвинутий.

Долучаю свою “морду”, за яку вибачте, що така скромна, але кращої не маю, я ненавиджу відвідувати “мордописців”.

Цілую Вас і Всіх Ваших кріпко і сердечно та прошу від мене передати поздоровлення й поцілуї Всім Вашим Рідним, кого пізнав, а в першу чергу Достойним і Коханим Родичам
Ваш

№ 4

Ужгород, 5 червня 1959 р.

Шановний Іларіоне Омеляновичу!

З почуттям великої радості та щирої вдячності надсилаю Вам, шановний Іларіоне Омеляновичу, свою першу невеличку друковану працю з галузі музичного фольклору³.

Це повідомлення я зробив на першій Ужгородській міжвузівській конференції, присвяченій вивченню карпатських говорів, що проходила в грудні минулого року.

Завжди, коли в мене є які-небудь успіхи в ділянці музикознавства, я з вдячністю згадую Вас і Ваші теплі слова заохочення і підтримки під час мого навчання в консерваторії і пізніше. Ці друковані чотири сторінки мають для мене велике значення. Почуваю себе тепер як Галілей,

¹ В. Гошовський намірився поступати в аспірантуру аж у 1958 р. до Інституту мистецтвознавства фольклору та етнографії на народну музичну творчість. В. Гошовський був допущений до вступних іспитів після здачі всіх необхідних документів та реферату “Коломийка у слов'ян та сусідніх народів”. Іспити склав успішно у вересні 1958 р. Згодом, 20 листопада 1958 р., з Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії В. Гошовський отримав листа, у якому зазначалося, що Президія АН УРСР не затвердила його кандидатуру до аспірантури. Намагання вченого з'ясувати причини незарахування залишилися марними.

² Sitzfleisch (нім.) – посидючий, старанний; тут: працездатність.

³ До питання про музичні діалекти Закарпаття // Матеріали першої Ужгородської міжвузівської конференції присвяченій вивченню карпатських говорів: Доповіді та повідомлення Ужгородського державного університету: Серія філологічна. – Ужгород, 1958. – Вип. 3. – С. 70-74.

коли сказав: “*Errur si tuove!*”¹, бо, не дивлячись на всі труднощі і перешкоди, що мені життя ставить в дорозі, я завзято працюю і, хоч успіхи мої незначні, я свідомий того, що здобув їх чесною та само-відданою працею і, як кажуть, “в поті лиця свого”...

Вас, певно, цікавить, що в мене нового. Коротко реферує:

1. Моя стаття про музичну культуру Закарпаття прийнята до друку і вийде в I-[му] числі альманаху “Карпати”. Альманах повинен вийти в червні².
2. Друга фольклорна стаття лежить в Києві і чекає своєї долі. Гордійчук³ обіцяв її надрукувати. “Побачимо” – сказав сліпий⁴.
3. Готую статтю “Музична мова коломийок”, яка повинна бути частиною моєї майбутньої монографії про коломийку. Крім того, збираю далі матеріал для статті про музичні діалекти та про чеські та словацькі пісні в закарпатському фольклорі.
4. У вільний час блукаю по селах області і записую народну музику. (Вже записано понад 600 мелодій). Коли немає грошей на виїзди, працюю в рукописному відділі університетської бібліотеки і збираю матеріали про творчість композиторів Закарпаття в період від 1832 до 1945 року.

В останній час темпи моєї роботи значно знижені. Справа в тому, що Ела⁵ поїхала до батьків до Праги і я в деякій мірі граю зараз роль газдині. Крім того екзаменаційна сесія в училищі займає багато часу. Але я з оптимізмом дивлюся вперед і сподіваюся, що мені все ж таки вдасться здійснити хоч частину моїх планів.

На кінець одно прохання: якщо у Вас є вдома які-небудь старі співаники або “кантички” українських (з нотами і без нот) пісень (галицьких) з часів Австрії або Польщі, то був би Вам дуже вдячний, якщо би Ви могли мені їх позичити. Тов. Волинський⁶ їде до Ужгорода і він би міг їх з собою взяти. Через нього я їх Вам знову поверну. Мені їх потрібно для виявлення тих пісень, які були занесені місцевою інтелігенцією з Галичини і стали в Закарпатті народними.

З глибокою пошаною

¹ *Errur si tuove* (італ.) – все ж вона крутиться.

² Стаття в Альманасі не була надрукована. В перекладі російською мовою вийшла у Києві: Заметки о музыкальной жизни Советского Закарпатя // Украинская советская музыка: Статьи. – Киев, 1960. – С. 164-178.

³ Микола Гордійчук (09.05.1919. с. Чорнорудка – 03.08.1995, Ворзель) – український музикознавець, доктор мистецтвознавства (1987 р.). Був у складі редакційної колегії журналу “Народна творчість та етнографія”.

⁴ Доля цієї статті, попри сумніви В. Гошовського, вирішилася позитивно. Вона була надрукована з назвою: Деякі особливості історичного розвитку української народної пісні на Закарпатті // Народна творчість та етнографія. – 1960. – № 1. – С. 56-65.

⁵ Ела – Єлизавета Ярославівна Гошовська, дружина.

⁶ Йосип Волинський (20.04.1913, Дніпропетровськ – 30.10.1986, Львів) – музикознавець, із 1945 р. викладач, 1959 – доцент кафедри історії музики Львівської консерваторії.

Львів, 10 червня 1959 р.

Коханий Вово!

За лист і брошуру, які справили мені справжню радість, щиро дякую й цілую. Тишуся, що Ваші стремління *“per aspera ad astra”*¹ по-слідовно поступають і приносять плоди. Бо якби не було, а вже маєте надрукованими перші зразки Вашої *“впертої”* і вмілої роботи, а це безсумнівне досягнення. Я без компліментів тверджу, що Ви маєте всі дані на справжнього науковця, а що в початках є невеликі невдачі – це явище закономірне. То ж ще раз щиро гратулюю.

У мене все по давньому. Роботи і клопотів аж надто багато. Консерваторія постійно розвивається і зростає вчасі й за рахунок моїх нервів, бо приміщення не збільшилось, а робота повинна продвигатись. От і тепер 90 заочників відбуває сесію, а одночасно приходить весняна сесія стаціонару. То ж можеш уявити собі цей цирк. 10 липня починаються вступні іспити і знова моя літня відпустка буде покавальцьована.

Грішний я перед усіма Вами, бо вже дуже давно розмовляв з Вами листовно, але я *“glebae adscriptus”*². А в неділі, коли я звичайно кореспондував, я тепер манджаю до брата, який і далі не може побороти своєї недуги. Сил нема, апетиту також, мало ходить і більше лежить. А ходить о двох палицях, бо сили в ногах нема. Я держуся, але, якби ж боявся міністерства, то таки пішов би на пенсію, бо вже інколи і я відчуваю перевтому. Решта всіх моїх держиться яко-так, здорові. Може знова намовлю Дисю до лікарні, аби взяв трохи крові, то тоді буду мандрувати і до лікарні, аби його відвідати. А як Ви там усі держитеся? Як татко, мамця і вся братія? Цей лист перечитайте Татові й Мамі, щоб знали, що я тримаюся й виправдали мене за мою мовчанку. В минулу п'ятницю я був у брата й балакав про всіх вас. Тай так не раз я думаю про Вас і здавалося нічого легшого, як сісти в машину і Вас відвідати. Та машина – це химерна справа. Сам я вже затяжкий, щоб відважитись в таку дорогу, а мій шофер-братанок має таку роботу, що не має стільки вільного [часу], аби переїхати в Ужгород. Тож поки що мусить бути так.

Цілую Вас кріпко і Всіх Ваших, а зокрема Мамусю й Тата щиро здоровлю й цілую

¹ *Per aspera ad astra* (латин.) – через терни до зірок.

² *Glebae adscriptus* (латин.) – приписаний до землі.

Ужгород, 1 грудня 1959 р.

Вельмишановний Іларіоне Омеляновичу!

До дня Ваших Іменин бажаємо Вам доброго здоров'я та багатого років життя.

Останні вісті про Вас ми мали від Д. Пелехатого¹, якого ми також просили тлумачити Вам наш щирий привіт.

Концерти львівського симфонічного оркестру пройшли в Ужгороді з великим успіхом. Всім нам сподобалося диригування Д. Пел[ехатого]. Батько був пишний на свого земляка.

Паїн [Ісаак Ізраїлович]² майстерно вів оркестр, але мені не сподобалася його трактовка XI симф[онії] Шостаковича та VII Бетховена. На останньому концерті зал філармонії був переповнений³.

Мої справи не рухаються з місця. Переписка з різними редакторами та видавництвами продовжується, але користі від того ніякої. На цьому фронті тільки одна перемога: договір на чотири радіопередачі для київського республіканського радіо. Днями засяду за підготовку тексту першої⁴. Моя стаття про народну пісню повинна бути надрукована в першому числі журналу "Народна творчість та етнографія" за 1960 рік⁵. В цьому ж номері обіцяють надрукувати і мою рецензію на збірник пісень, що видав в Ужгороді М. Кречко. Рецензія ця з "перцем" і тому боюся, що її не надрукують⁶.

Після нового року вибираюся до Львова на 7-10 днів, де хочу попрацювати в бібліотеках. Хочу закінчити нову (сьому) редакцію роботи про музичну культуру на Закарпатті. Чи не міг би я її

¹ Дем'ян Пелехатий (01.07.1926, Львів – 13.02.1994, там же) – український диригент, педагог. З 1951 р. диригент, 1964-1988 – головний диригент симфонічного оркестру Львівської філармонії.

² Ісаак Паїн (1912 – 1999, США) – диригент, педагог. Викладав у Львівській державній консерваторії, був диригентом Симфонічного оркестру Львівської філармонії.

³ Про концерти Симфонічного оркестру Львівської філармонії в Ужгороді під керівництвом Д. Пелехатого та І. Паїна В. Гошовський написав невелику рецензію: Замечательный концерт симфонической музыки // Советское Закарпатье. – 1959. – 24 октября (№ 251).

⁴ Радіопередачі замовлені В. Гошовському: Мідні духові інструменти симфонічного оркестру; Три передачі: Закарпатська українська народна пісня.

⁵ Див. примітку 4 на стор. 126.

⁶ Гошовський В., Качій Ю. Збірник Закарпатських народних пісень // Народна творчість та етнографія. – 1960. – № 1. – С. 128-131. – Рец. на кн.: Закарпатські народні пісні / Упор. М. Кречко. – Ужгород, 1959. – 288 с.

надрукувати в “Наукових записках” Львівської консерваторії?¹ З ким би нав’язати контакт в цьому питанні?

Я здоровий і почуваю в собі багато творчих сил. Хоч мені не везе, я не перестаю надіятися на позитивні результати моєї праці.

Бракує мені тепер тільки одне – час. День для мене закороткий...

Як Ви себе зараз відчуваєте, шановний Іларіоне Омеляновичу? Мабуть робота декана Львівської консерваторії еквівалентна перебуванню в санаторії? Колега Білей² говорив, що Ви дуже добре виглядаєте. Ми всі дуже раді цьому і бажаємо Вам від усього серця всього кращого.

З глибокою пошаною

№ 7

Ужгород, 11 березня 1960 р.

Шановний Іларіоне Омеляновичу!

Пробачте мені, що так пізно виконую Ваше прохання. Цілий місяць після повернення зі Львова я був не тільки перевантажений пильними справами, але і захворів якимсь грипом. Сьогодні я був в адресному бюро і довідався там слідуюче:

Іванна Антонівна Фолис-Вайс, народжена 1902 року у Львові жила до 1957 року в Ужгороді. Потім переїхала до Коломиї [Підкреслення В. Г. – В. П.]. Адреса її зараз невідома.

Отже, необхідно зараз написати в Коломию в адресне бюро і вказати вище наведені дані дотичної. На протязі кількох днів Ви одержите її точну адресу.

Як Ви знаєте, з Києва я привіз замовлення на 4 статті для УРЕ та одну статтю про муз[ичну] культуру на Закарпатті для одного збірника. Всі роботи я виконав і своєчасно, послав. Зараз я готую невеличку статтю для “Доповідей та повідомлень” Ужгородського університету про музичні діалекти. (Вона буде доповненням до моєї попередньої

¹ Згадувана В. Гошовський робота не була надрукована в жодному випуску Наукових записок Львівської консерваторії. Варто зазначити, що вийшло два їх випуски: Питання історії і теорії української музики / Львівська консерваторія ім. М. Лисенка. – Львів. – Вип. 1. – 1957. – 116 с.; Вип. 2. – 1960. – 70 с.

Статті про музичну культуру Закарпаття В. Гошовський опублікував в Українському музикознавстві за 1966, 1967 рр.: Страницы истории музыкальной культуры Закарпаття XIX – первой половины XX века: (Очерк первый) // Украинское музыковедение 1964. – Київ. – 1966. – С. 203-215; Сторінки з історії музичної культури Закарпаття XIX – першої половини XX століття: Нарис перший. Закінчення // Українське музикознавство. – Київ. – 1967. – Вип. 2. – С. 211-217.

² Василь Білей – баяніст, працював викладачем Ужгородського музичного училища. Деякий час був його директором.

статті на цю ж тему). Сьогодні я одержав з Праги листа, що редакція журналу “Чески лід” згодна надрукувати мою статтю про “Чеські пісні в українському фольклорі Закарпаття”. Я був дуже радий і в найближчих днях почну її писати. Матеріал вже маю.

Зараз Вася¹ знаходиться в Києві. Я його просив довідатися про долю моїх статей. Хоч вони були замовлені, я все ж таки не певний, чи вийдуть вони друком. В своєму житті я зазнав вже багато розчарувань і тому скептично дивлюся на “рожеві” перспективи.

Після моєї хвороби всі мої пролежали якийсь час в ліжку.

Зараз хвора тільки Тамара. Але і вона вже, мабуть, в понеділок піде в школу. Тато і мама здорові і не вилицають жодного концерту або цікавого фільму. Інколи мене навіть дивує, відкіля вони мають ще стільки енергії? Якщо я і доживу до їх віку, то буду вже тільки людською руїною...

Ще раз прошу пробачення за велике запізнення з потрібною Вам інформацією.

Бажаю Вам всього кращого і міцно цілую



Іларіон Гриневецький у своєму робочому кабінеті. 1960 р.

№ 8

Львів, 17 березня 1960 р.

Коханий Вово!

Ваш милый лист одержав і щиро Вам дякую за нього і за інформацію про нашу знакому. Якраз у мене був брат Стефан і я передав її заінтересованій особі. Тишуся дуже, що Ваші научні горизонти поширюються і Ви

¹ Вася (Василь Гошовський) – старший брат В. Гошовського.

починаєте друкувати свої роботи. Дуже схвально про Вас і Ваші фольклорні роботи висловився передо мною Др. Людкевич, а Він надармо не хвалить. Тож “горі імієм серца” і не бентежимося хвилевими невдачами. Замовлені для УРЕ статті наново надрукують тільки не зараз, якби бажалось, бо це кропітка й повільна робота. Як Вам відомо, вже перший том УРЕ вийшов і обіймає статті до “Бо” Богунці. Видання дуже критичне. Дуже тішив би ся, якби і “Чеськи лід” скоро надрукував Вашу статтю. Я вірю, що мої “пророцтва” сповняться. Тільки не хоруйте мені якимось грипами і не перепрацьовуйтеся, пам’ятаючи про це, що хоч “ars longa” чи “aeterna”, але “vita brevis”¹.

Я в неділю відвідав свого старшого брата. Дістав для нього американське В₁₂, бо цей вітамін, на мою думку йому добре робить. Брат почувається незле, але сил не багато. Тому більше сидить і лежить, а ходить о двох палицях. Хвалився мені, що одержав лист від Вашого Тата, і збирався відписувати. Не знаю тільки, чи йому це скоро вдасться, бо ослаблений і не дуже скорий до писання. Я живу по давньому. Працюю інколи понад сили, але такі вже мої обов’язки. 21 і 22.ІІІ. відмічаємо в консерваторії 80^{ліття} С.П.Людкевича. То ж трохи його й себе вимучимо.

Передайте щирі поздоровлення й уцілювання всім Вашим найближчим, якщо будете у Ваших Коханих родичів, то дайте їм цей лист перечитати, бо я часто думками з ними.

Цілую Вас кріпко.

№ 9

Ужгород, 11 жовтня 1960 р.

Шановний Іларіоне Омеляновичу,

Давненько я Вам не писав. Було дуже мало цікавого, про що варто було б Вам писати. В останній раз ми бачилися в лютому, коли я повертав з Києва додому. Тоді я мав в своєму портфелі кілька замовлень на наукові статті і, сповнений рожевими надіями, взявся відразу за роботу... Зараз Вам розкажу, яких я досяг успіхів і розчарувань...

Для УРЕ (укр[аїнська] рад[янська] енциклопедія) я мав замовлення на 4 статті: Еркель², Егреші³, Закарпатський нар[одний] хор⁴ та

¹ “Ars longa” чи “aeterna”, але “vita brevis” (латин.) – “Мистецтво тривале” чи “вічне”, але “життя коротке”.

² Ференц Еркель (07.11.1810 – 05.06.1893) – видатний угорський композитор, піаніст, диригент, музичний діяч // УРЕ. – 1961. – Т. 4. – С. 519.

³ Габор Егреші (1808-1866) – угорський актор, активний учасник революції 1848-1849 рр. в Угорщині // Там само. – С. 393.

⁴ Закарпатський народний хор // УРЕ. – 1961. – Т. 5. – С. 138.

худ[ожня] самодіяльність Зак[арпатської] обл[асті]¹. Працював я наполегливо два тижні, переглянув багато відповідної літератури і в строк надіслав статті. Під час канікул я одержав для підпису “відредаговану” статтю про Еркеля. Її так змінили і зіпсули, що я не міг спізнати. Було в ній і багато неточностей та кілька помилок. Я відмовився її підписати і повернув в редакцію. Через якийсь час я одержав для підпису статтю про Зак[арпатський] хор. Її також невдало відредагували, але мої основні думки залишилися. Тоді я її знову переробив, підписав і повернув. Кілька днів тому я одержав з УРЕ гонорар за 3 статті (без Еркеля) в сумі 270 крб. (Гонорар солідний, жаль, що більше не одержав замовлень. Мабуть, редакції не сподобало, що відмовляюсь підписувати статті, які вони мені псують, або їх повторно перероблюю). Гроші відразу пішли на зимовий кабат для Ліди.

Цікавіша історія вийшла зі статтею про музичну культуру Закарпаття (радянський період), яку прийняло до друку видавництво “Советский композитор”, що готує збірку статей до Декади. Мою статтю прийняли, відредагували, переклали на російську мову, набрали, зробили коректуру верстки і тепер друкують, а я, автор, її не бачив від того дня, коли її надіслав в Київ! Через кілька тижнів вона вийде вже друком². Уявіть собі, Іларіоне Омеляновичу, скільки там може бути різних помилок, недоречностей тощо, а я не можу нічого робити! Я благав надіслати мені верстку, але відповіли мені, що долю збірника вирішують не дні, а години і тому нічого мені не можуть надіслати. Що ж робити. Побачимо, побачимо...

Статтю про закарпатську народну пісню мені надрукували, але в неї не були внесені всі ті зміни, задля яких я спеціально їхав до Києва. Кажуть досвідчені люде, що мушу дякувати за те, що взагалі мені їх надрукували. Надсилаю Вам її на пам'ятку і для відгуку. Це вже моя друга друкована праця.

Але з моєю рецензією на збірку “Закарпатські народні пісні” трапилася біда: її в другому номері журналу “Народна творчість та етнографія” не надрукували, хоч вона була прийнята до друку, набрана і коректуру верстки я зробив ще в травні місяці. Чому саме її не надрукували, я не знаю. Написав два листа до заст[упника] гол[овного] редактора тов. Павлія, одного листа до Гордійчука, телефонував в редакцію, але все марно. На листи не маю відповіді, а з телефону нічого не довідався конкретного. Написав два тижні тому листа до Станіслава Пилиповича. (Він мою рецензію читав і, як Ви знаєте, позитивно

¹ Цієї статті в енциклопедії немає.

² Див. Примітка 2 на стор. 126.

відгукнувся). В листі я йому розповів історію рецензії і просив взяти її під свій захист. На жаль, і від Станіслава Пилиповича я не одержав відповіді...

Рецензія пролежала рік в редакції журналу, а світ божій так і не побачила. Надіслав би я її в інший журнал, але юридично не маю права, бо до цього часу не маю конкретної відповіді з редакції “Народна творчість [та етнографія]”. Не знаю, що мені робити? Надрукувати рецензію я мушу!! Якщо не приймуть її до друку у нас, пішлю на Словаччину або деінде¹.

Навесні написав статтю про чеські і словацькі пісні в Закарпатському фольклорі та надіслав її до Праги в редакцію журналу “Чеські лід”. Але і звідтіля не маю жодної відповіді².

В Ужгороді мені обіцяли надрукувати другу статтю про музичні діалекти. В квітні я передав її на кафедру, але ще її не набирали. В цьому учбовому році я відмовився від роботи в університеті³. Боюся, що це може вплинути і на долю моєї статті. Вороги скажуть: “Навіщо друкувати нам статтю Гошовського? Адже він вже не працює у нас в університеті”. Я сиджу тихо і чекаю...

Ось і все, що міг Вам розповісти про свої наукові справи. Зараз я займаюсь в основному розшифровкою народних пісень (власних записів) та їх переписом в картотеку. Крім того помалу збираю матеріал до нарисів з історії музичної культури на Закарпатті та до монографії про коломийки.

В цьому році я вирішив менше писати, але більше заробляти, в мене є багато довгів і, крім того, великі діти вимагають великих видатків. Тому я нагрузив себе двома ставками в музичному училищі, завідуванням музично-теоретичним кабінетом училища, одною самодіяльністю та ще кількома уроками. Як бачите, зараз для наукової роботи залишається дуже мало часу.

Вдома у нас все йде по-старому [...].

Як Ви себе почуваєте, Іларіоне Омеляновичу? Все ще працюєте деканом консерваторії? Не надоїло? Як йде робота над монографією “Музичне життя Львова”? А праця про Вахнянина ще не була надрукована? Мабуть, і у Вас ті самі клопоти!

¹ Див. Примітка 6 на стор. 128.

² Йдеться про статтю: Česke a slovenské písně v ukrajinském fólkloru Zakarpatské oblasti USSR // Český Lid. – 1961. – Ročník 48, № 5. – S. 203-211.

³ В. Гошовський працював (погодинно) викладачем німецької мови в Ужгородському державному університеті з 1954 по 1960 рр.

Кінчається сторінка і я закінчую свій довжезний лист. Пишу Вам рідко, але довго.

Бажаю Вам всього кращого.

Цілую міцно

№ 10

Львів, 17 жовтня 1960 р.

Коханий Вово!

За цікавий лист і статтю щиро дякую. Статтю прочитав два рази і найшов її цікавою, і з відповідною научною хваткою. Але маю враження, що редакція Вам її досить довільно скоротила. І тому вона місцями робить враження фрагментарної в кращому цього слова значенні. (Поодинокі, заторкнуті в статті питання мовно-стилістичні не так пов'язані, якби бажалось). А тому, що вона така сконденсована, можна той матеріал розгорнути до кількох аркушів друку. При нагоді дам її прочитати С. П. Людкевичу, і тоді напишу Вам його думку про неї. Мелодія під н-ром 5 (емігрантська пісня – “Ой пушов я в Америку”) дуже наближена до популярної в Галичині пісні до тексту “А наш цісар з цисаревов стали сі радити” і ця схожість досить цікава. Станіслав Пилипович мав тепер багато клопотів у зв'язку з можливим переселенням у власну хату й тому мабуть не відписав Вам на Ваш лист. При нагоді, як попаду на його добрий настрій, поговорю з ним на цю тему.

Не бентежтеся тим, що поодинокі редактори досить самовільно поводяться з Вашими роботами. Це їх “привілей”. Для прикладу скажу Вам, що так само або й ще більше безоглядно вони поступали зі мною, а радше з моїм нарисом про Н. Вахнянина. Я написав його на замовлення видавництва, пройшов рецензію, переробив і доповнив згідно з бажаннями рецензента, підписав до друку, одержав 25% гонорару і вже більш чим два роки ні слуху, ні духу. Запланована вона була до друку в 1958 р., а до сьогодні відлежується. Як кажуть знайомі з Києва мають нарис видати в 1961 р. Побачимо¹. Я не питаюся, не агітую за її видання, бо вважаю це попросту “недостойним” і непристойним. Редакція УРЕ ще напевно скористає з Вашої помочі, але вони мають тих співробітників до біса, з них багато киян і знайомих, то ж інші на дальшому плані.

Думаю, що й університет надрукує другу Вашу статтю, але “festina lente”².

¹ Нарис про А. Вахнянина вийшов друком таки у 1961 р.: Гриневецький І. А. К. Вахнянин: Нарис життя і творчості. – Київ, 1961. – 32 с.

² Festina lente – спіши помалу (латин.).

А Ви тим часом розшифруйте свої записи народних пісень, збагачуйте свою картотеку і при нагоді використайте для якоїсь більшої фольклорної роботи, до якої у Вас є і хист, і всякі дані.

Я далі деканую. Тепер буде в нас два декани, але чи мені з тим буде легше, сумніваюсь. Боюсь, щоб у цьому випадку не сповнилась народна мудрість про шість господинь і неметенухату. Я ніби маю бути головним деканом, а то означає, що і головним робітником, а другий буде більше фігурувати, як працювати. А роботи є, бо у нас тепер крім стаціонару є і заочний, і вечірній відділ, – разом около 330 студентів.

Коло нас по-старому. Держуся яко-так, кожного тижня відвідую братів та й час минає. В цьому році знова моя відпустка обмежилась до одного тижня, бо сидів при вступних іспитах. І тому і запланована прогулка в Ужгород машиною остала мрією. І тут знова сповняється народна мудрість про це, що робота “дураков ищет”.

Бажаю Вам дальших успіхів у Вашій науковій роботі, а що не все проходить згідно з Вашим бажанням то майте на увазі іншу народну мудрість “per aspera ad astra”.

Здоровлю й цілую Вас і Всіх Ваших, а окремий привіт і поцілуї передайте своїм Patres. Familias.

Ваши

№ 11

Ужгород, 28 грудня 1960 р.

Шановний Іларіоне Омеляновичу!

Напередодні Нового року шлю Вам свої найкращі побажання міцного здоров'я, доброго настрою, щастя та успіхів в педагогічній, деканській та творчій роботі!

Аналізуючи 1960 рік, мушу констатувати факт, що в своєму поступовому русі вперед, я досягнув ще одної важливої позиції – видання однієї статті в Києві. Якби я нічого більше в цьому році не писав, то було б виконання плану на 100%. Але ж я написав чотири статті та одну рецензію; отже, план виконано тільки на 20%. Це дуже мало!

Є ще надія, що дві статті та рецензія побачать світ в наступному році, але остання стаття про музичні діалекти, яку мали мені надрукувати в Ужгородському університеті, була мені повернена. Як причину навели те, що я не працюю в університеті. Я бігав в тій справі по різних інстанціях, доліз аж до третього секретаря Обкому, але все марно. Результат трьох років наполегливої роботи пропали марно...

Як бачите, рухаюсь я надто поволі вперед. Але мушу бути задоволеним і тим, що досягнув. Головне, що я і всі мої вдома здорові. Діти вчаться

на відмінно в школі, Тамара також добре вчиться. На останньому академконцерті одержала знову "5". Ось це моя втіха та стимул в моїй важкій роботі.

Ще раз бажаю Вам всього кращого в Новому 1961 році!

Міцно Вас цілую,

люблячий Вас

Микола, 7/1 61.

Хороший Наво!

Я хотів і повідомити про свою роботу, і привітати Вас
за Ваше рішення працювати в нашій школі. Завдяки цьому, щоб в 1961 році
10 наших дітей відгукуються.

Жока я розповідаю про нашу школу, що досить давно
розмовляв з Вами, і тепер, маючи багато часу, маю
роботу, яка від яких членів школи, що об'єднуються.

Н. Хотілося б відповісти на Ваші питання, і все
благодення школи, що це і є наша школа.

Потім хотів зазначити, що від Вас і Вашої школи
200 записків, які ми і розглядаємо і розглядаємо
наших, і ми і розглядаємо і розглядаємо і т.д. і т.д. Тому
не дивуйтеся, що записки в нашій школі
нашій і Вашій. Але дякую за Вашу роботу,
що вона дуже, що вона дуже і дуже на нашу.

Міцно Вас і Ваші діти
Григорій

Факсиміле листа Іларіона Гриневецького
до Володимира Гошовського від 7 січня 1961 р.

№ 12

Львів, 07 січня 1961 р.

Коханий Вово!

За лист і новорічні побажання цілую й реванжуюся не менше щирими побажаннями всього добра Вам і Вашим найближчим. Зокрема бажаю Вам, щоб в 1961 р. бодай 10 Ваших робіт [було] видруковано.

Трохи я прогнівився перед Вами всіми, бо досить давно розмовляв з Вами листовно, та виправдують мене мої обов'язки, які від яких 4 тижнів непомірно збільшилися. А. Котляревський¹ відходить на днях на другу роботу, і вся благодать сплила на мене, бо ще його наслідника нема. Тож тягну за пару волів. А від 1 січня з'їхалося понад 200 заочників, яких треба і розмістити і розподілити між педагогів, і погодити розклад і аудиторії і т.д., і т.п. Тому не дивуйтесь, що занедбуюся в своїх милих обов'язках супроти Вас і Ваших. Але думками я часто перед Вас, бо воно легше, як переливати ці думки на папір.

Цілую Вас і Всіх Ваших

№ 13

Ужгород, 11 червня 1961 р.

Вельмишановний Іларіоне Омеляновичу,

“Alea jacta est!”² – сказав би на мойому місці Ю. Цезар. Щойно надіслав на ім'я М. Ф. Колесси³ заяву і документи для участі в конкурсі на заміщення вакантної посади ст[аршого] викладача по класу домри. Жодних ілюзій собі не чиню і дивлюся твердо на свої можливості і тому надії на “перемогу” в конкурсі в мене мало. Мушу ще раз в своїому житті спробувати щастя!

Кажуть, якщо людина до 40 років свого життя не зуміє влаштувати своє життя так, як би сам хотів, то вже до смерті нічого не доб'ється. А до сорока років мені залишилося ще тільки один рік! – Ось відчуття того, що через Львівську консерваторію я міг би вийти “на орбіту” науковця, мене остаточно переконало в тому, що мушу спробувати своє щастя.

¹ Арсеній Котляревський (15.01.1910, Санкт-Петербург – 18.12.1994, Київ) – органіст, музикознавець, педагог. 1951-1960 рр. – проректор Львівської консерваторії. 1960-1968 рр. – ректор Новосибірської консерваторії. З вересня 1969 р. проводив підготовчу роботу з відкриття органного класу в Київській консерваторії. З 1970 р. – професор Київської консерваторії.

² Alea jacta est (латин.) – жереб кинуто.

³ Микола Колесса (06.12.1903, м. Самбір – 08.06.2006, Львів) – академік Академії Мистецтв України; композитор, диригент, педагог; професор Вищого державного музичного інституту ім. М. Лисенка. У 1953-1965 рр. – ректор Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка.

Почалася іспитова сесія в училищі і в мене стало більше часу – закінчую статтю про українсько-чесько-словацькі зв'язки в муз[ично-му] фольклорі для Києва¹. Л. Б. Архимович² обіцяла мені надрукувати її в одному альманаху. В основу цієї статті я положив матеріали, що надіслав для публікації в Чехословаччину³, тільки ще додав два нові розділи: пісні з часів слов'янської спільності та вплив “волооської колонізації” на експансію укр[аїнських] пісень на захід.

Як тільки закінчу цю роботу беруся за організацію сімейного відпочинку. Всі ми вже над міру втомлені.

Часто думаю про Вас; адже у Вас зараз горяча пора! Але Ви себе, мабуть, добре почуваєте, бо любите свою діяльність. Для Вас консерваторська іспитова суєта, це буря для Лермонтовського парусу! Я – навпаки! Коли починається в нас сесія, я ховаюся вдома між книги або проводжу свій час в бібліотечній тиші.

Як завжди кінчаю свій лист запитанням: чи не приїдете в цьому році до нас на канікули?

*З побажанням всього найкращого, залишаюсь щиро люблячий Вас
Вова.*

P.S. Подивіться, будь ласка, на мої анкетно-біографічні дані. Може я щось забув написати або написав щось зайве. До 26/6 я міг би все потрібне зробити.

№ 14

Львів, 16 червня 1961 р.

Коханий Вово!

Ваш лист вчора отримав і зараз відписую. Ваші документи прийшли і є в повному порядку. Від Миколи Філаретовича [Колесси] й Євгена Теодоровича [Козака]⁴ знаю, що Ваша Кандидатура їм “по душі” і якби усе від них залежало, то міг би написати Вам, “будьте спокійні”. Та в таких питаннях великий голос мають партійні організації, а їх думки і плани для нас невідомі. Та думаю, що все буде в порядку.

¹ Стаття, про яку пише В. Гошовський, із невідомих причин не була надрукована у Києві.

² Лідія Архимович (08.11.1916, Київ – 07.02.1990, там же) – український музикознавець, канд. мистецтвознавства з 1947 р. У 1947-1975 рр. – науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Рильського. Можливо, що вона обіцяла В. Гошовському надрукувати статтю “Про українсько-чесько-словацькі зв'язки в музичному фольклорі” у книзі “Живі сторінки української музики”.

³ Йдеться про статтю: Doplněk k článku české a slovenské písně v ukrajinském folkloru Zakarpatské oblasti USSR // Cesky Lid. – 1962. – Ročník 49, № 2. – S. 74-76.

⁴ Євген Козак (22.04.1907, Львів – 27.12.1988, там же) – український композитор. У 1961-1971 рр. – проректор з наукової роботи Львівської консерваторії ім. М. Лисенка.

Коло мене стара біда. В неділю, 11.VI. похоронили ми нашого Брата і найстаршого представника родини – Дизя. Помер спокійно, властиво заснув і позбувся своєї недуги і терпінь. І хоч розум підказує, що це наймудріша розв'язка, то почування бунтуються і тому я почуваюсь досить мізерно, бо різні думки приходять до голови. В тій гамарні, яка зараз в консерваторії, трохи забуваю про цю біду, вдома таки добре “бунтуюся”. І хоч кажуть “знай кінець такий вам усім”, то ще якийсь час пройде, поки прийду до якоїсь рівноваги. Завтра поїду в Любелю, бо там також усе перевернулося. І тому не обіцяю Вам, що Вас в цьому році відвідаю, бо ждуть мене інші обов'язки.

Цілую Вас і Всіх Ваших

Улюбл., 11.6.61

Володимир Гоголь
Гларіону Гриневському,

„Вся іаста собі!“ – сказав
Я на мотору місці ю. чезер:
Мойко надіслав на ім'я М. ф. Канеса
заяву і документ для участі
в конкурсі на заміщення вакант-
ної посади ст. викладача по
класу балету. Невдих і моїх
собі не пишу і думаю тільки
на свої можливості; тому
надію на „неможливу“ в конкурсі
в мене мали. – Буду ще раз
в своєму житті: спробувати
часити!

Факсиміле фрагмента листа Володимира Гошовського
до Гларіона Гриневського від 11 червня 1961 р.

№ 15

Ужгород, 21 червня 1961 р.

Вельмишановний Іларіоне Омеляновичу!

Я і вся наша сім'я щиро розділяємо з Вами горе, яке спіткало Вас втратою Вашого любимого брата. Важко знайти слова втіхи в цей час таких душевних переживань, але всі ми хто почуває глибокі симпатії до Вас і цілої Вашої родини, будемо завжди зберігати в своїх серцях найкращі почуття і світлу пам'ять про доброго Діонізія Омеляновича. Вічна йому пам'ять.

Люблячий Вас

Вова

№ 16

Ужгород, 27 липня 1961 р.

Вельмишановний Іларіоне Омеляновичу,

сьогодні одержав з консерваторії офіційне повідомлення про те, що я пройшов по конкурсу. Значить, вже немає сумніву, що розпочинається новий етап в моєму житті. Трохи страшно робиться на душі...

В понеділок я повернувся разом з родиною з літнього відпочинку; провели два чудових тижня у моєї двоюрідної сестри в Турці. На другий день всі знайомі мені гратулюють в зв'язку з переходом на роботу у Львівську консерваторію. Я був дуже здивований, бо не мав жодного офіційного повідомлення. (Цю чутку про моє призначення привезли студенти зі Львова). Вчора підтвердила цю вістку сама Мячіна¹, яка з Вами розмовляла у Львові. Але мені все це не вірилося. Тільки сьогодні розсіявся сумнів.

Коло 25 серпня прибуду до Львова. Хотілось би мені знати наперед, що мене чекає у Львові: яка буде в мене нагрузка, які дисципліни буду вести, скільки учнів по спеціальності (кого?), і як буде виражена моя нагрузка в грошах? Чи не могли би Ви дати мені хоч би приблизні дані? В Ужгороді залишається моя родина, тут є в мене багата власна бібліотека. Що мені брати зі собою?, як забезпечу родину? тощо, – це все питання, які мене зараз дуже хвилюють.

В училищі в мене залишаються три випускники, з яких два гітариста. Не можу їх нікому передати. Мабуть, прийдеться два рази у місяць їздити до Ужгороду і довести своїх випускників до держ[авного] іспиту.

Чи зможу я розподілити свої уроки в консерваторії так, щоби в п'ятницю та суботу бути без уроків? Ці дні я би хотів повністю,

¹ Валентина Мячіна – вокалістка, працювала в Ужгородському музичному училищі.

використати для наукової роботи. Таким чином я міг би на протязі одного-двох років захистити кандидатську дисертацію.

Як бачите, шановний Іларіоне Омеляновичу, в мене є зараз дуже багато нових проблем та питань. Я був би Вам дуже вдячний, якщо би Ви могли мені в загальних рисах змалювати картину моєї майбутньої діяльності у Львові, відповісти на мої запитання.

Мої справи рухаються поволі вперед. (Останні два роки були в мойому житті взагалі більш успішними ніж попередні). Обласне видавництво нарешті зацікавилось моєю збіркою пісень, видання якої планує на 1963 рік¹. В цьому напрямі відіграв важливу роль лист М. Т. Рильського², фотокопію якого долучаю. До М. Т. Рильського я звернувся за допомогою, коли у видавництві відмовили включити в план мою збірку пісень. Зараз вже є надія, що моя мрія про видання народних пісень здійсниться. (Якщо побачить світ моя збірка, то і вмирати вже буде легко...).

Зараз я хочу сконцентрувати всю свою увагу на підготовці до видання збірки і на кандидатській дисертації. Всі інші наукові праці відкладаються на 1963 рік.

Ось на цьому дозвольте закінчити. Нетерпеливо буду чекати Вашої відповіді. Пробачте мені за турботи, які я Вам завдаю.

З глибокою пошаною,

№ 17

Львів, 29 липня 1961 р.

Коханий Вово!

Сьогодні одержав Вашого листа і зараз відписую, бо розумію Вашу цікавість. Не писав я до Вас після закінчення конкурсу, бо були такі, що старалися його опротестувати і не хотів впроваджувати Вас в блуд, бо могло й бути так, що висліди конкурсу могли бути опрокинуті. Коли ж все це минуло, то ректорат відразу Вас повідомив, що Ви по конкурсу пройшли. Не посилав я також Вам ніяких gratulцій, бо я ворог таких паперових жестів. А тепер про те, що Вас цікавить. Ваша зарплата буде 120 крб. в місяць brutto. Мабуть,

¹ Ця збірка так і не була видана в Ужгороді. У 1968 р. вона вийшла друком у Москві: Украинские песни Закарпатья. – Москва, 1968. – 478 с.

² Текст М. Рильського був такого змісту: “До Закарпатського Обкому КПУ. Складе-на Вол. Гошовським збірка українських закарпатських народних пісень має високу вартість і добром матеріалу, і його упорядкуванням. Значення її – не тільки наукове, а й пізнавальне. Збірка схвально оцінена відомими спеціалістами. Я гадаю, що публікація її (в Закарпатському обласному видавництві) дуже бажана. М. Рильський 8 червня 1961”.

Копія листа зберігається у ЦДІАУ у Львові. – Ф. Р-11, оп. 1, спр. 12. – Арк. 1.

доведеться Вам ще й поза консерваторією щось доробляти, бо якийсь час будете вести два хазяйства. Найкраще було б, якби Вам вдалося замінити ужгородську квартиру на львівську, але ледви чи такі кандидати найдуться. Щодо Вашої загрузки, то нею не турбуйтеся, вона буде. Є пропозиція ректорату, щоб Вам дали на пів ставки італійську мову, а решту по спеціальності, а які дисципліни, це вже вирішать на кафедрі, бо від нового учбового року буде кафедра народних інструментів. Це вже будемо вирішувати спільно з Вами. Не виключаю, що вдасться так скласти розклад занять, що в п'ятницю й суботу будете свободні, але це все музика будучини. Згідно з регуляміном всі, ці, які пройшли по конкурсу, а до того не працювали у вузах, мусять бути затверджені міністерством і відповідні "бумаги" [вже] вислано. – Мабуть відповів на все це, що Вас цікавить.

Я ще поки що у Львові, бо трохи помарудував якимось досить впертим грипом. Десь в половині наступного тижня виберуся трохи на село, щоб все ж таки відпочити. А наразі відпочиваю у Львові, і досить багато відлежуюсь, бо таки грип мене ослабив.

Цілую Вас усіх кріпко, кріпко
Ваш

№ 18

Львів, 03 серпня 1961 р.

Коханий Вово!

Відписую відразу на Ваш лист, щоб Ви непотрібно не думали, що Ви причинили труднощів з конкурсом. Це абсолютно не так. До конкурсу пред'являли претензії другі, які не пройшли, а у Вас було все в порядку.

Тому не будьте песимістом. Щодо можливості нагрузити Вас в консерваторії на 1^{1/2} ставки, то це виключено, бо я знаю, що штатні педагоги вуза не можуть мати в тому самому закладі більше як ставку, ані не можуть мати доплат з погодинного фонду за перегрузку. Доробляти треба було б поза консерваторією. Я ніби відпочиваю, але ще сиджу у Львові і люблюся наслідками грипу, тобто ослабленням і т.п. Незадовго повинен вибратися на село, щоб трохи відпочити.

Цілую Вас усіх

Михайло Мишанич

ПРОГРАМА КУРСУ
“МУЗИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНА ДОКУМЕНТАЦІЯ:
ТРАНСКРИПЦІЯ НАРОДНОВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ (МОРФОЛОГІЧНА)”
(для студентів спеціалізації “етномузикознавство”)

Обсяг курсу – 54 год.
З них: *лекційні* – 34 год.,
практичні – 8 год.,
самостійна робота – 12 год.

Пояснювальна записка

Сучасне етномузикознавство потребує відповідного, продуманого і професіонального підходу як до процесів польової, збирацької роботи музиканта-фольклориста, так і до його кабінетної, транскрипційної практики – вміння якнайповніше, грамотно і без суттєвих втрат перенести зміст фонограми на папір. Про вагу транскрипційного етапу роботи дослідника свідчить той незаперечний факт, що майже всі його (і не тільки його) пізніші науково-теоретичні витлумачення обстежуваної музичної культури будуть базуватися не на численних переслуховуваннях польових фонограм, а, переважно, на аналізі їх відображень у писемній формі, тобто – на транскрипціях.

За неповні два століття існування європейської, у тому числі й української, фольклористики, у галузі етномузикознавчого транскрибування вже накопичено чималий досвід. Здобутки таких наших корифеїв, як С. Людкевич, Ф. Колесса та К. Квітка добре знані та поцінуються не лише в Україні. Свій посильний внесок у цю галузь зробили й дослідники новішого часу – Ю. Сливинський, Б. Луканюк та автор цієї програми.

Тож, виходячи з розуміння важливості предмету для становлення майбутнього етномузикознавця, базуючись на досвіді та досягненнях як зарубіжних, так і, у більшій мірі, вітчизняних фольклористів, можна сформулювати таку *мету курсу*: дати студентам відповідне теоретичне підґрунтя та прищепити необхідні практичні навички спочатку морфологічного,

а потім і фонетичного¹ транскрибування народновокальних творів (мелодій та словесних текстів), народної інструментальної музики, а також навчити правилам грамотного чистового їх графічного оформлення для архівного зберігання.

* * *

Курс “Транскрипції (*морфологічної*)” викладається студентам першого курсу етномузикознавчого відділу теоретико-композиторського факультету в другому семестрі. Форма занять – лекційна, 34 год. (2 год. щотижнево). У програмі передбачаються також кілька практично-показових занять із транскрибування словесних текстів та діалогів-інтерв’ю збирача з виконавцями і, окремо, музичних текстів (одноголосих та багатоголосих).

Підсумовує курс залікова оцінка, яка виставляється сукупно за: а) відповідь на два контрольні питання з поданого нижче орієнтовного їх переліку та б) самостійної практичної роботи – повної стенографічної транскрипції фонограми (розмов-опитувань, піснених словесних текстів та мелодій) п’яти музичних одиниць запису, їх чистовий перепис та оформлення згідно з “Типовими формами музично-етнографічної документації” Б. Луканюка, що є прийняті як нормативні для архівування у Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології (ПНДЛМЕ) при ЛДМА ім. М. Лисенка.

Технічне забезпечення курсу:

1. Магнітофон касетний.
2. Магнітофон катушечний (бобінний)².
3. Метроном та хронометр (секундомір або годинник з великою центральною секундною стрілкою).
4. Камертон.

¹ Морфологічна та фонетична транскрипції в етномузикознавстві співвідносяться між собою приблизно так, як граматичний (нормативний) та діалектологічний записи в мовознавстві. Програму з фонетичної транскрипції (вивчається студентами кафедри музичної фольклористики ЛДМА ім. М. Лисенка на другому курсі, в третьому семестрі) планується опублікувати в одному з наступних випусків “Етномузики”.

² Замість магнітофонів при транскрибуванні дедалі частіше використовується комп’ютер, що дає набагато ефективніші результати. – *Прим. ред.*

Тематичний план курсу

№ з/п	Зміст	год.
<i>Лекційні заняття</i>		
1	З історії записування народної музичної творчості та сучасний стан етномузикознавчого транскрибування в Україні.	4
2	Звукозаписувальна, звуковідтворювальна апаратура та носії звукозапису; їх ефективне використання та зберігання.	2
3	Списування розмовного (не пісенного) змісту фонограми. Запис пісенних (поетичних) текстів.	6
4	Графічне оформлення чистовика словесної частини фонограми.	2
5	Транскрипція народних мелодій.	8
6	Диференціальний принцип тактування в народній музиці.	2
7	Графічне оформлення чистовика транскрибованих мелодій.	2
<i>Практичні заняття</i>		
8	Транскрибування: 1) мовного і текстового пісенного змісту фонограми; 2) прикладів народних мелодій (одноголосих та двоголосих).	8
Всього: 34 год.		

Самостійна (домашня) робота студента: повна стенографічна транскрипція фонограми п'яти музичних одиниць запису, їх чистовий перепис та оформлення згідно з вимогами Архіву ПНДЛМЕ.

Зміст лекцій

Тема 1. З історії записування народної музичної творчості та сучасний стан етномузикознавчого транскрибування в Україні.

Вступні зауваги: зміст, завдання та мета предмету. Залікові вимоги та термін їх виконання.

Історія та техніка записування мелодій народних пісень у XVIII–XIX століттях: В. Залеський – К. Ліпінський, М. Максимович – О. Аляб'єв, А. Єдлічка, Е. Мертке, А. Коціпінський, О. Рубець та ін. Становлення наукових підходів у фіксації зразків народної музичної творчості – М. Лисенко, І. Колесса.

Запис творів народної музичної творчості в XX столітті: І. Колесса, С. Людкевич та О. Роздольський, Ф. Колесса, Б. Барток, К. Квітка. Новітні методи етномузикознавчого транскрибування народної музики в Україні: В. Гошовський, Ю. Сливинський, І. Мацієвський, М. Мишанич та Б. Луканюк, А. Іваницький.

Література основна: Правдюк 1981:4-9, Лисенко 1869-1911:1-7, Роздольський – Людкевич 1906:22-23, Колесса 1929:56-60, Мишанич – Луканюк 1985:25-28 та 1987:8; *додаткова:* Правдюк 1978:41-103, 116-129, Лисенко 1955[a] та 1955[б], Колесса 1902, Квітка 1922:12, Барток 1925:211-212, Гошовський 1968:72, Сливинський 1982, Іваницький 1990:308-315.

Тема 2. Звукозаписувальна, звуковідтворювальна апаратура та носії звукозапису; їх ефективне використання та зберігання.

Позитиви і негативи безпосередніх слухових (“на живо”) польових записів та слухових транскрипцій із магнітофонної стрічки. Різні види звукозаписувальної та звуковідтворювальної апаратури; ефективне користування технічними засобами. Магнітофонні стрічки на котушках (бобінах) та касети; їхні “плюси” і “мінуси”, правила зберігання та користування. Компак-диски – нові і на сьогодні найнадійніші джерела архівування звукозаписів. Допоміжні технічні засоби: хронометр (секундомір), камертон, метроном. Фактор якісного польового звукозапису для ефективної праці транскриптора. Оригінал та робоча копія польових звукозаписів. Використання різних швидкостей звуковідтворення при транскрибуванні: оригінальної та сповільненої.

Література основна: Мишанич 1995: п.1, Неттл 1964:119-120; *додаткова:* Неттл 1964:111-119, Сливинський 1982:пп. 1-3.

Тема 3. Списування розмовного (не пісенного) змісту фонограм. Списування пісенних (поетичних) текстів.

Списування та графічне оформлення розмовного змісту фонограм: реплік інформантів, їхніх зауважень та пояснень до виконуваних творів, діалогів збирача з інформантом. Стенограма та її а) редагування, б) укорочення, в) звіт-переказ змісту діалогу.

Правила списування пісенних текстів. Лексика (словник) та локальні особливості вимови, пояснення діалектних слів. Правила формування строфи. Структура (складочислення) вірша. Силабічні групи, віршові рядки і строфи (1-5 рядкові). Тиради. Римування. Ламані і неповні рядки. Заспів та приспів. Середстрофові та міжстрофові повтори, форми “кліше” та інші оригінальні

форми народного віршування. Примітки, виноски, дужки (круглі, квадратні, скісні), трикрапки. Словесні варіанти, нерозслухані або додані збирачем слова. Розділові знаки, нумерація строф та пісенних одиниць.

Література основна: Мишанич 1995:п.п. 2-25 та стор. 18-19; *додаткова:* Колесса 1929:277-437, Сливинський 1982:п.п.7-10, Мишанич – Луканюк 1986:4-146, 1987:77-153, Медведик – Стельмашук 1989, Іваницький 1990:310-311 (Словесний текст), Правдюк 1981:11:17.

Тема 4. Графічне оформлення чистовика словесної частини фонограми.

Архівування транскрибованих матеріалів. Повне графічне оформлення чистовика словесної частини фонограми, згідно з правилами архівування ПНДЛМЕ (заповнення “Листка збирача”, “Карти збирача”, просторова розкладка на папері транскрибованого мовного та віршового змісту фонограми).

Література основна: Мишанич 1995:п.п.22-25, Луканюк 1981:15-22; *додаткова:* Неттл 1964:92-96.

Тема 5. Транскрипція народних мелодій.

Ключі (скрипковий звичайний, подвійний, з цифрою октавного транспонування під чи над ним); звуковисотний рівень (оригінальний та уніфікований); зазначення абсолютної висоти звучання в народномузичному творі. Вокальна та інструментальна нотна графіка. Встановлення та написання метрономічних зазначень темпу (“tempo giusto”, “tempo rubato”) у народному виконавстві. Знаки альтерації, паузи, фермати. Вибір строфи для транскрибування. Узагальнена та наскрізна транскрипції. Зміни в структурі вірша та в ритмічному рисунку. Варіації і варіантність. Нотні виноски. Підтекстування.

Запис народного багатоголосся: а) однорідного та б) змішаного; гомофонного, “стрічкового” та підголоскового; двогуртового.

Література основна: Правдюк: 1981:17-23, Мишанич 1995:п.п.26-37; *додаткова:* Сливинський 1982:п.п.10,12,14-16, Роздольський – Людкевич 1906:5-10, 22-23, Колесса – Роздольський 1909:87, Правдюк 1981:35-42, Іваницький 1990:310, 312, Правдюк 1981: 44-45.

Тема 6. Диференціальний принцип тактування в народній музиці.

Традиційне та диференціальне (за Б. Луканюком) тактування народновокальної музики. Тактові риси в різних типах ритму: а) акцентний, б) мірний та дольний. Тактові півриски рубатного та синтаксичного ритмів. Різні способи позначення тактового розміру.

Література основна: Луканюк 1989:59-86; *додаткова:* Мишанич 1995:п.п.39-41, Мишанич – Луканюк 1985, 1987, Іваницький 1990:312.

Тема 7. Графічне оформлення чистовика транскрибованих мелодій.

Можливі варіанти графічного оформлення чистовика транскрибованих мелодій для власного архіву та вимоги для депонування їх в графоархіві ПНДЛМЕ ЛДМА.

Література основна: Луканюк 1981:15-23, Мишанич 1995:п.п.42-45; *додаткова:* Правдюк 1981:26-35, Сливинський 1982:п.13, МЕАМ 1983-1988.

Практичні заняття

1) Навчально-показове транскрибування мовного змісту фонограми (діалогів збирача з інформантом) та пісennих текстів, складених із найпростіших, 2-4-рядкових строків.

2) Навчально-показове транскрибування складніших форм пісennих строків – із рефренами, середстрокowymi і міжстрокowymi повторами, словообривами, “гаканням”, діалектною лексикою; текстів нестроківної (тирадної) будови:

а) одноклосий твір у “tempo giusto” та в “tempo rubato”;

б) зразок “строківного” або “підголосковогого” народногого багатоклосся.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Гошовський В. Украинские песни Закарпатя / Под. ред. Л. Лебединского. – Москва, 1968. – С. 72

Іваницький А. Розшифровка народних мелодій // Українська народна музична творчість. – Київ, 1990. – С. 308-315.

Квітка К. Українські народні мелодії. – Київ, 1922. – Етнографічний збірник Українського наукового товариства в Києві. – Т. 2.

[Колесса І.] Галицько-руські народні пісні з мелодіями / Зібрав у селі Ходовичах др. Іван Колесса. – Львів, 1902. – Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. – Т. 11.

Роздольський О., Колесса Ф. Мелодії гаївок // Гнатюк В. Гаївки. – Львів, 1909. – С. 87. – Матеріали до української етнології Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. – Т. 12.

Колесса Ф. Народні пісні з галицької Лемківщини: Тексти і мелодії. – Львів, 1929. – С. LVI-LX. – Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. – Т. 39-40.

Лисенко М. Збірник українських пісень: [У 7 вип.]. Київ, 1869-1911. – Вип. 1-7.

Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських народних дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – Київ, 1955[а].

Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – Київ, 1955[б].

Луканюк Б. Типові форми музично-етнографічної документації: Методичні рекомендації. – Львів, 1981. – С. 15-23.

Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції народновокальної музики: Збірник наукових праць. – Київ, 1989. – С. 59-86.

Медведик П., Стельмашук С. Пісні Тернопільщини: Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика. – Київ, 1989.

Мишанич М. МЕАМ (Музично-етнографічний архів М. В. Мишанича). – Книги 1-3. – Львів, 1983, 1984, 1988. (Машинопис депоновано у Відділі мистецтва ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, од. збер. 33135/1,2,3 та у фондах ПНДЛМЕ ЛДМА ім. М. Лисенка, шифри НЗІ 2/3, НЗІ 2/4, НЗІ 2/5.)

Мишанич М., Луканюк Б. Народна вокальна творчість Львівщини. – Львів, 1985. – Частина перша, книга перша: Мелодії; Львів, 1986. – Частина

перша, книга друга: Словесні тексти; Львів, 1987. – Частина друга: Мелодії і тексти. Машинопис. Депоновано у Відділі мистецтва ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, од. збер. 33217/1-3 та у фондах ПНДЛМЕ ЛДМА ім. М. Лисенка, шифри НЗІ 2/1, НЗІ 2/2, НЗІ 2/6.)

Мишанич М. Архівне опрацювання народновокальних творів: Методичні рекомендації з музично-етнографічної транскрипції. – Львів, 1995.

Правдюк О. Українська музична фольклористика. – Київ, 1978. – С. 41-103.

Правдюк О. Методика записування музичного фольклору. – Київ, 1981.

[Роздольський Й., Людкевич С.] Галицько-руські народні мелодії: [У 2 ч.] / Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. – Львів, 1906. – Ч. 1. – С. V-X, XXII-XXIII. – Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. – Т. 21.

Сливинський Ю. Техніка нотації народних мелодій: Методичні рекомендації. – Львів, 1982.

Bartok B. Das ungarische Volkslied. – Berlin; Leipzig, 1925. – S. 211-212.

Nettl B. Transcription // Theory and Method in Ethnomusicology. – London, 1954. – Chapter 4. – P. 98-130.

ВЗАЄМНО-КОНТРОЛЬНО-ЗАЛІКОВИХ ЗАПИТАНЬ

1. Правила користування оригіналом та копією польових фольклорних фономатеріалів: касети, катушки, робочі швидкості.
2. Головніші вимоги щодо зображення на папері словесної частини звукової доріжки: розмов, опитувань, пояснень, пісенних словесних текстів.
3. Графічне вирішення проблеми нестандартної (діалектної) лексики, граматики та фонетики.
4. Головні правила запису пісенної строфи: нумерація, рядки, ламані рядки, повтори, словообриви, “гакання”, варіантність; розділові знаки, виноски і пояснення тощо.
5. Вимоги до оформлення чистовика словесної (мовної і пісенної) частини звукової доріжки.
6. Правила графічного зображення транскрибованих мелодій: ключі, абсолютна висота, позначення темпу і характеру, динаміка, знаки альтерації, дихальні та міжстрофові паузи.
7. Правила вибору для транскрипції а) першої або котроїсь із наступних мелостроф, б) однієї або більше строф. Наскрізна транскрипція.
8. Вимоги щодо запису мелодичних варіантів. Запис народного багатоголосся.
9. Тактування транскрибованих мелодій (риски та розміри) згідно з акцентним, мірним і дольним типами ритму.
10. Тактування транскрибованих мелодій (риски та розміри) згідно з рубатним та синтаксичним ритмами.
11. Підтекстування. Додаткові словесні примітки. Коментар.
12. Вимоги до оформлення чистовика транскрибованих мелодій для архівного їх зберігання.

ПРОЕКТ ПРОГРАМИ-КОНСПЕКТУ СПЕЦКУРСУ
“СВІТОВА ЕТНОМУЗИКА: АРАБСЬКА ТА ЯПОНСЬКА КУЛЬТУРИ”
(для студентів факультету культури і мистецтв
спеціальності “Фольклористика” спеціалізації “Етномузикологія”
Львівського національного університету ім. Івана Франка)

Пояснювальна записка

Одним із основних предметів у навчанні етномузиколога, як відомо, є “Музичний фольклор”, який передбачає вивчення системи жанрів на-самперед рідної музики усної традиції. Однак, не менш важливим, як зазначав ще Климент Квітка, є і те, “що саму українську музику, проблеми й методи її вивчення можна пізнати тільки в порівнянні з музикою інших народів...”¹. Отож, враховуючи цю потребу вітчизняної етномузикознавчої освіти, курс “Світова етномузика” (“Світовий музичний фольклор”) став її невід’ємною ланкою у комплексі фундаментальних та професійно-освітніх дисциплін.

Спецкурс “Світова етномузика: арабська та японська культури”, проект програми якого подано нижче, входить у комплекс професійно-орієнтованих дисциплін і покликаний поглибити знання, набуті студентами впродовж вивчення базового курсу “Світовий музичний фольклор”.

Програму курсу розроблено для студентів спеціалізації “Етномузикологія” факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. Івана Франка. Предмет пропонується читати на четвертому році навчання (8 семестр) або ж у циклі навчально-вибіркових предметів у часі здобуття студентами магістерської кваліфікації.

Виходячи з певних обставин², обсяг курсу складає 54 години (з них аудиторних – 34) і читається впродовж одного семестру. Однак, у

¹ Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні // Музика. – 1925. – №№ 2-3. – С. 11.

² Студенти спеціалізації “Етномузикологія” отримують кваліфікацію “Бакалавр філології. Вчитель української мови і літератури. Етномузиколог”, що зумовлює неабияку насиченість їхнього навчального плану предметами як філологічного, так й етномузикознавчого спрямувань.

перспективі тривалість курсу можна збільшити і читати його протягом двох семестрів.

Та треба сподіватись, що й за цей короткий період навчального процесу вдасться виконати основні завдання спецкурсу, а саме: ознайомити студентів із генеральними поняттями та типовими жанрами двох традиційних музичних культур Сходу; сприяти зростанню фахового рівня студентів та розвитку їхнього наукового мислення; підготувати слухачів курсу до “діалогу” з іншими культурами музичної світової традиції.

До уваги студентів протягом семестру пропонуються дві музичні традиційні культури, що складають тематичні блоки курсу. Кожна з них має внутрішній поділ на культурні пласти: аматорський, професійний, усно-писемний. Типові зразки певної сфери традиційного музикування висвітлюються у відповідних темах спецкурсу за допомогою різних форм роботи: лекційних викладів, основні тези яких пропонуються в даному проєкті, практичних занять, семінарів та самостійної роботи студентів.

Наприкінці прослуханого курсу студенти складають іспит.

Таким чином, слід очікувати, що набуті студентами впродовж спецкурсу знання стануть базовими не лише для необхідних порівняльних студій, а й спеціалізації в галузі світової етномузики.

Календарно-тематичний план

№ з/п	Тема	Лекц. год	Сем.- практ. год	Самост. роб.
1	Поняття “світова етномузика”. Регіонування та характерні риси світового музичного фольклору.	2	-	2
2	Арабська музика. Загальна характеристика.	2	2	2
3	Аматорська музична культура Арабського Сходу.	2	2	2
4	Традиційна професійна арабська музика. Світські та культові жанри.	2	2	2
5	Висока класика арабської музики. Система макамат.	2	2	4
6	Японська музика. Загальна характеристика.	2	2	2
7	Колективна музика усної традиції японських островів.	2	2	2
8	Традиційна професійна японська музична культура. Висока класика в японській музиці.	2	2	2
9	Музика в японських традиційних театральних жанрах.	2	2	2
		18	16	20
		Разом 54 год.		

Зміст курсу

Тема 1. Поняття “світова етномузика”. Регіонування та характерні риси світового музичного фольклору.

Визначення поняття “світова етномузика”.

Регіональна класифікація етномузики світу та її інтерпретації. Регіонування етнокультури світу у студіях А. Ломакса, Р. Расселла та Ф. Найфена.

Історична типологія музики усної традиції як показник етапів розвитку світових культур: комунальний тип, лідерська, професійна, висока класика усної традиції.

Проблема сприйняття, розуміння та аналізу чужоземної етномузики. Індивідуальний підхід до пізнання певної музичної культури, що позбавлений будь-яких виявів етноцентризму.

Музика усної традиції: соціальний та культурний аспект вивчення музики в культурі. Позамузичні аспекти як важливі фактори пізнання світових музичних культур: музичний контекст у певній суспільній групі, музика та її співвідношення з поведінкою людей, ставлення людей до музики, яку вони практикують.

Властивості етномузики світу. Народна музика як універсальна мова: будова, синтаксис, граматики. Жанрова палітра світової етномузики.

Сфери музикування: аматорська та професійна практики у світовому музичному фольклорі.

Література:

1. Земцовский И. Народная музыка // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – Москва, 1976. – Т. 3. – С. 887-904.
2. Hammond P. An introduction to cultural and social anthropology. – New York, 1971.
3. Hickok R. The music of world cultures: an introduction // Hickok R. Exploring music. – USA, 1993. – P. 52-54.
4. Lomax A., ed. Folk song style and culture. – Washington, 1968.
5. McAllester D., ed. Readings in ethnomusicology. – New York, 1971.
6. Merriam A. The anthropology of music. – Evanston, 1964.
7. Nettl B. Theory and method in ethnomusicology. – Glencoe, 1964.
8. Reck D. Divisions // Reck D. Music of the whole earth. – New York, 1997. – P. 15-36.
9. Slobin M., Tilton J.T. The music-culture as a world of music // Worlds of music: an introduction to the music of the world's peoples / Tilton J. T., general editor. – New York, 1992. – P. 1-15.
10. Taylor R. Introduction to cultural anthropology. – Boston, 1973.
11. Willoughby D. World music // Willoughby D. The world of music. – Boston, 1996. – P. 127-128, 152.

Тема 2. Арабська музика. Загальна характеристика.

Арабська музична культура як одна із найбільш розвинутих етнокультур світу.

Визначення поняття “Арабський Схід”. Західний та східний стилі як індикатори внутрішнього поділу арабської культури (Магриб та Машрік). Країни арабського світу та їх розміщення на території Азії та Північної Африки.

Періодизація арабської музики, її безпосередній зв'язок із суспільно-політичним та релігійним устроєм регіону. *Бедуїнський період джахілії* – давня доісламська культура, осередком якої є Аравійський півострів. Лідерський тип культури: музика шаїрів. Музична практика кочівників-номадів.

Період раннього середньовіччя (661-750) в арабській культурі. Прийняття ісламу. Завоювання арабами високорозвинутих країн Близького та Середнього Сходу, Північної Африки, Південно-Західної Європи. Виникнення арабської держави-імперії (672 р.). Правління династії Омейядів. Дамаск як центр високої придворної культури. Виникнення нового стилю в музиці. Перші теоретичні праці про музику. Видатні теоретики середньовіччя (Ібн Месях, Іса бен Абдаллах (Товаіс)). Діяльність Ібн Мусаджіха та Мусліма Ібн Мухріза. Дослідження Юнуса аль-Катіба “Трактат про мелодію”, “Книга про пісні”.

“*Золотий вік*” арабської культури (750-1258). Розквіт арабської музики в період Аббасидського халіфату. Багдад як центр арабської цивілізації. Зближення перської та арабської культур (діяльність перських музикантів при дворах арабських правителів, теоретичні вчення іранців, видозміна інструментів та нова інструментальна практика). Творчість іранської родини Маусілі при Аббасидах. Динамічний розвиток арабської науки про музику. “Дім мудрості” та тлумачення давніх грецьких трактатів. Дослідження аль-Кінді, аль-Фарабі, аль-Ісфahanі. Вчення Абу Алі Хусейна Ібн Сіні (Авіцені).

“*Андалузький*” період (822-1492). Мистецтво західного крила халіфату. Абу аль-Хасан Алі бен Наві (Зір'яб) у контексті андалузької школи. Реформи музиканта (видозміна музичних форм, удосконалення музичних інструментів тощо) та їх вплив на створення нової гілки арабського музичного мистецтва усної традиції. Педагогічна діяльність Зоріаба: виховання учнів-послідовників. Вплив андалузької музики на культуру Іспанії та музичне мистецтво Магіріба.

Період стагнації (XVI-XX ст.). Завоювання арабських країн та приєднання їх до Османської імперії. Занепад традиційної музичної культури. Спроби відродження традиційних жанрів (XIX ст). “Боротьба” за збереження традиційної музики Арабського Сходу у XX ст. Академія традиційної музики.

Три основні пласти арабської музики та їхні особливості: аматорська, професійна, усно-писемна придворна.

Сфери впливу арабської культури на західноєвропейський регіон у період середньовіччя: матеріальна та духовна культури.

Тема 3. Аматорська музична культура Арабського Сходу.

Характеристика давніх аравітян та їхнього укладу життя як основи музичної творчості арабів (кочовий спосіб життя давніх аравітян; тваринництво як засадничий спосіб господарювання; родово-племінний суспільний лад).

Аматорська музика як культура, що відображає психологію та щоденний побут арабів.

Бедуїнський фольклор – найдавніший пласт аравійської культури доісламського періоду. Функційно-тематичні особливості музичної традиційної культури бедуїнів: звернення до вищих сил; звертання до отари; розважання себе. Важніші характеристики музики усної традиції бедуїнів: культивування

монодії головню інструментального типу, речитативність викладу, імпровізація як основа формотворення, інтонаційна виразність та ін.

Жанри арабського обрядового музичного фольклору та їх характеристика.

Обряди народин та ініціацій. Народження дитини та обряд *ас-сабуа* як свята роду. *Ас-сабуа* – церемонія сьомого дня народження. Традиційні ритуали прийняття дитини до роду та їх музичний (вокальний та інструментальний) супровід. Традиційні *загариди* як обов’язкові “вставні номери” родинного дійства.

Ритуал аль-хітан як яскравий приклад ініціацій в арабській культурі та подія в житті хлопчика-мусульманина. Учасники та їх функція. Музично-поетичні твори прославногo змісту як репертуарне ядро ритуалу. Виконання звичайних пісень під час зібрання роду.

Музика весільного обряду. Регіональні відмінності творів весільного циклу та його стрижневі незмінні “номери”.

Вокальна та інструментальна музика арабського традиційного весілля та її основні характеристики. Пісні передвесільної та весільної фаз (прославлення, *хенна*, пісні-побажання). *Загариди* та їх функція у жанровому циклі арабського традиційного весілля. Ритуальні співи-плачі в контексті єменського весілля. Традиція колективного виконання весільних творів. Вікова і статева характеристика виконавців.

Музика похоронного обряду. Традиція бедуїнів оплакування предків, героїв племені в доісламський період та її послаблення ісламом. Похоронний ритуал населення Верхнього Єгипту – один з найяскравіших зафіксованих прикладів поховання членів роду на Арабському Сході.

Плачі-голосіння. Давні похоронні плачі бедуїнів *марсія*. Час звучання та роль плачів в драматургії похоронного обряду (передпохоронна та центральна поховальна частини обряду). Єгипетські ламентатії *аль-адід* та суданські голосіння *аль-манаха* як синтез елементів давньоєгипетських, африканських та арабських жалібних плачів. Головні характеристики плачів *аль-адід*: підпорядкованість мелодичного елементу ритму поетичного тексту, речитативний тип викладу, дводільність композиції (вступ та власне плач). Індивідуально-колективне виконання жанру – спосіб поглиблення та нагнітання емоцій. Імпровізаційний талант голосільниці як визначальний фактор інтерпретації.

Похоронні пісні. Бедуїнські пісні *маратхі* як зразок ліричного жанру в похоронному циклі арабського фольклору.

Танцювально-пісенні твори похоронного обряду. Незвичайні обставини смерті як канонічна умова виконання. Тісний зв’язок із плачами *аль-адід*. Символічна пластика.

Роль інструментальної музики в похоронному обряді.

Трудовий фольклор. Пісні, що пов’язані з процесом праці аравітян та твори, що звучать в перерві між роботою. Трудові пісні та їх взаємозв’язок з процесом праці. Різне середовище побутування творів: прибережні або пустельні райони Аравії. Пісні скотарів та землеробів феллахів.

Два види виконання трудових пісень: колективний та індивідуальний. Антифонний спів як засадничий принцип ансамблевого співу. Ритмічні та мелодичні особливості творів.

Хіда – пісні погоничів верблюдів як зразок індивідуальної творчості бедуїнів. Функції пісень. Тематика словесного тексту як відображення світосприйняття бедуїна (ліричні, філософські та ін. мотиви). Імпровізація як основа мелодичного розвитку. Імпровізаційні та стабільні частини композиції (обов'язковий речитативний зачин як звернення до вищих сил). Різновиди ритмічної організації *хіда* (нерегулярність ритміки в піснях, що виконуються під час відпочинку каравану; регулярний ритм, що відповідає кроку тварин у творах, які звучать під час ходи). Твори з інструментальним супроводом.

Дитячий та дитинин фольклор в арабській культурі.

Колискові (*нена*) як складова жіночого репертуару традиційної культури Арабського Сходу. Музичні характеристики жанру.

Дитячі пісні-“сигнали” у контексті посту рамадану.

Ігрові пісні дітей. Синтетична природа творів: поєднання музичного (пісенного), танцювального, театрального елементів. Принцип повторності мелодичних фраз. Діалогічність в основі розвитку. Ритміка кроку як організуючий елемент наспіву. Перевага чітких квадратних структур.

Бойові пісні *урджуза* та пісні помсти *саар* – жанри чоловічого традиційного репертуару бедуїнської культури.

Дидактичні пісні-каталоги як явище традиційної культури Південної Аравії.

Традиційна танцювальна культура.

Давня доісламська творчість бедуїнських племен як джерело традиційної танцювальної культури Арабського Сходу.

Корективи ісламу в музичній та танцювальній сфері арабів. Запозичення аравітянами елементів танцювальної творчості від населення прилеглих територій (Африка, долина Ніла, середземноморська Азія) та завойовників (Туреччина).

Хроніки й трактати середньовічних авторів (Аль-Ісфгані, Ібн Халдун та ін.) як джерела, що засвідчують про розвинуту танцювальну культуру арабів.

Танцювальна традиція бедуїнів.

Навчання тварин реагувати на музику як елемент комплексної етноосвіти молодого бедуїна-вершника та воїна. “Танці коня” та “танці верблюда” у супроводі традиційних інструментів (аргуль, най та ударні).

Тахтіб – танці чоловіків-воїнів – яскраве явище традиційної культури країн Магриба.

Синтетичні жанри в традиційному мистецтві Близького Сходу, що поєднують танець, спів, інструментальну музику та гру-пантоміму. Різновиди їх композиційного рішення: цикли та одночастинні наскрізні побудови.

Ас-самер – колективна пісня-танець. Обставини виконання – найзначніші моменти роду кочівника (приїзд поважного гостя, весілля тощо). Любовна тематика тексту. Дво- та тридільні структури. Наявність обов'язкового вступу-“запрошення” у композиції жанру. Особливості інструментального супроводу (*таар*).

“*Магруда*” – танець-пантоміма. Циклічність як характерна риса структури жанру. Чергування замкнених побудов-розділів (поетичних, пісенних, танцювальних). Наявність сольних та колективних епізодів. Функції виконавців у дійстві. Характеристика частин: *штаттуе, каф аль-араб, геннеуе, магруда*. Принцип наростаючої динамізації побудови: пришвидшення темпу, ущільнення фактури, посилення динаміки звучання.

“*Дабке*” – колективний танець. Коло як базовий рух танцю та основа музичної композиції. Принцип нагнітання у драматургії танцю (ритмічне, емоційне тощо). Аналоги жанру в інших народів (візантійське хоро, грузинське хорумі, вірменське кочарі тощо).

“*Шарах*” – танці-“розповіді” бедуїнів. Діалогічний спосіб виконання: соліст-співець та колектив. Функції учасників.

Інструментальна музика.

Традиційні арабські інструменти та їх класифікація.

Ребаб як давній смичковий арабський інструмент. Практика шаїрів (*ребаб аль-шаїр*). Ребаб як прототип європейських віол. Особливості виготовлення та звучання інструменту. Сучасна практика та видозміни інструменту (*джоза, кеманча*).

Най – улюблений інструмент пастухів. Використання інструмента в середовищі кочівників-бедуїнів, осілих землеробів та скотарів. Най як один із ведучих інструментів духових капел. Будова інструмента та його характеристика.

Аргуль – інструмент дерев’яно-духової групи. Специфіка будови інструмента та його використання. Темброві характеристики аргуля.

Місхар – давня арабська лютня. Лютня *уд* як поєднання арабської лютні *місхар* та перської *барбат*. “Жіноча” лютня *танбур*.

Давні арабські ударні інструменти та їхні особливості: *дуф, кус, тар, табл, кадіб* та ін.

Інструментальна музика як невід’ємна складова традиційної культури арабів. Тісний зв’язок із побутом, ритуалами та обрядами (весілля, народження, хітан, похорон).

Акомпануюча роль інструментальної музики в сольних вокальних жанрах (епічні розповіді, пісні на любовну тематику та ін.) Основні інструменти та їхня характеристика: різновиди струнного *ребаба* та дерев’яних духових (флейти: *аргуль, най*). Функції інструментального супроводу в пісенних жанрах: ладова опора, вступ та перегри між співом.

Ритмічні ударні інструменти в колективних формах пісенної традиційної культури. Різновиди поєднання ударних з іншими групами інструментів та їх співвідношення (*табл баладі* та два *мізмара* й ін.)

Музика для слухання. Імпровізації на *аргулі, наї, ребабі*.

Інструментальна музика як елемент танцювальних, ігрових та видовищних форм.

Традиційна арабська інструментальна капела. Класифікація капел згідно з домінуючою в них групою інструментів: струнні; духові (дерев’яні або мідні); ударні. Капелісти та їхня характеристика. Стабільні та спонтанні ансамблі.

Тема 4. Традиційна професійна арабська музика. Світські та культові жанри.

Світська та духовна сфери професійної музичної культури усної традиції Арабського Сходу.

Співці та капелісти в музичній традиційній професійній культурі арабів. Ознаки професіоналізму усної традиції в арабській музичній практиці: усність передачі, навчання, спадковість, засіб існування.

Інструментальні та вокальні жанри, їх класифікація. Сольна та колективна практики виконання. Типологія жанрів згідно їх метроритмічного укладу: жанри із стабільною метроритмічною організацією (*самаї, башраф, тахміле, муашишах, касида, дор*) та твори з вільною метроритмікою (*такасим, лаялі-маваль*).

Тенденція до циклічності великих інструментальних та вокально-інструментальних форм.

Інструментальні жанри.

Самаї – ансамблевий або сольний інструментальний жанр. Базова ритмічна формула (усуля) та певний лад (макам) як індикатори жанрового різновиду (самаї-хіджаз, самаї-дереж та ін). Динамічний, життєрадісний характер як основна емоційна сфера самаї. Ударні інструменти – остинатна ритмічна база жанру. Тривалість виконання як свідчення таланту та майстерності музиканта. Принцип чергування розділів твору (хане та таслім). Останній розділ як кульмінація композиції, утвердження основного ладу.

Башраф. Масштабний інструментальний жанр перського походження (бешро). Епічний тип викладу матеріалу. Стриманість та неспішність розгортання композиції. Ладова та ритмічна розмаїтість у частинах циклу. Башраф як складова масштабного концертного циклу.

Тахміле як “музика для слухання”. Територія побутування жанру. Тахміле як окрема композиція та складова циклу. Почергове виконання-змагання ансамблю-тахта та солістів-віртуозів як тип побудови жанру. Уд, канун, най, група ударних як важніші складові ансамблю. Характеристика солістів-інструменталістів арабського “кончерто грассо”. Функція ансамблевих партій.

Дуляб як одна з найдавніших форм професійної ансамблевої інструментальної творчості арабів. Ребаби, уд, най, канун та дарабука як складові капелі. Дуляб – невеликий інструментальний вступ до вокальних або вокально-інструментальних композицій. Метроритмічні та ладові характеристики жанру. Територія побутування.

Такасим (магриб. – *істіхбар*) – зразок сольної інструментальної імпровізації на певний лад-макам. Використання струнних інструментів (уд, ребаб, канун; зараз також і скрипка). Жанрові характеристики макаму та їх паралелі з такасимом. Масштабність композиції. Принцип наскрізного розгортання форми. Внутрішній поділ цілого. Кульмінація як утвердження та оспівування ладових устоїв у кінці твору. Важливі завдання виконавця-імпровізатора. Велика територія поширення жанру. Такасим та європейська практика.

Жанри вокальної музики.

Касида. Музична речитація тексту як рання форма побутування жанру в середовищі бедуїнів. Видозміна та формування касиди як жанру професійної творчості в період середньовіччя. Переосмислення образної сфери жанру. Трансформація музично-поетичних елементів. Композиційні зміни. Класична касида як велика двочастинна побудова. Вокальні та вокально-інструментальні різновиди жанру.

Муашшах як продукт взаємодії мистецтва Сходу та Заходу. Класична строфічна арабська поезія як текстова основа жанру. Творчість музиканта і поета середньовіччя Абада аль-Казаза. Описи та аналіз жанру в трактаті IX ст. “Дар аль-Тіраз” Ібн Санаа аль-Малека. Муашшах у творчості мандрівних професійних співців Андалузії. Різновиди жанру, їх тематична відмінність: світські андалузські та духовні східноарабські. Поетично-ритмічні формули муашшаху (“ну-ахт”, “масмуді”, “дареж” та ін.), їх вплив на музичний елемент. Строгий остинатний ритм ударних як організуючий елемент цілого. Циклічність побудови. Частини та їхні функції у жанрі. Завершення твору (кафле) та його відмінність від попередніх частин. Поєднання східноарабського різновиду з танцювальним елементом (самах) у чоловічому виконанні. Муашшах як одна з частин релігійного обряду “ісхі аль-іташ”.

Дор. Широке та вузьке трактування терміна. Лірика як основа сюжету. Масштабність та циклічність жанру. Вокальна та інструментальна партії дору та їх співвідношення. Стабільність метроритміки. Єдиний тематичний матеріал як основа для варіювання у традиційному виді жанру.

Лаялі-мавваль – сольна вокально-інструментальна композиція імпровізаційного типу. Географія поширення. Лаялі як ліричний вступ та завершення кода розповідної частини мавваль. Розспівування силаб тексту як специфічна риса лаялі. Канонічні зачини вступу. Героїчне минуле – важлива образна сфера мавваль. Імпровізаційний талант виконавця та його значення для форми. Ладове варіювання. Наявність характерних мікроінтонацій у музичній тканині мавваль. Канонічні зітхання-кінцівки як завершення строф у структурі мавваль. Функції інструментальної партії в жанрі.

Культова музика

Традиційна музика та іслам.

Форми псалмодійного співу як основні в культовій музиці арабів. Речитативний характер мелодики. Культура та співи аравіян доісламського періоду як основа релігійної практики та культових жанрів ісламу. Культові співи мусульман та давні заклияття бедуїнів. Музична практика шаїрів у доісламський період та її вплив на релігійні співи мусульман.

Музичні форми в контексті мусульманських обрядів та їх особливості: азан, рецитація Корану (тіляв, таджвід) та зікр (дікр).

Азан у практиці муедзина – талановитого музиканта, професіонала усної традиції. Імпровізаторський талант муедзинів як важливий фактор сприйняття релігійних догм ісламу. Індивідуальний стиль виконання канонічних формул.

Речитація сур, окремих розділів Корану. Прикладна функція музики в практиці виконання сур. Творча діяльність професіоналів-шейхів. Професійні школи читців Корану: різновиди та характеристика.

Зікр (дікр) як синтетичний жанр суфійського культу. Складові елементи форми та їх співвідношення. Колективне виконання окремих висловів та формул Корану. Образна та емоційна сфери жанру. Антифонні засади співу. Інструментальний супровід: його роль та час звучання. Мелодична та ритмічна імпровізація. Принцип ритмічного та орнаментального нагнітання. Система класичних макамів у зікрах. Циклічність композиції.

Таазіе (“оплакування”) – культове містеріальне дійство шийтів. Проблематика генези жанру. Ритуальні дійства ірано-іракського ареалу.

Таазіе – монументальне синтетичне видовище. Багатоденна тривалість містерії.

Таазіе як тип проповіді.

Етимологія терміну та її відбиток на канонічному сюжеті містерії. Протистояння сунітів та шийтів як основна сюжетна лінія обрядового дійства. Інтерпретації традиційного сюжету. Світські епізоди в містерії та їх характеристика.

Класифікація учасників та їхні функції у дії: головні, другорядні. Активна роль колективу-хору в дійстві.

Принципи побудови: циклічність із єдиним надзавданням цілої композиції. Двочастинність як традиційна класична структура видовища. Семантика частин у циклі. Структурні видозміни та обставини їх імпровізації. Драматургічні особливості частин. Аза як кульмінаційний розділ жанру.

Музика – важливий елемент цілісної моделі. Вокальна та інструментальна музика, їх співвідношення у циклі та функції в драматургічному плані містерії. Функції інструментальної партії та їх характеристика: обрамлення епізодів, сигнал про вихід акторів, зв’язки між епізодами та великі перегри. Ударна та духовна групи інструментів (табли, дарабука, нагора; мізмари, карнаї) як основа інструментальної партії. Марсіє та ноух як основні жанри вокального пластику, їх зв’язок з ритуалом оплакування предків доісламської епохи та раннього середньовіччя. Вокальні жанри таазіє у практиці традиційних професіоналів. Канонічна модель жанру та індивідуальна виконавська імпровізація музичного та поетичного текстів.

Умовність та символіка сценографії жанру.

Стилістика таазіє та традиційне середньовічне професійне мистецтво арабів: система макама, циклізація форми, поетична метрика класичної поезії.

Історична еволюція таазіє. Містерія як основа світських театральних видовищ Арабського Сходу (іранський шабіх та ін.). Театралізовані варіанти таазіє в Сирії, Тунісі, Марокко.

Тема 5. Висока класика арабської музики. Система макама.

Макамат як вершина східного музичного професіоналізму та строго організована система музичного мислення.

Середовище побутування жанру. Арабський халіфат як могутнє державне об’єднання та осередок класичної мусульманської культури.

Довготривалий період укладу системи макама багатьма народами великого регіону Близького та Середнього Сходу, близькість їхніх релігійних та культурних традицій.

Історичний розвиток жанру. Перші згадки та аналіз явища у фундаментальних працях учених середньовіччя (аль-Кінді, аль-Фарабі, Ібн-Сіні, Сафі ад-Діна та ін.). Вчення європейських науковців про вияви арабського макаму (дослідження Р. Д'Ерланже, К. Закса, В. Віора, Б. Сабольчі та ін.). Арабська проблематика у студіях К. Квітки.

Макам як продукт головно мусульманської культури. Проблема генези макама. Макам в арабській традиції. Споріднені з макамом зразки в ісламських культурах: іранський *дестгах*, узбецький і таджицький *маком*, азербайджанський *мугам*, уйгурський *мукам* тощо. Світові аналоги жанру високої класики та їхня характеристика: грецький *ном*, індійська *рага* та ін.

Багатозначність терміну *макам* в арабській традиційній культурі. Поліфункційність макаму як явища. Широке та вузьке значення терміна, його трактування в музичній практиці. Макам як жанр та спосіб висловлення філософських поглядів виконавця-мислителя.

Макам як лад та певний психо-емоційний стан. Макам – шлях до самопізнання та спосіб впливу на аудиторію, духовну сферу людини. Емоційна природа макама – одна з важливих тем трактатів давнини (трактат “Адвар” Аноніма XVIII ст. та ін.). Класифікація ладів-макамів згідно з їхнім символічним призначенням (час доби, темперамент та характер людини, хвороби та недуги, особливі випадки тощо). Раст, Ірак, Ісфахан, Кучек як історично найстійкіші маками-звукоряди з яскраво вираженою сферою емоційного впливу на слухачів. Деталізована шкала однієї емоції-ладу як основа драматургічного розвитку композиції. Контрастність в арабській музиці.

Синтетичність та циклічність як генеральні ознаки високої класики в народній музиці. Макам як велика вокально-інструментальна форма з внутрішньою контрастністю частин та розділів. Ладова та образно-емоційна єдність як об'єднуючий фактор цілого. Важливі драматургічні та формотворчі принципи: безперервна та послідовно зростаюча динамізація форми, нагнітання емоційної енергії ладу-макама; різнопланові тонкі внутрішні контрасти: ладові “світло-тіні”, темброво-регістрові, динамічні, вокально-інструментальні, ритмічні. Наскрізна динамічна музична форма як характерна структура макаму в період високого розвитку традиції (раннє середньовіччя). Тенденція до сюїтності, включення самостійних танцювальних і піснених розділів, інтермедій – будова макаму в пізніші періоди (пізнє середньовіччя). Характеристика частин композиції (дерамад, ранг, тесніф, гях та ін.).

Висока класична поезія народів Близького та Середнього Сходу як поетична основа жанру.

Ритміка та її зв'язок з поетичним текстом. Партія ударних інструментів та її роль у ритмічній організації твору.

Характерні риси мелодичного елементу в музичній тканині макаму. Драматургія мелодичної лінії та її роль у розвитку цілого. Принцип “захоплення” мелодичних вершин.

Виконавці макаму та їх характеристика. Особисті якості традиційного професіонала. Довготривале навчання музиканта: теоретичні та практичні навички.

Знання канонів та імпровізаційна свобода східного майстра. Талант та вправність музиканта як запорука багатогодинної тривалості макам.

Нубіят (Ноубат) – явище західномусульманської традиції.

Нуба – масштабна вокально-інструментальна композиція.

Виникнення жанру та творчість Зір'яба (Абу аль-Хасан Алі бен Наві, 789–857) – вченого, поета, музиканта. Теорія нуби та праця Зір'яба “Символічне древо ладів”.

Класична система магірських нуб у період середньовіччя.

Канонічні лади та ритмічні формули нуби.

Циклічність – композиційна ознака жанру. Взаємодія стабільних та нестабільних, імпровізаційних нетривалих розділів як характерна риса циклу. Співвідношення вокальних та інструментальних частин. Принцип нагнітання як визначальний фактор у драматургії композиції.

Східноарабський макам та андалузька нуба: спорідненість та відмінність. Художньо-естетична функція нуби. Спосіб та причини виконання жанру (“добові”, “сезонні”, “часові” та ін. композиції).

Практика нубіату та формування європейської сюїти.

Література:

1. Аббасов А. Мугам // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – Москва, 1976. – Т. 3. – С. 717-720.
2. Агаева С. Из истории музыкальной культуры Азербайджана (Абдулгалир Марраги) // Музыка народов Азии и Африки. – Москва, 1980. – Вып. 3. – С. 243-260.
3. Аль-Махди С. Арабская музыкальная традиция. – Москва, 1977.
4. Аль-Харири. Макамы. – Москва, 1987.
5. Амирова Д. Казахская профессиональная музыка усмной традиции: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ленинград, 1990. – 22 с.
6. Беляев Е. Арабы, ислам и Арабский Халифат в раннее средневековье. – Москва, 1965.
7. Васильев Л. История религий Востока. – Москва, 1983.
8. Виноградова О. Арабская музыка // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – Москва, 1973. – Т. 1. – С. 183-191.
9. Виноградов В. Классические традиции иранской музыки. – Москва, 1982. – 184 с.
10. Виноградов В. Индийская рага. – Москва, 1976. – 64 с.
11. Джани-заде Т. Азербайджанские мугамы. Проблема музыкального мышления в искусстве «макамат»: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Москва, 1984.
12. Болян И. Традиционная музыка Арабского Востока. – Москва, 1990. – 240 с.
13. Исакова-Вамба Р. О некоторых связях народной музыки казанских татар с арабской культурой. – Москва, 1978. – С. 298-314.
14. Квітка К. До питання про тюркський вплив на українську народню мелодику // Збірник Історико-філологічного відділу УАН. – 1928. – № 76-6. – С. 374-384.
15. Квитка К. Труды Государственного Института Музыкальной Науки (ГИМН). Песни Крыма. Собраны и записаны певцом-этнографом А. К. Кончевским, гармонизованы М. Ставицким и В. Пасхаловым // Записки Історико-філологічного відділу Української Академії Наук. – 1925. – Т. V. – С. 239-250 (1-12).
16. Коран / Пер. з араб. Я. Полотнюк // www.ukrlife.org/main/minerva/koran
17. Крачковский И. Арабская культура в Испании. – Москва, 1967.
18. Кужамьяров К. Мукам // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – Москва, 1976. – Т. 3. – С. 831-832.

19. Кушнарєв Х. К вопросу о закавказских мугамах // Кушнарєв Х. Статьи. Воспоминания. Материалы. – Москва, 1967. – С. 125-129.
20. Макам // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – Москва, 1976. – Т. 3. – С. 399-400.
21. Мамедова Р. Азербайджанский мугам. Истоки формирования и функционирования: Автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. – Киев, 1990. – 46 с.
22. Музыкальная эстетика стран Востока. – Москва, 1967.
23. Раджабов И. Маком // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – Москва, 1976. – Т. 3. – С. 407-409.
24. Тума Х. Макам. Импровизационная форма // Музыка народов Азии и Африки. – Вып. 3. – Москва, 1980. – С. 415-421.
25. Хавас эль-Саид. Современная арабская народная песня. – Москва, 1970. – 198 с.
26. Чайтанья Дева Б. Рага – основа модального развития // Чайтанья Дева Б. Индийская музыка. – Москва, 1980. – С.48-68.
27. Юнусов Р. К изучению макомно-мугамных жанровых соотношений // Вопросы теории, истории и исполнительства в музыке Советского Узбекистана: Сб. науч.тр. – Ташкент, 1984. – С. 60-69.
28. Юнусов Р. О параллелях в макомате и мугамате // Вопросы музыковедения Узбекистана: Сб. науч. тр. – Ташкент, 1982. – С. 12-20.
29. Reck D. South India // Worlds of music: an introduction to the music of the world's peoples. – USA, 1992. – P. 224-265.
30. Reck D. Music of the whole earth. – New York, 1997.
31. Wright O., Pacholczyk O., Shiloah A. Arab music // The New Grove dictionary of music and musicians / Ed. By S. Sadie. – London, 1980. – Vol. I. – P. 514-539.
32. Zonis E. Classical persian music. – Cambridge, 1973.

Тема 6. Японська музика. Загальна характеристика.

Японська традиційна музика як поєднання елементів материкової культури та унікальний взірєць мистецтва Східної Азії.

Періодизація японської традиційної музики, її тісний зв'язок з етапами розвитку японського суспільства: історії, релігії, культури.

Період ранньої Японії (4000 р. до н. е. – 300 р. н. е.). Заселення островів Японії та особливості господарювання давніх японців.

Яйой (5 ст. до н. е. – 250 р. н. е.) та *Кофун* (3 – поч. 6 ст.) як періоди формування музичного фольклору різних регіонів островів Японії. Виникнення держави Ямато та синтоїстські містерії *кагура*. Проникнення на японські острови материкової культури (головно з Кореї і Китаю) як важлива подія в історії Японії. Запровадження нової релігії буддизму та проблеми її адаптації.

Утвердження буддизму як державного віровчення та музика буддистського культу в Японії. Правління аристократичного клану Фудзівара та утворення централізованої держави. Реформа Тайка. Музичне керівництво гагаку-рю та його функції при дворі імператора. Практика придворних музикантів. Фіксація музичного придворного життя у письмових джерелах.

Періоди *Нара* та *Хейан* (710 – 1185) та їх основні характеристики. Тенденція до створення національного музичного стилю як синтез музичних культур континенту та музики Японії. Створення при дворі пісенного керівництва О ута докоро як головний осередок вокальної культури Японії. Виникнення вагаку як зразка суто японської музики. Давні японські легенди та перекази як основа

жанру вагаку. Правління імператора та музиканта Німьо та реформа придворної музики гагаку. Діяльність музикантів Ото Кійогами, Мінамото но Ма-кото та Ванібе Отамаро. Канонічна модель інструментальної музики та її особливості. Тогаку та комагаку як основа репертуару придворної музичної культури. Синкретичний жанр бугаку та інструментальні твори канген у практиці традиційних професіоналів. Творчість Мінамото Хіромаса (918–980) як основоположника національного стилю музичної культури Японії. Нові вокально-інструментальні жанри сайбара, імайо, роей у репертуарі придворних музикантів.

Період *Камакура* (1192–1333) та суспільно-політичні зміни в Японії. Воєнне управління в державі та культурні видозміни. Нові буддистські течії в Японії: вчення Дзен з Китаю. Практика та репертуар мандрівних музикантів біва-бодзу. Японські трактати про музику “Кьокунсьо” (1231) Кома Тікадзане та “Рюмейсе” (1133) Ога Мотомаса. Важливі положення теоретичних праць.

Період *Асікага* (1335–1573). Виникнення традиційного музичного театру Ноо як взірця класичного мистецтва усної традиції та синтезу японського синтоїзму та буддистських віровчень. Діяльність Канами та Дзеамі, їх теоретичні студії. Перші європейці в Японії та християнські вчення на о. Кюсю.

Період *Момояма* (1573–1603). Відновлення централізованої державної структури в країні. Діяльність традиційних професійних музикантів на о. Кюсю. Школа гри на цукусігото. Стиль яцухасірю у практиці Яцухасі Кенгьо. Виникнення лялькового театру. Творчість Такемото Гідайю та стиль співу-рецитації катарімоно.

Період *Токугава (Едо)* (1603–1867) як етап самоізоляції та створення типових зразків японської культури. Театр Кабукі в контексті міського середовища.

Період після буржуазної революції *Мейдзі* (1867–68 рр.) як різкий контраст до попереднього самозагубленого періоду Едо. Адаптація європейської та американської музичних культур. Школи гри на європейських музичних інструментах.

Характерні особливості японської музики усної традиції. Жанри та сфери їх побутування. Аматорська та професійна культури в японській музиці.

Лад в японській музиці та його різновиди. Канонічні звукоряди та їх інтерпретації: системи рьо та ріцу. Особливості гам ін та йо, міяко-буші та мінію.

Мелодичні особливості та їх диференціація згідно з видами японської музики. Орнаментация та її різновиди у творах традиційної музики. Важніші характеристики мелодичного розгортання. Звуки невизначеної висоти як тип імітації довкілля та особливий вид “розмальовування” традиційних мелодій. Динамічні та тембральні зміни в мелодиці.

Монофонічний та гетерофонічний виклади як важливі фактурні особливості у творах японської традиційної музики. Сольне та ансамблеве виконання.

Нестабільність пульсації та гнучкість як визначальні характеристики ритмічної організації. Втілення “вільного” ритму в жанрах аматорської та професійної культури.

Структурні особливості творів японської традиційної музики та принцип “Джьо – Ха – Кю”. Ритмічні та темпові зміни в канонічній композиційній моделі. Принцип нагнітання в структурі.

Тема 7. Колективна музика усної традиції японських островів.

Різноманітність локальних форм та стилів фольклорної традиції Японії: творчість острова Рюкю, музичний фольклор о. Окінава, колективна музична культура айнів на о. Хоккайдо. Проблеми вивчення автентичної музики японців.

Різновиди класифікацій жанрів японського музичного фольклору.

Обрядовий фольклор, обставини виконання та характеристика жанрів. Термін “мінйо” та його інтерпретації. Ритмічна організація як ознака типів мінйо: ондо, буші, бон ута та коморі ута. Пісні у весільному та похоронному циклах. Сольна та ансамблева практики виконання мінйо. Сольний спів оіваке, його метроритмічні та ладові особливості. Ягібусі – пісні у супроводі сямісену та ударних. Колективне творення пісень мінйо.

Сезонно-трудова фольклор в японській традиційній культурі. Рисова культура в Японії та трудові пісні сіготоута. Час та обставини виконання. Пісенний фольклор рибалок та ткаць. Землеробство та традиційні японські дійства денгаку та фурю. Міндзоку гейно – музика у народних синкретичних формах. Інструментарій та його функція у дійствах: ідіофони (гонг кане, тарілки дебьосі, бамбукові кастаньети йоцудакьо); мембранофони (барабани окьодьо, цудзумі, сімедайко, йодайко); струнні (сямісен, кокю); духові (нокан, сякухаті, сікобуе).

Дитячий фольклор. Колискові коморі ута у творчості дорослих для дітей. Дитячі пісні-забави варабе ута як одна з найдавніших форм фольклорної творчості Японії. Ладові та структурні особливості жанру.

Народна танцювальна традиція. Потреби селянина як джерело давньої танцювальної культури японців: звернення до богів та прохання допомоги в господарстві, подяка вищим силам за добрий врожай, вигнання злих духів.

Регіональні відміни у танцювальній культурі японців.

Характерні танцювальні рухи як відображення світовідчуття давніх японців.

Танці синтоїстського та буддистського культів: спільне та відмінне.

Традиційні атрибути в танцювальному мистецтві Японії та їх символічна функція: парасольки, капелюхи, маски, віяла тощо.

Сільські зони як осередки аматорської культури японців. Виконання музичного фольклору в містах. Фольклорні фестивалі в Японії.

Система навчання музичного фольклору в Японії – “іємото”.

Тема 8. Традиційна професійна японська музична культура. Висока класика в японській музиці.

Музична традиційна професійна культура в Японії: виконавці та репертуар. Професійні цехи та музичні традиції гри на сякухаті, кото, сямісені. Сольна

та ансамблева практики виконання. Функціонування жанрів у японському суспільстві.

Бамбукова флейта *сякухаті* у практиці проповідників Дзен буддизму ко-мусьо. Професійні школи-цехи мандрівних монахів в період Токугава. Музичний інструмент як “духовна зброя” (“хьоокі”) у діяльності самураїв-священників. Сольні інструментальні композиції хонкьоку як основний жанр у репертуарі музикантів-проповідників. Медитативний характер жанру та засоби його досягнення. Речитативність як основа ритміки композиції. Нанизування коротких фраз-поспівок та їх повторення як основа формотворення хонкьоку. Специфіка фразування та дихання виконавця – відображення постулатів Дзин. Виразові можливості інструмента та майстерність виконавців.

Музика для цитри *кото*. Сольна та ансамблева практики виконання. Сфери побутування інструмента в різні історичні періоди Японії. Кото як інструмент жінок-виконавиць. Сольні композиції данмоно. Відродження жанру у творчості Яцухасі Кенгьо. Форма сюїти як основа побудови жанру. Частини-дани у циклі “Рокудан” (“шість частин”) та їх характеристика. Структура джьоха-кю у композиції данмоно, драматургія частин циклу.

Куміута – найдавніший жанр для голосу в супроводі *кото*. Пісні ута як частини-дани в побудові твору. Строга квадратність як особливість структури кожної пісні-розділу.

Теготомоно як поєднання співу та віртуозної інструментальної гри. Різновиди побудови жанру. Тричастинна композиція та особливості її частин: меута (вступна пісня), тегото (інструментальна інтерлюдія) та атоута (заклучна пісня).

Лютня *сямісен* та сфери її побутування. Характеристика звучання інструмента та його функції в композиціях традиційних театрів Японії Бунраку та Кабукі.

Кута (“короткі пісні”) в репертуарі гейш періоду Едо. Лірика як основна тематична сфера жанру. Засади композиції та тривалість звучання “коротких пісень”.

Санкьоку (“музика для трьох”) – зразок традиційної інструментальної капели. Сякухаті, кото та сямісен як складові ансамблю санкьоку. Гетерофонічна фактура творів санкьоку. Головна мелодична лінія у виконанні цитри кото. Партії сямісену та сякухаті як варіації на основну мелодію кото. Мелізматика та орнаментика у партіях інструментів. Поєднання інструментальних партій із вокальними у виконанні капелістів. Вокальні партії як подвоєння головної інструментальної лінії. Видозміни кількості учасників ансамблю.

Джерела високої класики в японській традиційній музиці. Китайська філософія та ідея створення “витонченої, правильної” музики. Вчення Кун-Цзи. Музична палата Юефу та модель високої музики в Китаї. Єдність поетичного тексту, музики та хореографії як важлива риса високого мистецтва. Китайська музична придворна практика та музика Індії, Тибету, Кореї. Час та обставини проникнення китайської церемоніальної музики на японські острови.

Гагаку – музика імператорських дворів Японії. Придворна музика Гагаку та Маком народів Близького Сходу. Етапи історичного розвитку гагаку в

Японії. VII–IX ст. як період засвоєння матеріалу та його теоретичного обґрунтування придворними музикантами Японії. Діяльність Мімасі при японських дворах. Закони Тайхо-рю та музичне керівництво гагаку-рю. 30-ті роки IX-го століття – другий важливий період адаптації гагаку на островах Японії. Реформа гагаку та канон придворної музики. Узаконення складу придворного оркестру. Кінець XII століття – соціальний переворот в країні та зупинка розвитку гагаку. Канонізація високого жанру. Обставини виконання гагаку та церемонії імператорського дому. Сакральність, табуїзованість та спадковість як важливі характеристики канонічного жанру.

Види класифікацій гагаку. Територіальний принцип поділу: тогаку (китайська музика) та комагаку (корейська музика). Синкретичний вид гагаку (бугаку) та інструментальний тип високої класики (канген). Оркестровий склад та його видозміни щодо певного виду придворного жанру.

Канонічний склад капели гагаку, його характерні риси та функції інструментальних партій. Духові інструменти гагаку (хітірікі, рютекі та сьо), мелодична та гармонічна функції у їх виконанні. Ударна (тайко, какко та сьоко) та струнна групи (кото-со та біва) як метроритмічне тло композиції.

Інструментальний різновид гагаку – *канген*, особливості його музичного матеріалу. Унісонна лінія струнних інструментів та її роль у ладових модуляціях (“ватасігаку”) жанру. Співзвуччя духового органа сьо та його різновиди. Мелодична лінія хітірікі та її співвідношення із унісоном струнних. Специфіка фразування сольного інструмента. Партія рютекі як діатонічний варіант мелодичних зворотів ведучого інструмента хітірікі. Давня модель музики канген у дослідженнях В. Сісаурі.

Циклічність як типова риса форми вищого гатунку. Різновиди циклів гагаку. Типова структура частин композицій та її характеристика. Принцип дзьо-ха-кю та його реалізація у будові композиційної структури гагаку. Тембральна характеристика інструментів та її роль у драматургії циклу.

Система навчання гагаку в традиційній музичній професійній практиці Японії. Усність та тривалість як головні її закони. Етапи навчання та їх характеристика.

Система гагаку та її вплив на формування національного музичного стилю в Японії – *вагаку* («японська музика»). Основні жанри національного музичного мистецтва усної традиції: пісні сайбара на любовну тематику, роей – розспівування класичної китайської поезії, релігійні пісні імайо на теми буддизму та культовий цикл синтоїстських пісень кагура. Склад оркестру гагаку в японських жанрах. Співвідношення вокальної та інструментальної партій.

Тема 9. Музика в японських традиційних театральних жанрах.

Традиційний класичний театр *Ноо*, обставини виникнення та сфери побутування. Кан’амі (Юсакі Кійоцугу, 1333 – 1384) та Дзеамі (Юсакі Мотоуїю, 1363 – 1443) як перші виконавці та теоретики жанру. Японські та китайські легенди, історичні хроніки й джерела канонічних сюжетів Ноо. Класифікація сюжетів та п’ять тематичних категорій: вакі но (бог), шура моно (привид, дух), кацура моно (жінка або перука), зацу но (довільний сюжет) та кікіку моно

(демон). Трактування канонічних сюжетів та суть вистави. Структура джьо-ха-кю у драматургії дійств Ноо. Класична модель драми Ноо та п'ять розділів-данів.

Музичний елемент у синкретичному жанрі та його функції. Головний (шіте) та другорядний (вакі) актори Ноо та їхні вокальні партії. Речитативність як основа вокальних монологів дійових осіб драми.

Хор у контексті композиції Ноо. Склад та функції учасників йокьоку. Партії-коментарі в драматургії вистави. Характеристика манери співу хористів.

Інструментальна музика у драмі Ноо і ансамбль хаяші. Інструментарій ансамблю та його роль у створенні необхідного настрою вистави. Сигнальні та естетичні функції флейти нокан. Темпоритм вистави у виконанні ударних інструментів ансамблю: ко-цудзумі, о-цудзумі, тайко. Канонічні звороти інструментів ударної групи та їх символіка. Вигуки ударників (какегое) у структурі барабанних формул. Функції інструментальних партій хаяші та їх характеристика: перегри між співом та грою акторів, діалогічні партії хору та ансамблю, супровід до танцю (маі), інструментальні інтерлюдії гаку.

Театр Кабукі як театральна форма періоду Едо.

Музичні елементи жанру. Джерела виникнення нових музичних явищ в Кабукі та запозичення усталених форм.

Вокальне мистецтво Кабукі. Нага ута як естетична та композиційна емблема жанру. Інструментальний супровід вокальної мелодії та його значення у фактурі пісень: сямісен та ансамбль хаяші з театру Ноо. Символічні мелодій-формули (оцазума-те) у структурі нага ута. Форма “довгої пісні” та композиція вистави Кабукі. Основні розділи нага ута та їх взаємозв'язок із структурою джьо-ха-кю.

Ансамбль гідаю у сценічній “партитурі” Кабукі. Оповідачі-співачи та виконавець на сямісені і учасники ансамблю. Коментар дійства та висловлення непромовлених думок акторів як важливі функції ансамблю гідаю. Звучання музикантів у романтичних сценах вистави. Пісні-оповіді токівазу та кійомото.

Інструментальна музика геза-онгаку як емоційне тло видовища. Канонічна система музичних мотивів у “музиці за сценою” та її функції у виставі. Мелодичні інструменти (сямісен, кото, сякухаті) та їх символічні мелодії. Флейта но як втілення високого придворного мистецтва в Кабукі. Звукові ефекти як ще одна функція “невидимої” музики в партіях ударних інструментів: барабани, гонги, кастаньети, ксилофони та інші.

Дерев'яний ксилофон хіюшігі. Сигнальна функція інструмента. Використання хіюшігі в драматичних напружених сценах вистав Кабукі.

Традиційний класичний ляльковий театр “*Бунраку*”. Зародження жанру та його перші форми в період Токугава. Мандрівні музиканти, їхні епічні рецитації як основа музично-поетичного елементу театру маріонеток. Розквіт лялькового театру та творчість оповідача Такемото Гідаю (1651–1714).

Відтворення людських емоцій та створення певного настрою у глядачів і сутність театру Бунраку.

Музика в театрі Бунраку та її взаємозв'язок із психологічним змістом та формою вистави. Оповідач гідаю як ведучий дійства Бунраку. Рецитування гідаю та лялькове дійство: взаємозв'язок елементів. Стиль оповіді-співу “ката-рімоно” у практиці оповідачів театру Бунраку. Основні функції партії оповідача та їх характеристика: коментар подій, діалоги дійових осіб, виконання пісень.

Інструментальний супровід. Сямісен як популярний традиційний інструмент періоду Едо. Партії інструменталіста та їх особливості: перегри, вступи. Співвідношення інструментальної та вокальної партій.

Композиційна будова вистави та музична драматургія. Основні музичні розділи, їх характерні риси: Окі, Мікіюкі, Кудокі, Моногатарі, Ута, Одорі, Міраваші, Кіраші.

Література:

1. Васильченко Е. Японии музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. – Москва, 1990. – С. 669-670.
2. Гришелева Л. Театр современной Японии. – Москва, 1977.
3. Иофан Н. О японской народной песне // Японское искусство. – Москва, 1959.
4. Иофан Н. Заметки о музыке и хореографии сесагото в театре Кабуки // Театр и драматургия Японии. – Москва, 1965.
5. Конрад Н. О театральном искусстве Японии VII-VIII вв. // Театр и драматургия Японии. – Москва, 1965.
6. Конрад Н. Японский театр (Но, Дзерири, Кабуки) // Избранные труды. Литература и театр. – Москва, 1978.
7. Лупинос Б, Сисаури В. Японская музыка // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – Москва, 1976. – Т. 6. – С. 630-639.
8. Сисаури В. Японская инструментальная музыка гагаку (генетические связи и процесс становления) // Вопросы теории и эстетики музыки. – Ленинград, 1975. – Вып. 14.
9. Сисаури В. Гагаку – музыка древней Японии (характеристика форм и жанров) // Музыка народов Азии и Африки. – Москва, 1984. – Вып. 4. – С. 194-213.
10. Сисаури В. Японская музыка гагаку // Советская музыка. – Москва, 1975. – № 1.
11. Fujie L. East Asia/ Japan // Worlds of music: an introduction to the music of the worlds peoples / Tilton J. T., gen.editor. – New York, 1992. – P. 318.
12. Japan // The New Grove dictionary of music and musicians / Ed. By S. Sadie. – London, 1980. – Vol. VI. – P. 504-550.
13. Japanese music // Harvard concise dictionary of music (Compiled by Lion Miched Randel – London, 1978.
14. Japanese music // The world Book Encyclopedia. – 1994. – V. 13. – P. 956.
15. Japanska muzyka // Wielka Encyclopedia Powszechna. – T. 5. – Warszawa, 1965. – S. 217.
16. Reck D. Music of the Whole Earth. – New York, 1977.
17. Willoughby D. Music of Japan // The world of music. – USA, 1996. – P. 162-166.
18. www.cultline.ru
19. www.russia-japan.nm.ru
20. www.tibet-cd.narod.ru/japan

СТУДЕНТСЬКІ РОБОТИ НА КАФЕДРІ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ
РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
(за період 1997-2007 рр.)

Пропонована інформація покликана ознайомити широке коло фахівців-фольклористів із фондом студентських випускних (донедавна також і деяких перевідних, про що йтиметься далі) робіт лабораторії музичної етнографії (далі ЛМЕ) кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв¹ Рівненського державного гуманітарного університету.

Як навчальний кабінет ЛМЕ діє з 1979 року. Проте лише з 1997 року її діяльність набула якісно нового, вищого рівня, наслідуючи в деякій мірі напрями діяльності лабораторій музичної етнології Львівської та Київської музичних академій². Це зумовлено запровадженням нових навчальних планів, згідно з якими на зміну виховання керівників народних хорів у Рівному почали готувати керівників фольклорних ансамблів, виконавців-фольклористів. У значній мірі утвердження нової концепції на кафедрі стало можливим за сприяння професора Б. Луканюка, котрий від 1997 року працює на кафедрі за сумісництвом. Під його особистим керівництвом виконано п'ять дипломних робіт (див. нижче: №№ 188, 194, 204, 244, 246), підготовано для кафедри двох магістрантів (В. Ярмолу та Р. Нярбу), а також Б. Луканюк ініціював прихід на кафедру у 1998 році випускника кафедри музичної фольклористики Львівської музичної академії Ю. Рибак.

З приходом на кафедру, Ю. Рибак довгий час очолював ЛМЕ та реалізовував за допомогою завідувачів кафедри (спершу – Б. Яремка, а від 2000 року – Р. Дзвінки) і під опікою Б. Луканюка нову концепцію її діяльності. Зокрема, набули системного характеру студентські експедиції, почали активно поповнюватись фонди лабораторії (бібліотека, аудіо- та відеофонди) та в цілому покращилась науково-дослідницька робота на кафедрі.

Загалом протягом 10 років на кафедрі виконано 280 студентських робіт, список яких публікується нижче. Це роботи такого типу: курсові/бакалаврські, дипломні реферати та кілька дипломних робіт, що виконувались згідно з навчальними планами. Однак науковий рівень усіх цих

¹ До 1999 року – Інституту культури як самостійного навчального закладу.

² Фонди випускних робіт студентів-фольклористів Львівської та Київської музичних академій опубліковано, відповідно, у першій та другій “Етномузиці”. – *Прим. ред.*

робіт та їхня культурна цінність є набагато вищою від тих мінімальних вимог, що зумовлюються навчальним процесом.

Об'єктом розгляду в студентських роботах є традиційна вокальна та інструментальна музика українців. Мета більшості праць полягає в описі народновокальної творчості певного етнічного середовища, характеристичі окремих пісенних жанрів і, як виняток, висвітленні портретів кращих народних виконавців. Дослідженню традиційної інструментальної музики присвячена значно менша кількість студентських досліджень. Зокрема ці роботи вивчають традиційну скрипкову, сопілкову та ансамблеву музику. Географія обстежуваних осередків є досить широкою, проте обмежується західноукраїнськими землями, звідки походить абсолютна більшість студентів кафедри.

Не викликає сумніву, що дебютні студентські науково-творчі роботи стануть у пригоді не лише пересічним поціновувачам народної музики, а й дослідникам-професіоналам, котрі зможуть використати ці матеріали у своїй роботі. Адже більшість студентських досліджень відповідають усім вимогам оформлення науково-етнографічних матеріалів.

Студентські роботи на кафедрі поділяються на два основні жанри. Перший із них – бакалаврська робота (донедавна курсова), що виконується на передостанньому році навчання та відповідає рівню фольклорного збірника. Другий – дипломні реферати – виступають писемним доповненням до сценічної реконструкції фрагменту народного обрядового дійства.

Структура **курсової/бакалаврської** роботи включає: *вступ*, у якому зазвичай йдеться про мету, завдання та актуальність дослідження. В *основній частині* містяться історично-географічні та культурно-етнографічні відомості про етносередовище, опис народномузичної творчості та, найголовніше, музичний матеріал (близько 30 транскрибованих творів – вокальних чи інструментальних). Насамкінець подаються *висновки, список використаної літератури та додатки* (покажчик інформантів, фотоілюстрації, карта місцевості), що покликані створити якнайточнішу уяву про досліджувану місцевість.

На відміну від курсової/бакалаврської роботи, суть **дипломного реферату** полягає в детальному описі фрагмента певного обряду і передбачає його практичне відтворення (інсценізацію). Тобто дипломний реферат поєднує теоретичні знання та практичні навички студента, а викладений у ньому матеріал, як правило, стосується тої ж самої, що й у бакалаврській роботі, території.

Вищим рівнем студентських науково-творчих досягнень є **дипломна робота**, що виконується за аналогом до робіт у музичних академіях. Для деяких студентів кафедри музичного фольклору цей досвід став відправною точкою у подальшій, більш ґрунтовній науково-дослідницькій та викладацькій роботі (написання магістерських робіт та кандидатських дисертацій).

На окрему увагу заслуговують дипломні проекти у вигляді **збірників народних пісень**, які видавалися студентами-випускниками під керівництвом Ю. Рибак. Таких робіт у студентському архіві налічується чотири: №№ 46, 177, 225, 252.

Варто зазначити, що майже половина студентських доробків перебуває в рукописному вигляді, оскільки комп'ютерний набір нотного та текстового матеріалу є нещодавнім і обов'язковим нововведенням (із 2004 р.). Поряд із машинописними варіантами студенти представляли власні аудіозаписи відповідних фольклорних матеріалів. Копії цих звукових додатків також зберігаються в ЛМЕ та поступово переводяться у цифровий вигляд.

Керівництво студентськими дослідженнями здійснювали досвідчені викладачі кафедри: Надія Супрун (Яремко), Людмила Гапон, Юрій Рибак, Раїса Цапун. Дещо менше робіт виконано в класі Богдана Яремка, Василя Павлюка, В'ячеслави Логвін, Марії Бабич. Із запрошених викладачів, як зазначалося вище, кількома дипломними роботами керував Богдан Луканюк, а також одним рефератом – Михайло Хай. В останні роки свій перший досвід виховання випускників здобуває Вікторія Ярмола.

Список студентських робіт (літопис) доповнюють два найважливіші покажчики – жанровий та географічний, що значно полегшує орієнтацію в матеріалі. 2007 рік представлений лише частиною робіт, виконаних під час зимових державних іспитів студентів-заочників, тобто на момент підготовки цього повідомлення.

Літопис

1997

1. Бобик Т. *Пісні літературного походження* (за матеріалами з м. Ланівці Тернопільської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 20 с.
2. Вілюра В. *Пісні с. Столків* (Радехівського р-ну Львівської обл.): Курсова робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1997. – 6 с.
3. Востріков С. *Рокитнівські колядки* (с. Рокитне Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 18 с.
4. Гайдеек З. *Весілля Буковини* (записаний в с. Недобойці Хотинського р-ну Чернівецької обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1997. – 15 с.
5. Голуб С. *Весняна обрядовість*: Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 15 с.
6. Грига О. *Пісні села Лази* (Воловецького р-ну Закарпатської обл.): Курсова робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1997. – 12 с.
7. Дацюк М. *Різдвяний вертеп* (Рівненська обл.): Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 15 с.
8. Ковальчук Ю. *Пісні з голосу Ковальчук Антоніни Василівни* (с. Рокитне Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 21 с.

9. Король З. *Обряд короваю* (за матеріалами з с. Рокитне Костопільського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 14 с.
10. Кулик Л. *Гайки, ягілки Львівщини* (за матеріалами з сс. Глиняни та Вижнани Золочівського р-ну та смт Красне Буського р-ну Львівської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 33 с.
11. Кусік Н. *Веснянки Полісся* (Березнівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 11 с.
12. Кухарчук І. *Обряд випічки короваю* (с. Невірків Корецького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 24 с.
13. Лазарева Л. *Живні пісні* с. Клецька Корецького р-ну Рівненської обл.: Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 10 с.
14. Леньо Т. *Пісні Закарпаття* (за матеріалами з сс. Майдан-Рудавець та Голятин Міжгірського р-ну): Курсова робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1997. – 11 с.
15. Михальчук Д. *Волинське весілля* (за матеріалами з с. Селець Турійського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 26 с.
16. Оленко О. *Великдень на Золочівщині* (за матеріалами з с. Ремезівці Золочівського р-ну Львівської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 39 с.
17. Паламарчук А. *Свято Івана Купала* (за матеріалами з с. Малий Браталів Любарського р-ну Житомирської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1997. – 10 с.
18. Палій Б. *Пісні с. Тухля* (Сколівського р-ну Львівської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 18 с.
19. Петришак Л. *Обряд гайок* (с. Липівка Тисменицького р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 16 с.
20. Познаховський О. *Розплітання коси* (с. Борог Дубенського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 9 с.
21. Рева В. *Весільні пісні с. Спасів* (Здолбунівського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 12 с.
22. Семенець І. *Обряд бгання короваю* (записано у с. Невірків Корецького р-ну Рівненської обл.): Курсова робота. – Рівне, 1997. – 9 с.
23. Семенюк Л. *Жниварські пісні північних районів Рівненщини* (за матеріалами з сс. Прикладники Зарічненського р-ну та Рокитне Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 20 с.
24. Сидорук С. *Весільний обряд* (за матеріалами з с. Зарудче Любешівського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 14 с.
25. Сидорчук І. *Образи української міфології в традиціях та звичаях Волинського полісся*: Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 20 с.
26. Слатініна Г. *Похвальний обряд* (за матеріалами з Волинської обл.): Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 31 с.
27. Сливчук Р. *Кустові пісні* (за матеріалами з с. Бучин Любешівського р-ну Волинської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 17 с.
28. Тимохова О. *Весільні пісні с. Будичани Житомирської обл.*: Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 15 с.
29. Тофан Л. *Лановецькі весільні і постові пісні* (Тернопільська обл.): Курсова робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1997. – 17 с.
30. Фоміна Л. *Весільний обряд* (за матеріалами з с. Харалуг Корецького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 26 с.
31. Шеретука І. *Живний обряд на Підляшші* (сс. Чорнувщина, Красне Село,

Добривода Білостоцького воєводства республіки Польща): Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 27 с.

32. Яроцька С. *Образи української міфології в традиціях та звичаях Волинського Полісся* (за пісінними матеріалами з с. Скулин Волинської обл.): Дипломний реферат. – Рівне, 1997. – 21 с.

1998

33. Біднюк Н. *Пісні з Волині* (необрядовий репертуар із с. Грозятин Маневиського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 33 с.

34. Бобик Т. Обряд “*Колодки*” на Лановеччині (Тернопільська обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1998. – 20 с.

35. Вишневецька Н. *Веснянки Тернопільщини*: Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 31 с.

36. Вілора В. *Обряд веснянок-гайок* (за матеріалами з с. Стоянів Радехівського р-ну Львівської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1998. – 38 с.

37. Востріков С. *Парубоцькі пісні* (за матеріалами с. Рокитне Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1998. – 24 с.

38. Гаврилюк О. *Відрізання коси* (за матеріалами весільного обряду з с. Діброва Любешівського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1998. – 16 с.

39. Гора Л. “*Ой час дівоньки з тої гайвоньки...*” (гайковий обряд с. Полівці Чортківського р-ну Тернопільської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 49 с.

40. Грига О. *Новорічно-зимові обрядові пісні с. Лази Воловецького району Закарпатської області*: Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1998. – 28 с.

41. Гуменчук О. *Різножанрові пісні села Новоселівки* (Млинівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 20 с.

42. Заверуха Н. *Веснянки та гайки* (за матеріалами с. Михайлівка Ярмолинського р-ну Хмельницької обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1998. – 23 с.

43. Занько Г. *Лисичинські вечорниці* (за матеріалами с. Лисичинці Підволочиського р-ну Тернопільської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 33 с.

44. Ковальчук Ю. *Пісні весільного обряду с. Рокитне* (Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1998. – 18 с.

45. Козак М. *Вбирання молоді до молодого* (за матеріалами з смт Турійськ Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 32 с.

46. Король З. *Весілля на Костопільщині* (Рівненська обл.): Фольклорний збірник. – Костопіль, 1998. – 80 с.

47. Красюк С. *Весільні пісні Волинського Надбужжя* (за матеріалами з сіл Бужанка, Поромів, Бортнів, Верхнів Іваничівського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1998. – 42 с.

48. Кренько С. *Пісні Дубровицького району* (Рівненська обл.): Курсова робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1998. – 6 с.

49. Кулик Л. *Обряд вінкоплетін* (передвесільні дійства смт Красне Буського р-ну Львівської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне 1998. – 25 с.

50. Лазарева Л. *Пісні с. Велика Клецька Корецького району* (Рівненська обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1997. – 22 с.
51. Леньо Т. *Весільно-обрядові пісні Міжгірщини* (сс. Майдан-Рудавець, Голятин, а також смт Міжгір'я Закарпатської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1998. – 47 с.
52. Назарук А. *Пісні села Серхів Маневицького р-ну Волинської обл.*: Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1998. – 7 с.
53. Палій Б. *Зелені свята на Сколівщині (пастуший обряд "Феся")* (за матеріалами з с. Волосянка Сколівського р-ну Львівської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1998. – 21 с.
54. Панасюк С. *Купальський обряд Рокитнівського району* (Рівненська обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1998.
55. Пилипів М. [*Необрядові пісні с. Лисків Жидачівського р-ну Львівської обл.*]: Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1998. – 20 с.
56. Пічугіна М. *Колядки* (за матеріалами з м. Мукачєво Закарпатської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 31 с.
57. Плехтяк О. *Обряд покутського весілля* (за матеріалами з с. Тулова Снятинського р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 25 с.
58. Помазан Т. *Веснянки* (за матеріалами з с. Люхча Сарненського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 24 с.
59. Присняк С. *Побутові пісні* (за матеріалами з с. Адампіль Старосинявського р-ну Хмельницької обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 28 с.
60. Продоус Л. *Лірично-побутові пісні* (с. Скулин Ковельського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 16 с.
61. Рева В. *Виконавська реконструкція інструментальних ансамблевих форм* (за матеріалами гармошкової музики Здолбунівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник М. Й. Хай. – Рівне, 1998.
62. Рogaцька М. *Весільний обряд в Порогах* (Богородчанського р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 22 с.
63. Сверлюк Л. *Хороводи та ігри у Великодню неділю. Тернопільщина* (за матеріалами з с. Вибудів Козівського р-ну Тернопільської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 20 с.
64. Сливчук Р. *Вимішування і випікання короваю* (за матеріалами з с. Бучин Любешівського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1998. – 35 с.
65. Собчук П. *Весільний обряд на Поліссі* (за матеріалами з с. Кричильськ Сарненського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1998. – 34 с.
66. Сологуб А. *Коровайні пісні* (за матеріалами з с. Могиляни Острозького району Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1999. – 22 с.
67. Стецюк В. *Колодка на Лановеччині* (за матеріалами з с. Борсуки Лановецького р-ну Тернопільської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1998. – 32 с.
68. Тімохова О. *Обряд "Пов'язування хустки"* (с. Будичани Чуднівського р-ну Житомирської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1998. – 23 с.
69. Тофан Л. *Фрагменти вінокплетення і приходу молодого до молодої весільного бряду с. Колодribка Заліщицького р-ну Тернопільської обл.*: Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1998. – 17 с.

70. Фещин Ю. *Весільний обряд на Поділлі* (записано в с. Рилівка Шепетівського р-ну Хмельницької обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1998. – 22 с.

1999

71. Артамонова О. *Пісні с. Тучин Гоцанського р-ну Рівненської обл.*: Курсова робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1999. – 11 с.

72. Бричка Ю. [*Веснянки Рівненщини*] (за матеріалами з с. Вовковиї Млинівського р-ну та с. Федорівка Сарненського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 1999. – 13 с.

73. Ворошук С. *Побутові та обрядові пісні* (за матеріалами з с. Маша Костопільського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник В. М. Павлюк. – Рівне, 1999. – 12 с.

74. Гаврилюк О. *Відрізання коси*: Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1999. – 15 с.

75. Гаврилюк О. *Обряд короваю*: Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 1999. – 20 с.

76. Гірська С. *Побутові пісні* (записано в с. Колодежі Горохівського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1999. – 25 с.

77. Гордієвич О. *Побутові пісні с. Садове Гоцанського р-ну Рівненської обл.*: Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1999. – 30 с.

78. Добруцький А. *Весільні пісні Острозького р-ну* (за матеріалами з с. Новомалин Острозького р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1999. – 14 с.

79. Заверуха Н. *Весняні хороводи-гаївки на Поділлі* (за матеріалами з с. Михайлівці Ярмолинського р-ну Хмельницької обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1999. – 26 с.

80. Кирильчук Н. *Розплітання коси* (за матеріалами з с. Будичани Чуднівського р-ну Житомирської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1999. – 18 с.

81. Кошілка Г. *Колядування на Житомирщині* (за матеріалами з с. Будичани Чуднівського р-ну Житомирської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1999. – 11 с.

82. Кренько С. *Обряд веснянок* (записаний у с. Берестя та Кураж Дубровицького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1999. – 22 с.

83. Криса О. *Жниварський обряд* (за матеріалами с. Новий Корець Корецького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1999.

84. Логіна О. *Пісні селища Отинія* (Коломийського р-ну Ів.-Франківської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 1999. – 10 с.

85. Мельничук М. *Пісні зимового календаря у с. Вовковиї на сучасному етапі* (Млинівський р-н Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 1999. – 23 с.

86. Мигуля А. *Великодні забави на Волині* (за матеріалами з сіл півночі Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1999. – 23 с.

87. Мигуля О. *Хрестинна обрядовість* (за матеріалами з с. Колодниця Ковельського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1999. – 20 с.

88. Місюра А. *Календарно-обрядові та родинно-побутові пісні села Сваричевичі* (Дубровицького р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник В. М. Павлюк. – Рівне, 1999. – 11 с.

89. Надюк О. *Обряд весілля* (за матеріалами з с. Коханівка Яворівського р-ну Львівської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – 26 с.
90. Назарчук А. *Обряд весілля* (за матеріалами з селища Маневичі Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 1999.
91. Неймарк Л. *Весільні пісні* (за матеріалами із смт Любешів та с. Залізниця Волинської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1999. – 13 с.
92. Нестерук Г. *Весільні пісні Острозького р-ну* (Рівненська обл.): Курсова робота. – Рівне, 1999.
93. Нінічук Л. *Весняні хороводи-гаївки* (за матеріалами з с. Березовичі Володимир-Волинського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник В. О. Логвін. – Рівне, 1999. – 17 с.
94. Новіцька О. *Спалювання берези* (фрагмент із свята Івана Купала за матеріалами з с. Залав'є Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1999. – 25 с.
95. Отрода Н. *Творчий портрет виконавиці народних пісень Галини Малащук* (с. Мульчиці Володимирецького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1999. – 33 с.
96. Парух Н. *Весняні пісні та ігри Рівненського Полісся*: Дипломний реферат / Керівник В. О. Логвін. – Рівне, 1999. – 23 с.
97. Пилипів М. *Обряд весілля* (за матеріалами із сіл Кропивник та Слобідка Калуського р-ну Івано-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1999.
98. Пономарьова Л. *Вбирання короваю* (за матеріалами с. Люхча Сарненського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1999. – 10 с.
99. Почтар Н. *Різдвяні свята в селі Яланець* (Томашпільського р-ну Вінницької обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 1999. – 27 с.
100. Рапак І. *Гаївки* (за матеріалами з с. Велика Сушиця Старосамбірського р-ну Львівської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 1999. – 17 с.
101. Руминська Л. *Весілля в молодії* (за матеріалами з с. Бокійма Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 1999. – 22 с.
102. Середа Т. *Вінкоплетення* (за матеріалами з с. Підлужне Костопільського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1999. – 19 с.
103. Сідлецька Л. *Спалювання берези* (за матеріалами купальського обряду з с. Біловіж Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1999.
104. Теслюк Н. *Вбирання молодії* (записаний в с. Ягільниця Чортківського р-ну Тернопільської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1999. – 18 с.
105. Тишківська О. *Обряд Івана Купала в моєму селі* (с. Поляни Костопільського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1999.
106. Франкевич Н. *Весільний обряд села Устя Борщівського р-ну Тернопільської обл.*: Дипломний реферат / Керівник В. О. Логвін. – Рівне, 1999. – 50 с.
107. Хамраєва О. *Весняні пісні с. Липа Дубенського р-ну* (Рівненська обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 1999. – 15 с.
108. Шиловець О. *Весілля на Волині* (записано в с. Сераховичі Старовижівського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 1999. – 46 с.
109. Яворська Л. *Обряд весілля на Віньковеччині* (Хмельницька обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 1999. – 40 с.

2000

110. Артамонова О. *Весільний обряд* (с. Зарудче Любешівського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000. – 15 с.
111. Бондар Ю. *Весільні пісні с. Новомалин* (Острозького р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000.
112. Бондар Ю. *Обряд короваю* (записано в с. Новомалин Острозького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000.
113. Бричка Ю. *Обряд короваю та весілля в молодії* (за матеріалами з с. Подоляни Гошанського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000. – 32 с.
114. Городецька О. *Пісні весняного циклу* (с. Липа Дубенського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000. – 28 с.
115. Григорчак В. *Фрагменти гуцульського весілля* (записано в с. Уторопи Косівського р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник В. М. Павлюк. – Рівне, 2000. – 22 с.
116. Дмитрук Н. *Коровайний обряд, записаний у с. Чудви Костопільського р-ну Рівненської обл.*: Дипломний реферат / Керівник Р.В. Цапун. – Рівне, 2000. – 31 с.
117. Добруцький А. *Зимові величальні пісні у сс. Хорів, Межирич, Новомалин Острозького р-ну* (Рівненська обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2000. – 23 с.
118. Довгополок Л. *Сценарій обжинкового дійства* (за матеріалами з с. Загірці Лановецького р-ну Тернопільської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000. – 26 с.
119. Замашнюк М. *Коровайний обряд в селі Микулин* (Староконстянтинівського р-ну Хмельницької обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000.
120. Зосимчук О. *“Короваю-раю, я тебе вбираю”* (за матеріалами з с. Стрільськ Сарненського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2000. – 32 с.
121. Іванець Ю. *Фрагмент весільного обряду “Запросини на весілля”* (за матеріалами з с. Іванівка Горохівського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2000. – 22 с.
122. Іллюк Л. *Весільна обрядовість. Вінокплетення* (за матеріалами з с. Князівка Березнівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2000. – 22 с.
123. Костюк Л. *Пісні Оксани Василюк* (записано в с. Шевченко Славутського р-ну Хмельницької обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000. – 10 с.
124. Лагода А. *Пісні Володимирецького району* (Рівненська обл.): Курсова робота / Керівник В. М. Павлюк. – Рівне, 2000. – 8 с.
125. Лагода А. *Повстанські пісні Володимирецького р-ну*: Дипломний реферат / Керівник В. М. Павлюк. – Рівне, 2000. – 29 с.
126. Лагода Н. *Родинно-побутові пісні с. Залужжя* (Дубровицького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 2000. – 18 с.
127. Логіна О. *Покутське весілля* (за матеріалами з смт Отинія Коломийського р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000.
128. Лук’янчук О. *Жнива на Волині* (за матеріалами з с. Олика Ківерцівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат. – Рівне, 2000.
129. Мартинюк І. *Весільний обряд с. Забороль Рівненського р-ну*: Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000. – 39 с.

130. Мельник С. *“Ой обжинки, господарє, обжинки”* (за матеріалами з с. Маща Костопільського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник В. М. Павлюк. – Рівне, 2000. – 22 с.

131. Місюра А. *Обряд “водіння Куста”* (с. Сварицевичі Дубровицького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник В. М. Павлюк. – Рівне, 2000. – 25 с.

132. Недзельський В. *Весільний обряд “Вінки”* (за матеріалами фольклорних записів сс. Чевель, Поліське, Брунетівка Старовижівського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2000. – 24 с.

133. Неймарк Л. *Передвесільна обрядовість. Заручини*: Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2000. – 28 с.

134. Новіцький О. *Лірично-побутові та весільні пісні сіл Сопачів та Чудля* (Володимирецького р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник В. М. Павлюк. – Рівне, 2000. – 12 с.

135. Новіцький О. *Хрестинна обрядовість на Костопільщині* (Рівненська обл.): Дипломний реферат / Керівник В. М. Павлюк. – Рівне, 2000. – 32 с.

136. Перцович І. *Обряд весілля* (за матеріалами з с. Нижній Березів Косівського р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000. – 52 с.

137. Приходько С. *Обряд колядування* (за матеріалами з с. Рудня Дубровицького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2000. – 40 с.

138. Сайпель М. *Весняні розваги* (за матеріалами з с. Миньківці Славутського р-ну Хмельницької обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2000. – 25 с.

139. Сторожук Т. *Фрагмент весільного обряду “Посад молодих” на Волині* (за матеріалами з с. Хоровець Славутського р-ну Хмельницької обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 2000. – 13 с.

140. Тихонюк Т. *Календарно-обрядові пісні весняного циклу, записані у с. Мізоч* (Здолбунівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000. – 29 с.

141. Юзвин В. *Гайки та напливові пісні с. Підлипці* (Золочівського р-ну Львівської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2000. – 19 с.

142. Яремчук О. *Колядки і щедрівки с. Тинне Рівненського р-ну*: Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2000. – 23 с.

143. Яшук О. *Різдвяна обрядовість українців. Вертепна драма з с. Горинка Кременецького р-ну* (Рівненська обл.): Дипломний реферат. – Рівне, 2000.

2001

144. Базака Я. *Весільні пісні с. Тур* (Ратнівського р-ну Волинської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2001.

145. Гаврилюк Н. *Пісні села Жабокрики* (Радивилівського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2001. – 43 с.

146. Каленська Р. *Пісні з села Велика Омеляна Рівненського р-ну*: Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2001. – 22 с.

147. Квич В. *Музична культура с. Пороги* (Богородчанського р-ну Ів.-Франківської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2001. – 27 с.

148. Кірик А. *Великодні гайки* (за матеріалами з с. Гектари Горохівського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2001.

149. Кірик А. *Пісенна традиція с. Гектари Горохівського р-ну Волинської обл.*: Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2001. – 28 с.
150. Ковальчук Л. *Пісні моєї бабусі* (записано в с. Рокитне Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 2001. – 48 с.
151. Онищук Т. *Різножанрові пісні с. Жовкині* (Володимирецького р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2001. – 32 с.
152. Онищук Т. *Середньополіське весілля* (за матеріалами з с. Жовкині Володимирецького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2001. – 26 с.
153. Рокішук І. *Гуцульський розплес* (за матеріалами з сс. Білоберезка, Розтоки, Криворівня Верховинського р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2001. – 41 с.
154. Рокішук І. *Мелодії зимового періоду Верховинської Гуцульщини* (за матеріалами з с. Білоберезка Верховинського р-ну Ів.-Франківської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2001. – 22 с.
155. Романик Г. *Пісні села Черчик* (Яворівського р-ну Львівської обл.): Курсова робота / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 2001.
156. Семенюк О. *Народно-пісенна традиція с. Сопачів* (Володимирецького р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2001. – 34 с.
157. Стафійчук Н. *Вирядження молодого до шлюбу* (за матеріалами з с. Сухівці Рівненського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2001. – 32 с.
158. Сухоносенко Я. *Корований обряд у с. Бабка* (Володимирецького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2001. – 25 с.
159. Тринчук І. *Обряд "Вбирання короваю"* (записано у с. Суходіл Рожнятівського р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2001. – 24 с.
160. Юзвин В. *Водіння гайок у селі Підлипці* (Золочівського р-ну Львівської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2001. – 48 с.
161. Яремчук О. *Викуп молодого у селі Будичани* (Чуднівського р-ну Житомирської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2001.

2002

162. Гаврилук Н. *Вирядження молодих до шлюбу* (записано в с. Жабокрики Радивилівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2002. – 23 с.
163. Квич В. *Народні весільні музики на Бойківсько-гуцульському пограниччі* (на матеріалах сіл Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник Б. І. Яремко. – Рівне, 2002.
164. Ковальчук Л. *Обжинки Рокитнівщини* (Рівненська обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 2002. – 34 с.
165. Куц О. *Весільні пісні з голосу Ганни Антонюк* (с. Бузаки Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2002. – 48 с.
166. Нярба Р. *Пісенна традиція с. Худиківці* (Борщівського р-ну Тернопільської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2002. – 55 с.
167. Романик Г. *Вінкоплетени в селі Черчик Яворівського району Львівської області*: Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 2002. – 40 с.

168. Сеньок О. *Пісенний фольклор Ківереччини* (Волинська обл.): Курсова робота / Керівник М. М. Бабич. – Рівне, 2002. – 30 с.
169. Форсюк Л. *Народно-вокальна творчість міста Ківерці* (Волинська обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2002. – 56 с.
170. Шарко О. *Від їзд молоді до молодого* (за матеріалами с. Сопачів Володимирецького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2002. – 24 с.
171. Шахалай С. *Народно-вокальна творчість с. П'ятикори* (Локачинського р-ну Волинської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2002. – 25 с.
172. Шкляр М. *Пісні села Любинці* (Стрийського р-ну Львівської обл.) / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2002.
173. Ярмола В. *Скрипкова музика Середнього Полісся (на прикладі традицій Дубровицького і Рокитнівського районів)*: Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2002. – 46 с.

2003

174. Верещук К. *Пісенна творчість с. Садове* (Гошанського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2003. – 44 с.
175. Власюк С. *Коровайний обряд у молоді* (за матеріалами з с. П'ятикори Локачинського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2003. – 40 с.
176. Гелетій І. *Народнопісенна творчість села Рокитне* (Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник М. М. Бабич. – Рівне, 2003. – 46 с.
177. [Гнатюк Т.] *Пісні села Погоріловка* (Березнівського р-ну Рівненської обл.) / Упор., записи, нотація Т. Гнатюк; Заг. редакція Ю. П. Рибак. – Рівне, 2003. – 130 с.
178. Горбата М. *Пісенно-вокальна традиція селища Підкамінь* (Бродівського р-ну Львівської обл.): Курсова робота / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 2003. – 31 с.
179. Давидюк Т. *Народновокальна творчість села Велике Вербче* (Сарненського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2003. – 61 с.
180. Ільчишина О. *Коровайний обряд с. Журавичі* (Ківерецького р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2003. – 36 с.
181. Іонова С. *Пісенна творчість села Нобель* (Зарічненського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник М. М. Бабич. – Рівне, 2003. – 46 с.
182. Куц О. *Весільні пісні з голосу Ганни Антонюк* (с. Бузаки Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2003. – 48 с.
183. Ляховчук О. *Пісенна традиція с. Черниця* (Бродівського р-ну Львівської обл.): Курсова робота / Керівник В. С. Тринчук. – Рівне, 2003. – 40 с.
184. Меньок В. *Пісні с. Наконечне* (Яворівського р-ну Львівської обл.): Курсова робота / Керівник В. С. Тринчук. – Рівне, 2003. – 39 с.
185. Нярба О. *Недільний вечір у молоді* (за матеріалами з с. Бутейки Сарненського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2003. – 30 с.
186. Нярба Р. *Скрипка та весільні музики в традиції подільсько-буковинського пограниччя* (Борщівського р-ну Тернопільської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2003. – 28 с.
187. Семчук В. *Гайвки Прикарпаття* (Коломийського р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник М. М. Бабич. – Рівне, 2003. – 34 с.
188. Тринчук В. *Скрипкова музика Рівненського Полісся*: Дипломна робота / Науковий керівник Б. С. Луканюк. – Рівне, 2003. – 80 с.

189. Федькевич Г. *Пісні весняного циклу в традиції Рівненського Полісся*: Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2003. – 34 с.
190. Форсюк Л. *Обжинки села Борохів Ківерцівського району Волинської області*: Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон – Рівне, 2003. – 33 с.
191. Шкляр М. *Гайки південної Стрийщини* (за матеріалами з с. Любинці і Розгірче Стрийського р-ну Львівської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2003. – 38 с.
192. Шумицька Л. *Народновокальна творчість с. Жашковичі* (Іваничівського р-ну Волинської обл.): Курсова робота / Керівник М. М. Бабич. – Рівне, 2003. – 39 с.

2004

193. Борис К. *Народновокальна творчість села Веселе* (Луцького р-ну Волинської обл.): Курсова робота / Керівник В. С. Тринчук. – Рівне, 2004. – 23 с.
194. Верещук К. *Музична культура села Садове* (Гошанського р-ну Рівненської обл.): Дипломна робота / Науковий керівник Б. С. Луканюк. – Рівне, 2004. – 115 с.
195. Гелетій І. *Обряд Івана Купала в селі Рокитне* (Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2004. – 34 с.
196. Горбата М. *Гайки селища Підкамінь* (Бродівського р-ну Львівської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 2004. – 34 с.
197. Горін Т. *Традиційне сопілкове виконавство по течії річок Стрий та Опір* (Стрийського р-ну Львівської обл.): Курсова робота / Керівник Б. І. Яремко. – Рівне, 2004. – 24 с.
198. Зуб Н. *Пісні села Велимче* (Ратнівського р-ну Волинської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2004. – 49 с.
199. Іонова С. *Фрагмент весільного обряду “Зустріч молодих після вінчання. Посад”* (за матеріалами з с. Нобель Зарічненського району Рівненської області): Дипломний реферат / Керівник М. М. Бабич. – Рівне, 2004. – 39 с.
200. Каленська Р. *Живні пісні* (за матеріалами Корецького району Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2004. – 15 с.
201. Ляховчук О. *Пісенна традиція села Черниця* (Бродівського р-ну Львівської обл.): Курсова робота / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2004.
202. Надикто А. *Народновокальна творчість села Добривода* (Радивилівського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2004. – 48 с.
203. Нижник Л. *Звичайні пісні села Глики* (Рівненського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Р. В. Цапун – Рівне, 2004. – 51 с.
204. Нярба Р. *Скрипкова автентична музика західноpodільського Подністров'я* (на основі традиції Борщівського району Тернопільської обл.): Дипломна робота / Керівник Б. С. Луканюк. – Рівне, 2004. – 79 с.
205. Пех О. *Весільні пісні з голосу Нини Вакуліч* (с. Городок Рівненського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак – Рівне, 2004. – 40 с.
206. Поліщук О. *Випікання весільного короваю* (за матеріалах із сс. Мошків і Перемилівка Млинівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак – Рівне, 2004. – 47 с.
207. Риба Н. *Народнопісенна творчість села Квітневе* (Дубенського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник М. М. Бабич. – Рівне, 2004. – 32 с.
208. Скібіцька І. *Весільний обряд села Видричі* (Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.): Курсова робота / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2004. – 38 с.
209. Ткач С. *Традиційна інструментальна музика. Весільна капела с. Дебеслави Коломийського району Ів.-Франківської області*: Курсова робота / Керівник Б. І. Яремко. – Рівне, 2004. – 36 с.

210. Федькевич Г. *Обжинки села Кричильськ* (Сарненського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2004. – 26 с.

211. Шумицька Л. *Обряд випікання короаю у с. Литовеж Іваничівського району Волинської області*: Дипломний реферат / Керівник М. М. Бабич. – Рівне, 2004. – 34 с.

212. Юзюк О. *Різножанрові пісні сіл Зарічненського району* (Рівненська обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2004.

2005

213. Борис К. *Фрагмент весільного обряду “Перезва”* (за матеріалами з с. Веселе Луцького р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2005. – 21 с.

214. Боярська Н. *Народновокальна творчість села Обарів* (Рівненського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2005. – 72 с.

215. Варунків Т. *Пісні села Дем’янів* (Галицького р-ну Ів.-Франківської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2005. – 65 с.

216. Горін Т. *Творчий портрет народного сопілкаря Миколи Реведжука* (с. Космач Косівського р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2005. – 25 с.

217. Давидюк Т. *Коровайний обряд села Велике Вербче* (Сарненського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2005. – 29 с.

218. Загородня І. *Зимові величальні обряди північної Рокитнівщини: колядування – щедрування*: Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2005. – 35 с.

219. Зуб Н. *Жнива та обжинки села Велимче* (Ратнівського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2005. – 25 с.

220. Колеганова М. *Творчий портрет народного професійного дударя Шльомича М. Л.* (с. Старе Село Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Б. І. Яремко. – Рівне, 2005. – 19 с.

221. Кот В. *Весільний обряд “Змовини” села Крупове* (Дубровицького р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2005. – 40 с.

222. Крутова Л. *Обряд Івана Купала в селі Великий Житин* (Рівненського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник М. М. Бабич. – Рівне, 2005. – 33 с.

223. Кузьмич С. *Пісні з голосу Єлизавети Крупіч* (с. Березове Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Бакалаврська робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2005.

224. Куришко Я. *Пісні з голосу Ганни Куришко* (с. Карасин Сарненського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2005. – 42 с.

225. [Мартиновська М.] *“Мій край пісенний, Здовбиця моя”* (Здолбунівського р-ну Рівненської обл.): Фольклорний збірник / Запис, транскр. та впор. М. Мартиновської; Заг. редакція Ю. П. Рибак. – Рівне, 2005. – 76 с.

226. Меньок В. *Гайки села Наконечне* (Яворівського р-ну, Львівської обл.): Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2005. – 21 с.

227. Мороз А. *Народновокальна творчість села Омеляна* (Рівненського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2005. – 71 с.

228. Надикто А. *Обжинки села Добривода Радивилівського району Рівненської області*: Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2005. – 31 с.

229. Нижник Л. *Водіння Куста в селі Сваричевичі* (Дубровицького р-ну, Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Р. В. Цапун. – Рівне, 2005. – 22 с.

230. Пех О. *Фрагмент весільного обряду “Деревице-вінок”* (за матеріалами

с. Дебеславці Коломийського р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2005. – 31 с.

231. Підберезна Т. *Розплітання коси* (с.Кузьмин Красилівського району Хмельницької обл.): Дипломний реферат / Керівник М. М. Бабич – Рівне, 2005. – 30 с.

232. Риба Н. *Коровайний обряд у селі Квітневе* (Дубенського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник М. М. Бабич. – Рівне, 2005. – 30 с.

233. Сех Л. *Пісні Радивилівщини* (Рівненська обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2005. – 28 с.

234. Сидорчук О. *Народна пісенна творчість села Ратуш* (Томашпільського р-ну Вінницької обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2005. – 50 с.

235. Синиця Л. *Пісенна спадщина с. Стіна: з голосу Чорної Зої Зосимівни* (Томашпільського р-ну Вінницької обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2005. – 63 с.

236. Скібіцька І. *Західнополіське вертєпне дійство* (на прикладі традицій Іваничівського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2005. – 25 с.

237. Стецюк С. *Пісні села Великі Кузьківці Лановецького району Тернопільщини, записані від Надії Кузик*: Курсова робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2005. – 30 с.

238. Ткач С. *Традиційна інструментальна музика села Дебеславці* (Коломийського р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2005. – 35 с.

239. Ткачук В. *Веснянки Волині* (Волинська обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2005. – 21 с.

240. Токарська З. *Народновокальна творчість с. Бриків* (Шумського р-ну Тернопільської обл.): Курсова робота / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2005. – 32 с.

241. Юзюк О. *Зустріч молодих із церкви* (за матеріалами зі с. Вичівка Заріченського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2005. – 24 с.

2006

242. Білашов В. *Традиційна інструментальна музика весільної капели с. Покиновиця Бродівського району Львівської області*: Бакалаврська робота / Керівник М. М. Бабич. – Рівне, 2006. – 36 с.

243. Бородійчук І. *Пісні села Дермань Здолбунівського району Рівненської області з голосу Гнатюк Ганни*: Бакалаврська робота / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2006. – 70 с.

244. Боярська Н. *Звукоряди народновокальних творів північних районів Рівненської області*: Дипломна робота / Науковий керівник Б. С. Луканюк. – Рівне, 2006. – 75 с.

245. Бульбачинська Н. *Коровайний обряд у селі Рокитне Костопільського району* (Рівненська обл.): Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола – Рівне, 2006. – 22 с.

246. Варунків Т. *Народнопісенна творчість межиріччя Лукви і Гнилої Липи* (Галицького р-ну Ів.-Франківської обл.): Дипломна робота / Науковий керівник Б. С. Луканюк. – Рівне, 2006. – 134 с.

247. Гісь Г. *Пісенна спадщина с. Комарове* (Маневецького р-ну Волинської обл.): Бакалаврська робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2006. – 40 с.

248. Дейнека З. *Пісні села Гішин* (Ковельського р-ну Волинської обл.): Бакалаврська робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2006. – 43 с.
249. Ігнатишина В. *Народновокальна творчість с. Люхча* (Сарненського р-ну Рівненської обл.): Бакалаврська робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2006.
250. Корчевська Н. *Пісенна традиція села Тишковиці* (Мостиського р-ну Львівської обл.): Бакалаврська робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2006. – 51 с.
251. Криса І. *Інструментальна народна музика Лановеччини* (Тернопільська обл.): Бакалаврська робота / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2006. – 23 с.
252. Куришко Я. *Пісні з голосу Ганни Куришко (с. Карасин Сарненського р-ну Рівненської обл.)*: Фольклорний збірник / Загальна редакція Ю. П. Рибак. – Рівне, 2006. – 102 с.
253. Мартинюк С. *Традиційна музична культура села Карпилівки* (Сарненського р-ну Рівненської обл.): Бакалаврська робота / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2006. – 32 с.
254. Мороз А. *Коровайний обряд села Омеляна Рівненського району Рівненської області*: Дипломний реферат / Керівник Л. Д. Гапон. – Рівне, 2006. – 40 с.
255. Олійник Р. *Народні пісні с. Бечаль* (Костопільського району Рівненської області): Бакалаврська робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2006. – 46 с.
256. Савчук Л. *Весільні пісні села Пліщин* (Шепетівського р-ну Хмельницької обл.): Бакалаврська робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2006. – 34 с.
257. Сех Л. *Весільний обряд с. Слобідка Заліщинського району Тернопільської області*: Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2006. – 21 с.
258. Сидорчук О. *Обряд Івана Купала в с. Лозове* (Чернівецького р-ну Вінницької обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2006. – 39 с.
259. Синиця Л. *Покривання молодой* (за матеріалами весільного обряду с. Стіна Томашпільського району Вінницької області): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2006. – 37 с.
260. Стецюк С. *“Волочіння колодки”* (за матеріалами з Лановецького району Тернопільської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2006. – 23 с.
261. Ткачук В. *“Щедрий вечор, добрий вечор”* (за матеріалами зимових обрядових наспівів с. Старі Кошари Ковельського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2006. – 26 с.
262. Токарська З. *Обряд випікання короваю у с. Бриків Шумського району Тернопільської області*: Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2006. – 20 с.
263. Трофимчук І. *Пісні села Погоріловка Березнівського району Рівненської області*: Бакалаврська робота / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2006. – 50 с.
264. Чубай Л. *Пісенна і матеріально-духовна спадщина села Сопошин* (Жовківський р-н Львівської обл.): Бакалаврська робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2006. – 34 с.
265. Яшан Т. *Пісенно-вокальна творчість села Велике Вербче* (Сарненського р-ну Рівненської обл.): Бакалаврська робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2006. – 44 с.

2007

266. Березний Ю. *Гармошкова музика села Лютарка* (Ізяславського р-ну Хмельницької обл.): Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2007. – 20 с.
267. Васкевич О. *Пісні з голосу Красько Ніни Іванівни* (с. Берестя Дубровицького р-ну Рівненської обл.): Бакалаврська робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2007.

268. Веремчук Л. *Пісні села Дермань* (Здолбунівського р-ну Рівненської обл.): Дипломний реферат / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2007. – 27 с.
269. Гергель В. *Колодка* (за матеріалами з с. Навіз Рожищенського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2007. – 22 с.
270. Кішик М. *Весільні “латканки” бойківського традиційного обряду с. Ріп'яна* (Старосамбірського р-ну Львівської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2007. – 36 с.
271. Кутецька В. *Народновокальна творчість с. Колки* (Дубровицького р-ну Рівненської обл.): Бакалаврська робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2007. – 22 с.
272. Лашук С. *Жнива* (за матеріалами з с. Білин Ковельського р-ну Волинської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2007. – 19 с.
273. Луцюк О. *Скрипкова традиційна музика с. Столенські Смоляри Любомльського району Волинської області*: Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2007. – 25 с.
274. Мартиненко О. *Пісні села Вежиця* (Рокитнівського р-ну Рівненської обл.): Курсова робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2007. – 27 с.
275. Могорита В. *Верхньоверецькі випрядки* (за матеріалами з с. Верхні-Ворота Воловецького р-ну Закарпатської обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2007. – 27 с.
276. Музичук А. *Пісні с. Скулин* (Ковельського р-ну Волинської обл.): Бакалаврська робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2007. – 19 с.
277. Олексюк О. *Скрипкова традиційна музика с. Ставище Камінь-Каширського району Волинської області*: Дипломний реферат / Керівник В. С. Ярмола. – Рівне, 2007. – 29 с.
278. Поліщук А. *Обряд “Колядування”* (сmt Луків Турійського р-ну Волинська обл.): Дипломний реферат / Керівник Н. О. Супрун. – Рівне, 2007. – 30 с.
279. Робейко Л. *Пісенна творчість села Велике Вербче* (Сарненського р-ну Рівненської обл.): Бакалаврська робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2007. – 33 с.
280. Федорчук Л. *Пісенна творчість села Сестрятин* (Радивилівського р-ну Рівненської обл.): Бакалаврська робота / Керівник Ю. П. Рибак. – Рівне, 2007. – 35 с.

Жанри

Календарно-обрядовий цикл:

зима – 3, 7, 34, 40, 56, 67, 81, 85, 99, 117, 137, 142, 143, 153, 154, 218, 236, 260, 261, 269, 278.
весна – 5, 10, 11, 16, 19, 35, 36, 39, 42, 58, 63, 72, 79, 82, 86, 93, 96, 100, 107, 114, 138, 140, 141, 148, 160, 187, 189, 191, 196, 226, 239.
літо – 17, 27, 53, 54, 94, 103, 105, 131, 195, 222, 229, 258.

Сезонно-трудоий цикл. Жнива – 13, 23, 31, 83, 118, 128, 130, 164, 190, 200, 210, 219, 228, 272.

Родинно-обрядовий цикл:

Хрестини – 87, 135.

Весілля – 4, 9, 12, 15, 20, 21, 22, 24, 28-30, 38, 44-47, 49, 51, 57, 62, 64-66, 68-70,

74, 75, 78, 80, 89-92, 97, 98, 101, 102, 104, 106, 108-113, 115, 116, 119-122, 127, 129, 132, 133, 136, 139, 144, 152, 157-159, 161, 162, 165, 167, 170, 175, 180, 182, 185, 199, 205, 206, 208, 211, 213, 217, 221, 230-232, 241, 245, 254, 257, 259, 262, 270.

Похорон – 26.

Звичайний цикл – 37, 43, 55, 59, 60, 76, 77, 126, 203, 275.

Напливовий цикл – 1, 125.

Різноманітні пісні – 2, 6, 8, 14, 18, 25, 32, 33, 41, 48, 50, 52, 71, 73, 84, 88, 95, 123, 124, 134, 145-147, 149-151, 155, 156, 166, 168, 169, 171, 172, 174, 176-179, 181, 183, 184, 192-194, 198, 201, 202, 207, 212, 214, 215, 223-225, 227, 233-235, 237, 240, 243, 246-250, 252, 253, 255, 256, 263-265, 267, 268, 271, 274, 276, 279, 280.

Інструментальна музика:

скрипка – 173, 186, 188, 204, 273, 277.

гармошка – 266.

сопілка/дудка – 197, 216, 220.

народні ансамблі – 61, 163, 186, 209, 238, 242, 251.

Теорія фольклору – 244.

Адміністративні області

Вінницька – 99, 234, 235, 258, 259.

Волинська – 15, 24-27, 32, 33, 38, 45, 47, 52, 64, 76, 86, 87, 90, 91, 93, 108, 110, 121, 132, 144, 148, 149, 165, 168, 169, 171, 175, 180, 182, 190, 192, 193, 198, 208, 211, 213, 219, 236, 239, 247, 248, 261, 269, 272, 273, 276-278.

Житомирська – 17, 28, 68, 80, 81, 161.

Закарпатська – 6, 14, 40, 51, 56, 275.

Івано-Франківська – 19, 57, 62, 84, 97, 115, 127, 136, 147, 153, 154, 159, 163, 187, 209, 215, 216, 230, 238, 246.

Львівська – 2, 10, 16, 18, 36, 49, 53, 55, 89, 100, 141, 155, 160, 167, 172, 178, 183, 184, 191, 196, 197, 201, 226, 242, 250, 264, 270.

Рівненська – 3, 7-9, 11-13, 20-23, 30, 37, 41, 44, 46, 48, 50, 54, 58, 60, 61, 65, 66, 71-73, 77, 78, 82, 83, 85, 88, 92, 94-96, 98, 101-103, 105, 107, 111-114, 116, 117, 120, 122, 124-126, 128-131, 134, 135, 137, 140, 142, 143, 145, 146, 150-152, 156-158, 162, 164, 170, 173, 174, 176, 177, 179, 181, 185, 188, 189, 194, 195, 199, 200, 202, 203, 205-207, 210, 212, 214, 217, 218, 220-225, 227-229, 232, 233, 241, 243-245, 249, 252-255, 263, 265, 267, 268, 271, 274, 279, 280.

Тернопільська – 1, 29, 34, 35, 39, 43, 63, 67, 69, 104, 106, 118, 166, 186, 204, 237, 240, 251, 257, 260, 262.

Хмельницька – 42, 59, 70, 79, 109, 119, 123, 138, 139, 231, 256, 266.

Чернівецька – 4.

Підляшська (Польща) – 31.

Рецензії та повідомлення

Цехмістрок Ю. Народні пісні Волині:
Фонографічні записи 1936 – 1937 років /
Джерельні матеріали та видання Б.Столярчука;
відчитання та загальна редакція Б.Луканюка. –
Львів; Рівне, 2006. – 480 с.: іл., нот., CD

Нещодавно спільними зусиллями львівських і рівненських фольклористів видано об'ємну книгу (642 тексти і 209 мелодій), де містяться записи волинського і поліського фольклору 1930-х років. Це помітне поповнення матеріалів із цього регіону. Намає необхідності зупинятися на вартості музично-фольклорних матеріалів збірки. Внесок не потребує додаткової аргументації, це зроблено редактором Б. Луканюком. Рецензоване видання – не лише оприлюднення доробку патріотично орієнтованої людини, не просто примноження нашої друкованої культурної спадщини, – публікація має далеко більшу вагу.

Записи збирача-аматора Ю. Цехміструка дістали, як на сьогодні, *вразкове наукове опорядження*. Принципи опрацювання збірника можуть стати для наступників добрим взірцем. Хочу наголосити: це перше *наукове видання* в історії української фольклористики (можливо й не тільки української) спадщини аматора, здійснене кваліфікованим аналітиком і текстологом. Вже сам цей факт є прикладом для майбутніх текстологічно-історичних опрацювань численних приватних і державних архівів музичного фольклору. Вартість видання ще й у тому, що воно ставить край дилетантизму при оприлюдненні музично-фольклорної спадщини. У нас (та й в інших культурах) зберігається безліч документів, призбираних інтелігентними цінителями народної музичної культури. Але їхній патріотизм і самовідданість завжди перевершували рівень знань і вправності в практиці документування народної музики. Настав час, коли ми не тільки шанобливо схилиємо голову перед їхнім патріотизмом, але й приступаємо до наукового осмислення *етичного* подвигу людей, які за життя часто не мали ні підтримки, ні розуміння своїх зацікавлень “музичною археологією”.

Відзначаючи високий рівень праці редактора видання Богдана Луканюка, вважаю за потрібне обговорити деякі питання – не так принципового, як *перспективного* порядку. Книга записів Ю. Цехміструка тим і є цінна, що закликає до подальшого думання над методологією видань фольклорної спадщини.

Перше, що напрошується – уточнити назву книги. На мій погляд, правильніше було б: “Народні пісні Волині. У записах Юрія Цехміструка. Редакція Б. Луканюка” (тощо). Винесення Ю. Цехміструка як автора у заголовок, при всій повазі до його праці, не відповідає науковому апарату видання, який перевершує етномузикологічну освіту записувача і належить редакторові. Напрошується аналогія: “Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Й. Роздольським. Списав і зредагував С. Людкевич” (Львів, 1906, 1908) [курсив мій. – А. І.].

Етномузика. – 2007. – № 3

Не зовсім точною є й ремарка “фонографічні записи”. Фоновалки не збереглися. Упорядник-редактор мав справу з транскрипціями записувача. А транскрипції аматора – це зовсім не те, що оприлюднив С. Людкевич за фонозаписами Й. Роздольського.

Певні сумніви викликає порядок розташування матеріалів у збірнику. Редактором обрано спосіб подачі пісень *за сеансами запису*. У результаті поруч опиняються пісні про Морозенка, весільні, голосіння, обжинкові тощо. Як свідчить мій польовий досвід, “репертуар” конкретного сеансу буває випадковим (якщо не ставиться якась *стратегічна мета* опитування. А вона Ю. Цехміструком не ставилася). Не заперечую: аналіз “сеансних” записів має певний сенс. Наприклад, у процесі фольклористичних експедицій мною неодноразово спостережено у співі талановитих виконавців дотримання тональних зв’язків: перехід у паралельну, однойменну тональності, і навпаки тощо. Але ці власне тонально-ладові деталі, при всій їх цікавості з погляду загального музикознавства, неістотні для типології фольклору. У даному разі колекціонування пісень за сеансами засвідчує звичайну випадковість зустрічей записувача (Ю. Цехміструка) з інформантами. І крім лінійно-часової не має іншої цінності. На користувача збірником (а дві третини його – словесні тексти, адресовані філологам) несистемний виклад матеріалів справить враження хаотичності. Певним виправданням такого розташування слугує великий і досконалий табличний матеріал (показчики), а також диск із відредагованими варіантами мелодичного тексту, численними допоміжними таблицями та супровідною інформацією. Однак багато читачів не будуть зазирати в показчики, і не кожен дасть собі раду з диском. Я гадаю, що краще подавати матеріал у більш звичних *тематичних* (жанрових) рубриках, а таблиці адресувати фахівцям.

Із передмови редактора стає зрозумілим, що друкований том (книга) адресується широкому колу користувачів, а доданий компакт-диск (електронна версія) – фахівцям-фольклористам, і найбільше – етномузикологам. Книга не містить принципових редакторських правок, а лише має вигляд професійно оформленого і, за необхідністю, прокоментованого матеріалу. На диску міститься увесь той же самий текстовий масив (і нотний, і словесний), але є також чимало інформації нового і навіть безпрецедентного в жанрі фольклорних збірників змісту. Зокрема, Б. Луканюк не тільки перетактував аматорські (проте добротні, як на той час) транскрипції Ю. Цехміструка, але й подав до кожного з творів важливі коментарі. На тому ж диску міститься дуже змістовна електронна таблиця – база даних, де кожен із творів супроводжується докладними паспортними та, найголовніше, аналітичними відомостями за 46-ти (!) параметрами. Нарешті в електронному вигляді читачі можуть ознайомитись із Цехміструковою програмою підготовки диригентів, що стосується основного напрямку його професійної діяльності на час фіксації фольклорних матеріалів.

Повертаючись до матеріалів книги – того, що наочніше, та аналізуючи редакторську концепцію їх жанрового означення та взагалі інтерпретації, варто висловити ще кілька зауважень.

Важко погодитися з назвою рубрики “Трудові” (у показчиках). Це спірне питання: *жнивні* – трудові чи обрядові? Трудові – це ті, що виконуються у *ритмі праці*. А “хмелеві”, “ягідні”, косарські, жнивні – виконуються *принагідно* (часто –

при обіді й чарці, але не під час праці). На жнивах іноді співали спеціальних пісень, але у *відпочинку*, розпростуючись від серпа чи коси, і знов-таки, не під час праці і не в її ритмі.

Потні покажчики подано за цифровою та буквеною символікою. Це дає значну економію паперової площі. Але при цьому *втрачається наочність*. Окрім електронної версії варто було б розмістити ладово-звукорядні покажчики і в книжному варіанті.

Ще однією новацією в рецензованому виданні є таблиця “ключових слів”. Тобто, можна знайти вживання в текстах, записаних Ю. Цехміструком, слів “брі́д”, “весна”, “ді́д” тощо. Однак у філології існує традиційне групування *за сюжетами й мотивами* (дівка-пташка, зведення дівчини, брати-розбійники тощо). Вони утворюють *тематично-варіантні гнізда*. Лексеми ж на зразок “ді́д”, “верба” тощо є елементами *випадковими* і для використання в етномузикології непридатні. Тому цей звід лексем так само мало що дає і для філології. Я свого часу заради експерименту склав словник Явдохи Зуїхи. Але результат цієї праці так і не був використаний. Ця новація має сенс загальнокультурний: як словник Т. Шевченка тощо.

Вартє роздумів (с. 431) зарахування Б. Луканюком до *драматичного* роду фольклору *танкових і танцювальних* пісень. Якщо драматичне мистецтво не сприймати як *зовнішній* діалогізм, не вкладати у зміст цього слова сценічність і сценічну конфліктність “п’єси”, а бачити в обрядодійстві життя, то можна з таким судженням погодитися. Однак залишаю за собою право на певний сумнів. Дискурсивне мислення завжди обирає “*так* – або – *ні*”. У фольклорі цього немає. До речі, і в житті. Якщо дивитися на *живий* обряд, то часто справді виникає *респонсія* (“гук-відгук”) груп учасників. А респонсія – це діалогізм. Але якщо *танкові* пісні можна в деяких різновидах сприймати як діалогічні, то в *танцювальних* переважає не сюжетність (яка буває основою драми, с. 431), а *фізіологія*.

Ще деякі спостереження – вже суто за змістом пісенних творів. Варто було би в книзі прокоментувати №№ 60, 66, 172 (кілька інших). Є підозра штучності або невправності запису. Оприлюднювати їх слід, це документи 1930-х років. Але потрібен коментар, про що було вище сказано. Певні сумніви також виникають при ознайомленні з такими творами: № 643/20 – 2-й рядок, чи дійсно *фа?*, № 213/45 – нетипова для Волині, № 143/188 – ля-бекар у 3-му такті та ін. Це (і багато іншого) бажано було би тут таки прокоментувати.

Висловлені вище застереження скеровані не на критику ретельно підготовленого видання, а продиктовані надією на появу наступних публікацій спадщини, де було б розширено поле наукового погляду редактора-упорядника. Рецензована публікація саме й цінна тим, що слугує абсолютно новаторським орієнтиром для майбутніх оприлюднень фольклористичної спадщини. Видання є показовим не тільки за рівнем наукового опорядження праці аматора. Воно привертає увагу як приклад *морально-етичного* ставлення сучасника (Б. Луканюка) до подвижницької праці *попередника* – інтелігентної людини, захопленої красою і вірою в невимрущність традиційної культури.

Анатолій Іваницький.

Традиційні пісні українців Північного Підляшшя
[монографія] (За матеріалами експедицій 1999 – 2001 років
Лариси Лукашенко та Галини Похилевич). –
Львів: Камула, 2006. – 308 с., іл., нот.

Фольклор української діаспори, за одиничними винятками¹, вивчається зовсім недостатньо. Особливо прикро це констатувати щодо маргінальних етнічних територій та україномовних груп, які в силу політичних обставин опинились у складі сусідніх держав, як-от: Берестейщина у Білорусі, Чорноморське козацтво на Кубані в Росії, Лемківщина, Холмщина та Підляшшя у Польщі тощо.

Водночас у цих наближених осередках ще й досі в пам'яті старших поколінь зберігається традиційна культура, а отже, такий матеріал може суттєво посприяти повноцінній реконструкції нашого історичного, у т.ч. і культурного минулого. Очевидно, і без того кволі процеси об'єктивного дослідження етнографічної картини в цих регіонах суттєво стримуються через політичні мотиви, що, власне, й спричинили саму проблему парцелювання колись однорідного українського етносу.

Значно в меншій мірі, ніж деінде, питання етнічної самоідентифікації стає предметом спекуляції на сході Польщі. Тут свобідно й активно функціонують українські громади, ведеться значна робота з популяризації автентичної культури, видаються збірники та періодика, а також існують усі необхідні умови для наукових досліджень. Останнє наочно підтверджує рецензований підляський збірник, підготований львівськими фольклористами за посильного сприяння активістів з осередку Підляшшя.

Історія Підляського краю переповнена складними перипетіями та суперечностями, що випливає з місцезоположення самої території, на котрій межують три етноси – український, білоруський та польський. Відповідно, це суттєво позначається і на місцевій культурі, де в тій чи іншій мірі проявляються міжетнічні взаємовпливи. Загалом всі ці обставини безпосередньо впливають на пришвидшення процесів трансформації фольклорної традиції, яка фатально швидко втрачає свою автентичність.

Однак у фольклорі Північного Підляшшя до нашого часу збереглося чимало архаїчних елементів, що виявляють етнічне споріднення з українським етносом. Достатньо навіть того факту, що старше покоління місцевих мешканців, народжених до Другої Світової війни, вільно розмовляє українською, а в своїх обрядах і звичаях навіть з першого погляду нічим особливо від населення західноукраїнських земель не відрізняється. Проте вже молодші підляшуки демонструють відчуження до традиційної культури своїх предків; вони спілкуються польською та сприймають все навколишнє українське не інакше, як пережитки.

Власне тому доробок львівських дослідників Лариси Лукашенко та Галини Похилевич має неоціненну вагу для української та східнослов'янської фольклористики. Крім того, цей збірник без сумніву є найповнішим виданням пісенного фольклору Північного Підляшшя. Досі місцева усно-традиційна

¹ З-поміж ґрунтовних досліджень музичного фольклору українського порубіжжя слід відмітити, окрім рецензованого збірника, нещодавно видану монографію Надії Яремко (Супрун) "Пісні українців Кубані" (Київ, 2006).

культура вивчалася лише фрагментарно та й то фактично без спеціальної уваги до музичного репертуару. У цьому прислужилися такі видатні фольклористи, як З. Доленга-Ходаковський, К. Вуйцицький, Л. Голембйовський та О. Кольберг, при чому нотні записи здійснив лише останній. У майбутньому, наскільки можна судити з негативної динаміки функціонування традиційної культури, здійснити повноцінніше дослідження фольклору Підляшшя, як й інших до цього професійно розвіданих етнічних україномовних регіонів у межах і поза межами нашої держави, буде зробити майже неможливо.

До появи рецензованої книги, крім, звичайно, самих упорядників, причетні кілька організацій та коло осіб із України та Польщі – Інститут народознавства НАН України (фінансування експедицій), Конгрес Українських Націоналістів та активісти української громади із Підляшшя (фінансування видання), Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології при Львівській державній музичній академії (опрацювання та редагування матеріалів).

Процес підготовки монографії, на рідкість для подібного жанру та, тим більше, такого рівня видань, тривав зовсім недовго. Як довідуємось із передмови, початок роботи припадає на 1999 рік, коли розпочався активний збирацький процес на теренах. Цей етап відзначається інтенсивністю реалізації – три роки, особливо якщо зважити на той факт, що записи здійснювалися силами тих же двох фахівців, котрі виступили в одній особі збирачами, транскрипторами, упорядниками, і, до того ж, ще й виконавцями технічної роботи з підготовки книги (набір та макетування). Слід відзначити, що лівова частка обсягу усієї роботи виконана етномузикологом Ларисою Лукашенко. Вона ж, що не зазначено на сторінках книги, за експедиційними записами два роки тому підготувала компакт-диски “Веночок рутвянєнський” та “Постоп’янка із Подляшшя”, виданих великим накладом київською фірмою “Атлантик” спільно із Всеукраїнським товариством “Просвіта”.

Рівень опрацювання та оформлення матеріалів книги, як і, зрештою, поліграфія, заслуговують високої оцінки. Упорядникам вдалося дотримати кращих традицій в етномузикологічній галузі, більше того навіть запровадити новачинні методичні підходи в систематизації пісенних матеріалів. Очевидно, помітний вплив на вибір саме такої концепції справив проф. Богдан Луканюк, котрий виступив загальним редактором книги.

Стандартною для подібних музично-фольклористичних видань є і його структура. Зокрема, музична частина монографії – збірник, а це 258 мелодій (130 типових форм) із 39 населених пунктів, супроводжується об’ємним вступом із викладенням важливої довідкової інформації та доповнюється додатками, де поміщено найнеобхідніші коментарі й покажчики.

Концепційні засади монографії та чимало іншого інформативного матеріалу викладено у вступному розділі, отож доцільно проаналізувати його детальніше.

Передусім тут поміщено краєзнавчу довідку та рубрики з характеристикою фольклористичних досліджень попередників і, безпосередньо, авторів збірника. Шкода, що висвітлення історії краю обмежується серединою ХХ століття, і ні слова не згадується про останні десятиліття та сучасний період. Без сумніву, це допомогло б краще зрозуміти не тільки негативну динаміку існування фольклорної традиції, а й специфіку проведення експедиційної роботи

упорядниками, коли для записів доводилось шукати поодиноких інформантів, котрі зустрічались далеко не в кожному селі.

Основна частина вступу присвячена обґрунтуванню методологічних засад в упорядкуванні збірника та типології місцевих наспівів. Зокрема, тут детально описано принципи відбору та систематизації пісенних матеріалів, зроблено звід типових форм, що відображено в окремій, дуже змістовній та цінній таблиці, а також у загальних рисах охарактеризовано обставини виконання творів. Нарешті, об'ємна музично-статистична інформація доповнюється лаконічними заувагами щодо особливостей говірки Північного Підляшшя, і це цілком логічно. Адже для повноцінних музично-етнографічних транскрипцій фонетичні властивості мовного діалекту мають неабияке значення. Філолог Людмила Филимонюк зробила спеціальні попередні коментарі та запропонувала застосовувати певні позначення.

Окремої уваги заслуговує новаторська методика систематизації типових наспівів, якої у збірці притримується Л. Лукашенко. Поряд із уже неодноразово апробованим в етномузикознавстві способом класифікації пісень за культуро-жанровими та формо-структурними (типологічними) ознаками, твори розрізняються ще й за суто ритмічними та мелодичними варіантами. Орієнтуючись на ці складові, у групах мелотипів побічно визначаються по кілька автономних підгруп, яким присвоюються відповідні номери: пісенний тип – римська цифра, ритмічний різновид – арабська, мелодичний – літера кириличної абетки у верхньому індексі біля ритмотипу. У наукових дослідженнях ці розробки вже неодноразово здійснювались (наприклад, у кандидатських дисертаціях І. Клименко та В. Ковалю), а при укладанні збірника застосовуються вперше.

Натомість, акцент на етномузичних жанрах у розрізненні пісенних творів, тобто спробу реконструкції первинних способів їх виконання, слід розцінювати як цілковите новаторство та сміливу пропозицію Л. Лукашенко. Адже серед етномузикологів давно ведуться розмови про те, що музичний репертуар слід класифікувати за властивими йому характеристиками, а саме, орієнтуючись на три основні способи вираження (аналогічно до родів у літературі): епічний, ліричний, та драматичний. Тому в монографії, поряд із традиційним поділом за культурологічними та етнографічними (функційними) прикметами, здійснено спробу визначити додаткові жанри в трьох обрядових циклах – жнивному, весільному та хрестильному. Аналогічно до весільної термінології, поширеної в Галичині, їм присвоюються умовні назви “ладканки”, “пісні”, та “приспівки”.

При значній долі раціональності такої диференціації, слід визнати, що цей підхід є дещо штучним та суб'єктивним. Адже коли у весільному та, спорідненому за багатьма деталями з ним, жнивному циклах це можливо вряди-годи реконструювати за способами виконання етномузичні жанри, то стосовно майже цілком втраченого хрестильного обряду це вже видається нереальним. Тим більше, коли йдеться про дифузійну музичну картину Північного Підляшшя, де, до речі, хрестильні ладканки автори збірника не виявили (як і не зафіксував будь-хто деінде). Очевидно, для реалізації цих іновісних положень потрібен матеріал із значно ширших територій, бодай у загальноукраїнському масштабі.

Звертає на себе увагу також той факт, що й саму методику класифікації підляських пісень за трьома параметрами витримано не зовсім послідовно.

Нерідко ідентичні за ритмічними та мелодичними ознаками виконавські варіанти (версії одного типу) визначаються як похідні різновиди: №№ 34 і 35, 63 і 64, 67-69, 73-75 тощо. При цьому слід врахувати, що й кожен текстовий варіант, поданий услід, може мати більш чи менш своєрідну мелоритмічну версію, тим більше, коли взяти до уваги достатньо широку географію представлення пісенного репертуару та велику кількість його виконавців-інтерпретаторів. Узагалі, оскільки досі не розроблено методику моделювання мелодичної будови, то й навряд чи можливо категорично та однозначно визначати в такій масі фольклорної творчості окремі меловаріанти у межах пісенного, насамперед, ритмічного типу. Принаймні, чітких засад у цьому наразі нікому притриматись не вдалося.

Оминаючи дискусійні сторони оформлення матеріалів підляського збірника та узагальнюючи все вище зазначене, слід беззаперечно визнати, що найціннішими у ньому є 258 народнопісенних творів, укладених у формі антології. Завдяки грамотній польовій роботі та застосуванню об'єктивних підходів у транскрибуванні, упорядниками ліквідовано "білу пляму" на україномовній території та введено в обіг 65 обрядових мелотипів та ще стільки ж форм із позаобрядової групи. Увесь цей матеріал ретельно паспортизовано та доповнено кількома покажчиками. Завдяки такій скрупульозній документаційній роботі відтепер не складає жодних проблем скласти ареально-типологічні карти Північного Підляшшя та визначити діалектну структуру цього периферійного осередку поширення української мови.

Однак це вже справа майбутнього, а наразі немає жодних сумнівів, що монографія львівських дослідників дуже швидко знайде свого користувача як у наукових фольклористичних колах, так і серед популяризаторів і любителів народномузичної та поетичної творчості.

Юрій Рибак.

Пісні Шевченкового краю/ Записи, впорядкування
і примітки Олекси Ошуркевича. – Луцьк: Волинська
обласна друкарня, 2006. – 384 с.

У 2006 році в Луцьку вийшла друком книга "Пісні Шевченкового краю", підготована видатним волинським краєзнавцем, збирачем народної творчості Олексом Ошуркевичем.

Олекса Федорович Ошуркевич знаний у фольклористичних колах як багаторічний діяч на ниві збирання та вивчення української усно-поетичної та музичної творчості. Протягом майже півстолітньої діяльності він зафіксував близько десяти тисяч творів традиційної усної народної творчості¹, однак, на жаль, лише невелика їх частина побачила світ у вигляді окремих

¹ Див.: Олекса Ошуркевич: біобібліографічний покажчик. – Луцьк, 2004. – С. 8.

публікацій¹. Отож, кожне наступне видання збирацького спадку О. Ошуркевича є, без сумніву, актуальним та цінним, особливо, зважаючи ще й на об'єкт вивчення. Як не парадоксально, виконаний дослідником систематичний запис традиційної народної творчості на батьківщині корифея української поезії (більш як за століття після його смерті) виявився “абсолютно піонерським починанням”².

Збірник “Пісні Шевченкового краю” містить 300 народновокальних творів різних жанрів, записаних Олексою Ошуркевичем у 1985 – 1989 роках безпосередньо в родинних місцях Т. Шевченка – селах Шевченкове (колишня Кирилівка) та Моринці Звенигородського району Черкаської області. Твори укладено за “жанрово-тематичним принципом”³, що продовжує традицію, сформовану протягом тривалого часу у філологічній фольклористиці. Книга доповнена вступною статтею упорядника “Пісні батьківщини Тараса Шевченка”, а також додатками, де знаходяться “Улюблені пісні Т. Шевченка”, опис традиційного весілля, показники виконавців та вміщених творів, словник маловживаних слів.

Заслугує на увагу ґрунтовна вступна стаття, в якій О. Ошуркевич торкається питань історії вивчення традиційної духовної культури Звенигородського краю у зв'язку з постаттю Т. Шевченка, характеризує сучасний стан пісенного фольклору, описує основні мотиви, образи та ритуали обрядового фольклору, визначає жанри, теми та сюжети звичайних пісень тощо. Насамкінець, автор згадує про співачок, від яких записував мелодії. Тут поміж рядками та за скупими словами проглядає надзвичайна повага до інформанток, виявлена досвідченим та закоханим у свою справу збирачем.

Розділи “Пісні на слова Тараса Шевченка” та “Улюблені пісні Тараса Шевченка” пов'язують збірник з іменем великого українського поета за двома напрямками: перший стосується фольклоризованих варіантів поезії Кобзаря, що співають на його батьківщині; другий містить пісні його рідної землі, які він сам любив виконувати. Отож, як видається, віднайдено цікавий ракурс бачення теми “Шевченко та фольклор”, тим паче, що другий із названих вище розділів доповнено вагомими та достатньо детальними коментарями, що свідчить про значну пошукову роботу автора.

Традиційний пісенний репертуар батьківщини Т. Шевченка в збірнику укладено за розділами: календарно-звичаєві, родинно-обрядові, родинно-побутові, балади, соціально-побутові, жартівливі пісні та приспівки, пісні на слова Т. Шевченка.

¹ Найвагоміші друквані збірники О. Ошуркевича: Пісні з Волині / Упор. текстів та прим. О. Ошуркевича; Упор. нот. матеріалів М. Стефанишина. – Київ, 1970. – 333 с.; Чарівне кресало: Українські народні казки з Волині і Полісся / Записи, упор., вступ. стаття та прим. О. Ошуркевича. – Львів, 1995. – 157 с.; Пісні з Колодяжна / Записи, упор. і прим. О. Ошуркевича. – Луцьк, 1998. – 149 с.; Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції / Записи, упор. та прим. О. Ошуркевича; Нот. транскрипції Ю. Рибак. – Рівне, 2002. – 139 с.

² Добрянська Л. Збирацький доробок О. Ошуркевича // Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Ред.-упор. Б. Луканюк. – Львів, 1992. – С. 75.

³ Пісні Шевченкового краю. – С. 3.

Майже половину матеріалу збірника (139 одиниць) складають обрядові пісні – весняні, купальські-петрівчані (календарно-звичаєві) та весільні (розділ родинно-обрядові). На жаль, за свідченням збирача, на час експедиційної роботи інші обрядові жанри, як-от зимові, трудові пісні, у репертуарі досліджуваних сіл не збереглися. Серед обрядових творів, уміщених у збірнику, лівова частка – весільні (114 одиниць). З одного боку тішить, що весілля представлене великою кількістю текстів, однак таке різноманіття складають лише словесні тексти. Щодо музичних, то більшість мелодій репрезентують тирадну форму лише двох лад-канкових типів, в основі одного з яких – пірихінний шестискладник, іншого – ямбічний семискладник зі сталою кадансовою кінцівкою 43 (за типологією Б. Луканюка – Л. Добрянської типи Л1 та Л3¹). Разом із тим, кількість інформантів та ансамблів, від яких записано весільні твори, – до десятка, та й чи не більша частина весільного репертуару представлено у виконанні Агафії Снитко. Отож, проаналізувавши однотипні весільні мелодії у її виконанні, складається враження, що достатньо вичерпну мелодичну різноманітність можна було передати значно меншою кількістю варіантів, адже навіть найталановитіші виконавиці з надзвичайним імпровізаторським даром вдаються до однотипних повторів улюблених інтонаційних зворотів та мелізматичних прийомів (пор.: №№ 59, 60; 86, 87, 90, 91, 138 тощо). Висловлена пропозиція слушна не тільки для упорядкування пісень у виконанні цієї співачки, але й для творів усього весільного циклу.

Навіть побіжне ознайомлення з нотними транскрипціями мелодій збірника приводить до сумного висновку – транскриптор не спромігся не те щоб факхово проаналізувати, але бодай помітити та відобразити очевидні закономірності в побудові однотипних мелодій (пор. транскрипції варіантів весільного типу Л1 із шестисилабохронником в основі у виконанні тієї ж таки Агафії Снитко №№ 37, 38, 39, 43, 45, 47, 49, 59, 62 і т.д.). Звідси постає логічне запитання до шанованого упорядника, за плечима якого багаторічний досвід опрацювання пісенного фольклору та співпраці з етномузикологами²: чому б, довірившись компетенції спеціаліста в галузі музичної фольклористики, і, відповідно, грамотно упорядкувавши мелодії, не створити збірник не тільки для “фольклористів і етнографів, музикознавців”³ але й для етномузикознавців, для яких Ваша збірка не менш важлива, цікава та потрібна? Адже у вузьких колах фольклористів добре відомо про існування рукописних транскрипцій пісень Шевченкового краю, виконаних одним із кращих фахівців – Михайлом Мишаничем⁴, проте, з незрозумілих причин, не використаних при підготовванні рецензованої книги. Невже українська етномузикологія, яка має більш як столітню історію, не заслуговує на те, щоб користати її надбаннями?

¹ Див.: Луканюк Б., Добрянська Л. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся.– Рівне, 2004.– Вип. V.– С. 96-98, 100-101.

² Прикладом такої співпраці є згадана вище книга про лірників, з нотними транскрипціями Ю. Рибак, що заслуговує на найкращі відгуки.

³ Пісні Шевченкового краю.– С. 2.

⁴ Рукопис зберігається в архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка.

Усе ж, відкидаючи присмак гіркоти після перегляду нотних транскрипцій, хочеться щиро привітати шановного Олексу Ошуркевича із наравду фундаментальним виданням, гарно оформленим, у твердій обкладинці, з цікавими фотографіями, що вдало ілюструють та доповнюють зміст. Адже не секрет, що нині більшість авторів на ниві української культури, незважаючи на 15-річну незалежність нашої держави, при спробі видання своїх праць зіштовхуються із значними фінансовими проблемами. Перефразовуючи відомий вислів, можна сказати, що публікація книг – справа самих авторів книг. Отож, шлемо авторові сердечні вітання та бажаємо наснаги й успіхів у подальшій видавничій діяльності.

Лариса Лукашенко.

П'ятдесят років американській Спільноті етномузикологів

Американська Спільнота етномузикологів (Society for Ethnomusicology або скорочено SEM) нещодавно відсвяткувала півсторічну річницю свого існування. Більше тисячі її членів зібралися на щорічну конференцію, що відбулася 16-20 листопада 2005 р. у м. Атланта (штат Джоржія), і відзначили цю важливу історичну подію. Основна тема конференції була присвячена 50-річчю SEM, що викликало неабиякий інтерес серед учасників, чий доповіді переважно стосувалися історичного розвитку етномузикології в Сполучених Штатах, її досягнень і ролі в майбутньому.

Ідея створення такої організації зародилася на початку 1950-х років у колі антропологів музичного нахилу під час зібрання Американської Антропологічної Асоціації (American Anthropological Association). Варто зауважити, що членство цієї організації з часу свого заснування збільшилось від кількох десятків до кількох тисяч осіб¹. Головне завдання цієї організації – обстоювання наукового напрямку і пропаганда етнічної музики різних частин світу у всіх її історичних і культурних контекстах. SEM – одна з найбільших професійних організацій етномузикологів, що видає щоквартальний бюлетень і тричі на рік публікує журнал *Етномузикологія*. Крім того, постійно організовуються важливі заходи, що надають можливість спілкуватися і співпрацювати численним дослідникам. Зокрема, SEM відіграла впливову роль у визнанні самої дисципліни в Америці².

Викликає захоплення масштабність конференції. Протягом п'яти днів було виголошено приблизно 400 доповідей. Щоб розподілити таку велику кількість учасників, одночасно відбулися шість сесій. Крім цього, було

¹ Сьогодні SEM нараховує більше 2500 членів.

² Детальну інформацію про Товариство і конференцію можна прочитати на веб-сторінці www.ethnomusicology.org.

організовано концерти і майстер-класи гри на автентичних інструментах, демонстрацію етнографічних фільмів та аудіозаписів, круглі столи та великі експозиції книг.

Обсяг представлених на конференції тем підкреслює різноманітність напрямів досліджень в етномузикології на Заході. Більшість доповідей розкривали історичний розвиток дисципліни і її вплив на вивчення музики світу, як наприклад, пленарна сесія: “Перспективи історії етномузикології: підходи від часів Другої світової війни.” Крім тем історичного характеру, прозвучали виступи з такою проблематикою: національна ідентичність, традиційна культура й сучасність, міжнаціональність і глобалізація, пам’ять і ностальгія, музика і засоби масової інформації, музика діаспори. Кілька сесій були присвячені питанням типології й систематизації.

Неможливо в такій лаконічній формі охопити весь спектр доповідей і програмних заходів конференції. Особливий інтерес в учасників викликали тематичні сесії і круглі столи, в яких брали участь етномузикологи-класики. В одній сесії, наприклад, загальноновідомі спеціалісти Бруно Неттл (Bruno Nettl) і Бонні Йад (Bonnie Wade) ділилися своїм науковим досвідом: розповідали про перші роки професійної діяльності, акцентуючи увагу на динаміці розвитку етномузикології – від минулого до сьогодення. Інші круглі столи, які привернули не меншу увагу учасників, були присвячені розвитку фоноархівів у XX-му столітті і визначенню їх впливу на саму дисципліну, зокрема проблематиці збереження, доступу та захисту авторських прав¹. Спеціальний гість конференції проф. Ентоні Сігер (Anthony Seeger) виголосив доповідь “Втрачені надбання і нехтувані колеги: Етномузикологи за межами академії” (“Lost Lineages and Neglected Peers: Ethnomusicologists Outside Academia”), що стосувалась діяльності і внесків етномузикологів, котрі працювали поза стінами університетів. Організатори конференції також вшанували пам’ять Мантила Гуда (Mantel Hood, 1918-2005) і Джерарда Бегейга (Gerard Behague, 1937-2005) і відзначили їхній вагомий вплив на розвиток американських наукових підходів у вивченні музики світу.

Важливо відмітити, що кілька доповідей були пов’язані з українською тематикою. Так, Адріана Гельбіг брала участь у сесії “Нові проблеми і нові напрями для етномузикологічної роботи.” Авторка ділилася своїми враженнями від експедиційних досліджень циганської культури на теренах Західної України. Стефан Бенгам прочитав доповідь з назвою “Я співаю – значить я є: дослідження програм вивчення церковної музики як засіб створення ідентичності і соціальних змін в Україні.” Автор цих рядків виступив із доповіддю “Народні мелодії, аналітичні картки, і кібернетична етномузикологія: одна

¹ Назви сесій: “Етномузикологічні архіви” (“Ethnomusicology Archives”), “Погляд на збирання і збирачів у контексті розвитку Етномузикології” (“A Look Back at Collections and Collectors in a Changing Ethnomusicology”), Етномузичні архіви: “Прощавай, пане Фонограф: Глобальні перспективи цифрової епохи” (“Ethnomusicology Archives: Goodbye, Mr. Phonograph: Global Perspectives in the Digital Age”).

перспектива в ретроспективі,” що базувалася на програмі УНСАКАТ, розроблений у свій час Володимиром Гошовським, та безпосередньо стосувалася розвитку фоноархівів в Україні.

Кілька доповідей цієї конференції опубліковані минулого року в журналі “Етномузикологія”¹.

Антоній Поточняк.

Друге життя колекції фоноваликів Осипа Роздольського

У Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології (ПНДЛМЕ) Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка зберігається найбільша частина фонозбірки Осипа Роздольського, яка налічує 755 воскових валиків Едісона. Про унікальність цієї колекції вже неодноразово писалося на шпальтах різних наукових видань. Варто тут згадати хоча б про те, що в ній наявний перший валик, на якому 28 квітня 1900 року за допомогою фонографа (вперше в Галичині) зарековдовано фольклорний матеріал із с. Коцурів поблизу Львова.

Ще донедавна фоноспадщина О. Роздольського залишалася майже недоступною для повноцінних досліджень етномузикологів. Єдине, що можна було зробити – створити каталог колекції за даними на коробках від валиків. Із цим завданням успішно впоралася старший науковий співробітник ПНДЛМЕ Ірина Довгалюк.

Однак усі спроби отримати придатну для наукових студій зафіксовану на валиках звукову інформацію видавалися недосяжними. Причиною цього, звісно, став утрачений час та неналежні умови зберігання колекції протягом тривалого періоду, що призвело до руйнації валиків.

Намагання спершу Ю. Сливинського на початку 70-х років минулого століття, а потім Б. Луканюка та І. Довгалюк у 1996 році зробити звукові копії механічним способом (за допомогою фонографа, мікрофона й магнітофона) були остаточно відкинуті ними, оскільки такий перезапис не давав бажаного результату, а тільки завдавав ще більшої шкоди, бо ж із кожним програванням валики втрачають якість записаної на них інформації й засмічуються додатковими шумами.

Ще одна спроба отримати звукову інформацію з валиків була зроблена на початку 90-х років XX століття. До Наукової бібліотеки Конгресу США відправили 10 валиків із колекції О. Роздольського, однак результат виявився не надто втішним. Якість здобутої звукової інформації також не задовольняла, оскільки цей перезапис загалом нічим не відрізнявся від отриманого механічним способом. Тому відмовилися й від подальшої співпраці з цією установою.

Згодом, у 1999 році Державним науково-дослідним інститутом інформації інфраструктури Національного агентства з питань інформації при Президентові України (м. Львів) спільно з ПНДЛМЕ був розроблений проект “Інформаційна

¹ Див: Ethnomusicology. – Vol. 50. – No. 2. – Spring/Summer, 2006.

технологія та система для збереження культурних надбань України”, одним із завдань якого було й переведення на сучасні носії фоноспадщини О. Роздольського (на той час уже існували новітні технології зчитування звукової доріжки валика). Однак тоді цей проект так і не отримав фінансової підтримки.

І тільки в 2003 році знову зажевірла надія, що унікальна колекція все ж таки буде бодай частково врятована. До керівництва ПНДЛМЕ з пропозицією здійснити перезапис валиків звернулися директор Інституту проблем реєстрації інформації (ІПРІ) Національної академії наук В’ячеслав Петров і заступник директора з наукової роботи цієї ж установи Андрій Крючин.

Відчуваючи реальну нагоду нарешті отримати якісну звукову інформацію з валиків та узгодивши кілька формальних питань, керівництво ПНДЛМЕ вирішило якнайшвидше передати колекцію в ІПРІ для перезапису. Вже весною 2004 року до цієї установи було відправлено 565 валиків, які, за попередньою експертною оцінкою, ще надаються до зчитування інформації. Інші, очевидно, вже назавжди для нас втрачені.

Важливо, що спеціально розроблений ІПРІ пристрій – лазерний інтерферометр – уможливив відчитання звукової доріжки валиків безконтактним способом за допомогою спрямування та відбиття лазерного променя, що запобігає руйнації валиків.

На сьогодні вже зчитана вся наявна на валиках звукова інформація й переведена на сучасні носії. А також частково ця інформація оброблена за допомогою комп’ютерних технологій, що дозволяють очищувати звучання від сторонніх шумів.

Нині двома установами (ПНДЛМЕ та ІПРІ) готується спільний пілотний (поки що демонстраційний) проект, який передбачає випуск мультимедійного диска, де будуть представлені не тільки фонозаписи, а й тексти пісень, розшифровані О. Роздольським, транскрипції, виконані Богданом Дрималиком, Філаретом Колессою, Олексієм Луцівом, Романом Криштальським, фотоматеріали тощо. До диска буде додано також наукову розвідку І. Довгалюк про колекцію О. Роздольського.

Тож незабаром широке коло зацікавлених поціновувачів традиційної музики матиме доступ до цієї унікальної колекції. Що ж до самих валиків, то керівництво ПНДЛМЕ розглядає можливість передання частини колекції до Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. Пшеничного.

Василь Коваль.

Кілька нотаток про інструментальну традицію Кіцманщини: за результатами експедиції 2006 року

Пропоноване повідомлення має на меті в загальних рисах ознайомити з інструментальною традицією локального буковинського осередку, що став об’єктом дослідження під час індивідуальної експедиції автора всередині грудня 2006 року. Польовою розвідкою охоплено три села Кіцманського району Чернівецької області – Глиниця, Шипинці та Іванківці, де, за попередньо наданою інформацією, ще

й досі зберігаються рудименти народної інструментальної традиції та проживають талановиті музиканти, зокрема скрипалі.

Інструментальна музична культура Кіцманьщини потребує поглибленого наукового дослідження, базованого на численних музично-етнографічних матеріалах, які ще можливо тут нагромадити від кількох талановитих народних музикантів. Подана тут вибіркова інформація стосується лише деяких аспектів функціонування інструментальної традиції в цьому регіоні, як вдалося встановити за розповідями чотирьох місцевих інструменталістів: скрипалів Олександра Олександровича Блиська (по-вуличному “Пунько”) 1952 р.н., Василя Григоровича Корольюка 1914 р.н., Костянтина Дмитровича Урсуляка 1942 р.н., Миколи Сильвестровича Вівчарюка (по-вуличному “Секунда”) 1959 р.н. та акордеоніста Василя Васильовича Богданюка 1958 р.н.

Досліджуваний осередок розташований на території північно-західної Буковини і славиться розвинутою музичною культурою. Згідно з розповідями народних музикантів, колись (приблизно в середині XIX століття) у цій місцевості оселилися два брати-музиканти з “Галіції” (точніше з Івано-Франківщини) Богданюк та Блищук, які підняли музичне мистецтво буковинського регіону до високого рівня. До теперішнього часу тут залишилися цілі династії музикантів: у с. Шипинці – Богданюки, Блищуки, а в с. Глиниця – Антоняки та Урсуляки. Між капелістами цих сіл завжди існувала й досі існує конкуренція. Свідченням цього є традиція, започаткована ще на початку XX століття. У корчмі збиралися та змагалися поміж собою кілька весільних капел. Рівень їхньої майстерності оцінювався аплодисментами присутніх людей. Переможці отримували бочку пива.

Тривалий час музична культура регіону зберігала високий професійний рівень. Інструменталісти поділялися на: “слабких”, “середніх” і “вищої категорії”. До перших належали аматори, котрі публічно не музикували, а грали лише для себе. Музикантів середнього рівня майстерності запрошували на “клаки” (толока), де на забаві, після роботи, могли грати 2-3 музиканти: скрипка, цимбали й контрабас. Найвища категорія закріплювалась за музикантами, котрі ходили грати на так звані “бали” до панів (кінець XIX ст.), зокрема в села Сторожинецького р-ну Чернівецької області та Снятинського району Івано-Франківської області. Польська шляхта називала буковинських виконавців “ромами” або циганами, нерідко примовляючи: “як грає, то вже – ром”. За ними спеціально присилали “фіякри” (коні), а музиканти збирались по-святковому: одягали білу сорочку, метелик, чорний костюм, чорні туфлі і, крім того, повинні були мати “чистий” інструмент. До складу цих капел входило 10-12 чоловік, а саме: 3-4 скрипалі, скрипаль-“секундар”, “війолоніст” (музикант на басолі), цимбаліст, який грав на угорському інструменті, найст, тромбоніст, контрабасист.

Ще донедавна, крім різних забав, у досліджуваній місцевості існувала традиція “ходити в серенади”, що відбувалось на великі релігійні свята. Суть дійства полягала в обходженні сільських домівок цілими капелами та привітанні своєю грою знайомих, а також господарів, котрі попередньо замовляли музикантів. При цьому виконувалися різножанрові інструментальні мелодії до слухання і до

танцю. Музикування таких капел набуло широкого розмаху і здійснювалось не тільки в своєму районі чи області, але й за їх межами. Гру буковинських віртуозів, котрі обслуговували весілля, можна було почути й на Гуцульщині, Поділлі та в Галичині.

В інструментальній культурі Кіцманьщини, як і в більшості інших етнічних осередків, домінуюча роль належала скрипці. Цей інструмент займав головне місце як у сольному, так і в ансамблевому виконанні, а для самих скрипалів дуже часто музикування було єдиним джерелом заробітку.

Початок музичної діяльності майбутнього інструменталіста припадав приблизно на вік 6-7 років. Кожен скрипаль був змушений пройти кілька етапів навчання на різних інструментах. Насамперед малолітніх хлопців ставили на стілець і вчили “азів” на невеличкому контрабасі, а саме, показували, де яка “міра” (тональності: c, d, f). Засвоївши гру на цьому інструменті, переходили до цимбал, на яких вчилися акомпанувати, і тільки згодом учень брав до рук скрипку, але тільки для “секундування” (гри гармонічних функцій). Після усіх цих етапів тільки найталановитіші музиканти допускались до виконання скрипкових мелодичних партій. Навчання проводилось у практичній формі, коли виконувався засвоєний слуховим способом активний середовищний репертуар. Заключним етапом становлення музиканта була його гра в ансамблі.

Репертуар ансамблю переважно складався з наступних творів: *до слухання* – марші, вівати, гори, хори, сирби, жоки, чардаші, популярні пісні; *до танцю* – польки, вальси, козаки, гуцулки, гопаки, танго, фокстроти; *до співу* – “до вінка”, “до благословення”, коломийки.

Додатково, з певною долею умовності, місцеві танці можна поділити на дві групи: *загальнонаціональні* – козаки, гуцулки, гори, вівати, коломийки, гопаки; *міграційні* – молдавські хори та сирби; румунські жоки; угорські чардаші; полінаціональні вальси, танго та деякі єврейські танці.

Відомими музикантами-скрипачами, котрі вийшли “на велику сцену” із досліджуваного регіону, є Ілля Міський та Юрій Блишук. Перший у 1950-х роках створив й очолив у Чернівцях Оркестр буковинського ансамблю пісні й танцю, в якому абсолютну більшість становили шипинські та глиницькі музиканти-самородки. Юрій Блишук у 1982 році організував Глиницький оркестр народних інструментів і керує ним до сьогодні. Оркестр неодноразово виступав із концертами на різних конкурсах та фестивалях як в Україні, так і за її межами – у Молдові, Румунії та Росії. Гру капелістів із сіл Шипинці та Глиниця можна почути у фільмі І. Миколайчука “Білий птах з чорною ознакою”.

Очевидно, що в такому лаконічному викладі, базованому на розвідковому обстеженні трьох сіл Кіцманьщини, годі сформувати належне уявлення про музичну культуру Буковини. Однак цього достатньо, аби запевнитись у загальній необхідності, спричиненої швидким занепадом народномузичної традиції, дослідити цей регіон на фаховому рівні, що й планується зробити в близькій перспективі автором цього повідомлення.

Роман Нярба.

Додатки

СПИСОК ПРАЦЬ Богдана Луканюка

а) дослідження:

1. Народнопоетичні прообрази у творчості М. Леонтовича // Творчість М. Леонтовича: Збірка статей / Упорядник В. Золочевський. – Київ: Музична Україна, 1977. – С. 177-199.

Перевидання: Народнопоетичні прообрази у творчості М. Леонтовича // Завальнюк Анатолій. Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи: До 125-ої річниці від дня народження. – Вінниця: Поділля-2000, 2002. – С. 178-195.

2. “Дударик” М. Д. Леонтовича // Народна творчість та етнографія. – 1978. – №1. – С. 58-65.

3. Народно-песенный тематизм в творческом стиле Микола Леонтовича: Дис. ... канд. искусствоведения. – Ленинград, 1980. – 183 с. – Машинопись. – Министерство культуры РСФСР. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, научно-исследовательский отдел (автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – 18 с.).

4. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке “Вийди, вийди, Іванку”) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сборник статей и материалов / Составитель В. Е. Гусев. – Ленинград: Музыка, 1980. – С. 83-107.

5. Типові форми музично-етнографічної документації: Методичні рекомендації. – Львів, 1981. – 24 с. + 6 с. дод. – Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка.

6. “Мелодии Леонтовича” // Советская музыка. – 1981. – № 2. – С. 113-118.

7. К теории песенного типа // Народная песня. Проблемы изучения: Сборник научных трудов / Составитель И. И. Земцовский. – Ленинград, 1983. – С. 124-135. – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.

8. О кодировании ритмических форм // Методы изучения фольклора: Сборник научных трудов / Ответственный редактор В. Е. Гусев. – Ленинград, 1983. – С. 104-107. – Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии.

9. Народнописенні мелодії з голосу І. Франка і М. Павлика // Народна творчість та етнографія. – 1985. – № 5. – С. 65-68.

2-га редакція, розширена: Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського // Етномузика / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 9-53. – Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 14.

10. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю (на прикладі [хорів на народнопісенні теми] М. Леонтовича) // Українське музикознавство: Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник / Редколегія: І. А. Котляревський та ін. – Київ: Музична Україна, 1987. – Вип. 22. – С. 38-48.

Див також № 38.

11. Про творчий метод М. Леонтовича // Українське музикознавство: Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник / Редколегія: І. А. Котляревський та ін. – Київ: Музична Україна, 1989. – Вип. 24. – С. 36-45.

12. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць / Упорядник Б. Луканюк. – Київ, 1989. – С. 59-86. – Київська державна консерваторія ім. П. Чайковського.

Окреме перевидання: Диференціальний принцип тактування: Методичні рекомендації до курсу „Музично-етнографічна документація”. – Львів, 1994. – 40 с. – Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові; кафедра музичної фольклористики.

13. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель (Львів, 22-24 березня 1990 р.) / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1990. – С. 6-8.

14. Про основний фонд писемних джерел музично-етнографічної інформації // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Польові дослідження / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1991. – С. 45-53.

15. Про тактування творів народної музики: До постановки питання // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Теоретичні студії / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1991. – С. 12-19.

16. Кілька заміток про т.зв. заспіви-зачини весільних ладканок // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1992. – С. 38-45.

17. “Моно...”, “ізо...” та інші: З записок до термінології // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1992. – С. 7-14.

18. Музичні жанри та форми питомої народновокальної творчості бойків (Спроба типології) // Традиційна народна музична культура Бойківщини / Упорядник Б. Луканюк. – Турка, 1992. – С. 6-9 (співатор М. Мишанич).

19. Про будову народнопісенних тем М. Леонтовича // Українська музика. Традиції та сучасність: Збірник статей / Упорядник Я. Якубук. – Львів, 1993. – С. 94-117. – Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.

20. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1993. – С. 45-51 (нотні приклади Л. Добрянської).

2-га редакція, доповнена: Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся / Упорядник В. Ковальчук. – Рівне: Перспектива, 2004. – Вип. 5. – С. 95-108. (нотні приклади Л. Добрянської та Ю. Рибака).

Окреме перевидання 2-гої редакції: Мелотипологія весільних ладканок і пісень (за матеріалами Західного Полісся та Західної Волині): Методичні рекомендації з курсу “Український музичний фольклор”. – Львів, 2004. – 20 с. – Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики.

21. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: До постановки питання [початок] // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1993. – С. 7-14; те саме [закінчення] // П'ята конференція дослідників народної музики... – Львів, 1994. – С. 7-11.

22. Народні мелодії батьківщини Т. Шевченка: Мелотипологічна характеристика // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1994. – С. 36-45 (на матеріалах М. Мишанича).

23. Деякі підсумки та перспективи музично-етнографічного дослідження Бойківщини // Бойки: Видання науково-культурологічного товариства “Бойківщина” в Дрогобичі. – 1995. – № 1-3. – С. 48-52.

24. Зібрання Бели Бартока на Закарпатті // Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1995. – С. 54-65.

Скорочене перевидання: Зібрання Бели Бартока на Закарпатті // Втілення ідей національного відродження в навчально-виховний процес педагогічних училищ України: Збірник матеріалів / Редактор-упорядник О. Яцків. – Чернівці; Дрогобич, 1997. – С. 43-49.

25. Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині // Родовід. – 1995. – № 11. – С. 15-19.

Препринт: Інструментальная музыка еврейской свадьбы на Гуцульщине // Первая международная конференция памяти М. Я. Береговского (к столетию со дня рождения): Программа и тезисы докладов (12-14 октября 1992 г.). – Санкт-Петербург, 1992. – С. 13-16.

26. З записок до етномузикознавчої термінології: “Пунктирний” чи “пунктований”? // Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1995. – С. 80-81.

27. Полемічні нотатки з приводу диференціального принципу тактування. – Львів, 1996. – 28 с.

28. Ритмічне варіювання (початок) // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1996. – С. 3-18.

29. Про мелогенезу однієї “бойківської” коломийки // Традиційна народна музична культура Бойківщини: Збірник статей і матеріалів / Упорядники

Т. Брилинський і Б. Луканюк. – Львів, 1996. – С. 12-18 (інше видання цього ж збірника. – Дрогобич, 1996. – Вип. 2. – С. 16-22).

30. Осип Роздольський як піонер фронтально-систематичного фонографування // Народнознавчі зошити. – Львів, 1997. – Зошит 1. – С. 1-4 (співавтор І. Довгалоук).

31. З історії збирання волинського музичного фольклору в міжвоєнний період // Традиційний музичний фольклор Волині / Редактор-упорядник О. Смоляк. – Кременець, 1997. – С. 5-9.

32. Усічення // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць / Упорядник О. Мурзина. – Київ, 1998. – Вип. 1. – С. 34-48. – Національна музична академія ім. П. Чайковського.

33. Бойківська ладканка в запису Климента Квітки (до 50-ої річниці його смерті) // Традиційна народна музична культура Бойківщини: Збірник статей і матеріалів / Упорядники В. Коваль і П. Зборовський. – Львів: ТЗОВ “Камула”, 2003. – С. 5-23.

34. Найперші фонографічні записи в Україні: Городецький музей // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся / Упорядник В. Ковальчук. – Рівне: Перспектива, 2003. – Вип. IV. – С. 19-45.

35. Ходовицька збірка Івана Колесси // 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 / Упорядники І. Довгалоук, А. Вовчак. – Львів, 2005. – С. 261-290. – Серія “Українська філологія: школи, постаті, проблеми”. – Вип. 5.

36. До історії терміна “етномузикологія” // Етномузика / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 2006. – Число 1. – С. 9-32. – Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 12.

Перевидання: До історії терміна “етномузикологія” // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. – 2006. – Вип. 37. – С. 257-275.

б) повідомлення, тези доповідей, газетні, енциклопедичні статті, інтерв'ю:

37. Ярослав Лопатинський: До 100-річчя від дня народження // Музика. – 1971. – № 5. – С. 24-25.

38. К вопросу об активном фольклорном ареале в индивидуальном стиле композитора // Краткие тезисы докладов к Всесоюзной научной конференции... “Проблемы идеологической борьбы в культуре и искусстве на современном этапе”, 12-16 июня 1974 г. – Киев, 1974. – С. 110-112.

Див. також № 10.

39. О метро-ритмических эталонах традиционных мелодий украинских песен // Традиционный фольклор и современность: Всероссийская конференция молодых фольклористов, 20-26 февраля 1978 г., г. Кириши [Ленинградской обл.] / Редакция: Е. В. Гиппиус и др. – Москва, 1978. – С. 27-28.

40. О сравнительно-типологическом направлении в украинском этномузыкальном знании // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири: Тезисы докладов Всероссийской музыкально-фольклорной конференции в г. Свердловске, 3-8 мая 1979 г. / Редколегия: Е. В. Гиппиус и др. – Москва, 1979. – С. 12-13.

Перевидання: Типологічна школа в українському етномузикознавстві // Республіканська науково-теоретична конференція “Проблеми вивчення та пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури”: Тези доповідей. – Рівне, 1990. – С. 73-74; S. Ludkevych and Lviv school of ethnomusicology // Typological Classification of Tunes. Advanced Systems for Arranging Folklore Stoks: Abstracts of the First International Ethnomusicologists' Conference, December 1-3. 1994. – Vilnius, 1994. – P. 6-7.

41. Leontovych Mykola // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Edited by S. Sadie. – London, 1980. – Vol. X. – P. 678.

42. Nikodemovich Andry // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Edited by S. Sadie. – London, 1980. – Vol. XIII. – P. 245-246 (співавтор А. Нікодемівич).

43. Музикознавець, педагог, дослідник [про С. Павлишин] // Червоний прапор. – 1989. – 18 березня; варіант тексту: Першопроходець // Культура і життя. – 1990. – 28 січня.

44. Деякі питання методики експедицій слідами попередників // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1992. – С. 101.

45. Народні мелодії Івана Франка у записах Миколи Лисенка // Науково-теоретична конференція, присвячена 150-річчю від дня народження Миколи Лисенка: Програма і тези наукових повідомлень (2-4 березня 1992 року). – Львів, 1992. – С. 62-63.

Перевидання: Народні мелодії Івана Франка у записах Миколи Лисенка // Микола Лисенко та музичний світ (до 150-річчя від дня народження): Тези Міжнародної наукової конференції: 20-22 травня 1992 р. – Київ, 1992. – С. 110-112.

46. Фольклор – справа державна [інтерв'ю журналістці Миколі Савчуку] // Чорногора: Літературно-мистецький часопис Покуття та Гуцульщини. – 1991. – № 1. – С. 50-54.

47. Про перевидання етномузикознавчих праць С. Людкевича // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1993. – С. 85-86.

48. Передладканка вздовж Ікви // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1994. – С. 73-74.

49. Rhythmical Variations and the Genotypic Classification of Folk Song Melodies // Typological Classification of Tunes. Avances Systems for Arrangig Folklore Stoks: Abstracts of the First International Ethnomusicologist's Conference, December 1-3, 1994. – Vilnius, 1994. – P. 7-8.

50. Tance huculskie // Muzyka Kresow. – Krakow: Instytut Buckleina, 1996. – S. 3-6.

51. К. Квітка про виконавський фольклоризм // Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки: Тези конференції / Редакційна колегія: Р. І. Дзвінка та ін. – Рівне, 2005. – С. 5-8.

52. Електронне перевидання друкованих праць Климента Квітки // Етномузикологія / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 2006. – Число 1. – С. 178-179. – Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 12.

в) біо-, бібліо- та нотографічні матеріали:

53. Нотографія музичного фольклору Володимирії та Люблінщини // Традиційна народномузична культура Західного Полісся та Західної Волині: Дослідження та матеріали / Упорядник Т. Брилинський. – Львів, 1997. – С. 23-27.

54. Експедиційні матеріали в Фонографічному Архіві ім. Мар'яна Собеского // Восьма конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1997. – С. 49-59.

55. Народна музика Галичини та Володимирії: Матеріали до нотографії (1790-1950). – Львів: ТеРус, 2001. – 68 с. – Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології ЛДМА ім. М. Лисенка.

56. Матеріали до бібліографії польської етномузикології XIX–XX ст. – Львів: СПОЛОМ, 2006. – 192 с., CD. – Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології ЛДМА ім. М. Лисенка.

57. Климент Квітка. Друковані праці та листування (станом на 2006 рік). – Львів, 2006. – 44 с. – Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології ЛДМА ім. М. Лисенка.

г) педагогіка:

58. Актуальні питання викладання курсу “Українська народна музична творчість” у педучилищах і педвузах // Народна музична творчість, традиції, обряди як складова національної (рідної) школи. – Київ, 1991. – С. 6-8.

59. Методика збирання. Питальник: [Методичні рекомендації студентам з польової практики]. – Львів, 1991. – 2 с. – Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка.

2-ге видання, розширене: Пам'ятка студента-практиканта та збирача-початківця: Методичні рекомендації для студентів спеціальності 7.020205 “Музичне мистецтво” спеціалізації “Викладач, артист, керівник фольклорного ансамблю”. – Рівне, 2001. – 24 с. – Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету; кафедра музичного фольклору.

60. Музично-етнографічна практика: Методичні рекомендації для теоретико-композиторського факультету. – Київ, 1995. – 22 с. – Методичний кабінет навчальних закладів Міністерства культури.

61. Навчальний план для спеціальності 0202 “Музичне мистецтво”, спеціалізація 7.020205-б “Етномузикознавство”. – Львів; Київ, 1995. – Міністерство культури України.

62. Навчальний план для спеціальності 7.020205 “Музичне мистецтво”, спеціалізації “Музичний фольклор”. – Рівне; Київ, 1997. – Міністерство культури України (співавтор Б. Яремко).

63. Аналіз писемного джерела музично-етнографічної інформації: Методичні рекомендації. – Львів, 1997. – 8 с. – Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики.

Перевидання: Аналіз писемного джерела музично-етнографічної інформації // Науково-педагогічна конференція “Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді” (Кременець, 11-12 травня 2000 року): Матеріали / Упорядник О. Смоляк. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000. – С. 38-44.

64. Вступ до етномузикознавства: Програма-конспект. – Львів, 1995. – 12 с. (остання редакція. – Львів, 2006. – 24 с. – Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики).

65. Аналіз народномузичних творів: Програма-конспект. – Львів, 1997. – 12 с. (остання редакція. – Львів, 2006. – 24 с. – Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики).

66. Музичний фольклор. Порівняльне музикознавство: Програма. – Львів, 1998. – 8 с. (остання редакція. – 16 с. – Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики).

67. Методика науково-дослідницької роботи: Програма. – Рівне, 2003. – 12 с. – Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету; кафедра музичного фольклору.

68. Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін: Програма-конспект. – Львів, 2006. – 36 с. – Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики.

69. Українська думка про народну музику: Читанка з курсу “Вступ до етномузикознавства”: У 2 ч. – Львів, 2006. – Ч. 1. – 140 с.; Ч. 2. – 109 с. + CD. – Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики.

70. Тематичні плани курсу “Музичний фольклор”: Лекція з курсу “Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін” (тема 12). – Львів, 2006. – 20 с. – Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики

Перевидання: Про тематичні плани курсів “Музичного фольклору” // Етномузика / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 157-171. – Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 14.

71. Спеціальний клас: Програма-конспект. – Львів, 2007. – 32 с. – Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка; кафедра музичної фольклористики.

в) рецензії, відгуки:

72. Відзив провідної організації на кандидатську дисертацію Оксани Шевчук “Роль збірника Климента Квітки “Українські народні мелодії” у становленні української радянської музики 1920-х років” (1982). – 12 с. – Машинопис.

73. Рецензія на навчальний посібник Анатолія Іваницького “Українська народна музична творчість” (1989, для редакції “Музична Україна”). – 28 с. – Машинопис.

74. Відзив провідної організації на кандидатську дисертацію Ольги Бенч “Хорова культура України в аспекті виконавського фольклоризму” (1990). – 8 с. – Машинопис.

75. Відзив провідної організації на докторську дисертацію Анатолія Іваницького “Украинская народная музыкальная культура” (1992). – 12 с. – Машинопис.

76. Відзив провідної організації на кандидатську дисертацію Богдана Водяного “Народна інструментальна музика Західного Поділля. Проблема еволюції традиційного музикування” (1994). – 10 с. – Машинопис.

77. Відзив провідної організації на кандидатську дисертацію Людмили Шолохової “Становлення та розвиток єврейської музичної фольклористики в Російській імперії на початку XX сторіччя” (2000). – 12 с. – Машинопис.

78. Відзив офіційного опонента на кандидатську дисертацію Ірини Клименко “Мелогографія живих наспівів басейну Прип’яті” (2001). – 12 с. – Машинопис.

79. Відзив на підготовлене А. Іваницьким до друку перевидання “Українських народних мелодій” та видання “Коментаря” до них Климента Квітки (2005, для Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України). – 7 с. – Машинопис.

г) редагування:

80. М. Мишанич. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 ч. і 2 кн. / Систематизація та загальна редакція Б. Луканюка. – Львів, 1985, 1987. – XXXI+178 с.; VII+190 с. – Рукопис, депонований у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України, од. зб. 33135/1-3 муз., а також у Науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка, од. зб. НЗІ 02.004-5.

81. М. Леонтович. Хорові твори на народнопісенні теми: З неопублікованого / Упорядкування та редакція Б. Луканюка. – Київ: Музична Україна, 1987. – 24 с.

82. Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць / Редактор-упорядник Б. Луканюк. – Київ, 1989. – 102 с. – Київська державна консерваторія ім. П. Чайковського.

83. Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель (Львів, 22-24 березня 1990 р.): Програма і тези наукових повідомлень / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1990. – 58 с.

84. Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель (Львів, 27-31 березня 1991 р.): Теоретичні студії / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1991. – 54 с.

85. Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель (Львів, 27-31 березня 1991 р.): Польові дослідження / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1991. – 58 с.

86. Традиційна народна музична культура Бойківщини / Упорядник Б. Луканюк. – Турка, 1992. – Вип. 1. – 21 с.

87. Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 1-5 квітня 1992 року): Матеріали / Редактор-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1992. – 112 с.

88. Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 1-3 квітня 1993 року): Матеріали / Редактор-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1993. – 100 с.

89. П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 15-16 грудня 1994 року): Матеріали / Редактор-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1994. – 86 с.

90. Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 5-8 квітня 1995 року): Матеріали / Редактор-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1995. – 92 с.

91. Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 22-25 травня 1996 року): Реферати / Редактор-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1996. – 48 с.

92. Восьма конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 10-12 квітня 1997 року): Реферати / Редактор-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1997. – 60 с.

93. Традиційна народна музична культура Бойківщини / Редактори-упорядники Б. Луканюк, Т. Брилинський. – Дрогобич, 1996. – Вип. 2. – 52 с.

94. Колесса Філарет. Усна словесність / Підготували до друку Б. Луканюк, О. Смоляк. – Тернопіль: Підручники та посібники, 1996. – 40 с.

95. Довгалюк Ірина. Музично-етнографічна діяльність Осипа Роздольського: Довідник / Загальна редакція Б. Луканюка. – Київ: Родовід, 1997. – 47 с.

96. Довгалюк Ірина. Осип Роздольський: Музично-етнографічний дорожок / Загальна редакція Б. Луканюка. – Львів: ТеРус, 2000. – 154 с.

97. Лукашенко Лариса, Похилевич Галина. Традиційні пісні українців північного Підляшшя: За матеріалами експедиції 1999-2001 років / Загальна редакція Б. Луканюка. – Львів: Камула, 2006. – 308 с.

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

99. Цехміструк Юрій. Народні пісні з Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років / Джерельні матеріали та видання Б. Столярчука; відчитання та загальна редакція Б. Луканюка. – Львів: Рівне, 2006. – 480 с., CD.

100. Етномузика / Упорядник Б. Луканюк. – Львів, 2006. – Число 2: Збірка статей та матеріалів на честь 150-ліття Івана Франка. – 220 с., CD. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 14).

101. Пасічник Володимир. Володимир Гошовський: біобібліографічний покажчик / Загальна редакція Б. Луканюка. – Львів, 2007. – 80 с.: іл. – Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України.

КАНДИДАТСЬКІ, ДИПЛОМНІ ТА МАГІСТЕРСЬКІ РОБОТИ
під керівництвом професора **Богдана Луканюка**

а) кандидатські:

1. Довгалюк Ірина. Осип Роздольський в історії музичної фольклористики. – 1998.
2. Рибак Юрій. Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогографія – культурогенеза). – 2005.
3. Коваль Василь. Генеза локальної типологічно гетерогенної народновкальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган). – 2006.

б) дипломні:

4. Білик-Швед Тамара. Перемінно-ладова модуляція в курсі гармонії. – 1978.
5. Нечипуренко-Физер Марія. Хорові обробки народних пісень С. П. Людкевича. – 1979.
6. Лемішко Вероніка. Проблеми єдності циклу 24-х прелюдій Ф. Шопена. – 1980.
7. Доценко Світлана. Ритміка Б. Лятошинського (на прикладі другого та третього квартетів). – 1980.
8. Русиняк-Чернецька Лариса. Гармонічне варіювання. – 1981.
9. Шульга-Яремчук Христина. Експозиційний період у солоспівах Миколи Лисенка: Посібник-хрестоматія. – 1981.
10. Садовський Володимир. Пісенна творчість М. Таравердієва. – 1982.
11. Сеник-Гринкіна Ольга. Експозиційний період у солоспівах українських композиторів (М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий). – 1983.
12. Тукало-Аллахвердієва Тамара. Гармонія обробок народних пісень Миколи Колесси. – 1983.
13. Возняк Оксана. Гаївки: Спроба генотипної класифікації (на матеріалах ЛДК). – 1985.
14. Марцинків-Малхасянц Галина. Приховане багатоголосся: На матеріалах фугальних тем “Добре темперованого клавіру” Й. С. Баха. – 1986.
15. Мадяр Віра. Частотні показники розповсюдження народнопісенних звукорядів Західного полігону. – 1986.
16. Брилинський Тарас. Музична культура села Пуків. – 1994.

17. Коваль Василь. Приурочена народновокальна творчість Рожнятівщини. – 1994.
18. Турянська Олександра. Народна пісенність Пістиньсько-Рибницького межиріччя. – 1994.
19. Лукашенко Лариса. Тетрахордові системи в народних піснях Західної Волині та Західного Полісся. – 1996.
20. Федун Ірина. Бойківський скрипаль Кузьма Воробець у контексті етнічного середовища. – 1996.
21. Яцків Юрій. Підгірянсько-бойківське пограниччя на Бойківщині. – 1996.
22. Перескоцька Світлана. Життєвий і творчий шлях В. Л. Гошовського. – 1998.
23. Рибак Юрій. Календарно- та сезонно-обрядові наспіви Верхньоприпятьської низовини. – 1998.
24. Мокану Олександра. Весілля в селах Таборів та Чубинці Сквирського району Київської області: Реконструкція і типологія. – 1998.
25. Поточняк Антоній. Традиційне весілля у селах Вороняків. – 1999.
26. Коломиець Ольга. Гуцульський традиційний похорон: Обряд і музика. – 2000.
27. Фримерштейн Вікторія. “Антропологія музики” Алана П. Мерріама. – 2001.
28. Скобало Роман. Типи народної пісенності Яворівщини: Антологія. – 2002.
29. Слуцька-Мартинів Ірина. Традиційні народні пісні села Ходовичі в записях Євстахія Дюдюка: Збірник. – 2005.

в) магістерські:

30. Фримерштейн Вікторія. Етномузикознавча концепція Бруно Нетла. – 2003.
31. Ярмола Вікторія. Скрипкова народна музика західнополіської традиції. – 2004.
32. Нярба Роман. Традиційна скрипкова музика західноподільського Подністров'я. – 2005.
33. Букало Наталія. Михайло Вербицький в історії галицької музичної фольклористики. – 2006.

Summary

Studies

Yurij Rybak. The methodology of areal-typological investigation in ethnomusicology. Experience of the Lviv School (pp. 9 – 22). For several decades the Lviv musical-folkloric school has developed an innovative direction of comparative research, which is based on structural-typological and areal (geographic) approaches. As a representative of the younger generation of Lviv ethnomusicologists, the author shares the experience of realizing a sub-program of the Problematic Scientific Research Laboratory of Music Ethnology (Lviv, Ukraine). This research served as the foundation of the author's own dissertation.

Vasyl' Koval'. Regarding the question about the main tendencies of the functioning of contemporary folk well-wishing culture (based on materials of songs from the area of northwest area from Gorgany) (pp. 23 – 27). Contemporary traditional musical culture can differ from one another at various levels in the existence of genres. Even one genre and its associated compositions can exist at various levels of existence in the same ethnic environment within a spatial aspect. There exist at least three main tendencies in traditional musical culture: 1) genres and their compositions that sufficiently, actively exist in developing and creating new folk songs; 2) genres and their compositions which exist passively (as a rule, in the memory of older people) that gradually die out; 3) genres and their compositions that lack properties of change in one way or another; they actively exist, but do not influence in creating new works, and exist in the "conservation" stage of their development. In the investigated territory – Bohorodchans'kyj, Dolyns'kyj, and Rozhniativs'kyj regions of Ivano-Frankivs'k Oblast – there co-exist all three above-mentioned tendencies of functioning of traditional musical culture. They appear in various ways and genres and in various areas of the region (sometimes even in neighboring populated areas).

Anatolij Ivanytskyj. Esoterism of ritual songs (pp. 28 – 42). Under the influence of the philosophical views of Rene Guenon (e.g., Symbols of Sacred Science, Moscow, 2002), the author analyzes the inner essence of ritual song creativity and concludes that only the form of a song can become the conservative factor in analytical comparative studies. The poetic content is too fluid, and therefore the possibility of its use is limited to pedagogical and scientific-popular spheres. The sacred symbols of folklore requires the development of a new methodological research.

Iryna Dovhaliuk. Ethnomusical aspects in Volodymyr Shukhevych's monograph "Hutsulshchyna" (pp. 43 – 56). As a renowned, seasoned researcher

of the Hutsul region, Volodymyr Shukhevych made a significant contribution in the development of musical folkloristics of Halychyna. As a representative of one ethnographic direction in Halychyn (Galician) ethnomusicology, he ended the period of applied folklorism in Halychyna, and ushered in a new scientific era of folk music studies. This article will show the impact of Shukhevych's work "Hutsulshchyna" as the first monographic collection of Hutsul folk music (transcriptions by Filaret Kolessa and Stanislav Ludkevych), musical instruments, and folk dances.

Bohdan Jaremko. Hutsul fiddler Vasyl Vardzaruk ("Jakobyshyn") and his followers (pp. 57 – 66). Through thorough investigative work, the author reconstructs the creative portrait of renowned Kosmach fiddler of the "oldest generation." This study is accomplished via the narratives of his students' and followers' and through the prism of current performance traditions. The fiddle and ensemble performance practice in the territories where Vasyl Vardzaruk – "Jakobyshyn" and his ensembles come from continue to develop thanks to the functioning of these ensembles, which are lead by fiddlers from the 1970s through the 1990s, and into the present.

Materials and Publications

Mykhailo Myshanych. Ukrainian spring devotional songs "rantsivkas" (pp. 67 – 94). Until recently the so-called "rantsivkas" – a genre of the spring devotional song akin to spring reveling – functioned actively in the Western part of Lviv Oblast. However these pieces were never given significant scholarly attention. As a result there exist inaccurate information and interpretations about them. The author analyses several published and unpublished field materials and determines the existence of four types of "rantsivkas." Several hypotheses about the genesis of this unique genre are also presented.

Iryna Klymenko. Macro areal notations of a central Ukrainian cartographer (pp. 95 – 113). Two wedding rhythmic types 1: < ♩ 34₂ > and 2: the pair < ♩ 43₂; 446 > / < ♩ 53₂; 557 > and their Western Ukrainian local versions are described in several works by Bohdan Lukaniuk and his students. The macro areal approach demonstrates, that the areal of the formula #1 becomes part of the wedding macro areal spondee combinatory rhythmic periods (Pidliasha + Chelm + Polissia + Byelorussia + Po-ozher zones) and the pair #2 participates in Ukrainian language space from Pidliasha to the Central Naddniproian region, and create a separate community in Siver region. Both macro areals overlap in Central Polissia.

Viktoria Jarmola. The learning process of becoming a Polissian musician-fiddler (pp. 114 – 118). The materials of the article characterize generally the learning process and methods of training fiddlers in the Polissian ethnic environment (the northern part of Rivne and Volyn oblasts). These stages play an important role in

defining the folk musician-professional. After successful completion of their training the fiddlers reach the appropriate level of mastery and renown and begin their own performing career.

Volodymyr Pasichnyk. The correspondence between Volodymyr Hoshowsky and Ilarion Hrynevets'ky (pp. 119 – 142). The period between 1952 and 1961 is in essence the realization of V. Hoshowsky as a scholar, musicologist-folklorist. The published letters include important information about the writing of the first scholarly articles of V. Hoshowsky and the history of their publication.

Pedagogy

Mykhailo Myshanych. Course syllabus “Musical-ethnographic documentation: Transcription of folk vocal works (morphological)” (for students specializing in “ethnomusicology”) (pp. 143 – 149). Renowned Lviv transcriber shares his pedagogical experience of lectures, which are directed at the morphological transcription of folk song music. The course, which is thirty-four credit hours, is taken by first-year students of the ethnomusicological section of the theory-composition department during the second semester. The course outline anticipates two forms of activities – lecture and practical work. The theoretical foundation of the transcription process is taken from the development of representatives of the Lviv musical-folkloric school.

Olha Kolomyiets'. The project of the academic program of the special course “World music: Arabic and Japanese cultures (for students of the department of culture and arts with the specialization of “folkloristics” specialization “ethnomusicology” of the Ivan Franko National University in Lviv) (pp. 150 – 168). The program is for students with the qualification “Baccalaureate of philology. Ethnomusicologist” during the fourth year of study. The following project proposes the main aspects of the lecture of the course and thematic material regarding folkloric music of two developed cultures of the East – Arabic and Japanese. To each of the thematic blocks of disciplines is provided a list of literature.

Natalia Boiars'ka. Student term papers in the music folklore department of the Rivne State Humanitarian University (from 1997-2007) (pp. 169 – 186). Since 1997 the music folklore department of the Rivne State Humanitarian University has adopted a curriculum, which is oriented on the preparation of practical and theoretical specialists in the sphere of investigation and popularization of folk music. During this period two hundred eighty (280) student papers have been completed. They can be divided into three groups: term and baccalaureate papers, bibliographic paper and several theses. In addition to these works, three students from the department have completed their studies by completing folk anthologies. A list of works is presented in chronological order, as well as by genre and geographic indices.

Reviews and announcements

Folk songs of Volyn region. – Anatolij Ivanytskyj

Traditional songs of Ukrainians of Northern Pidliasha. – Yuriy Rybak

Songs of Shevchenko's region. – Larysa Lukashenko

Fifty years of American Society of Ethnomusicology. – Anthony Potoczniak

Second life of the collection of Osyp Rozdol's 'ky's wax cylinders. – Vasyl' Koval'

Several notations about instrumental tradition in Kitsman region: based on the results of expeditions in 2006. – Roman Niarba

Appendix

List of works by Bohdan Lukaniuk

Candidate, diploma, and masters theses under the direction of Bohdan Lukaniuk

Information about authors

Відомості про авторів

Наталія Боярська – аспірантка відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Рильського, викладач кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна; тел.: (80362)633174; тел. (дом.) (80362)632540.

Ірина Довгалиук – музикознавець (1984), доцент (2003), кандидат мистецтвознавства (1998), кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету ім./І. 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 М. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна; тел. (80322)723660; тел. (моб.): +380667726776, e-mail: dis_muz@ukr.net.

Анатолій Іваницький – доктор мистецтвознавства (1992), професор (1993), провідний науковий співробітник відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, вул. Грушевського, 4, 01001, м. Київ, Україна; тел. (роб.) (8044)2781636.

Ірина Клименко – музикознавець (1988), кандидат мистецтвознавства (2002), завідувач Лабораторії музичної етнографії при Національній музичній академії України імені Петра Чайковського, вул. Городецького 1-3/11, 01001, м. Київ, Україна; тел. (моб.) +380504406753.

Василь Коваль – композитор (1993), музикознавець (1994), завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна; тел. (80322) 723660; тел. (моб.) +380506103425.

Ольга Коломисць – музикознавець (2000), асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Франка, вул. Університетська, 1, 79602, м. Львів, Україна, тел.: (8032) 296 41 97, e-mail: kaftiatr@franko.lviv.ua; працівник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322)723660; тел. (моб.) +380505513911, e-mail: okolom@gmail.com.

Лариса Лукашенко – музикознавець (1996), асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського

національного університету ім. І. Франка, вул. Університетська, 1, 79602, м. Львів, Україна; тел.: (8032) 296 41 97, e-mail: kaftetr@franko.lviv.ua; молодший науковий працівник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії імені М. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 723 660; тел. (моб.) +380677226179, e-mail: larysa_lukashenko@yahoo.com

Михайло Мишанич – доцент (1997), старший науковий працівник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна; тел. (80322) 723 660, тел. (дом.) (80322) 299 2893.

Роман Нямба – магістр етномузикознавства (2005), викладач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна; тел.: (80362) 633 174; тел. (дом.) (80362) 635 683, тел. (моб.) +380676034294.

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 НАН України, вул. Бібліотечна, 1, 79001, м. Львів, Україна; тел. (дом.) (80322) 37 37 79, тел. (моб.) +380505860637.

Юрій Рыбак – етномузикознавець (1998), кандидат мистецтвознавства (2006), доцент кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна, тел.: (80362) 633 174; молодший науковий працівник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 723 660; тел. (моб.) +380501864506, e-mail: yuriy_rybak@ukr.net.

Богдан Яремко – кандидат мистецтвознавства (1995), професор (2003), кафедра музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна; тел.: (80362) 633 174; тел. (дом.): (803622) 533 86.

Вікторія Ярмола – магістр етномузикознавства (2004), викладач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна; тел.: (80362) 633 174, тел. (моб.) +380508232260.

Наукове видання

НАУКОВІ ЗБІРКИ

**ЛЬВІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
ім. Миколи ЛИСЕНКА**

випуск 15

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 4585 від 27.09.2000

**серія
ЕТНОМУЗИКА**

Число 3

Збірка статей та матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка

Упорядник – *Юрій Рибак*

Відповідальний за випуск – *Василь Коваль*

Мовний коректор – *Ольга Харчишин*

Англійські тексти – *Антоній Поточняк*

Комп'ютерна верстка – *Юрій Рибак*

Фото на обкладинці: 1-а стор. (колядники з с. Замагора Верховинського р-ну
Ів.-Франківської обл.) – *Андрій Лупій*, січень, 2007;
4-а стор. – *Антоній Поточняк*, жовтень, 2005.

Видавництво “СПОЛОМ”

79008 Україна, м. Львів, вул. Краківська, 9

Тел./факс: (380-32) 297-55-47. E-mail: spolom@sc.net.ua

Свідоцтво держреєстру: серія ДК, №2038 від 02.02.2005 р.

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

Підписано до друку 20.03.2007 р.

Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60x84/16.

Друк на різнографі. Ум. друк. арк. 18. Обл. вид. арк. 17,3.

Наклад 100 примірників.