100-й річниці
експедиції для фонографування дум
присвячується

НАУКОВІ ЗБІРКИ
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
ім. Миколи Лисенка
випуск 22

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

2008

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені Миколи ЛИСЕНКА
Кафедра музичної фольклористики
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології

ЕТНОМУЗИКА

5

Збірка статей та матеріалів
на честь 100-ї річниці експедиції
для фонографування дум

Львів
2008

ББК 85.312(Ук)
УДК78.6У
Е 88

Наукове видання

Етномузика. – Львів, 2008. – Число 5: Збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці експедиції для фонографування дум / Упор. І. Довгалюк, Ю. Рибак. – 192 с. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 22).

4

П'ятий номер етномузикознавчої серії Наукових збірок ЛДМА ім. М. Лисенка включає дослідницькі статті з питань історії етномузикології, мелотипології, етномузичної педагогіки, публікації рукописів та експедиційних матеріалів, а також повідомлення, бібліографічні огляди, список фоноваликів в архіві Ф. Колесси. Доповнення та інші матеріали вміщені на долученому CD.

Дослідникам і шанувальникам автентичної народної творчості.

Упорядники:
доцент, кандидат мистецтвознавства ***Ірина Довгалюк***
доцент, кандидат мистецтвознавства ***Юрій Рибак***

Редакція:
нс *Ліна Добрянська* (секретар, ldo2007@ukr.net); доц., снс, канд. м-ва *Ірина Довгалюк* (dis_muz@ukr.net); зав. ПНДЛМЕ ЛДМА, в.о. доц., канд. м-ва *Василь Ковалъ* (редактор, pndlme@ukr.net); проф., пнс, канд. м-ва *Богдан Луканюк* (відповідальний редактор, lukaniuk@ukr.net); доц., снс, канд. м-ва *Юрій Рибак* (yuriy_rybak@ukr.net)

Рецензенти:
кафедра української фольклористики ім. Ф. Колесси
Львівського національного університету ім. Ів. Франка
кафедра музичного фольклору
Рівненського державного гуманітарного університету

Ухвалено до друку Вченою радою ЛНМА ім. М. Лисенка
25.12.2008, протокол № 3

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 4585 від 27.09.2000

Ethnomusic. *– Lviv, 2008. – Number 5:* A collection of scientific articles and materials devoted to the 100th anniversary of the expedition for recording "duma" songs */ Eds. Iryna Dovhaliuk, Yuriy Rybak*. – 192 p. – (Scientific collection series of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, vol. 22).

ISBN 978-966-345-164-0

© Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, 2008.

100-й річниці експедиції
для фонографування дум присвячується

ЗМІСТ

Від редакції *7*

Студії

Ірина Довгалюк
Причинки до історії проекту фонографування дум 9
Василь Коваль
Народномузичні діалекти в околицях на північний захід від Горган 27
Олена Гончаренко
Весільні наспіви силаборитмічної моделі 5+3 на території Сумщини: Мелоареалогія 40

Матеріали та публікації

Дума „Про брата і сестру" у виконанні Петра Древченка. Запис Опанаса Сластіона, транскрипція Юрія Сливинського (*публікація Богдана Луканюка*) 67
Юрій Рибак
Поліські сліпі гармоністи 69
Богдан Яремко
Скрипаль Кирило Линдюк („Вітишин") – лідер космацько-шепітської традиції 91
Лариса Лукашенко
Іван Ігнатюк – збирач та дослідник народної творчості українців Підляшшя 100

Педагогіка

Богдан Луканюк
Концепція викладання етномузичних дисциплін у системі „школа – училище – виш" 106

Огляди, рецензії, повідомлення

Аудіовізуальні архіви: Проблеми та перспективи – – ***Ярослав Давидовський, Антоній Поточняк*** 159

Конференція до 50-річчя лабораторії народної музики РАМ ім. Гнєсіних.
– Юрій Рибак 165
Восьмий Всеукраїнський фестиваль-конкурс молодих виконавців української народної музики „З народного джерела".
– ***Яна Куришко*** 169
А.І. Іваницький. Історична Хотинщина.
– ***Ольга Харчишин*** 171
Беларускі фальклор: Энцыклапедыя.
– ***Юрій Рибак*** 175
„SÜD-OST-EUROPA" – тематичний випуск періодичного видання Австрійської національної бібліотеки.
– ***Андрій Вовчак*** 178

Summary 185

Відомості про авторів 188

Зміст компакт-диска 190

Від редакції

Чергове, п'яте, число „Етномузики" присвячується 100-літньому ювілею славнозвісної музично-етнографічної експедиції Філарета Колесси на Наддніпрянську Україну для запису на фонографічні валики репертуару кобзарів та лірників. Ця епохальна фольклористична поїздка львівського дослідника, ініційована та фінансована Лесею Українкою та Климентом Квіткою, відбулася влітку 1908 року та стала чи не найзначнішим етапом у реалізації великого проекту української інтелігенції початку XX століття зі збереження кобзарсько-лірницького репертуару. Вінець задуму – двотомник „Мелодії українських народних дум", виданий Науковим товариством ім. Т. Шевченка, приніс європейську славу не тільки самому Ф. Колессі, але й українській етномузикології загалом.

Передовиця презентованої збірки та її першого розділу „Студії" вносить свою лепту у дослідження історії цього епохального проекту. Спираючись на маловідомі друковані матеріали, Ірина Довгалюк аналізує події, які передували успішній та результативній Колессівської експедиції. Спинившись на історії проведення XII Харківського археологічного з'їзду (1902), з яким була пов'язана ідея дослідження кобзарської та лірницької традиції, а відтак і використання для фіксації репертуару співців-сліпців фонографа, авторка акцентує на ролі у започаткуванні звукового документування думних рецитацій Олександра Бородая, Гната Хоткевича й особливо Опанаса Сластьона.

Наступні дві статті цієї рубрики висвітлюють питання мелотипології та мелогеографії. Так, розвідка Василя Коваля відображає результати реалізації одного з основних напрямків його наукової діяльності, зокрема мелогеографічних досліджень території т. зв. Підгоргання. У статті ж представниці київської етномузикознавчої школи Олени Гончаренко проаналізовано один із найпоширеніших ладканкових весільних мелотипів північного сходу України у різноманітних його морфологічних модифікаціях та ареальних властивостях.

Видання факсиміле транскрипції кобзарської думи, зробленої львівським фольклористом Юрієм Сливинським з фонографічного валика, рекордованого Опанасом Сластьоном, та підготовленої до друку професором Богданом Луканюком, відкриває другий розділ збірника. Наступна публікація цього блоку стосується традиції мандрівного співоцтва на Західному Поліссі, представленої у наш час послідовниками лірників – сліпими гармоністами. На основі здобутої від двох яскравих музикантів історико-культурологічної інформації Юрій Рибак намагається привернути увагу до цієї категорії професіоналів та зруйнувати стереотип сприйняття їх виключно як носіїв чужорідного, напливового фольклору. Третє дослідження рубрики презентує творчий портрет одного з видатних гуцульських скрипалів Кирила Линдюка, а її автор – Богдан Яремко таким

чином вже вкотре розкриває для загалу постаті карпатських музикантів – впливових лідерів свого середовища. Серію творчих портретів продовжує публікація Лариси Лукашенко, у якій дослідниця знайомить з біографією та плідним мистецьким доробком, зокрема працями з фольклористики й етнографії, польського краєзнавця українського походження Івана Ігнатюка.

Розділ „Педагогіка" на цей раз представлено єдиною, але дуже об'ємною та концептуальною публікацією професора Богдана Луканюка, де з позиції досвідченого педагога у формі методичної розробки пропонуються шляхи і способи можливої системно впорядкованої організації викладання музичного фольклору та музичної фольклористики на трьох основних ступенях сучасної музичної освіти в Україні.

Завершальна рубрика збірника пропорційно наповнена повідомленнями про різноманітні науково-мистецькі заходи та рецензіями на фольклористичні видання. У першому з них докладно висвітлюється одне з важніших питань, піднятих на конференції Міжнародної ради традиційної музики (ICTM), що влітку 2007-го року пройшла у Відні, а саме – про новітні підходи до фіксації та аудіо-, відеоархівування традиційної музичної культури. Друге повідомлення стосується ще однієї міжнародної конференції, що відбулася восени 2008 року в Москві, у якій, як і віденській, активну участь взяли українські етномузикологи. Наступний матеріал рубрики знайомить читачів з єдиним в Україні фестивалем-конкурсом молодих виконавців автентичної народної музики, що вже кілька років поспіль проводиться на базі кафедри музичного фольклору Рівненського гуманітарного університету. У блоці рецензій – аналіз ґрунтовного фольклорного збірника, підготованого професором Анатолієм Іваницьким за матеріалами з етнографічної північної Бессарабії, фундаментального енциклопедичного двотомника білоруських фольклористів та 56 випуску періодичного видання Австрійської національної бібліотеки, присвяченого рукописним і друкованим документам Південної та Східної Європи, у тому числі й України.

На долученому до збірника CD традиційно представлено електронні доповнення до статей, матеріалів та повідомлень пропонованого числа „Етномузики", а також копії численних фольклористичних видань минулих років.

*Зауваги та пропозиції прохання надсилати на поштову адресу ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка (а/с 839, 79008, м. Львів-8), її електронну пошту (*pndlme@ukr.net*) або на персональні електронні пошти членів редакції.*

5 грудня 2008 р.

Ірина Довгалюк

ПРИЧИНКИ ДО ІСТОРІЇ ПРОЕКТУ ФОНОГРАФУВАННЯ ДУМ

Улітку 2008 року минуло сто років з часу експедиції Філарета Колесси до Миргорода для запису на фонографічні валики кобзарського та лірницького репертуару. Ця музично-етнографічна подорож львівського фольклориста стала апогеєм історичного проекту прогресивної української інтелігенції початку XX століття зі „збереження для нащадків *музики кобзарських дум*"[1], а опубліковане зібрання кобзарських рецитацій „Мелодії українських народних дум"[2], яке до сьогодні залишається неперевершеним, її визначним вінцем.

Загалом про цю, без сумніву, епохальну подію в історії української фольклористики, здавалося б, сказано уже чимало. Так чи інакше її торкалися майже усі, хто писав не тільки про безпосередніх учасників – Філарета Колессу[3], Лесю Українку[4] або ж Климента

[1] Із листа Климента Квітки до Опанаса Сластьона (Сластіон Опанас. Мелодії Українських дум і їх записування // Рідний Край. – 1908. – № 35. – С. 4).

[2] Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум. – Львів, 1910. – Серія І. – (Матеріали до української етнології ЕК НТШ. – Т. XIII); 1913. – Серія ІІ. – (Матеріали до української етнології ЕК НТШ. – Т. XIV); *передрук:* Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум. – Київ, 1969.

[3] Грица Софія. Ф. М. Колесса. – Київ, 1962. – С. 38-61; Грушевська Катерина. Музично-етнографічна експедиція для дослідження кобзарства // Грушевська Катерина. Українські народні думи: У 2 т. – Київ, 1927. – Т. І. – С. CLXXVII-CLXXXII; Квітка Климент. Філярет Колесса // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX-XX століття: Збірник наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 40-42; Колесса Філарет. Історія української етнографії. – Київ, 2005. – С. 243-244; Шуст Ярослав. Ф. М. Колесса. – Київ, 1955.

[4] Дей Олексій. Володарка народної пісенної скарбниці // Народні пісні в записі Лесі Українки та з її співу. – Київ, 1971. – С. 23-31; Колесса Філарет. Леся Українка і український музичний фольклор // Леся Українка. До 75-річчя з дня народження: Збірник. – Львів, 1946. – С. 63-74; Яросевич Любомира. Леся Українка і музика.– Київ,1978. – С. 25-28.

Квітку[1], але й про кобзарсько-лірницьку традицію загалом[2]. Утім, зазвичай, у більшості з опублікованих наукових праць дослідники, акцентуючи свою увагу виключно на самій експедиції та її основних учасниках, залишали невисвітленими ще багато не менш значущих сторінок цього масштабного проекту. Необхідність по-новому подивитися на історію, а надто передісторію великоукраїнської експедиції, та віддати належне всім, хто прилучився до цього важливого для української культури і науки задуму, спонукала до написання пропонованої розвідки.

Передісторія миргородської експедиції була тісно пов'язана з XII Археологічним з'їздом, який 15-27 серпня 1902 року пройшов у Харкові. До нього ретельно готувалися кілька років поспіль. Ще 4 січня 1900 року в Москві відбулося перше засідання московського „Підготовчого комітету із влаштування з'їзду". Засідання провела голова Московського археологічного товариства графиня Парасковія Уварова, яка після смерті ініціатора всеросійських археологічних з'їздів Олексія Уварова перейняла на себе всі пов'язані з цим обов'язки. На засідання прибуло багато депутатів із різних регіонів Російської імперії, у тому числі з Петербурга, Казані, Києва, Одеси і звісно ж – Харкова. На „Підготовчий комітет" покладалася вся організаційна робота з влаштування наукового зібрання, а також створення аналогічних місцевих комітетів.

Тож такий „Підготовчий комітет із влаштування з'їзду", який очолив професор Дмитро Баглій, був організований і в Харкові. Його засідання проходили щомісяця. На них обговорювався хід підготовки до з'їзду, пропонувалися нові ідеї стосовно його ефективного та результативного проведення, вирішувалися різноманітні проблеми, поточні питання. В анонсі про майбутній науковий з'їзд у часописі „Киевская

---

[1] Иваненко Владимир. К. Квитка и Н. Лысенко // Памяти К. Квитки: Сборник статей. – Москва, 1983. – С. 38; Іваницький Анатолій. Климент Васильович Квітка: (До 100-річчя з дня народження) // Українське музикознавство. – 1980. – Вип. 15. – С. 22-41; Сторожук Ася. Климент Квітка (людина – педагог – вчений). – Київ, 1998. – С. 29.

[2] Довженок Галина. Фонографічна колекція українських дум в історії вивчення епічного виконавства // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство: У 2 ч. – Київ, 1997. – Ч. І. – С. 113-115; Іваницький Анатолій. Записи дум // Іваницький Анатолій. Українська музична фольклористика. – Київ, 1997. – С. 88; Кирдан Борис, Омельченко Андрій. Народні співці-музиканти на Україні. – Київ, 1980. – С. 22-26; Правдюк Олександр. Збирання та вивчення творчості кобзарів і лірників // Правдюк Олександр. Українська музична фольклористика. – Київ, 1978. – С. 164-168.

старина", зокрема, писалося, що його основне завдання – „вивчення різних галузей з погляду археології й етнографії"[1].

Тому на першому ж засіданні під „§ 10" було постановлено влаштувати крім наукових доповідей ще й низку виставок „за основними напрямками з'їзду"[2], у тому числі й етнографічну, для якої „передбачалось зібрати предмети, спосібні ілюструвати доісторичну та історичну старину району, а також етнографічні предмети, які є пережитками більш чи менш віддаленої старовини"[3] Харківщини та сусідніх губерній, зокрема Курської, Воронізької, Чернігівської, Єкатеринославської, Полтавської, північної частини Таврійської, а також Донської і Кубанської областей[4]. Після закінчення з'їзду виставку планували перетворити у постійно діючий етнографічний музей Малоросії у Харкові. „У Західній Європі навіть у таких її глухих місцях, як Галіція, – писав про нагальну потребу заснування такої інституції й у Харкові М. Сумцов, – знаходяться етнографічні музеї, у яких з більшою чи меншою пильністю зібрані різні предмети народного побуту – моделі, малюнки домашніх будівель та утвари, музичні інструменти, місцеві селянські костюми, дитячі забавки"[5]. Незабаром було підготовлено та оголошено сім програм для збирання старожитностей[6].

У рамках етнографічних досліджень окрему увагу на з'їзді збиралися приділити вивченню народної музики[7]. На першому ж засіданні харківського „Підготовчого комітету" було зачитано лист Миколи Дашкевича, голови київського Товариства Нестора-літописця при Імператорському Університеті Святого Володимира, з

---

[1] К Археологическому съезду в Харькове // Киевская старина. – 1901. – LXXV, декабрь. – С. 193.

[2] Протоколы Заседания Московского Предварительного Комитета XII Археологического съезда // Труды двенадцатого Археологическаго съезда в Харькове 1902 г. / Под редакцией графини Уваровой: В 3. т. – Москва, 1905**. –** Т. 3. – С. 217-218.

[3] К Археологическому съезду в Харькове // Киевская старина. – 1900. – LXVIII, февраль. – С. 129.

[4] Протоколы Заседанія Московскаго Предварительнаго Комитета XII Археологическаго съезда. – С. 220; К Археологическому съезду в Харькове // Киевская старина. – 1900. – Т. LXVIII, февраль. – С. 127-128.

[5] К Археологическому съезду в Харькове // Киевская старина. – 1900. – Т. LXIX, май. – С. 121

[6] Открытие съезда // Труды двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 г. / Под редакцией графини Уваровой: В 3. т. – Москва, 1905. – Т. 3. – С. 276.

[7] К Археологическому съезду в Харькове // Киевская старина. – 1901. – Т. LXXIII, апрель. – С. 66-67.

пропозицією розіслати в „райони … запрошення збирати залишки старого козацького епосу (думи), які могли заховатися до сьогодні, та відомості про останніх кобзарів, а також старовинні легенди і перекази (місцеві)”[1].

Комітет прийняв пропозицію вченого. Було вирішено звернути спеціальну увагу на цих народних музикантів, всесторонньо ознайомитися з „їхнім побутом, поетичним матеріалом і ступенем їхнього впливу на навколишнє середовище”[2], а відтак і присвятити їм одне із засідань з’їзду. Уже 31 березня 1900 року на черговому зібранні „Підготовчого комітету” у Харкові М. Сумцов представив програму для збору відомостей про кобзарів і лірників[3], яку цього ж року опублікували[4]. Вирішили також не обмежуватися виголошенням лише „сухих доповідей”, а влаштувати ще й великий етнографічний концерт, на який запросити „живих” кобзарів, як це було 1874 року у Києві на III Археологічному з’їзді, коли перед його учасниками виступив видатний бандурист Остап Вересай[5].

Організацію концерту доручили Гнатові Хоткевичу, який зразу ж активно взявся до роботи. З 1895 року він, спочатку як студент, а згодом уже як інженер Харківсько-Миколаївської залізниці, багато концертував „з бандурою по містах і селах України та Росії”[6] під сценічним псевдо Гнат Галайда та здобув заслужене визнання бандуриста-віртуоза[7]. Скликавши до Харкова кобзарів і лірників з Харківщини, Полтавщини та Чернігівщини, Г. Хоткевич перед тим, як розпочати безпосередню працю над концертною програмою, зайнявся медичним лікуванням народних виконавців. Про репетиції з кобзарями та лірниками і своє бачення того, як належало б організувати подібний концерт співців-сліпців, він, зокрема, писав: „Я не задовільнявся виконанням гурмою, загальним числом випадково

---

[1] Протоколы Заседания Московского Предварительного Комитета XII Археологического съезда. – С. 218; *а також:* К археологическому съезду в Харькове // Киевская старина. – 1900. – Т. LXIX, апрель. – С. 140.

[2] Крист Е. Кобзари и лирники Харковской губернии // Труды Харковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда / Под редакцией Е. Редина. – Харьков, 1902. – Т. I. – Ч. II. – С. 121. – (Сборник Харковского историческо-филологического общества. – Т. 13).

[3] К Археологическому съезду в Харькове // Киевская старина. –1900. – Т. LXIX, май. – С. 120-121.

[4] Программа для собирания сведений о кобзарях и лирниках (к XII Археологическому съезду в Харькове). – Харьков, 1900.

[5] Остап Вересай. Некролог // Киевская старина. – 1890. – Т. XXX, июль. – С. 133.

[6] Супрун Надія. Гнат Хоткевич – музикант. – Рівне, 1997. – С. 14-15.

[7] Там само. – С. 51-52.

зібраних кобзарів, як це робиться на базарах"[1]. Тож і „почалося розучування і дуетів, і тріо, і різних інших ансамблів, а також зовсім нових речей…. Все це було складно і заморочливо"[2]. На репетиціях, готуючись до концерту, Г. Хоткевич намагався якомога більше часу приділити оакадемічненню виступів народних виконавців. За його ж словами, у той час він „по молодості своїй, ставив надзвичайно високі вимоги художності"[3]. За ініціативи керівництва з'їзду, яке побоювалося, що слухати народних співців публіці буде надто скучно, окрім народних виконавців, було запрошено і хор „російсько-малоросійської трупи" під орудою Миколи Садовського.

Частково завдяки опублікованій програмі М. Сумцова, а також і просто власній ініціативі небайдужих краян, було згромаджено чимало цінної інформації про кобзарів і лірників та їхній репертуар. Усі призбирані відомості оголошувались на чергових сходинах харківського „Підготовчого комітету". Так, на одному із його засідань виступив студент медичного факультету Харківського університету Є. Кріст із повідомленням про свою спеціальну експедицію з вивчення кобзарської та лірницької традиції у Харківському і Волковському повітах. Він познайомив присутніх з біографіями кобзарів Гната Гончаренка, Остапа Бутенка, Петра Древнина, Івана Зозулі та творами з їхнього репертуару. Базуючись на своїх спостереженнях, він також спробував визначити школи кобзарів, які витворились на Харківщині[4]. Окрім того, Є. Кріст і його помічники В. Леваковський та Б. Дробний ще й зазнимкували кобзарів[5]. Представив своє дослідження „Кобзарі Харковского повіту. Кобзар Гнат Гончаренко" також і Павло Тиховський[6]. Тексти трьох псалмів прислав організаторам наукового зібрання і Митрофан Дикарів.

---

[1] Хоткевич Гнат. Вспоминания о моих встречах со слепыми // Хоткевич Гнат. Твори: У 2 т. – Київ, 1966. – Т. 1. – С. 459.

[2] Хоткевич Гнат. Вспоминания о моих встречах со слепыми. – С. 461.

[3] Там само.

[4] Згодом це повідомлення було опубліковане: Крист Е. Кобзари и лирники Харковской губернии // Труды Харковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда / Под редакцией Е. Редина. – Харьков, 1902. – Т. I. – Ч. II. – С. 121-133. – (Сборник Харковского историческо-филологического общества. – Т. 13).

[5] Открытие съезда // Труды двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 г. – С. 278; К Археологическому съезду в Харькове // Киевская старина. – 1902. – Т. LXXVI, март. – С. 234.

[6] Тиховский Павел. Кобзари Харковской губернии. Кобзар Гнат Гончаренко // Труды Харковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда. – С. 135-138.

Надходили до комітету відомості про кобзарів та лірників і від інших дописувачів. На одному із засідань етнограф Олекса Ветухов (Ветухів), анонсуючи призбирані матеріали, резюмував, що серед них інколи зустрічаються „досить ґрунтовні повідомлення, в яких містяться і цікаві списки репертуару співців, і їх характеристика”[1], однак, за його словами, прислана інформація здебільшого особливої цінності не мала. У більшості таких повідомлень ішлось про те, що в тій чи іншій місцевості лірники вимирають, деколи наводилися імена народних виконавців і твори, які вони виконували. Згодом зібрані харківським „Підготовчим комітетом” повідомлення про кобзарсько-лірницьку традицію були оприлюднені на з’їзді[2].

Загалом, Харківський археологічний з’їзд під головуванням графині П. Уварової став дійсно непересічною подією у науковому та культурному житті підросійської України. На нього з’їхалось дуже багато як іменитих, так і просто небайдужих любителів старовини[3], „всіх членів, як місцевих, так і приїжджих, зібралося понад 400; рефератів, представлених на з’їзді, було значно більше, аніж дозволяв час, і все ж, упродовж менше, ніж десяти днів їх було виголошено понад 90"[4]. Тексти виступів, списки зареєстрованих учасників[5] та інша інформація, яка стосувалася проведення наукового зібрання, були згодом опубліковані в „Працях XII Археологічного з’їзду”[6].

На з’їзді працювало дев’ять секцій (відділів), серед яких і секція „Старожитностей історично-географічних та етнографічних”. Одне з її зібрань, яке офіційно йменувалося як „Засідання II відділу старожитностей історично-географічних. За участю кобзарів, лірників та артистів російської трупи”, було присвячено презентації кобзарсько-лірницької традиції та відбулося ввечері 19

---

[1] К Археологическому съезду в Харькове // Киевская старина. – 1902. – Т. LXXVI, март. – С. 234.

[2] Ветухов Алексей. Краткій обзор рукописнаго этнографическаго матеріала, доставленаго Предварительному Комитету по устройству XII Археологическому съезда // Труды двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 г. / Под редакцией графини Уваровой: В 3. т. – Москва, 1905. – Т. I. – С. 508-518.

[3] Члены съезда // Труды двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 г. / Под редакцией графини Уваровой: В 3. т. – Москва, 1905. – Т. 3. – С. 251-259.

[4] Археологический съезд в Харькове // Киевская старина. – 1902. – Т. LXXIX, декабрь. – С. 481.

[5] Членом з’їзду міг стати кожен, хто заплатив п’ять рублів. На засіданнях з’їзду могли бути присутніми тільки ті, хто був його членом і мав членський квиток.

[6] Труды двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 г. / Под редакцией графини Уваровой: В 3. т. – Москва, 1905.

серпня в залі Громадської бібліотеки, найкращого у тодішньому Харкові концертного залу. Засідання відкрив професор Андрій Краснов (почесний голова засідання), який у своєму вступному слові наголосив, що народнопісенну творчість збирати значно складніше, ніж предмети матеріальної культури. Тож „простіше дати можливість вислухати твір народної творчості у виконанні самих його творців і хоронителів, у даному випадку лірників і бандуристів. Цій живій старовині, що вимирає та зникає, й буде присвячено засідання”[1]. На науковому зібранні прозвучали три доповіді, з якими виступили Микола Сумцов (голова секції) – „Про кобзарів та лірників Харківської губернії”, харківський етнограф Василь Іванов (голова Розпорядчого комітету з’їзду) – „Артелі сліпих, їх організація і сучасне становище” та Гнат Хоткевич – „Декілька слів про бандуристів і лірників”.

Після виголошеня рефератів відбувся великий етнографічний концерт, який викликав нечуваний резонанс. У ньому взяли участь кобзарі Михайло Кравченко, Терешко Пархоменко, Іван Кучеренко, Петро Древченко, Павло Гащенко, Іван Нетеса, лірники Іван Зозуля, Самсон Веселий і Ларивон (прізвисько, ім’я не відоме), сліпець Павло. Окрім народних виконавців, на концерті виступали Гнат Хоткевич, уже згаданий хор російсько-малоросійської трупи М. Садовського та й сам Микола Садовський, а також троїсті музики (дві скрипки та бас).

Програма концерту складалася з трьох відділів[2]. У першому – „Історичному” прозвучали думи та історичні пісні. Разом із кобзарями М. Кравченком, який виконав думу „Про трьох братів самарських”, та І. Кучеренком (дума „Про Хмельницького та Барабаша”), лірником Ларивоном (дума „Про вдову й трьох синів”) та іншими, на концертну естраду вийшли М. Садовський, який проспівав думу „Про Степана” з п’єси „Невольник”, і Г. Хоткевич із думою „Буря на Чорному морі”. У другому відділі – „Релігійно-моральні та побутові пісні”, окрім псальм, до програми були включені колядка, чумацька та дві весільні пісні, а також й інструментальні номери у виконанні троїстих музик[3]. Ціла низка жартівливих пісень прозвучала у третьому відділі – „Гумористичний та сатиричний”.

---

[1] Протоколы Заседаній XII Археологического съезда // Труды двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 г. – С. 307.

[2] Там само. – С. 311.

[3] Хоткевич Гнат. Вспоминания о моих встречах со слепыми. – С. 474.

Таким чином, Г. Хоткевич, будучи виконавцем „нового типу, який об'єднував у собі риси народного і академічного музикування"[1], запропонував суспільству по-новому поглянути на мистецтво народних співців і вивів „кобзарське народне виконання на рівень публічного концертування"[2]. Про фольклоризацію виступів народних сліпців-співців і намагання Г. Хоткевича, на його думку, їх урізноманітнити, зробити більш концертноподібними, говорить не тільки сама програма виступу, але і надто неприродний склад виконавців тих чи інших номерів. Так, пісню „Про правду" виконав, як назвав його Г. Хоткевич, „хор" у складі сліпця Павла, лірника І. Зозулі, бандуристів І. Кучеренка, П. Гащенка та П. Древченка, і „стара базарна пісня… зазвучала раптом по-іншому, зазвучала в концертному залі і сама по-концертному"[3]. Або, скажімо, пісня „Ой за гаєм-гаєм" була виконана „оркестром лірників і бандуристів"[4]. На закінчення ж прозвучали „Гречаники" у виконанні повного ансамблю „наявних народних інструментів"[5]. Тому всі номери на численних репетиціях ретельно вивчалися і неодноразово повторювались чи попросту завчалися.

Однак все, що відбувалося на засіданні відділення „Старожитностей історично-географічних та етнографічних" XII Археологічного з'їзду, стало абсолютно новаторським для слухачів та справило на них величезне враження. Це було несподіваним ще й тому, що етнографічна секція „зазвичай відходила на задній план"[6], а при підготовці до з'їзду на її потреби майже не виділялось коштів. Тож етнографічний концерт досягнув набагато більшого, аніж се могли зробити просто виступи вчених з їхніми закликами досліджувати духовну культуру власного народу. „Одне із засідань етнографічної секції було влаштовано при зовсім особливій обстановці, – писала згодом преса, – організатори з'їзду запросили із чернігівської, полтавської та харківської губерній кобзарів[,] лірників, і засідання відбулося за їх участі. Виконання численними народними співцями дум, духовних віршів, пісень і т. п. залишило після себе незабутнє враження"[7]. Було навіть зібрано чималу суму пожертв на користь співців-сліпців. При вході в зал

[1] Супрун Надія. Гнат Хоткевич – музикант. – С. 51.
[2] Там само.
[3] Хоткевич Гнат. Вспоминания о моих встречах со слепыми. – С. 474-475.
[4] Там само. – С. 475.
[5] Там само. – С. 477.
[6] Археологический съезд в Харькове // Киевская старина. – 1902. – Т. LXXIX, декабрь. – С. 481.
[7] Там само. – С. 490.

виставили кухоль, у який „було опущено членами з'їзду на користь лірників та бандуристів 122 р[ублів]. 15 к[опійок]"[1].

Отож, з'їзд, а фактично засідання його етнографічної секції, своє завдання виконали сповна. Справді, дякуючи організаторам та учасникам, було „витворено дійсно атмосферу живого зацікавлення до кобзарів"[2]. Побоювання організаторів зібрання, що народні виконавці не потрафлять заінтересувати своїм мистецтвом публіку, не справдились. Найбільший відголос мав таки спів не академічних артистів, а кобзарів та лірників. Виступ народних виконавців не тільки „справив глибоке враження на численних учених і на інтелігентну публіку"[3], але привернув увагу суспільства до такого явища, як кобзарство й лірництво, та, за словами Миколи Сумцова, „послужив вихідним пунктом в справі покращення їх соціального та професіонального становища"[4]. Одним із чотирьох пунктів підсумкової постанови XII Археологічного з'їзду було прохання до Міністра внутрішніх справ Росії „заступитися за кобзарів і лірників, оскільки вони не є жебраками, а будучи співцями, заробляють на хліб виконанням пісень релігійного, історичного та побутового характеру"[5].

Тому не дивно, що після з'їзду почалася своєрідна „мода" на кобзарство. Народні виконавці щораз частіше почали виступати у різних навчальних закладах, на вечірках та численних імпрезах, „кобзарів слухають і запрошують до себе навіть випадкові 'дачники'"[6]. Як свідчив Г. Хоткевич, за один публічний виступ дехто з виконавців просив і 25 рублів[7], тоді як донедавна заробити за день один рубль було великим везінням[8]. Все це, звісно, вплинуло і на репертуар кобзарів та лірників. Вони щораз менше стали співати незатребувані суспільством думи та псалми, а підлаштовувалися під запити слухачів, які радше слухали жартівливі й історичні, а то й „фабричні пісні"[9]. Інколи любителі-інтелігенти старалися „запросити до себе додому бандуристів і спорядити їх навіть друкованими записами

---

[1] Протоколы Заседаній XII Археологического съезда // Труды двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 г. – С. 311.
[2] Грушевська Катерина. Українські народні думи. – С. CLIX
[3] Василенко Виктор. По вопросу о призреніи слепых и всяких нищих // Киевская старовина. – 1904. – LXXXVI, іюль-август. – С. 141.
[4] Хоткевич Гнат. Вспоминания о моих встречах со слепыми. – С. 479.
[5] Протоколы Заседаній XII Археологическаго съезда // Труды двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 г. – С. 397.
[6] Грушевська Катерина. Українські народні думи. – С. CLX.
[7] Хоткевич Гнат. Вспоминания о моих встречах со слепыми. – С. 513.
[8] Крист Е. Кобзари и лирники Харковской губернии. – С. 123.
[9] Там само. – С. 132.

дум і пісень попередніх бандуристів"[1]. Так „[Петру] Древкіну якась бариня дала виписку божественної пісні 'Гора Афон'"[2].

Була також спроба відкрити у Полтаві спеціальну школу для сліпих музикантів[3]. Так, Полтавська губернська земська управа на 39 чергових земських зборах оголосила доповідь „Про влаштування професіональної школи для сліпих", у якій, зокрема, було сказано: „Потрібно дати їм зрозуміти, що засвоєне ними від дідів незрівняно дорожче та благородніше, ніж засвоєне ними тепер від парубків, які побували в місті або на заробітках. Допоки ще чисті ці народні співці, поки ще їх не торкнулася руйнівна рука сліпої моди"[4].

Цю тему обов'язково порушували і на наступних Археологічних з'їздах. Зокрема, на XIII Археологічний з'їзд, який відбувся 1905 року в Катеринославі, так само були запрошені кобзарі. Там також „співались таки думи, але публіка, не розуміючи їх більше, була задоволена з инших двох кобзарів, новішого розбору. Щось подібне затівалося і на останньому Чернігівському Арх[еологічному] з'їзді"[5]. У пресі з'явилася низка розвідок про народних виконавців з публікацією їхнього репертуару.

Таким чином, XII Археологічний з'їзд, з одного боку, привернув увагу суспільства до кобзарсько-лірницької традиції, засвідчивши, „що кобзарі ще не зовсім перевелися"[6], а з іншого – розрекламоване кобзарсько-лірницьке мистецтво, вийшовши на концертну естраду, почало стрімко втрачати свою автентичну самобутність. У сучасних кобзарів „немає ні тої характерності виконання, ні тої сили натхнення; засобів їхньої вокальної виразності вистачає на виконання псалмів та історичних пісень, але вони безсильні для передачі загального настрою козацьких дум і навіть правильної характеристики їхніх мелодій як етнографічного матеріалу. На скільки вони викривляють текст безглуздою заміною одних слів іншими, на стільки ж і мелодії їх дум змінені, обезличені і позбавлені того загального колориту, який пронизував музичний зміст зразків, які зберіг Вересай"[7], – з болем писав про нову плеяду кобзарів-концертантів Олександр Русов.

---

[1] Крист Е. Кобзари и лирники Харковской губернии. – С. 125.

[2] Там само. – С. 122.

[3] Хоткевич Гнат. Вспоминания о моих встречах со слепыми. – С. 484-487

[4] Василенко Виктор. По вопросу о призрении слепых и всяких нищих. – С. 141.

[5] Сластіон Опанас. Мелодії Українських дум і їх записування // Рідний Край. – 1908. – № 36. – С. 7.

[6] Там само.

[7] Русов Александр. Несколько слов о значеніи трудов и творчества Н. В. Лисенка для малорусскаго народа // Киевская старина. – 1903. – LXXXII, декабрь. – С. 513.

Спостерігаючи за такою ситуацією, на сполох забила небайдужа частина української інтелігенції, бо „все більше почало ширитися концертне кобзарство, що грозило загибеллю традиційному кобзарському мистецтву”[1]. А відтак безповоротно почали щезати „не тільки історичні пісні, а й поважні побутові та обрядові. Заразом з ними зникають і самі співці-кобзарі й лірники, або переводяться на казнащо: – пішли вже якісь концертові кобзарі, що під танець виспівують вивчені з книжок думи, а учені професори поясняють, що на те такий темп держить новомодній кобзарь, щоб підкреслити, як швидко, хапаючись, утікають три брати з города Озова!”[2]. Тому треба було не зволікати та негайно фіксувати традиційний репертуар народних митців, заким він ще остаточно не задавнився та геть-чисто не став попсований. Насамперед це стосувалося українського епосу – дум.

Ще під час підготовки та й на самому XII Археологічному з’їзді багато говорилося про проблеми, пов’язані з вивченням кобзарської й лірницької традицій. Однак, окрім голослівних декларацій про потребу записувати репертуар співців-сліпців задля його збереження, майже нічого зроблено не було. Тому особливо актуальною та важливо етапною спробою „консервації дум” став почин Гната Хоткевича[3] та Олександра Бородая[4].

Для запису дум вони вирішили випробувати принципово новаторський на той час на Харківщині спосіб документування народної музики та використати для цього звукозаписувальну техніку. Тож „в 1903 році, з одноосібної ініціятиви д. Бородая, з Америки в Харків було привезено кілька фонографів”[5], які, як виглядає, були виписані в Україну десь зразу по закінченні XII Археологічного з’їзду.

---

[1] Грушевська Катерина. Українські народні думи. – С. CLXXVII.

[2] Сластіон Опанас. Мелодії Українських дум і їх записування. – № 36. – С. 7.

[3] Хоткевич Гнат. Вспоминания о моих встречах со слепыми. – С. 490.

[4] Олександр Бородай (1844-1914, за іншими даними у 1919 році був розстріляний більшовиками), інженер, знавець кобзарства, меценат. Народившись в Україні, виїхав до Америки, де й отримав громадянство та прожив 20 років. На початку XX століття повернувся в Україну, оселився спочатку в Харкові, а потім у Києві. 1904 року в Харкові купив бандуру Гната Гончаренка. О. Бородай, як виглядає, був чоловіком заможним. Мав бути спонсором підручника гри на бандурі Гната Хоткевича, але посварився з ним. Виписав з Америки фонографи (за одними даними – 8, за іншими – 12) для запису українського фольклору і насамперед дум. О. Бородай опікувався Музичною школою Лисенка в Києві, 1906 року був членом комісії у справах класу кобзарства, сприяв започаткуванню там класу бандури і для цього допоміг спровадити до Києва кобзаря Івана Кучеренка. Він також передав школі п’ять фонографів, привезених з Америки.

[5] Сластіон Опанас. Записування дум на фонографі // Рідний край. – 1909. – № 24. – С. 6.

Та на цьому ініціативи О. Бородая, який глибоко перейнявся ідеєю вивчення та документування українського фольклору загалом та кобзарсько-лірницької традиції зокрема, не закінчилися. Він, спровадивши в Україну фонографи, „клопотався, щоб зорганізувати якийсь окремий комітет з досвідчених людей, та щоб сей комітет почав на тих фонографах вести записи різних україн[ських] мелодій і инших етнографічних матеріалів"[1]. Найімовірніше, що О. Бородая, який особисто на харківському з'їзді присутнім не був, на думку витребувати фонографи для запису фольклору наштовхнув саме Г. Хоткевич. Уже згодом, познайомившись з О. Бородаєм ближче, К. Квітка писав про нього, що це „чоловік дуже жвавий… але до його порад раджу відноситися критично, бо на музикальній етнографії він дуже мало знається і не має смаку"[2]. Тож О. Бородай міг бути лише доброчинним виконавцем, а ідею з фонографуванням народних мелодій йому підказав власне Г. Хоткевич. Планувалось також, що останній складе детальну інструкцію, що і як записувати, з якою фонографи й мали бути розіслані „в різні куточки України любителям цієї справи"[3].

Залишається хіба достеменно не з'ясованим, як ідея задіяти фонограф для запису кобзарського репертуару з'явилася у Г. Хоткевича й О. Бородая. Гіпотеза, що саме О. Бородай міг її привезти з Америки, де народну музику почали записувати на воскові валики ще 1890 року, є малоймовірною. Правдоподібнішим є те, що помисел фонографування репертуару кобзарів та лірників з'явився ще десь під час підготовки, а може й у кулуарах XII Археологічного з'їзду. Скажімо, її міг підказати хтось з працівників Городоцького краєзнавчого музею Волинської губернії. Адже саме тут його засновник барон Федір фон Штейнгель розпочав в Україні влітку 1898 року фонографування народної музики та восени цього ж року на трьох фонографічних валиках записав кілька творів із репертуару лірника, який у супроводі інструмента „виконав пісню про Почаївську Божу Матір ('Ой зійшла зоря вечоровая та над Почаєвом стала'), псальму 'Життє моє, життє моє біднеє' та врешті завіншував господареві"[4].

---

[1] Сластіон Опанас. Записування дум на фонографі // Рідний край. – 1909. – № 24. – С. 6.

[2] Залєська Роксолана, Іваницький Анатолій. Листування Климента Квітки і Філарета Колесси // Записки НТШ: Праці секції етнографії та фольклористики. – Львів, 1992. – Т. CCXXIII. – С. 321.

[3] Хоткевич Гнат. Вспоминания о моих встречах со слепыми. – С. 512.

[4] Детальніше див.: Луканюк Богдан. Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Рівне, 2003. – Вип. IV. – С. 30.

Цілком можливо, що таким підказувачем ідеї фонографування міг бути і соратник Ф. фон Штейнгеля з організації Городоцького краєзнавчого музею Микола Біляшівський – відомий археолог та музейник, який на початку XX століття саме займався заснуванням Київського міського художньо-промислового музею, а отже і контактував з багатьма знавцями української старовини. М. Біляшівський був одним із авторитетних археологів, учасником багатьох археологічних з'їздів, у тому числі й XII-го[1], делегованим туди від київського Товариства Нестора-літописця при Імператорському Університеті Святого Володимира. Водночас він також був і активним дописувачем „Киевской старины"[2], на сторінках якої щомісяця анонсувався хід підготовки до Харківського з'їзду. Якраз у вересневому номері цього часопису за 1900 рік повідомлялося і про комплексну краєзнавчу експедицію Городоцького краєзнавчого музею, влаштовану бароном Ф. фон Штейнгелем, і про те, що її етнографічна секція у складі В. Мошкова й І. Боговського „збирала матеріали з матеріальної культури та фольклору" та для записів народної музики використовувала фонограф[3]. Окрім того, відомо, що М. Біляшівський був знайомий з графинею П. Уваровою, з якою активно співпрацював у „Комісії з опису та видання старожитностей України" з питань археологічних досліджень[4].

На ідею фонографувати репертуар співців-сліпців міг наштовхнути українських піонерів рекордування кобзарського репертуару і хтось із членів Етнографічного відділу Товариства любителів природознавства, антропології та етнографії при Московському університеті, зокрема його голова, російський фольклорист та етнограф, член московського „Підготовчого комітету із влаштування

---

[1] Учасники съезда // Труды двенадцатого Археологического съезда в Харькове 1902 г. – Т. 3. – С. 252.

[2] Биляшевскій Николай. 1900 год в археологическом отношении // Киевская старина. – 1901. – Т. LXXII, январь. – С. 53-56; 1901-й год в археологическом отношении // Киевская старина. – 1902. – Т. LXXVI, январь. – С. 59-62; його ж: К вопросу об охране памятников старины // Киевская старина. – 1902. – LXXVII, май. – С. 148-156; його ж: К вопросу о программе Киевского Музея Древностей и Искусств // Киевская старина. – 1900, LXVIII, март. – С. 186-193; його ж: Несколько слов к фотографам-любителям // Киевская старина. – 1901. – Т. LXXIII, май. – С. 88-91 та інші.

[3] Экскурсия от Городецкого музея Волынской губ. барона Ф. Р. Штейнгель // Киевская старина. – 1900. – LXX, сентябрь. – С. 141.

[4] Ученыя общества // Киевская старина. – 1901. – Т. LXXII, январь. – С. 56.

з'їзду" Всеволод Міллер[1]. На травневому засіданні харківського „Підготовчого комітету" 1901 року було зачитано листа російського дослідника у справі запису українських народних пісень. Анонсуючи його звернення, зокрема було сказано: „проф. Всеволод Міллер запропонував комітету придбати графофон[2] для записування малоросійських пісень і виділити кошти для спеціальної з цієї цілі екскурсії"[3]. Від пропозиції московського професора, який особистої участі у з'їзді не брав, у Харкові відмовилися, посилаючись на відсутність коштів та залишаючи цей почин приватним ініціаторам.

Натомість активним учасником з'їзду та, зокрема, його етнографічної секції, на одному з засідань якої його навіть обрали почесним головою, був ще один член московського „Підготовчого комітету", відомий український й білоруський етнограф та фольклорист, дослідник музичного фольклору Микола Янчук. На з'їзд він був делегований від Товариства любителів природознавства, антропології й етнографії, в Етнографічному відділі якого тісно співпрацював з Євгенією Ліньовою. А саме вона за дорученням цього відділу, починаючи з 1897 року, здійснювала фонографічні дослідження російської народної музики. Отже, цим досвідом міг поділитися з колегами і М. Янчук.

Таким чином, Г. Хоткевич, будучи серед тих, хто безпосередньо опікувався власне народномузичною стороною підготовки з'їзду, мав би знати про всі ці ініціативи, новації та кулуарні дискусії, які стосувалися власне музичного фольклору, і про пропозицію фонографувати народну музику також. Відтак ідея рекордування народної музики витала в повітрі і залишалося хіба, щоб хтось її підхопив та відважився втілити в життя.

Однак, як переважно це буває в Україні, незважаючи на показовий пафос та благі наміри, ініціатива Г. Хоткевича та О. Бородая

---

[1] Всеволод Міллер (1848 – 1913) – російський філолог, фольклорист, мовознавець, етнограф та археолог, академік Петербурзької АН (1911), професор Московського університету (1884), голова Етнографічного відділу Товариства любителів природознавства, антропології й етнографії при Московському університеті (з 1881), один із засновників журналу „Этнографическое обозрение".

[2] Графофон – вдосконалена Олександром Беллом (1878) модель Едісонівського фонографа. Покритий фольгою циліндр (валик), на якому записували звук на фонографі, був замінений у графофоні на восковий. Властиво те, що у нас називали фонографом, правильніше було б називати графофоном. Однак термін графофон не прижився. http://www.initeh.ru/txt/6edison10.shtml. – доступно 16.02.2009 р.

[3] К Археологическому съезду в Харькове // Киевская старина. – 1901. – Т. LXXIII, іюнь. – С. 194.

була майже намарна. Практично ніхто ні зі спеціалістів-етнографів, ні з музикантів, ані загалом інтелігенції не прислухався до їхньої пропозиції, тож „привезені фонографи валялися без ужитку, і ніхто, прямо таки ніхто не хотів ними скористуватись"[1].

Чи не єдиним, хто на ділі підтримав починання Г. Хоткевича й О. Бородая став Опанас Сластьон, який цього ж 1903 року зробив перший запис кобзарського співу на фонографічні валики. Те, що саме він став піонером фонографування власне кобзарського репертуару було не випадковим. Ще навчаючись у 1870-роках „у час найбільшого розгару праці в Південному Відділі Російського Географічного Товариства"[2] у Петербурзі, потоваришувавши з Павлом Чубинським, Олександром Рубцем, Володимиром Антоновичем, Оленою Пчілкою, Миколою Лисенком, Порфирієм Мартиновичем, він зацікавився кобзарським мистецтвом. О. Сластьон ще тоді, 1875 року, перейняв „у кобзаря з с. Ковалів Лохвицького повіту на Полтавщині дві думи: 'Плач невольників' та 'Удова', які співав гарним басовитим голосом"[3].

Упродовж багатьох років О. Сластьон знайомився з різними кобзарями, збирав про них відомості, вивчав думи та згодом став авторитетним знавцем і виконавцем традиційних дум як серед наукових, так і кобзарсько-лірницьких кіл, де його навіть іменували „панотцем"[4]. Однак він не пішов шляхом Г. Хоткевича і не намагався охудожнити та приблизити до академічного (артистичного) традиційно-кобзарський стиль. О. Сластіон не тільки здобув навички, необхідні для виконання дум, але зумів, студіюючи доступну літературу, теоретично осмислити всі особливості та нюанси власне традиційного (а не концертного) кобзарського виконавства, що допомогло йому як виконавцю-практику. Прикро хіба, що так і не знайшлось достойних учнів-послідовників, які пішли б услід за вчителем та продовжили власне цей традиційний, усталений століттями спосіб виконання дум, який йому вдалось розвинути, вдосконалити та вивести на новий щабель майстерності.

---

[1] Сластьон Опанас. Записування дум на фонографі. – № 24. – С. 6.

[2] Колесса Філярет. Опанас Гр. Сластьон (1855-1933) // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX-XX століття: Збірник наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 366.

[3] Колесса Філярет. Опанас Гр. Сластьон (1855-1933) // Діло. – 1934. – Ч. 189. – 20 липня. – С. 6. *передрук:* Колесса Філярет. Опанас Гр. Сластьон (1855-1933) // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX-XX століття: Збірник наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 366.

[4] Колесса Філярет. Опанас Гр. Сластьон (1855-1933) // Діло. – 1934. – 190. – 21 липня. – С. 5; *передрук:* Колесса Філярет. Опанас Гр. Сластьон (1855-1933). – С. 369.

Переїхавши 1900 року з родиною до Миргорода та вступивши на посаду керівника мистецько-промислової школи ім. Миколи Гоголя, він уже за два роки зібрав відомості про 14 кобзарів та 10 лірників Миргородщини та їхній репертуар[1]. Як талановитий художник, О. Сластьон не тільки фіксував інформацію про кобзарів, але й малював їх[2]. Саме йому завдячував своєю популярністю кобзар Михайло Кравченко[3]. Якраз напередодні Археологічного з'їзду у квітневому номері часопису „Киевская старина" вийшла об'ємна стаття О. Сластіона про цього кобзаря з публікацією текстів трьох дум з його репертуару. Окрім того, у своїй розвідці автор підняв низку не менш важливих проблем, зокрема про різницю між піснею та рецитуванням, про роль імпровізації при співі дум, про відмінності рецитування у різних районах Миргородщини та Чернігівщини, які проявляються у способі гри на бандурі, у мотивах рецитаційної мелодії тощо. О. Сластьон влаштував кобзареві запрошення Імператорського географічного товариства виступити влітку 1902 року на Кустарній виставці у Петербурзі та на засіданнях цього товариства[4]. Від М. Кравченка О. Сластьон, „маючи добре вухо, навчився і співати думи"[5].

Проводячи свою розрекламовану музично-етнографічну подорож Україною, відома дослідниця російського музичного фольклору Євгенія Ліньова невипадково для запису лірницького репертуару звернулася по допомогу саме до О. Сластьона. „Я ж перший на Україні, – писав О. Сластьон у листі до Катерини Грушевської, – почав записувати думи на фонографі. Через те й приїздила до мене в Миргород Ліньова, аби прослухати їх і по можливості й собі записати їх"[6]. Та й сама Є. Ліньова, перечисляючи тих, хто їй допомагав у етнографічній поїздці в Україні, не забула згадати і про О. Сластьона[7].

---

[1] Сластионов Афанасій. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. – 1902. – Т. LXXVII, май. – С. 306-308.

[2] Детальніше див.: Портрети українських кобзарів О. Сластьона. – Київ, 1961.

[3] Сластионов Афанасій. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы. – С. 303-331.

[4] Там само. – С. 309-310.

[5] З листа Климента Квітки до Станіслава Людкевича: Цит за: Штундер Зеновія. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: Т. 1. – Львів, 2005. – С. 198.

[6] Цит. за: Ханко Віталій. Опанас Сластьон і наш музичний епос // Родовід. – 1993. – № 6. – С. 52.

[7] Линева Елена. Опыт записи фонографом украинских народных песен. – Москва, 1905; *передрук:* Линева Елена. Опыт записи фонографом украинских народных песен / Подготовка к изданию, вступ. статья, коментари Елены Мурзиной. – Киев, 1991. – 86 с.

Водночас, що не менш важливо, про всі проблеми, які виникали при фіксації кобзарських рецитацій, О. Сластьон добре знав із власного досвіду, не раз виступаючи у ролі інформанта. Так, від нього ще 1876 року пробував занотувати думу Олександр Рубець. „Сеансів три було того записування, – згадував згодом О. Сластьон, – але, мабуть, нічого не вийшло, бо сердився він на мене дуже, лаявся, тупотів ногами і трохи не бив. Усе вимагав повторення музичних фраз, а їх дати не можна так, як у пісні, де все раз і назавжди стоїть на своєму місці"[1]. Намагався списати від О. Сластьона думу і Микола Лисенко, спеціально для цього приїжджаючи разом із Євгеном Чикаленком у Миргород. Але і цей намір не приніс бажаного результату.

Тим то О. Сластьон, мабуть, як ніхто інший, розумів складність запису думної рецитації, оскільки „співу дум із їх свобідною і змінчивою формою мелодії і ритму ніяк не можна навіть із приблизною вірністю записати просто з голосу співця"[2], а відтак і потребу віднайти якийсь інший спосіб для їх фіксації. Тож при першій появі такої нагоди сам і взявся випробувати новітню техніку. Розпочавши восени 1903 року документування кобзарського репертуару рекордуванням на щонайменше трьох фонографічних валиках історичної пісні „Дівка-бранка" від кобзаря Михайла Кравченка та зразу ж належно оцінивши всі можливості фонографа, свій почин він продовжив і в наступні роки. Зокрема, 1904 року від кобзаря Платона Кравченка О. Сластьон рекордував на двох валиках думу „Про піхотинця", а 1905 на двох валиках записав від лірника Опанаса Савченка (Баря) думу „Про брата і сестру".

Очевидно, при цих перших пробах фонографа міг бути присутнім і його власник – О. Бородай. Принаймні він також спробував можливості нового звукозаписувального апарата, зарекордувавши 1904 року на фоновалики дещо з репертуару кобзаря Гната Гончаренка[3]. Мабуть цей запис він робив разом зі своїм соратником, бо зберігся ще один валик із рекордованими інструментальними творами „Метелиця", „Молодичка" та „Саврадим", які від цього ж кобзаря записав, за інформацією на футлярі

---

[1] Сластіон Опанас. Микола Віталійович Лисенко: Спогади // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – Київ, 1968. – С. 272.

[2] Колесса Філарет. Історія української етнографії. – С. 163.

[3] Козачок „Полянка" у фонозаписі О. Бородая був опублікований Ф. Колессою: Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум. – Львів, 1913. – Серія II. – С. 31-32. – (Матеріали до української етнології ЕК НТШ. – Т. XIV); передрук: Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум. – Київ, 1969. – С. 537-538.

валика, О. Сластьон[1]. І хоча рік запису цього фоноциліндра достеменно не відомий, виглядає, що це було зроблено при перших спільних пробах звукозаписувальної техніки.

Та багатообіцяюча акція, незважаючи на старання О. Сластьона, не була підтримана науково-мистецьким загалом, а тому і не стала надто результативною. Як згодом писав О. Сластьон, „се можна пояснити тільки повним нерозумінням величезної наукової ваги тих записів"[2]. Окрім того, О. Бородай, який був спонсором цього проекту, посварившись із Г. Хоткевичем, виїхав до Києва, а 1906 року і сам Гнат Хоткевич через переслідування російської влади емігрував у Галичину[3].

Утім, справа, яку започаткували Г. Хоткевич, О. Бородай та О. Сластьон, незважаючи на те, що так і не була доведена до кінця, розголосом пішла по Україні. Вже за кілька років їхню ініціативу підхопили Леся Українка та Климент Квітка, які добре розуміли ситуацію, що склалася, і повважали своїм життєвим обов'язком „затримати при життю стару кобзарську манеру гри й співу, що затрачувався у новіших концертованих кобзарів"[4]. Акція подружжя, які відомо, мала грандіозний вислід. Усе ж, важко передбачити її результат, якби не було починупершопрохідців фонографування дум. Дякуючи їхній піонерській ініціативі було запропоновано й апробовано найоптимальніший тоді спосіб фіксації кобзарсько-лірницьких рецитацій – фонографування. І хоча в подальшому шляхи Г.Хоткевича, О.Бородая та О.Сластьона розійшлися, кожен з них вніс свою посильну лепту у спільну справу. Фактично два перші учасники задуму досить скоро відійшли від праці над проектом і лише О. Сластьон залишився вірним справі збереження і дослідження власне традиційного кобзарства та лірництва. Саме він і став тим зв'язуючим ланцюжком, який поєднав зачинателів рекордування думових рецитацій та тих, хто це починання згодом достойно перейняв. Завдяки його фаховим настановам, порадам і допомозі акція уже Лесі Українки та Климента Квітки була вдалою й результативною. Більше того, понад половину усіх рекордованих валиків із кобзарсько-лірницьким репертуаром, які мав у своєму розпорядженні Ф. Колесса для транскрибування, були рекордовані саме О. Сластьоном…

---

[1] Сім фонографічних валиків, рекордованих О. Сластьоном у 1903-1905 роки, зберігаються у Рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН Украни. – Фонд 14-10/1169. Один валик, записаний О. Бородаєм, знаходиться у приватному архіві родини Колессів у Львові.

[2] Сластьон Опанас. Записування дум на фонографі. – № 24. – С. 6-7.

[3] Згодом, 1908 року, дев'ять валиків із записом кобзарсько-лірницького репертуару О. Сластьон передав Ф. Колессі, які той використав при підготовці збірки мелодій дум.

[4] Грушевська Катерина. Українські народні думи. – С. CLXXVII.

Василь Коваль

НАРОДНОМУЗИЧНІ ДІАЛЕКТИ В ОКОЛИЦЯХ НА ПІВНІЧНИЙ ЗАХІД ВІД ГОРГАН

Остаточне окреслення музичних діалектів та створення етномузичних атласів, на важливість якого ще в середині шістдесятих років минулого століття вказував Володимир Гошовський[1], і зараз залишається заповітною мрією багатьох дослідників. Зрозуміло, шлях до цієї мети пролягає через вузькорегіональні дослідження, які згодом уможливлять охоплення всієї території українських етнографічних земель.

Та, на превеликий жаль, у цій царині (а головно у визначенні народномузичних діалектів) на українському ґрунті маємо не так вже й багато студій[2]. Проте дещо кращою є ситуація із картографуванням ареалів пісенних типів[3]. Та все ж за останнє десятиріччя в галузі започаткованого Климентом Квіткою географічного етномузикознавства зроблено чималий поступ[4].

---

[1] Гошовский В. Фольклор и кибернетика // Советская музыка. – 1964. – №11. – С. 74-75.

[2] Найвагоміші серед них: Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. – Москва, 1968. – 479 с.; Рибак Ю. Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогеографія – культурогенеза): Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Львів, 2005. – 188 с.

[3] Найбільше в цьому пристаралася Ірина Клименко у своїх дослідженнях басейну Прип'яті: Клименко І. Жнивні мелодії Овруччини (у контексті „загальнобілоруського" ареалу) // Полісся України: Матеріали істор.-етнограф. дослідження / За ред. С. Павлюка, М. Глушка. – Львів, 1999. – Вип. 2. Овруччина. 1995. – С. 341-364.; Клименко І. Жнивні наспіви Пінщини // Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1992. – С. 54-62.; Клименко І. Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся: матеріали до Атласу музичних діалектів // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць. – Київ, 1998. – Вип. 1. – С. 107-136.; Клименко І. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Київ, 2001. – 176 с.; Клименко І., Гончаренко О. Географія ритмічних трансформацій весільної структури 53_2 (алгоритм дольності) // Сьома конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Реферати. – Львів, 1996. – С. 28-36.

[4] Саме К. Квітка вперше в українському етномузикознавстві вказав на важливу роль географічного поширення пісенних типів: Квитка К. Об историческом значении календарных песен // Избранные труды. – Т. 1. – Москва, 1971. –

Дотепер необстеженою з мелогеографічного погляду залишається й територія Бойківщини[1]. Щоправда мелогеографічні дані з доволі незначної частки цього терену подано в дипломній роботі Юрія Яцківа „Підгірянсько-бойківське пограниччя на Дрогобиччині" (Львів, 1996).

Отож, пропонована студія покликана бодай частково заповнити цю прогалину. Мелогеографічне дослідження базується передовсім на фоно- та графоматеріалах з Архіву ПНДЛМЕ, які здобуті головно впродовж 1993–2002 років у ході реалізації науково-дослідницької програми Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології „Етнокультурні процеси на Підгорганні", розробленої та керованої автором цієї розвідки[2]. Ці матеріали налічують загалом (разом із записаними раніше, що є нечисленними) понад 4500 народних вокальних та інструментальних творів із 117 населених пунктів Богородчанського, Долинського та Рожнятівського

С. 73-99.; Квитка К. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1971. – Т.1. – С. 161-176.; Квитка К. Песни украинских зимних обрядовых празднеств // Там само. – С. 103-155. Однак основоположником мелогеографії все ж необхідно вважати Б. Бартока, який ще в 1925 р. у своїй праці про угорські народні пісні визначив чотири музичні діалекти на угорській етнічній території: Bartok B. Das ungarische Volkslied. – Berlin; Leipzig, 1925. Щоправда, треба зауважити, ідеї географічного дослідження народномузичної творчості проглядалися ще раніше у Ф. Колесси та С. Людкевича, які займалися вивченням територіальних стилів української народної музики. Ф. Колесса навіть висунув робочу гіпотезу (яка вочевидь не виправдала себе) про узгодження народномузичних стилів із мовними діалектами: Колесса Ф. Погляд на теперішній стан пісенної творчості // Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 243.; Колесса Ф. Характеристика української народної музики // Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 363. Згодом, мабуть, не без впливу Ф. Колесси, В. Гарасимчук закартографував поширення окремих різновидів гуцульських танців: Harasymczuk R.-W. Tańce 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).

[1] Зроблено тільки загальну типологію народновокальних творів, що побутують на Бойківщині. Див.: Луканюк Б., Мишанич М. Музичні жанри та форми питомої народновокальної творчості бойків (спроба типології) // Традиційна народна музична творчість Бойківщини: Тези доп. наук.-пр. конф. – Турка, 1992. – С. 6-9.

[2] Коваль В. Етнокультурні процеси на Підгорганні: Науково-дослідницька програма. – Львів, 1994. – Рукопис деп. у ПНДЛМЕ. – 13 с.; Коваль В. Етнокультурні процеси на Підгорганні: Питальник (додаток до науково-дослідницької програми). – Львів, 1994. – Рукопис деп. у ПНДЛМЕ. – 6 с.; Коваль В. Програма „Етнокультурні процеси на Підгорганні": перші здобутки // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Львів, 1996. – С. 19-24.

районів. У 67 селах особисто побував автор цих рядків, де згромадив майже 2000 народномузичних творів і супутню до них етнографічну інформацію. Залучено також опубліковані та записані раніше й доступні на сьогодні обрядові народновокальні твори з Підгорґання.

Зазвичай окреслення та зіставлення ареалів побутування пісенних типів дає ключ для остаточної локалізації народномузичних діалектів. Зрозуміло, що ознакою розмежування останніх передовсім виступає збіг ізомел кількох мелотипів.

Однак в околицях на північний захід від Горган більшість пісенних типів, а головно їхніх видів чи різновидів або побутують у кількох населених пунктах, або ж розпорошені окремими острівками на значній відстані. Іншими словами, народнопісенна традиція на чималій частині цього терену є здебільшого типологічно гетерогенна. І навіть ізомели тих пісенних типів та їхніх видів і різновидів, ареали побутування яких охоплюють обширну територію, зазвичай не збігаються. Тому, на перший погляд, вимальовується доволі неоднорідна („розмита") типологічна картина. Проте незбіг ізомел треба передовсім трактувати як взаємопроникнення діалектних утворень різного рівня, які до того ж виказують ієрархічну природу. З іншого ж боку, наявність однакових мелотипів, що витворюють окремі мініареали, локалізовані в різних частинах досліджуваної території, необхідно вважати наслідком міграційних процесів населення.

Застосувавши ієрархічний мелодіалектний поділ обстежуваного простору на зони/райони (наддіалекти), підзони/округи (діалекти) й мінізони/околиці (субдіалекти), який успішно апробував у своєму дослідженні Ю. Рибак[1], зауважимо, що на Підгорганні яскраво виокремлюються дві найобширніші мелодіалектні зони – „богородчансько-солотвинська" (А) та „долинсько-рожнятівська" (Б)[2].

Перша з них окреслюється передовсім за наявністю в ній обряду „плєсання дружки" та мелотипів, що його обслуговують[3], а

---

[1] Рибак Ю. Указ. пр. – С. 128-138.

[2] Див. картосхему й пояснення до неї в кінці цієї студії. Населені пункти на картосхемі позначено цифрами, які узгоджено з номерами сіл в адміністративно-територіальному довіднику (Українська РСР: Адміністративно-територіальний устрій: на 1 січ. 1987 року. – Київ, 1987). Обрамлення цифр вказує на те, що в цих селах особисто побував автор цієї статті.

[3] Коваль В. Обряд „плєсання 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.

також побутуванням на цих теренах гаївок (із низки об'єктивних причин функціонування цього жанру в селах Княжолука Долинського та Нижній Струтин Рожнятівського районів до уваги не беремо; про органічність гаївок у с. Велика Тур'я на Долинщині – дещо згодом).

Друга ж зона виокремлюється за ареалом побутування обряду „вискакування (вигопкування) вінка" у всіх його трансформаційних проявах, а також мелотипів, якими послуговується цей обряд[1], та, зрозуміло, за відсутністю гаївок. Природною демаркаційною лінією між обома зонами є р. Лімниця, дарма що в населених пунктах Рожнятівського району, розташованих на правому березі Лімниці (як і в ряді сіл на Богородчанщині) гаївок не виявлено, а в смт Перегінське (на лівобережжі цієї річки) побутував (як уже зазначалося) обряд „плєсання дружки". Однак ритуал „вискакування (вигопкування) вінка" на схід від Лімниці зовсім незнаний. Додатковим аргументом для такого виокремлення діалектних утворень може слугувати й значне розповсюдження у „долинсько-рожнятівській" зоні щедрівок із ‘^{m}R^{4}21122|^{4}21122||^{6}1111¦224|| або ‘^{m}R^{4}111122|^{4}111122||^{6}1111¦224||[2], які походять від базифікованої однорядкової праформи з ^{*r}V445 із ^{*m}R^{4}2222|^{4}2222|^{6}22224|| = ^{*m}R^{4}1111|^{4}1111|^{6}11112||. Натомість у „богородчансько-солотвинській" зоні їх зафіксовано тільки у двох населених пунктах.

Для обох зон природним південним кордоном є хребти Горган. „Богородчансько-солотвинська" зона на досліджуваній території не замикається зі сходу та півночі, а має своє продовження в обох напрямках. Остаточно закрити її зможуть етномузикологічні дослідження народнопісенної творчості Надвірнянського та Тисменецького районів (правдоподібно, що до майбутніх студій треба буде залучити й матеріали з південно-східної частини Калуського району, оскільки, за припущенням, на цій території також побутує обряд „плєсання дружки").

„Долинсько-рожнятівська" зона хіба що може мати своє незначне продовження в західному напрямку. Щоправда „вискакування (вигопкування) вінка" не знане вже у верхів'ях Лужанки й Сукеля. Тому для визначення західної межі цієї зони необхідно

---

[1] Коваль В. Обряд „вискакування (вигопкування) вінка" на передгір'ї та північно-західних схилах Горган // Традиційна народна музична культура Бойківщини: Зб. ст. і матеріалів. – Львів, 2003. – С. 24-42.

[2] Обернена кома у верхньому індексі – „ ‘ " – вказує на похідність типу.

залучити додаткові критерії, що базувалися б на матеріалах народнопісенної творчості північної Сколівщини (можливо, ще недосліджений обряд „викупу шєпок", який найправдоподібніше й побутує на вказаній території і є близький за своєю сутністю до ритуалу „вискакування/викупу вінка", за умови його локального побутування, замикав би цю зону). Північну ж межу „долинсько-рожнятівської" зони, треба гадати, визначає північна границя Долинщини (за винятком с. Велика Тур'я, яке належить до іншої зони передовсім за органічним побутуванням у ньому гаївок, а також 7-складових ладканок, що виконуються в терцію, та типу ладканок, який описав Б. Луканюк[1], також співаних у терцію).

З огляду на зазначене вище, зауважимо (детальніше про це йтиметься далі), що низка сіл на півночі Рожнятівщини та Долинщини й на південному сході Долинського району належать до інших зон, які локалізуються за межами досліджуваного регіону.

У першій „богородчансько-солотвинській" зоні А виокремлюються дві підзони – „богородчанська" (I) та „солотвинська" (II). Між цими обома підзонами важко провести однозначну демаркаційну лінію, оскільки ізомели двох із найвагоміших критеріїв (мінорних 7-складових ладканок зі звуковими опорами в кадансах трьох мелодичних фраз *cbb* (*cbg*); *cag* (*cbg*); *cgg* і *cad*; *cag* (*cbg*); *cgg* та весільних коломийкових приспівок із повтореною останньою силабічною групою), які дозволяють розмежувати ці підзони, не збігаються між собою. І навіть залучення ладканок із $^{'m}R^{6(12)}1111¦1124|^{4(8)}224||^{6(12)}1111¦1124|^{4(8)}224||$, ядро ареалу яких (без „полімницької заплави") локалізується в „богородчанській" підзоні, не дозволяє з достатньою точністю провести кордон між обома зонами. Тому-то демаркаційна лінія між ними доволі умовна й проходить через села Вербівка, Красне Рожнятівського, Хмелівка, Глибівка, Жураки, Монастирчани та Старуня Богородчанського районів і витворює „розмиту" перехідну зону між обома підзонами. Додатковим аргументом для виокремлення „богородчанської" та „солотвинської" підзон є той факт, що у першій із них (за винятком населених пунктів Рожнятівщини) побутує значна кількість гаївок, а в другій (із рухом на південний захід) їхнє число зменшується й у низці сіл цей жанр не зафіксовано взагалі. До того ж у „солотвинській" підзоні побутують обидва різновиди першої підгрупи 7-складових ладканок мажорного нахилу зі звуковими опорами *ggg* (*hgg*); *aac*

[1] Луканюк Б. Бойківська ладканка в запису Климента Квітки (до 50-ої річниці його смерті) // Традиційна народна музична культура Бойківщини: Зб. ст. і матеріалів. – Львів, 2003. – С. 5-23.

(*ahc*, *gaa*); *ggg* (*hgg*, *agg*) та *agg*; *aac* (*ahc*, *gaa*); *ggg* (*hgg*, *agg*) з мелодичним кадансом другої фрази *gaa*.

У „богородчанській" підзоні також доволі умовно виокремлюються дві мінізони – 1) „західна" та 2) „східна". Перша з них характеризується побутуванням 7-складових ладканок зі звуковими опорами в кадансах трьох мелодичних фраз *haa* (*had*); *hag* (*gag*); *agg* (*hgg*), а також (щоправда не в усіх населених пунктах) колядок типу А (за В. Гошовським) із односкладовим (редукованим) рефреном та маланки обох видів (крім перехідного). У „східній" мінізоні маланку (та й то із музично-ритмічною формою дихорея 2121) зафіксовано тільки у двох селах, а 7-складові ладканки зі вказаними звуковими опорами та колядки типу А з 1-складовим рефреном не виявлено. Натомість тут (однак теж не в усіх селах) побутує низка інших різновидів колядок типу А. Умовним кордоном між обома мінізонами є Бистриця-Солотвинська.

„Солотвинська" підзона розпадається на три мінізони – 3) західну, 4) центральну та 5) східну. „Західна" мінізона охоплює тільки вузьке пасмо населених пунктів, розташованих на правому березі Лімниці. Вона, властиво, покриває одну із відног заплави ареалу побутування ладканок із $^{'m}R^{6(12)}1111¦1124|^{4(8)}224||^{6(12)}1111¦1124|^{4(8)}224||$, в яких заміна 4-складників 3-складниками супроводжується сумуванням. Окрім того, тут побутують різновиди колядок типу А. Ця мінізона вирізняється ще й тим, що в населених пунктах, які вона охоплює, функціонує різновид 7-складових ладканок мажорного нахилу зі звуковими опорами *ggg* (*hgg*); *aac* (*ahc*, *gaa*); *ggg* (*hgg*, *agg*) із мелодичним кадансом другої фрази *gaa*. Для „центральної" мінізони, що локалізується у верхів'ях Бистриці-Солотвинської та її приток, прикметними є різновиди ладканок із $^{'m}R^{6(12)}1111¦1124|^{4}121||^{6(12)}1111¦1124|^{4}121||$ зі сумуванням і викиданням. У „східній" мінізоні, як і в „західній", знову домінує різновид ладканок із $^{'m}R^{6(12)}1111¦1124|^{4(8)}224||^{6(12)}1111¦1124|^{4(8)}224||$. До того ж тут побутують ямбічні весільні хороводні приспівки із $^{m}R^{6}11112|^{6}11112||^{6}11112|^{6}11112||$, що обслуговують обряд „плєсання дружки". Природним кордоном між „центральною" та „східною" мінізонами є р. Манявка.

У „долинсько-рожнятівській" зоні Б також виокремлюються дві підзони – „болехівсько-долинська" (III) та „вигодсько-рожнятівська" (IV). Ці дві підзони яскраво вирізняються відмінністю ритмічних кадансів у 3-складових силабічних групах 11-складових ладканок. Для першої з них є прикметним ладканковий вид із

$^{'m}R^{5(10)}1111¦1122|^{5}212||^{5(10)}1111¦1122|^{4}121||$, для другої – здебільшого вид із $^{'m}R^{6(12)}1111¦1124|^{4}121||^{6(12)}1111¦1124|^{4}121||$, в якому заміна 4-складників 3-складниками супроводжується викиданням. Перша підзона охоплює поріччя Сукеля[1], басейн Лужанки та Свічі в районі їхнього злиття, а також верхів'я Тур'янки та Сівки. Друга підзона обіймає майже всю територію Рожнятівщини на захід від Лімниці (за винятком кількох населених пунктів на півночі) та басейн злиття Мізунки зі Свічею. Хоча між обома вищезгаданими видами 11-складових ладканок, що слугують основним критерієм для їх виокремлення, проходить чітка межа за лінією сіл Долинського району Липа – Розточки – Кальна – Княжолука – Рахиня – Надіїв (населені пункти, які належать до першої підзони), все ж кордон між „болехівсько-долинською" та „вигодсько-рожнятівською" підзонами є доволі „розмитий", оскільки ареали побутування інших типів та їхні ізомели зазвичай не збігаються зі вказаною границею.

У „болехівсько-долинській" підзоні вирізняються дві мінізони – 6) „західна", яка охоплює верхів'я Сукеля та басейн Лужанки, та 7) „східна", що обіймає поріччя Свічі нижче за течією від впадання в неї Лужанки й верхів'я Тур'янки та Сівки. Мелодіалектна відмінність цих мінізон проглядається передовсім у протиставленні різновидів 7-складових ладканок із різними звуковими опорами в кадансах. Для „західної" мінізони прикметними є ладканки цього типу з ладовими константами *aga*; *aac* (*ahc*, *gaa*); *ggg* (*hgg*, *agg*), натомість для „східної" – *agg*; *aac* (*ahc*, *gaa*); *ggg* (*hgg*, *agg*).

„Вигодсько-рожнятівська" підзона також розпадається на дві мінізони – 8) „західну", яка локалізується в басейні злиття Мізунки зі Свічею, та 9) „східну", що охоплює басейни Чечви й Дуби з їхніми притоками та лівобережжя Лімниці. Демаркаційним критерієм між ними теж слугують 7-складові ладканки. У першій мінізоні головно побутують ладканки цього типу зі звуковими опорами *gga* (*hga*); *aac* (*ahc*, *gaa*); *ggg* (*hgg*, *agg*), а в другій – *ggg* (*hgg*); *aac* (*ahc*, *gaa*); *ggg* (*hgg*, *agg*). До того ж тільки в „західній" мінізоні функціонують колядки із $^{'m}R^{6}11112|^{6}11112||^{8}1111¦1111|^{6}11112||$ та $^{'m}R^{6}11112|^{6}11112|^{6}123||$, а також локальні види й різновиди

[1] За винятком с. Бубнище; цілком імовірно, що цей населений пункт належить до так званої „острівної культури", оскільки в ньому побутують ладканки з $^{'m}R^{6(12)}1111¦1124|^{4(8)}224||^{6(12)}1111¦1124|^{4(8)}224||$, в котрих заміна 4-складників 3-складниками супроводжується сумуванням, ареал поширення якого знаходиться в „богородчансько-солотвинській" зоні.

щедрівок із ˈᵐR³21111|³21111||³11112|³114||, ˈᵐR³21111|³21111||³1122|³1122|| та ˈᵐR³⁽⁶⁾21111|³⁽⁶⁾21111||⁶1212|³⁽⁶⁾114||. Натомість у „східній" мінізоні локалізуються двофразові похоронні голосіння, а також передладканки з текстовою формулою „Ой із руточки – по дві квіточки". Умовний кордон між „західною" та „східною" мінізонами „вигодсько-рожнятівської" підзони збігається з адміністративною границею між Долинським та Рожнятівським районами. Причому села Рожнятівського району, розташовані у верхів'ї та поріччі Чечви з її лівими притоками, витворюють дифузну зону, оскільки для цих населених пунктів притаманне взаємопроникнення різних мелотипологічних ознак обох мінізон.

Важливо зауважити, що між всіма виокремленими діалектними утвореннями на рівні підзон і мінізон неможливо провести чітких демаркаційних ліній, які зазвичай є „розмиті". До того ж на досліджуваній території навіть здавалось би для найменших і неподільних діалектних утворень, які вирізняються за різними критеріями, здебільшого властива типологічна гетерогенність. Іншими словами, кожна із виокремлених мінізон зазвичай є неоднорідною. Причому одні й ті ж мелотипи часто-густо подибуються навіть у різних, іноді віддалених між собою мінізонах. Окрім того, ареалам поширення ряду мелотипів нерідко не тільки властиві периферійні засяги, а й позаперифірійні міграційні заливи на територію сусідніх діалектних утворень. Та все ж здійснювати подальший поділ мінізон/субдіалектів на мікродіалекти зовсім не доцільно. Такі мінімальні псевдодіалектні утворення зазвичай охоплюють невеличку групу населених пунктів (два – три села). Хоча, зрозуміло, і нехтувати цими фактами теж аж ніяк не варто, оскільки такі мікродіалекти (особливо якщо вони вирізняються за мелотипами, які притаманні для інших діалектних утворень – віддалених чи сусідніх) є якщо не свідченням різного роду міграційних процесів населення, то принаймні наслідком взаємопроникнення суміжних субетнокультур.

Як уже зазначалося вище, окрім двох виокремлених найобширніших мелодіалектних зон – „богородчансько-солотвинської" та „долинсько-рожнятівської", незначну частину досліджуваної території охоплюють інші зони/наддіалекти, які локалізуються в прилеглих регіонах. Так, зокрема, села Вишків, Мислівка та Семичів Долинського району, розташовані у верхів'ях Мізунки та Свічі, належать найправдоподібніше до зони, епіцентр якої

знаходиться на Сколівщині. Основним критерієм для виокремлення на обстежуваному обширі „сколівської" зони (В) слугує передовсім той факт, що тут побутують уже згадувані (за Б. Луканюком) 9-складові ладканки із амфімакром у першому мелорядку та амфібрахієм – у другому. Для цієї зони прикметним є різновид колядок із $^{m}R^{6}11112|^{6}11112|^{8}2222||$. До того ж у ній не виявлено щедрівок.

Інша зона Г, яку умовно поіменуємо „стрийсько-жидачівською" (остаточно розв'язати питання локалізації цього наддіалекту зможуть студії над народнопісенною творчістю Жидачівського та західної частини Стрийського районів), захоплює тільки єдине село на півночі Долинщини – Велика Тур'я. Воно з-поміж інших сіл на півночі Долинського району вирізняється передовсім органічним побутуванням тут гаївок. Також прикметним для нього є функціонування різновидів весільних ладканок: 9-складових із амфімакром у першому мелорядку й амфібрахієм у другому та 7-складових, які виконують у терцію.

Ще одна зона Д („калуська"), ядро якої найправдоподібніше локалізується в Калуському районі, охоплює північні села Рожнятівщини – Берлоги, Брошнів, Камінь, Креховичі, Сваричів і Топільське. Сюди ж, мабуть, примикає й село Рівня. До такого виокремлення передовсім спонукає той факт, що у цих населених пунктах не знані обряди „вискакування (вигопкування) вінка" та „плєсання дружки", а також відсутні похоронні голосіння, що широко представлені південніше від вказаних сіл. Натомість у селах Берлоги та Сваричів побутує обряд „викупу дружок" із пісенним типом із $^{m}R^{9}1111212||_{4(2)}$, який супроводжує його. Зауважимо, що музична стилістика північних населених пунктів Рожнятівщини, незважаючи на ряд спільних ознак, дещо строката. Тому, треба гадати, цей терен є перехідним між зонами Б („долинсько-рожнятівською") та Д („калуською"). Не виключено й те, що зони Г та Д насправді витворюють єдиний наддіалект (спільну зону). Та в такому випадку вони щопринаймні належать до різних мінізон. Зрозуміло, що остаточно з'ясувати це питання зможуть етномузикознавчі студії над народнопісенною творчістю цих суміжних із досліджуваною територій.

Результати етномузикологічних студій підтверджують гіпотезу, яку висунув Я. Фальковскі про те, що більша частина околиць на північний захід від Горган ще на початку XVI століття мала інше

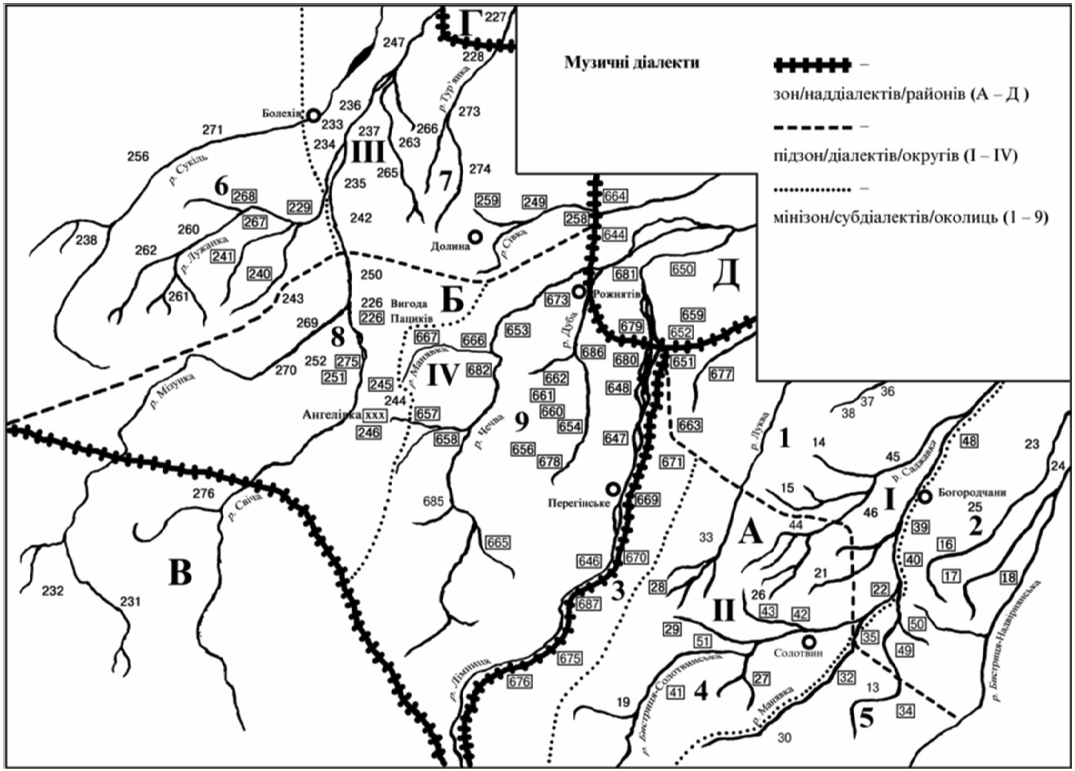
етнографічне обличчя[14]. Такий здогад узгоджується й із тим, що саме на це століття припав пік інтенсивності залюднення регіону, а сучасна географія поселень на Підгорганні була в основному сформована аж на кінець XVIII століття[15]. Справедливою видається й вказівка польського вченого на неприналежність до бойківської традиції розташованих на правому березі Лімниці населених пунктів. Проте на більшій частині Долинського та Рожнятівського районів зараз ця культура домінує. Щоправда на цих теренах поряд із нею та вкрапленнями інших субетнокультур ще дотепер добре збереглися рудименти традиційної музики спільноти, старовинніші за бойківську.

ПІДГОРГАННЯ		
зони/наддіалекти/ райони	підзони/діалекти/ округи	мінізони/субдіалекти/околиці
А. „Богородчансько-солотвинська”	І. „Богородчанська”	1. „західна”
		2. „східна”
	ІІ. „Солотвинська”	3. „західна”
		4. „центральна”
		5. „східна”
Б. „Долинсько-рожнятівська”	ІІІ. „Болехівсько-долинська”	6. „західна”
		7. „східна”
	ІV. „Вигодсько-рожнятівська”	8. „західна”
		9. „східна”
В. „Сколівська”		
Г. „Стрийсько-жидачівська”		
Д. „Калуська”		

[14] Фальковскі Я. З бойківсько-гуцульського пограниччя: Начерк етнічного розміщення // Літопис Бойківщини: Записки присвячені дослідам історії, культури й побуту бойківського племени. – Самбір, 1937. – Ч. 9. – С. 117; Falkowski J. Zachodnie pogranicze Huculszczyzny: Dolinami Prutu, Bystrzycy Nadwórniańskiej, Bystrzycy Sołotwińskiej i Łomnicy / Pod red. A. Fischera. – Lwów, 1937. – S. 18, 151-152.

[15] Сіреджук П. Як і коли заселялось Прикарпаття // Жовтень. – 1984. – № 2. – С. 102-108.

Картосхема. Музичні діалекти Підгоргання



Алфавітний покажчик картографованих населених пунктів

Ангелівка xxx
Бабче 13
Белеїв 228
Берлоги 650
Богрівка 29
Брошнів 644
Бубнище 256
Велика Тур'я 227
Вербівка 651
Верхній Струтин 653
Витвиця 229
Вишків 231
Вільхівка 647
Глибівка 46
Глибока 14
Гориня 234
Горохолин Ліс 17
Горохолина 16
Гошів 233
Грабів 667
Грабовець 18
Гринівка 37
Гриньків 675
Гузіїв 236
Гута 19
Дзвиняч 21
Діброва 40
Дуба 654
Жураки 22
Забережжя 24
Закерничне 646
Іваниківка 23
Іванівка 661
Ілемня 657
Кальна 240
Камінь 659
Княжолука 242
Князівка 660
Козаківка 238
Космач 26
Красне 663
Креховичі 664
Кривець 43
Кричка 27
Кропивник 243
Кузьминець 676
Ластівці 50
Лесівка 38
Лецівка 656
Липа 261
Липовиця 665
Лолин 244
Лоп'янка 666
Луги 658
Лужки 262
Луквиця 28
Максимівка 245
Манява 30
Маркова 32
Мислівка 276
Міжгір'я 33
Міжріччя 247
Молодків 34
Монастирчани 35
Надіїв 249
Небилів 669
Нивочин 36
Нижній Струтин 673
Новий Мізунь 270
Новоселиця 250
Новошин 251
Пациків 226
Петранка 677
Підбережжя 237
Підгір'я 39
Підліски 246
Пороги 41
Похівка 25
Пшеничники 252
Раків 258
Раковець 42
Рахиня 259
Рівня 679
Ріпне 678
Розточки 241
Росільна 44
Рошняте 648
Саджава 45
Сваричів 681
Семичів 232
Скобичівка 48
Сливки 670
Слобода Болехівська 260
Слобода Долинська 274
Слобода Небилівська 671
Слобода-Рівнянська 680
Солуків 263
Спас 682
Станківці 267
Старий Мізунь 269
Старуня 49
Суходіл 685
Тисів 271
Топільське 652
Тростянець 273
Тяпче 235
Хмелівка 15
Ценява 686
Церківна 268
Шевченкове 275
Яблунька 51
Яворів 265
Якубів 266
Ясеновець 662
Ясень 687

Покажчик картографованих сіл за адміністративно-територіальними номерами

xxx Ангелівка
13 Бабче
14 Глибока
15 Хмелівка
16 Горохолина
17 Горохолин Ліс
18 Грабовець
19 Гута
21 Дзвиняч
22 Жураки
23 Іваниківка
24 Забережжя
25 Похівка
26 Космач
27 Кричка
28 Луквиця
29 Богрівка
30 Манява
32 Маркова
33 Міжгір'я
34 Молодків
35 Монастирчани
36 Нивочин
37 Гринівка
38 Лесівка
39 Підгір'я
40 Діброва
41 Пороги
42 Раковець
43 Кривець
44 Росільна
45 Саджава
46 Глибівка
48 Скобичівка
49 Старуня
50 Ластівці
51 Яблунька
226 Пациків
227 Велика Тур'я
228 Белеїв
229 Витвиця
231 Вишків
232 Семичів
233 Гошів
234 Гориня
235 Тяпче
236 Гузіїв
237 Підбережжя
238 Козаківка
240 Кальна
241 Розточки
242 Княжолука
243 Кропивник
244 Лолин
245 Максимівка
246 Підліски
247 Міжріччя
249 Надіїв
250 Новоселиця
251 Новошин
252 Пшеничники
256 Бубнище
258 Раків
259 Рахиня
260 Слобода Болехівська
261 Липа
262 Лужки
263 Солуків
265 Яворів
266 Якубів
267 Станківці
268 Церківна
269 Старий Мізунь
270 Новий Мізунь
271 Тисів
273 Тростянець
274 Слобода Долинська
275 Шевченкове
276 Мислівка
644 Брошнів
646 Закерничне
647 Вільхівка
648 Рошняте
650 Берлоги
651 Вербівка
652 Топільське
653 Верхній Струтин
654 Дуба
656 Лецівка
657 Ілемня
658 Луги
659 Камінь
660 Князівка
661 Іванівка
662 Ясеновець
663 Красне
664 Креховичі
665 Липовиця
666 Лоп'янка
667 Грабів
669 Небилів
670 Сливки
671 Слобода Небилівська
673 Нижній Струтин
675 Гриньків
676 Кузьминець
677 Петранка
678 Ріпне
679 Рівня
680 Слобода-Рівнянська
681 Сваричів
682 Спас
685 Суходіл
686 Ценява
687 Ясень

Олена Гончаренко

ВЕСІЛЬНІ НАСПІВИ СИЛАБОРИТМІЧНОЇ МОДЕЛІ 5+3 НА ТЕРИТОРІЇ СУМЩИНИ: МЕЛОАРЕАЛОГІЯ

Весільні обрядові пісні з основною структурою вірша (V) 5+3 (або за системою позначень у львівській етномузикологічній школі – *53)[1] належать до найуживаніших форм. Вони мають суцільний ареал поширення на території України, а також у прилеглих регіонах Росії, Білорусі, Польщі, утворюючи при тому значну кількість модифікацій, що вкупі складають розвинену типологічну сім'ю споріднених мелоформ[2].

У цій статті зона обстеження обмежена територією сучасної Сумської області, з якою автора пов'язує багаторічна польова практика[3]. В основу дослідження покладено власні записи, зібрані в терені від початку 90-х років, архівні матеріали Сумського обласного центру народної творчості, Лабораторії музичної етнографії Національної музичної академії України (далі – ЛЕК), Мистецького агентства „АртВелес", а також опубліковані зразки[4] – всього

[1] За аналогією з лінгвістичною практикою, львівські етномузикологи використовують зірочку перед силаборитмічним кодом, що вказує на його базовий, узагальнений характер (Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – Москва, 1971. – С. 301).

[2] Вивчення наспівів цієї сім'ї здійснюється автором з 1990 року, результати попередніх досліджень викладено в роботах: Гончаренко Е. Об одном типе украинских свадебных напевов: Дипломная работа. – Одесса, 1993. – Машинопись. – ОГК им. А.В. Неждановой; Клименко І., Гончаренко О. Географія ритмічних трансформацій весільної структури 53[2]: Алгоритм дольності // Сьома конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. – Львів, 1996. – С. 28-36.

[3] Детальніше про це див.: Гончаренко О. Фольклористичні шляхи Сумщини // Теоретичні питання культури, освіти та виховання / Зб. наукових праць. – Суми, 2007. – Вип. 32. – С. 22-28; її ж: Дослідження музичного фольклору Сумщини: історія, стан, проблеми // Проблеми етномузикології. – У друці.

[4] Дзвеніла пісня довкола Вольного міста: Народні традиції Великописарівщини (за матеріалами фольклорно-етнографічних досліджень) / Упор. Н. Єфіменко, О. Гончаренко. – Суми, 2006; Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упорядкування В. Дубравіна. – Суми, 2005; Пісні Сумщини / Фольклорні записи В. Дубравіна. – Київ, 1989; Просили батько й мати, і ми просимо (опис народного весільного обряду Кролевеччини) / Упор. О. Гончаренко, Н.Єфіменко. – Черкаси, 2008; Савельева Н. Региональная стилистика русской народной музыки: Русско-белорусско-украинское пограничье. – Москва, 2005.

більше, ніж сотня версій зазначеного ритмотипу. Місця їх локалізації на Сумщині відображено на *мапі 1* (див. укінці статті).

У місцевостях, які у 1936 році були адміністративно об'єднані в Сумську область, унаслідок специфіки їх історико-культурного розвитку сформувалася значна кількість компактних традиційно-стильових зон з відмінними етнографічними особливостями, специфікою вимови, обрядово-пісенним репертуаром, музичною стилістикою. Стилістична гетерогенність терену виразно відбилася й на побутуванні наспівів моделі *V53. Завданнями розвідки є, по-перше, вивчення її морфологічних версій, що трапляються на Сумщині, зокрема варіювання складоритміки, композиційних різновидів та мелічних параметрів – ладу, мелодики, фактури, за методикою С. Людкевича – К. Квітки – В. Гошовського – Б. Лукянюка та мелоаналітичними розробками школи Є. Ґіппіуса, передусім Б. Єфіменкової, М. Єнговатової, О. Пашиної; по-друге, окреслення ареалів поширення виявлених структурно-стильових явищ, що дозволяє уточнити контури ліній розмежування чи перетину діалектних традицій Сумщини[1]. У картографуванні та порівнянні ареалів автор спирається на мелогеографічний досвід І. Клименко, О. Пашиної, Г. Коропниченко, М. Скаженик, Ю. Рибака, В. Коваля.

* * *

Розглянемо **ритмокомпозиційні модифікації** структури *V53.

Видозміни на рівні ритмічного періоду (що відповідає віршовому рядку) на даній території зводяться до таких основних версій (див. *таблицю* укінці): це дві вихідні моделі – поодинока ямбічна (рядок 1) і типова дольна (рядок 2), а далі похідні варіанти від дольної моделі – довільне її варіювання (рядки 3-4) і вторинна форма (рядок 5), яка дає ще й ямбізовану версію (рядок 6)[2].

Різновиди ритмічних періодів форми *V53 – первинні і вторинні – реалізуються у таких композиційних типах:

---

[1] Їх загальну характеристику подано в роботі: Гончаренко О. Народнопісенні діалекти Сумщини (досвід мелоареалогічного дослідження) // Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 3. – С. 15-26.

[2] У пропонованій студії використовується система класифікації весільних мелотипів І. Клименко (Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу // Проблеми етномузикології. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 135-165). Застосовано також запропонований нею принцип кодування ритмомоделей (Там же. – С. 139-145).

– тирада ‹ ♩ Т53^{n} › (*приклади 1-7*, див. укінці) та її локальна форма ‹ ♪ Т53^{n} › (*приклад 3а*);

– дворядкова строфа *‹ ♩ С53^{2} › (*приклади 15-21*)[1];

– однорядкова форма із заспівом-катеном *‹ ♩ К53. 3;53 › (*приклади 8-12*).

Найпоширенішою серед них на окресленій території виявилась тирадна композиція. Вона фіксується безперервною смугою з півночі до півдня області. Виняток становлять крайні східні райони (Краснопільський, Білопільський)[2] та південно-західний куток (Конотопський, частково Роменський р-ни), де при обстеженні не виявлено тирад форми *V53 (див. *мапу 2*)[3].

У тирадних наспівах силаборитмічна схема варіюється в межах її модельної форми з переважанням орнаментального розщеплення[4] – $V5_{6,7}$+3, код ‹ ♩ Т53 ›.

Інтенсивніший режим дроблення спостерігаємо у північно-східних районах – Ямпільському та Глухівському, в окремих зразках із Путивльського, Білопільського, Недригайлівського районів. Тут віршовий розмір хитається суттєвіше – $V5_{6-8}$+3_{4}, і поряд з двоелементними рядками будови 5+3 періодично з'являються 3-елементні рядки з додатковою, але ще не закріпленою за певною позицією цезурою – (4+3)+3, (4+4)+3, (4+3)+4, (4+4)+4, (3+3)+4, (3+3)+3. Сумарна кількість 3-елементних віршів у таких зразках не сягає й половини загального обсягу текстових рядків (*приклад 5*)[5]. Отже, їх можна кваліфікувати як тиради з модельним ритмоперіодом у стадії довільного дроблення – код ‹ ♩ ♪ Т53 ›.

---

[1] Автор внесла додаткові літерні позначення для строфічної форми та форми з катеном.

[2] Щоправда, ці території ще недостатньо щільно обстежені, тому тут можливі уточнення.

[3] У Посуллі трапились лише тирадоподібна версія ‹ ♪ 53 › (с. Хоминці) та фрагмент зразка моделі ‹ ♩ 53 › (с. Сміла), де неможливо точно визначити композицію. Одиничний приклад тиради ‹ ♩ Т53^{4} › з с. Чеберяки (запис 1973 р.) знаходимо у збірнику В. Дубравіна (Обрядові пісні Слобожанщини. – С.308). На Конотопщині ж узагалі не зафіксовано жодної тиради, навіть інших ритмомоделей.

[4] Про орнаментальне розщеплення див.: Квитка К. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1971. – Т. 1 – С. 158; Клименко І. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті: Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Київ, 2001. – С. 34.

[5] Див. також: Пісні Сумщини. – С. 200, 250, 273.

Ямбічний варіант ритмомоделі в тираді – ‹ ♪ T53 › – трапився лише в с. Шевченкове Глухівського району[1], де він функціонує паралельно зі спондеїчною формулою (*приклад 3*, фрагменти *а, б*)[2].

У північній частині області поширився 4-рядковий різновид тиради зі сталою мелоформою – 2 рядки „експозиційного" типу + 2 рядки каденції (*приклад 4*), менш поширена схема – 3 рядки „експозиції" + 1 „каденції" (*приклад 1*).

На півдні – в Охтирському, Лебединському, Недригайлівському та Тростянецькому районах – тираді часто передує заспівна формула („передладканка" за Б. Луканюком[3]) автономного змісту і форми (типу „Ой ти душенько, наша Тетянка") на основі дольного ритму (*приклад 6*).

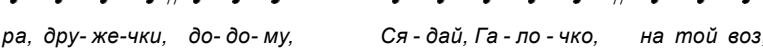
Приблизно в тих же місцевостях трапляються варіанти тирад із модифікованим ритмоперіодом – з удвічі збільшеною другою силабогрупою (*приклад 6*)[4].

Два інших види композицій – строфічний (*приклади 15-21*) та однорядковий з заспівом-катеном (*приклади 8-12*) корелюються переважно з ритмоформулами другого покоління з додатковою текстовою цезурою, котра перетворює віршовий рядок на стабільно триелементний – V (4+4)+4_5.

---

[1] На Поліссі ямбічний варіант ритмоперіоду ‹ ♪ 53 › фіксується також у складених композиціях, де рядки моделі *53 поєднуються з рядками інших силаборитмічних типів – ‹ ♪ $53^2//5_4 5_4 7_6$ › (за І. Клименко – гетерометрична формула-строфа: Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій. – С. 159), див. *приклад 23*. Спондеїчні версії моделі ‹ ♩ 53 › переважно контамінуються з 4-х та 6-дольними ритмоформами за принципом ‹ ♩ 53^2//44//66 › тощо.

[2] Про природу ямбічності висловлювали свої міркування багато дослідників, починаючи з К. Квітки, який мислив її як похідну від ізометричних форм (Квитка К. Избранные труды. – Т. 1. – С. 65). Причини ямбізації іноді гіпотетично пов'язують зі словесними наголосами у системі квантитативної ритміки. У цьому плані цікавим є співіснування в традиції одного села (Шевченкове Глухівського району) спондеїчних та ямбічних версій досліджуваної моделі, які послідовно демонструють відповідність ритму та словесних наголосів у заключних трискладових групах:



По - ра, дру- же-чки, до- до- му, Ся - дай, Га - ло - чко, на той воз,
По - ї - ли ко - ні со- ло- му, Шоб той ко - ни - чок не до - вйоз.

[3] Луканюк Б. Кілька заміток про т. зв. весільні заспіви // Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Ред.-упоряд. Б.С. Луканюк. – Львів, 1992. – С. 38-45.

[4] Також див.: Пісні Сумщини. – С. 198, 210, 272.

На більшості території області строфічні композиції *‹ ♩C$\underline{53}^2$› співіснують з тирадами. Нерідко вони виступають як своєрідна функціонально-семантична „лірична противага" ритуальним тирадним наспівам[1]. Тирада і строфа різняться також за ритмікою, оскільки строфи, як правило, знаходяться на більш „високій" вторинній стадії дроблення (код ‹ ♫ C$\underline{53}^2$›). Своєрідна ситуація виявилась у Глухівському районі (села Некрасове, Семенівка, Дунаєць), тут взагалі не відома строфічна форма ритмоперіоду *‹ ♩ C$\underline{53}^2$›, а є лише тирадна, зате в різновидах орнаментальному ‹ ♩ T$\underline{53}$ › та довільному ‹ ♩ T$\underline{53}$ › з появою 3-х силабогруп (*приклади 4, 5*). Співіснування в одній локальній традиції цих різновидів тирад супроводжується контрастуванням їхніх семантично-обрядових функцій (відповідно ритуальної та ліричної), зіставним з аналогічним контрастом тирад і строф моделі *V53 в інших локусах.

Строфічні та однорядкові композиції на базі вторинної ритмомоделі (нижній ярус *таблиці*) подібні між собою тим, що мають (а) спільні сюжети й обрядову функцію, (б) ідентичні ладові втілення та (в) ритмічні особливості, отже, їх можна розглядати як споріднені композиційні типи. Вони можуть навіть сполучатися в одному зразку, де чергуються 2-рядкові строфи та рядки з катеном (*приклад 14*)[2]. У деяких зразках із Полісся натрапляємо на лише періодичне залучення заспіва-катена до однорядкової композиції (*приклад 13*). Проте кожна з цих композицій має досить чітко окреслені зони локалізації, і перевага в певному локусі котроїсь із них виступає однією з ознак місцевого стилю. Так, строфічна форма

[1] Це переважно наспіви „ліричної" сфери, що обслуговують найдраматичніші моменти весільного обряду, лучаться з текстами суб'єктивного змісту, і пов'язані насамперед з образом молодої, в той час як тираду фіксуємо у піснях ритуально-магічного, коментуючого характеру.

[2] Також див.: Пісні Сумщини. – С. 224, 226. Н. Савельєва для позначення цього явища використовує термін „двострофність" (див.: Савельева Н. Региональная стилистика русской народной музыки. – С. 66). Він здається не цілком логічним, оскільки такі зразки починаються з дворядкової строфи, а в подальшому викладі переважає форма рядка з заспівом-катеном, котра повинна в такому разі теж класифікуватися як строфа (друга у „двострофній" композиції). Можна було б її потрактувати як строфу з „усіченням", але вона, по суті, нічим не відрізняється від однорядкових з катеном версій. Скоріш маємо справу з перехідним явищем, нестабільним поєднанням двох композиційних типів, які доцільніше визначити як „змішані" чи „перехідні" форми, з уточненням – 1-2-рядкові з катеном (‹ K♩ $\underline{53}^{2\text{-}1}$ ›). Подібні композиційні утворення трапляються на Лівобережжі, зокрема на Полтавщині, Харківщині, Донеччині, Чернігівщині (Див.: Гончаренко Е. Об одном типе украинских свадебных напевов. – С. 64).

концентрується в басейні Ворскли (за винятком відзначених „змішаних" варіантів з катеном) та у Посуллі. Однорядкова версія фіксується в течії Сейму, Псла, в Подесенні, до того ж на півночі ареалу спостерігаємо паралельне існування обох композиційних типів (*мапа 2*)[1].

Уздовж східної прикордонної смуги Сумської області фігурують нетипові для строфічних зразки з модельною версією ритму, спорадично ускладненою орнаментальним дробленням – ‹ ♩ С$\underline{53}^2$ › (*приклад 20*), рідше – більш суттєвим дробленням ‹ ♩ С$\underline{53}^2$ › (*приклад 21*). Вони існують паралельно з тирадою або окремо від неї.

Одиничний зразок з характерним південноросійським рефреном „Ой лялі, лялі" зафіксований у с. Ліново на Путивльщині (*приклад 22*). Тут на базі модельної ритмоформули утворюється композиція ‹ ♩ $\underline{53}$; R$\underline{53}^2$ ›.

Отже, модельний ритмоперіод в описаних композиційних типах на всій території Сумщини має спондеїчний устрій, алгоритм дольності в ньому (як і в значній частині ритмоперіодів другого покоління) реалізується на бінарних засадах. Унаслідок розщеплення модельних силабохрон, на місці первинного спондея утворюється вторинний дипірихій (*приклади 1, 2, 3б, 5, 7, 12-14, 19, 20, 21*). Ямбізація модельних ритмоформ трапляється тут лише в поодиноких зразках (див. тираду ‹ ♪ Т$\underline{53}$ › з Глухівщини).

Натомість вторинне ямбізування (у значенні, яке надає цьому термінові М. Мишанич)[2] на рівні новоутворених вторинних ритмофігур реалізується на Сумщині досить послідовно (як і взагалі у Центральній та Лівобережній Україні). На вторинний характер ямбізування вказує той фактор, що у значній кількості зразків ямбічні ритмофігури сусідять з пірихієм. Принцип вторинного ямбізування (в композиціях ‹ ♪♩ С$\underline{53}^2$ › та ‹ ♪♩ К$\underline{53}$ ›) найвиразніше виявляється у ритмах південно-західної Сумщини (*приклади 8*,

---

[1] Зразки однорядкової структури з катеном чи без нього взагалі типові для традиції Подесення і не лише сумського (див. там само. – С. 64). Детальніше про особливості застосування заспіву-катена у сумських весільних наспівах див.: Гончаренко О. До питання про нестандартні композиційні утворення у весільних наспівах (мелоареалогічна розвідка на Сумському ґрунті) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наукових праць. – Харків, 2007. – Вип. 19. – С. 316-329.

[2] Мишанич М. Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. праць. – Київ, 1989. – С. 50.

15-17). Мішані ямбічно-пірихічні малюнки все частіше трапляються з просуванням звідси на північ, а в басейні Сейму вони „розчиняються" у довільних рубатних модифікаціях (*приклади 9, 10*). Далі цього річкового рубежу ямби у ритмоформулах другого покоління не фіксуються.

У рубатних зразках Посейм'я спостерігаємо ще одне показове явище. Вторинні ритмоперіоди тут виявляють тенденцію до внутрішнього членування відповідно до вже стабілізованої триелементної форми вірша: додаткова текстова цезура, яка відокремлює дві перші силабохрони колись монолітного п'ятискладника, у вільноагогічній локальній стилістиці Посейм'я починає виявляти себе і в музичному ритмі. Місце цезури позначається виразною ритмічною зупинкою, розмиваючи і без того складновпізнавані у ямбізованих версіях обриси первісної ритмомоделі (*приклади 9, 10*). В окремих зразках ритмічна цезура підкреслюється ще й інтонаційно, внаслідок чого утворюється трифразова мелодична форма рядка (*приклади 10, 17*).

Для зразків ‹ ♪♩ C53² › з Посулля характерна широка розспівність, що супроводжується ще й 2- або 3-разовим, порівняно із заспівом, уповільненням темпу в другій половині строфи (*приклади 17, 18*). Вірш має максимально розпросторену форму – V $(4_5+4_5)+5_4$, часто спостерігаємо тут і прояв четвертої стадії алгоритму дольності – н а д д р о б л е н н я (див. рядок 7 *таблиці*), що маркує початок першої або другої силабогрупи, акцентуючи триелементність пісенного рядка (*приклад 18*).

* * *

Мелічні особливості досліджуваного весільного мелотипу розглянемо за такими параметрами: а) будова звукоряду, б) система ладових констант (СЛК)[1], в) тип фактури, г) специфіка мелодичного розвитку, зокрема, характер кадансування. Картографування цих характеристик і зіставлення їх із результатами ритмокомпозиційного аналізу виявляє таку картину.

Течія Сейму стала своєрідним „вододілом" не лише для ритмічних форм, тут проходить також орієнтовна межа двох великих ладових масивів. На території Деснянського Полісся та Посейм'я яскраво виявляє себе типово поліське „терцієве ладове мислення"[2]:

---

[1] Мироненко Я. Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: История и современность. – Кишинев, 1988. – С. 64; Клименко І. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті. – С. 46.

[2] Про це на прикладі Прип'ятського Полісся писала І. Клименко (Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті. – С. 163-166).

всі версії наспівів моделі *V53 тут реалізуються на основі вузькоамбітусних терцієвих звукорядів. Водночас інтервальний склад та функціональні стосунки між тонами звукоряду не однакові. Насамперед відмінності стосуються співвідношення ладових опор.

Моноопорний[1] поліський тип щільно локалізується у північно-західній частині Середино-Будського та частково Шосткинського районів – орієнтовно до р. Івотка (за місцевим визначенням – територія проживання „литвинів") (*приклади 1, 13*). При рухові далі на південь і схід до моноопорних наспівів долучаються і поступово виміщають їх версії з протиставленням опор **1↔3** (*приклади 5, 20*). Ладова „централізація" більшості зразків підсилюється бурдонною фактурою, зона поширення якої простягається уздовж течії Десни вниз аж до Сейму (див. *мапи 3, 4*). У басейні р. Есмань поширений варіант фактури, в якій нижній гуртовий голос не лише повторює в унісон головну ладову опору, як у бурдоні, а рухається паралельно до сольної партії в терцію, в кінці співу зливаючись з нею в унісон (*приклад 3, 4*). Назвемо її в робочому порядку „бурдонно-терцієва". За нерозвиненої мелодики, обмеженої кількома (2-3) звуками, дублювання її в нижню терцію створює враження „топтання на місці" навколо головної опори, що споріднює обидва типи фактури (тим більше, що в каденціях бурдонних версій часто використовується секундове відхилення від головної опори, котре, привносячи функціональний контраст, посилює „тонікальність" опорного тону).

В однорядкових версіях з вторинним ритмомалюнком, що походять з лівобережжя Сейму – мелодично значно розвиненіших, розспівних, особливо в заспівах-катенах (часто з мелодичним заповненням субкварти), відчутнішими стають горизонтальні зв'язки між тонами ладу, накреслюється тенденція до протиставлення „тонікальному" комплексу **1/3** альтернативних комплексів **2/4** або **II/2**[2], хоча вони ще не закріплені композиційно в каденціях фраз як опозиційні опори (*приклади 10, 11*).

Кілька зразків з Середино-Будського району[3] демонструють продовження цього процесу. В одному з них (*приклад 12*) другий щабель ладу оспівується ще на початку мелодичного рядка, а в

[1] До моноопорних відносимо наспіви з усіма фразовими кадансами на першому щаблі, долучаючи також зразки з „розспіваним" кадансом 2-1, 1-3 тощо (*приклади 1-2, 13*).

[2] Римськими цифрами позначаються щаблі нижч**і** від головної опори.

[3] Обидва визначені на основі вторинних ритмоперіодів.

кінці сольного заспіву-катену з'являється в ролі кадансуючого тону (його вагомість підсилюється пониженням третього щабля), таким чином створюючи виразну опозицію до головної опори, яка стверджується у кадансах фраз основного рядка. Бурдонно-терцієва фактура сприяє почерговому укріпленню позицій обох опорних тонів. У другому, строфічному зразку (*приклад 19*) кадансування обох мелодичних фраз першого рядка на другому щаблі протиставлене появі в аналогічних розділах другого рядка головної опори. Слід відзначити великотерцієву основу звукоряду описаних зразків, що виокремлює їх із загального мало- або нейтральнотерцієвого контексту наспівів придеснянської смуги (див. *мапу 3*). Східні ж терени ареалу можна характеризувати як зону переважання мажорності.

Варто окремо зупинитись на фактурно-ладовому устрої зразків з межиріччя Сейму і Клевені. Це також наспіви терцієво-квартового діапазону, серед яких переважають двоопорні структури зі співвідношенням опор **1↔3**, **1↔II** або **1↔2** (*приклад 21*). На відміну від вищеописаних локальних стилів, тирадні та строфічні композиції модельного ритму розспівуються тут в унісонно-гетерофонній фактурі (бурдон відсутній). Однорядкові зразки в гетерофонно-терцієвій фактурі реконструйовані способом накладання варіантів з голосу одного виконавця, тому потребують перевірки. Єдина повноцінна фактурна версія зафіксована ще у 80-му р. від фольклорного гурту с. Ліново (традиція „горюнів"). Цей фактурний тип (*приклад 22*) можна описати як тришаровий з унісонно-гетерофонним рухом нижніх голосів, сольним середнім голосом і „тончиком". Саме у сольному голосі (у приспіві) виразно простежується квінтове протистояння опор **5↔1** (його мелодична лінія сягає верхньої септіми). Фактура в цілому охоплює ундецимовий діапазон. На жаль, традиція втрачена, нині автентичні виконавці відтворюють спрощений варіант, що зводиться до гетерофонної версії нижніх голосів.

Специфічність місцевого стилю виявляється і в манері закінчувати звучання коротким висхідним глісандо із йодлеподібним зривом (подібні явища властиві стилю Західного Полісся)[1]. Цей стильовий елемент вийшов і за межі локусу, на лівий берег Сейму, де він сполучається з бурдонно-терцієвим типом багатоголосся.

[1] У *прикладі 22* йодлеподібний протяжний вигук з'являється між рядками приспіву.

Спосіб мелодичного **кадансування** є однією з важливих ознак локального стилю. Для більшості обрядових наспівів північної частини Сумщини характерні „гуканки" або „гукання", які маркують завершення творів або певні розділи структури. На досліджуваній території фіксуються кілька різновидів кінцевих та серединних вигуків – від простих коротких або протягнених до вигуків з попереднім глісандуванням на секунду або терцію вниз (див. *мапу 4*). Особливо ефектними є своєрідні випереджувальні гукання спочатку в одному чи кількох голосах, а потім уже в усіх разом. Цей спосіб „гукання" у с. Каліївка Шосткинського району (*приклад 1*) називають „атгуківать". У с. Шаповалівка Конотопського району (*приклад 11*) подібний виконавський прийом супроводжується виразним глісандуванням верхнього голосу перед заключним унісонним „гуканням". Ще один локальний варіант „гукань" поширений у басейні р. Есмань (*приклади 4, 5*): це протягнутий (на ферматі) вигук одного або кількох голосів в октаву з основним унісоном без заключного спільного вигуку, зате двічі – після серединного кадансування і в кінці рядка або цілої форми. У Ямпільському районі „гукання" буває або коротким (це скоріше „ухкання"), або відсутнє зовсім, тоді заключні унісони обриваються коротким, але виразним низхідним глісандуванням (*приклад 20*)[1].

„Гукання" зафіксоване і в Сумському районі (села Підліснівка, Верхня Сироватка), і далі за течією Псла, в Лебединському районі (в тирадах серединне „гукання" на зразок есманських версій). Тут воно виступає у комплексі з унісонно-гетерофонним типом фактури[2], терцієвими двоопорними ладовими версіями тирадної та строфічної форм модельної версії ритму. Вторинна ритмоформула реалізується в однорядковій композиції (*приклад 8*). Такі ознаки певною мірою перекликаються з традиціями Сумської півночі і випадають зі стильового контексту південно-слобідської зони[3].

---

[1] Н. Савельєва також відзначає поступове зникнення „гукання" із просуванням на схід досліджуваного нею регіону – Брянщини та прилеглих районів України та Білорусі (Савельева Н. Региональная стилистика русской народной музыки. – С. 118).

[2] Т. Сопілка відзначає характерність такого фактурного типу і для суміжних районів Полтавщини (Сопілка Т. Щедрівки у пісенній традиції Полтавщини (за матеріалами експедицій 1986-2000 рр.) // Проблеми етномузикології. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 245; її ж: Ранні форми традиційного багатоголосся на Середньодніпровському Лівобережжі (на матеріалі весільних пісень Полтавщини): Дипломна робота. – Київ, 1996. – Машинопис. – НМАУ ім. П.Чайковського.

[3] Для конкретних висновків необхідна вагоміша джерельна база.

Сумсько-слобідська традиція (басейн Ворскли) і традиція Посулля (Роменщина) споріднені між собою та виступають як протиставні до північної стильової зони. У цілому південний ареал (за винятком згадуваної вже псельської традиції) можна характеризувати як зону розвиненого ладового мислення у комплексі з чіткою диференціацією ритмокомпозиційних структур. На окресленій території типовими є ладові форми з протиставленням кількох опор.

1. Для тирадної композиції це – співвідношення **1↔4** завжди на мажорній основі[1]. Опозиційність ладових опор в основному рядку підкреслюється протилежно спрямованими інтонаціями, каденційний рядок будується як низхідний, що утверджує в кінці наспіву головну опору – СЛК **‹ 1,4;ⁿ …1. ›** (*приклади 6, 7*). Моторно-декламаційна мелодика неширокого діапазону (кварта, квінта) у сполученні з унісонно-гетерофонною фактурою зближує ці весільні наспіви з календарними давнього стильового шару.

2. На противагу тираді, строфічні композиції (що на Слобідщині лучаться виключно з вторинними ритмоперіодами) завжди мають мінорний нахил. „Ліричні" за обрядовою функцією, ці пісні виявляють тенденцію до розспівності, наслідком якої стало розширення загального діапазону звучання (найчастіше до сексти з субквартою, іноді заповненою), увиразнення мелодичного контуру і, нарешті, ускладнення ладової структури й остаточна кристалізація триопорної композиції з СЛК **‹ 2,5; 2,1.›** (*приклади 15, 17, 18*)[2]. Додаткова опозиційна опора з'являється на межі модельних сегментів рядка, роблячи ще більш вагомою довгу силабохрону, що завершує перший піввірш, таким чином активізуючи процес ладо-мелодичного розгортання[3]. Інтонаційна схема таких наспівів – ↘2|↗5||↘2|1 .

---

[1] Зразки тирад такої ж ладової конструкції трапляються окремими вкрапленнями на правобережжі Сейму (за вертикаллю Ленінське–Гречкіне–Вороніж), тоді як однорядкові наспіви вторинної ритмоформи ‹ ♫К53. 3;53 ›, а також решта мелотипів у цих же селах базуються на терцієвій ладовій основі, характерній для ареалу в цілому. З'ясування причин цього явища потребує додаткового обстеження.

[2] Вірогідно, що початково була сформована двоопорна квінтова версія (див. *приклад 14*, також: Пісні Сумщини. – С. 248). На прикладі ще кількох зразків можна спостерігати поступовий процес диференціації опор у недовершеному вигляді, коли третя допоміжна опора з'являється лише в одному з рядків (*приклад 16*).

[3] Поодинокі версії триопорних квінтових наспівів фіксуються поза межами слобідської частини Сумщини – у Шосткинському, Глухівському районах і взагалі досить далеко від основного ареалу поширення в центрально-східно-південній частині України. Шляхи міграції триопорного типу відстежуються вгору за Дніпром і Горинню. Очевидно, міграційні процеси можуть пояснити і наявність його у Понеманні та на півдні Псковщини, тобто на найпівнічніших окраїнах всього ареалу поширення мелотипу *53.

Уже зауважувалось, що в окремих зразках інтонаційний розвиток, який ніби слідує за ритмічним, приводить до утворення трифразової мелоформи рядка, узгодженої з триелементною структурою вірша. Водночас саме інтонаційні і, ширше, мелічні параметри іноді стають основним чинником розмивання і трансформації модельної ритмічної схеми наспівів, перебираючи на себе функцію носія типологічних ознак. Саме такі процеси найяскравіше виявляються у триопорних розспівно-рубатних версіях центральної Наддніпрянщини та південного Лівобережжя, певною мірою вони виступають і на Сумщині – у згадуваних вже зразках з Посулля (*приклади 17, 18*).

Ліризація обрядових наспівів вплинула і на характер їх багатоголосся: унісонно-гетерофонна в основі фактура виявляє виразну тенденцію до консонантності. Майже у всіх гуртових версіях спостерігаємо паралельно-терцієвий рух голосів, що часто поширюється навіть на серединну каденцію строфи, в якій квінтова протиставна опора теж дублюється в терцію. Іноді в дуже розспівних версіях гетерофонне розщеплення голосів призводить до утворення тризвуків, долучаючи до лінеарного розвитку ще й гармонічний фактор. Подібні зразки особливо типові для центрально-наддніпрянської традиції, Полтавщини. У Сумській області вони трапляються на Роменщині (*приклад 18*). У крайньому південно-західному кутку області, що межує з Пирятинським районом Полтавської області, фігурують зразки з тончиком.

Таким чином, посилення дії звуковисотного фактора, його ускладнення і водночас стабілізація на новому рівні, у свою чергу призводять до послаблення структуроутворюючої дії ритму.

* * *

Розглянувши найсуттєвіші морфологічні прояви весільної форми *****V53 на окресленій території, можна зробити деякі **висновки** щодо їх (а) проявів на рівні локальних традиційних стилів, а також (б) значення для загальних тенденцій розвитку даної моделі в її східнослов'янському макроареалі.

Картографування показало, що зони поширення на Сумщині різних модифікацій досліджуваної моделі в цілому підтверджують лінії діалектного районування території області[1], певною мірою уточнюючи їх.

[1] Гончаренко О. Народнопісенні діалекти Сумщини.

Так, у близьких за багатьма критеріями традиціях Посулля та середньої Ворскли виразно простежуються відмінності побутування цього весільного типу: відсутність у першій тирадної композиції, наявність ритмічного і темпового розширення, що супроводжується наддробленням модельних силабохрон, більша мелодико-фактурна розвиненість зразків. Відсутність/наявність тиради є також одним із покажчиків поділу традиції нижнього Посейм'я на ліво- та правобережну. І, навпаки, функціонування тиради у різних ритмічних втіленнях як єдиної композиційної версії в кількох селах Глухівського р-ну може свідчити про розташування тут центру локальної традиції, інші риси якої – терцієво-бурдонна фактура, подвійне гукання – поширюються трохи далі на захід і південь, сполучаючись з однорядковою композицією, характерною для сусідніх мелоареалів. Однорядкові з катеном вторинні форми чіткіше маркують не досить виразно окреслену діалектну зону в течії Псла, що контрастує зі строфікою сусідніх традицій у басейнах Ворскли і Сули. Відсутність весільної структури *V53 на правобережжі Ворсклиці також є однією з ознак місцевої традиції, яка, можливо, продовжується на схід від державного кордону.

Ладові особливості локальних версій досліджуваної весільної моделі на півночі регіону в основному відбивають загальну картину ладового мислення певних локусів, що виявляє себе як в інших весільних структурах, так і в аграрно-магічних жанрах річного циклу. Аналогічна ситуація повторюється і з типами багатоголосся, і з характером кадансування.

Трохи інакша картина вимальовується на півдні області. Ладомелодичні втілення різних композиційно-ритмічних версій моделі *V53 презентують ніби різні часові зрізи розвитку місцевого традиційного стилю[1]: давніші, близькі до ранньотрадиційних календарних квартово-мажорні двоопорні наспіви характерні для первинної тиради-дольника, а пізніші мінорні триопорні з розширенням діапазону до сексти-октави, з варіюванням ступенів властиві строфі з вторинним ритмомалюнком.

Прокоментуємо встановлені регіональні особливості поширення досліджуваної весільної форми у контексті її макроареалу.

[1] Подібну картину можна спостерігати на прикладі весільної сім'ї шестидольників (Котельнікова О. Шестидольна ритмоформула у весільних піснях українського Посейм'я: Дипломна робота. – Київ, 2006. Машинопис. – НМАУ ім. П.Чайковського).

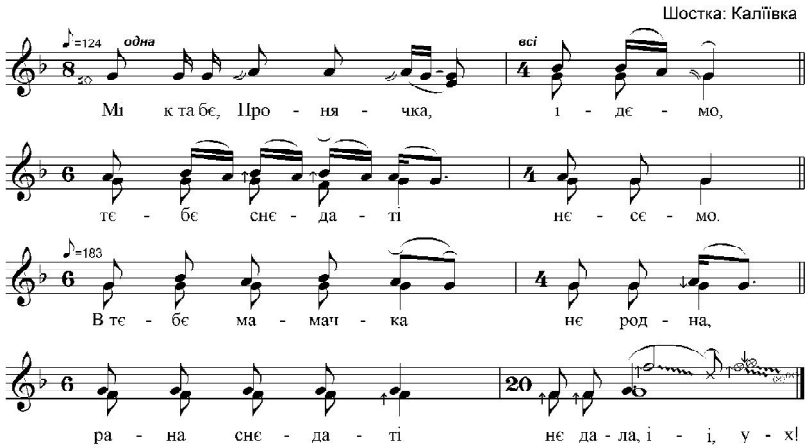
У величезному східнослов'янському ареалі модель *V53 утворює надзвичайно широке коло морфологічно-стильових модифікацій, що локалізуються на великих географічних просторах. Характеристика локальних версій цієї моделі уможливлює коректне порівняння діалектних стилів, демонструючи їхні спільні та відмінні ознаки, отже, досліджуваний весільний тип може відігравати роль своєрідного „регіонально-стильового" індикатора у певному мелоареалі (тим більше, що його локально-стильові модифікації зіставні з подібними утвореннями в інших пісенних типах і жанрах)[1].

Географія трансформацій весільної структури *V53 на Сумщині логічно вписується в загальну картину стадіального ритмічного розвитку вихідної моделі на засадах алгоритму дроблення, вектор дії якого посилюється при рухові з півночі на південь[2], а її різноманітні структурно-стильові варіанти презентують більшу частину форм з числа тих, що відомі в усьому ареалі побутування наспівів цієї типологічної сім'ї. Отже, аналіз локальних різновидів досліджуваної моделі дає підстави до міркувань про можливі шляхи її модифікацій у східнослов'янському макроареалі в цілому.

Нотні приклади

№ 1

Шостка: Калїівка

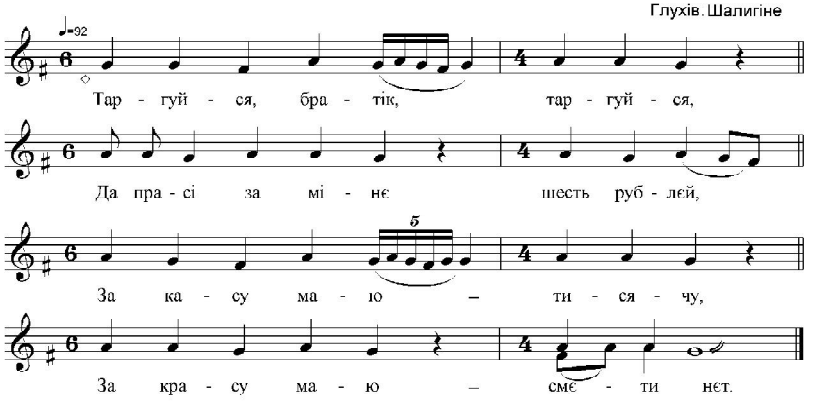


[1] Зокрема, виявляється подібність з весільними шестидольниками, що мають схожий макроареал поширення.

[2] Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій. – С. 150.

№ 2

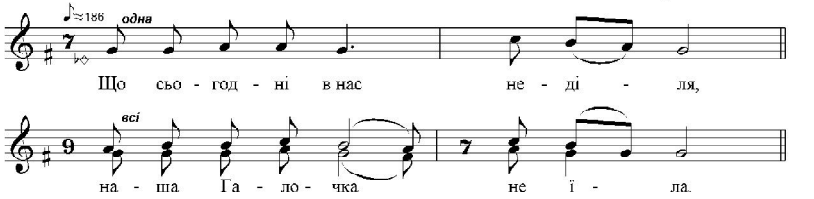
Глухів. Шалигіне



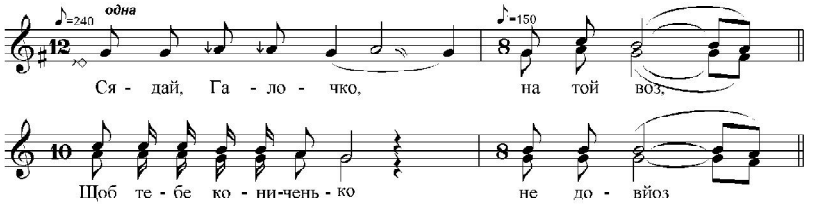
№ 3

а)

Глухів: Шевченкове

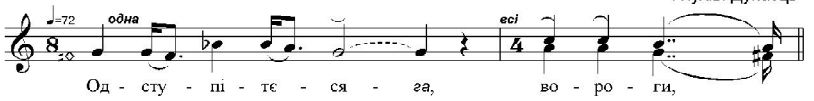


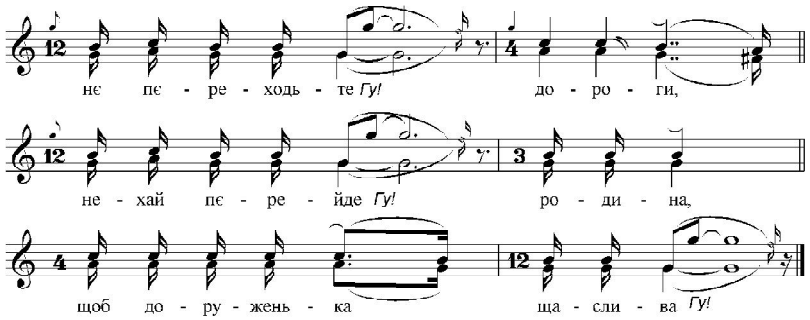
б)



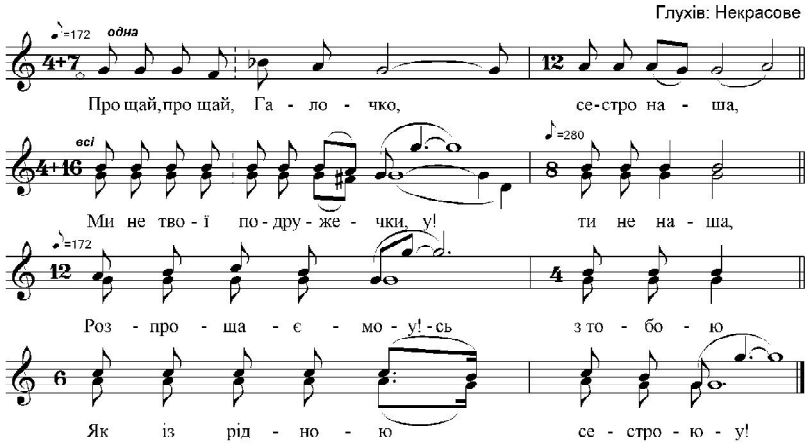
№ 4

Глухів: Дунаєць

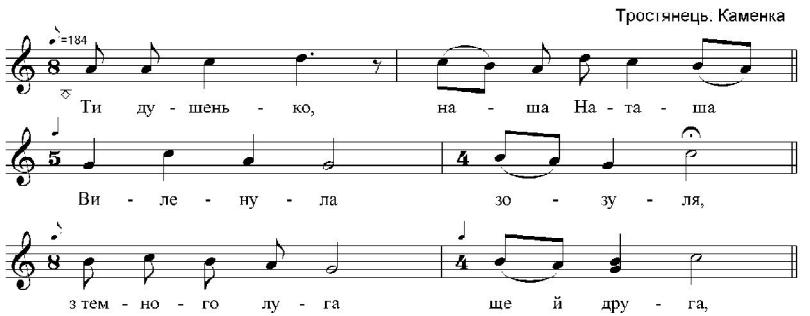


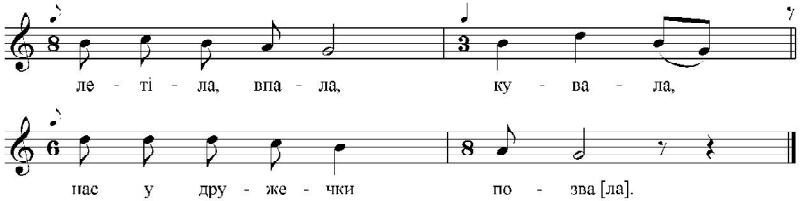

нє пє - ре - ходь - те Гу!
до - ро - ги,
не - хай пє - ре - йде Гу!
ро - ди - на,
щоб до - ру - жень - ка
ща - сли - ва Гу!

№ 5

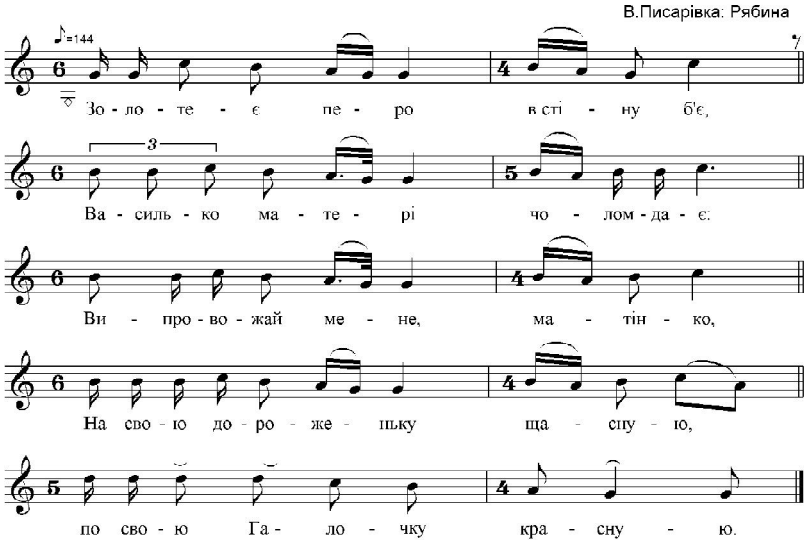

Глухів: Некрасове
одна
Про щай,про щай, Га - ло - чко,
се-стро на - ша,
всі
Ми не тво - ї по - дру - же - чки, у!
ти не на - ша,
Роз - про - ща - є - мо - у! - сь
з то - бо - ю
Як із рід - но - ю
се - стро - ю - у!

№ 6

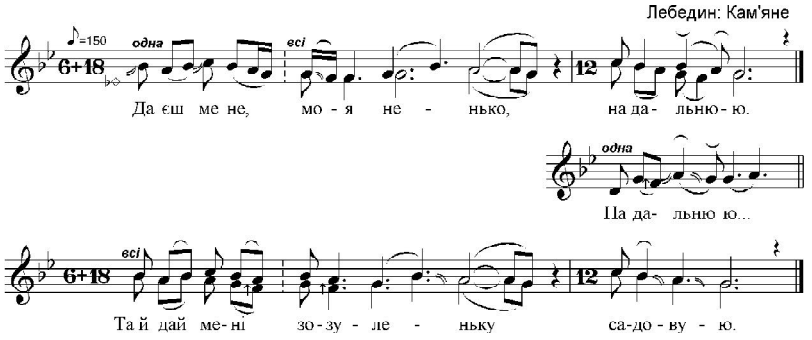

Тростянець. Каменка
Ти ду - шень - ко,
на - ша На - та - ша
Ви - ле - ну - ла
зо - зу - ля,
з тем - но - го лу - га
ще й дру - га,


ле - ті - ла, впа - ла, ку - ва - ла,
нас у дру - же - чки по - зва [ла].

№ 7

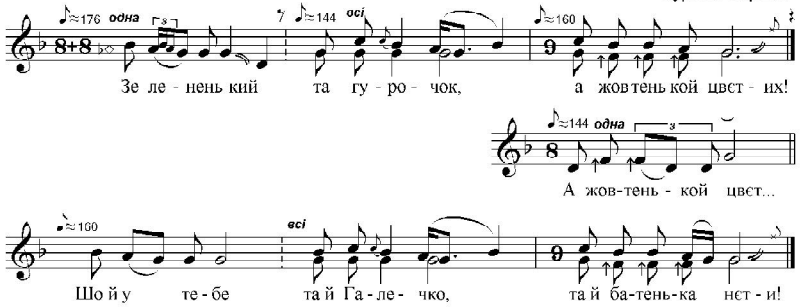

В.Писарівка: Рябина
♪=144
Зо - ло - те - є пе - ро в сті - ну б'є,
Ва - силь - ко ма - те - рі чо - лом - да - є:
Ви - про - во - жай ме - не, ма - тін - ко,
На сво - ю до - ро - же - ньку ща - спу - ю,
по сво - ю Га - ло - чку кра - сну - ю.

№ 8


Лебедин: Кам'яне
♪=150
одна
всі
Да єш ме не, мо - я не - нько, на да - льню - ю.
Та й дай ме - ні зо - зу - ле - ньку са - до - ву - ю.

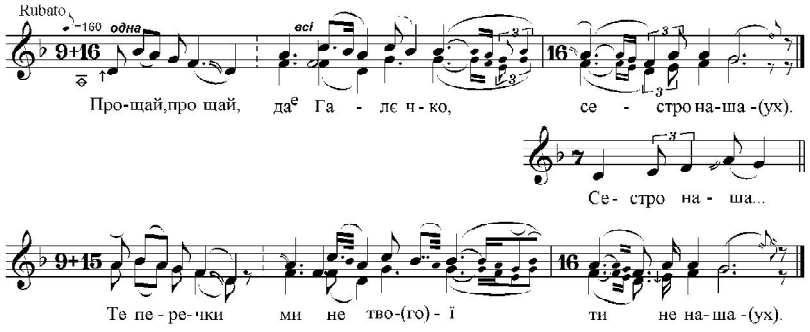
№ 9

Буринь: Ігорівка



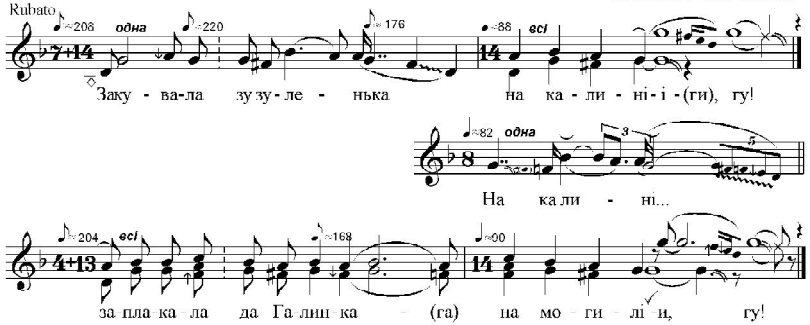
№ 10

Конотоп: Духанівка



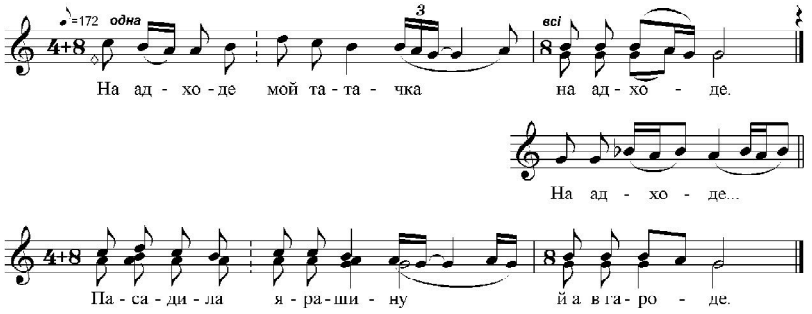
№ 11

Конотоп: Шаповалівка



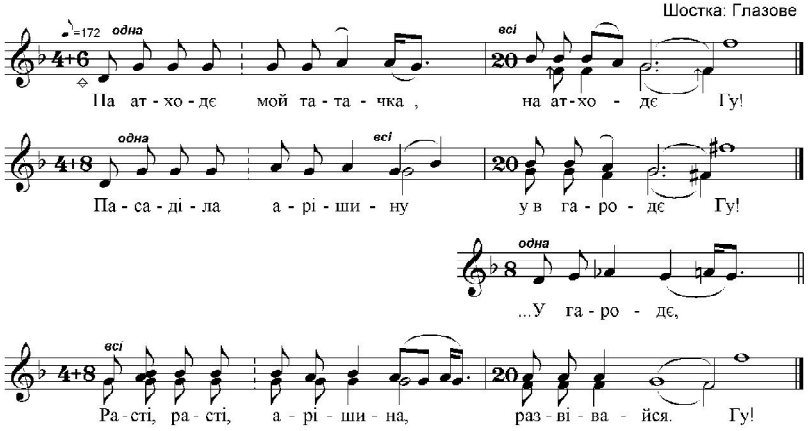
№ 12

С.Буда: Боровичі



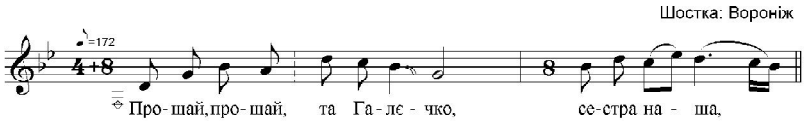
№ 13

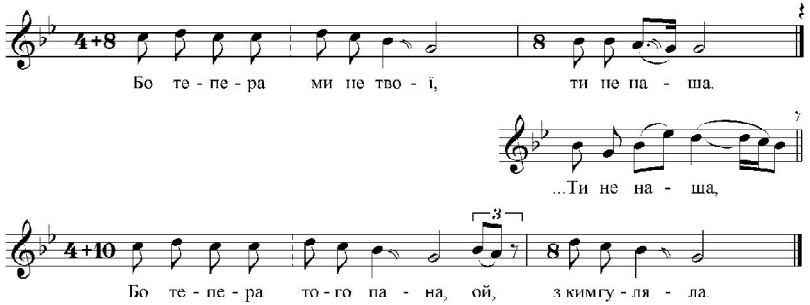
Шостка: Глазове



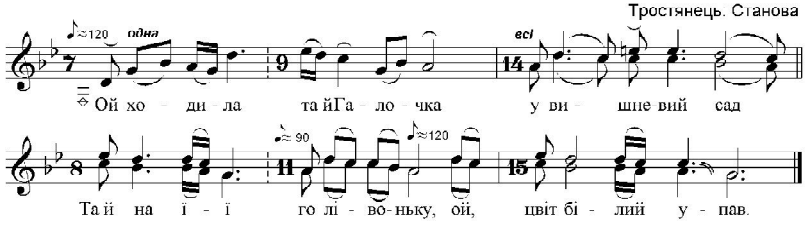
№ 14

Шостка: Вороніж

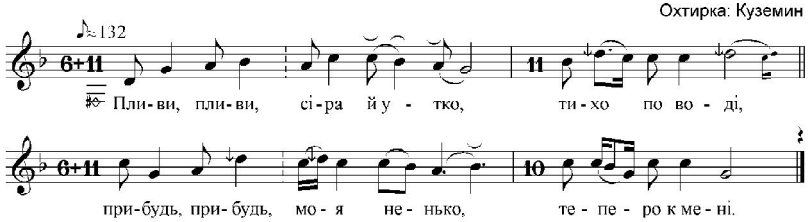



4+8
Бо те - пе - ра ми пе тво - ї,
8
ти пе па - ша.
...Ти не на - ша,
4+10
Бо те - пе - ра то - го па - на, ой,
8
з кимгу - ля - ла.

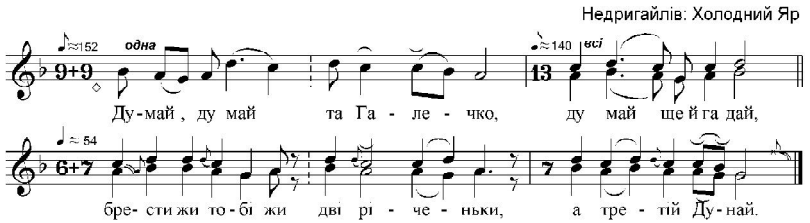
№ 15


Тростянець. Станова
одна
всі
Ой хо - ди ла та йГа - ло - чка у ви - шне вий сад
Та й на і - і го лі - во - ньку, ой, цвіт бі - лий у - пав.

№ 16

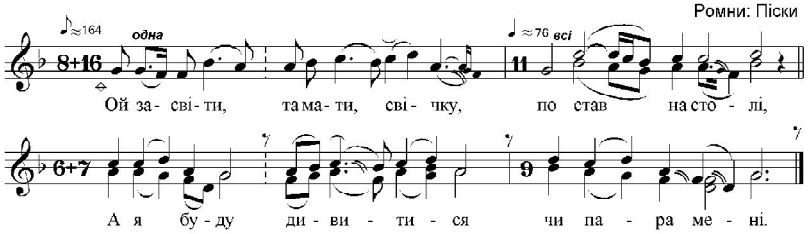

Охтирка: Куземин
Пли - ви, пли - ви, сі - ра й у - тко, ти - хо по во - ді,
при - будь, при - будь, мо - я не - нько, те - пе - ро к ме - ні.

№ 17


Недригайлів: Холодний Яр
одна
всі
Ду - май, ду май та Га - ле - чко, ду май ще й га дай,
бре - сти жи то - бі жи дві рі - че - ньки, а тре - тій Ду - най.

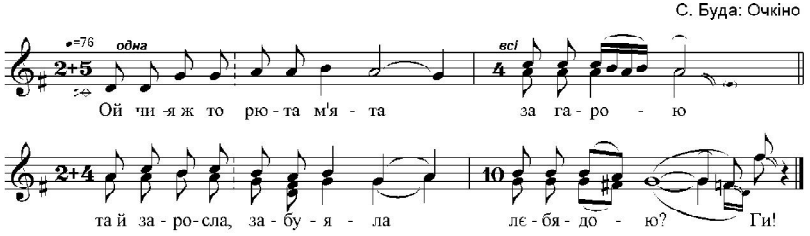
№ 18

Ромни: Піски



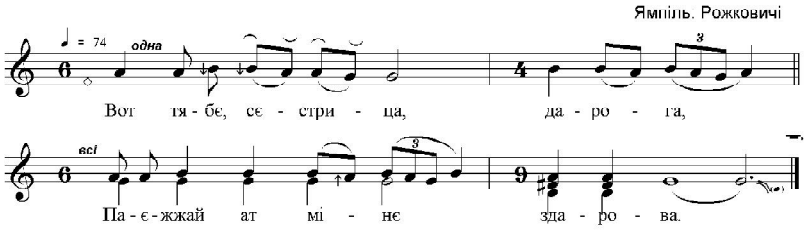
№ 19

С. Буда: Очкіно



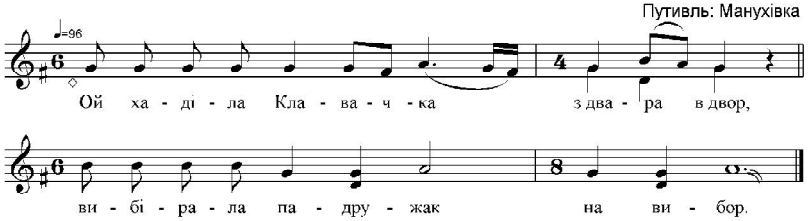
№ 20

Ямпіль. Рожковичі



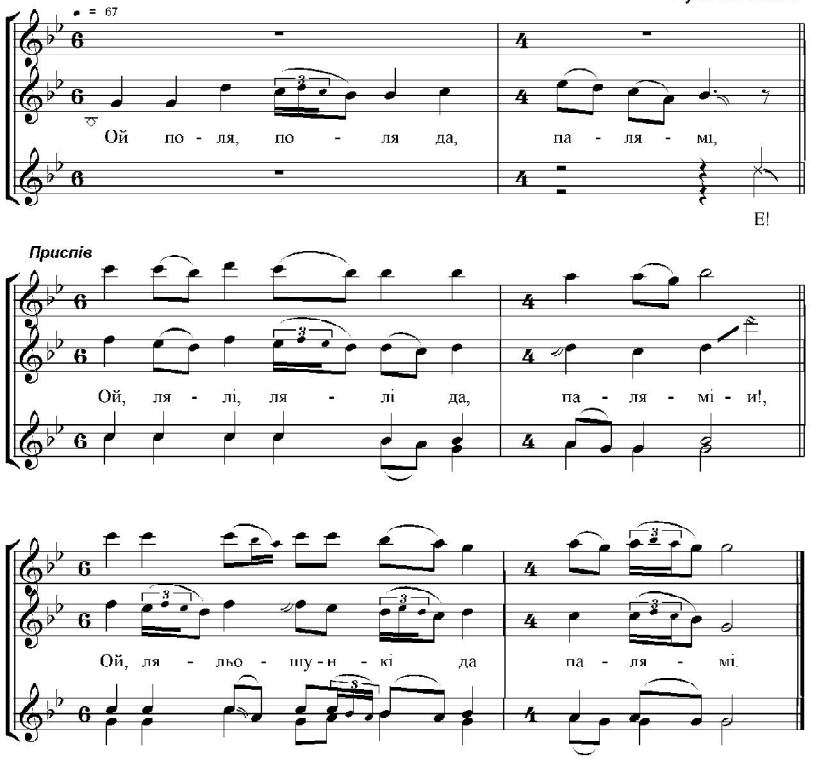
№ 21

Путивль: Манухівка



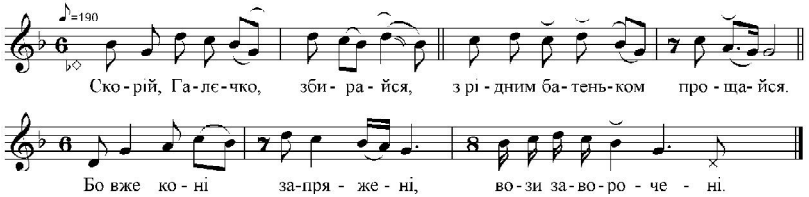
№ 22

Путивль: Ліново

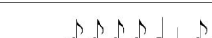
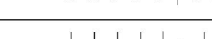
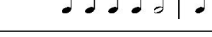
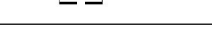
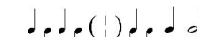


№ 23

Шостка: Вороніж

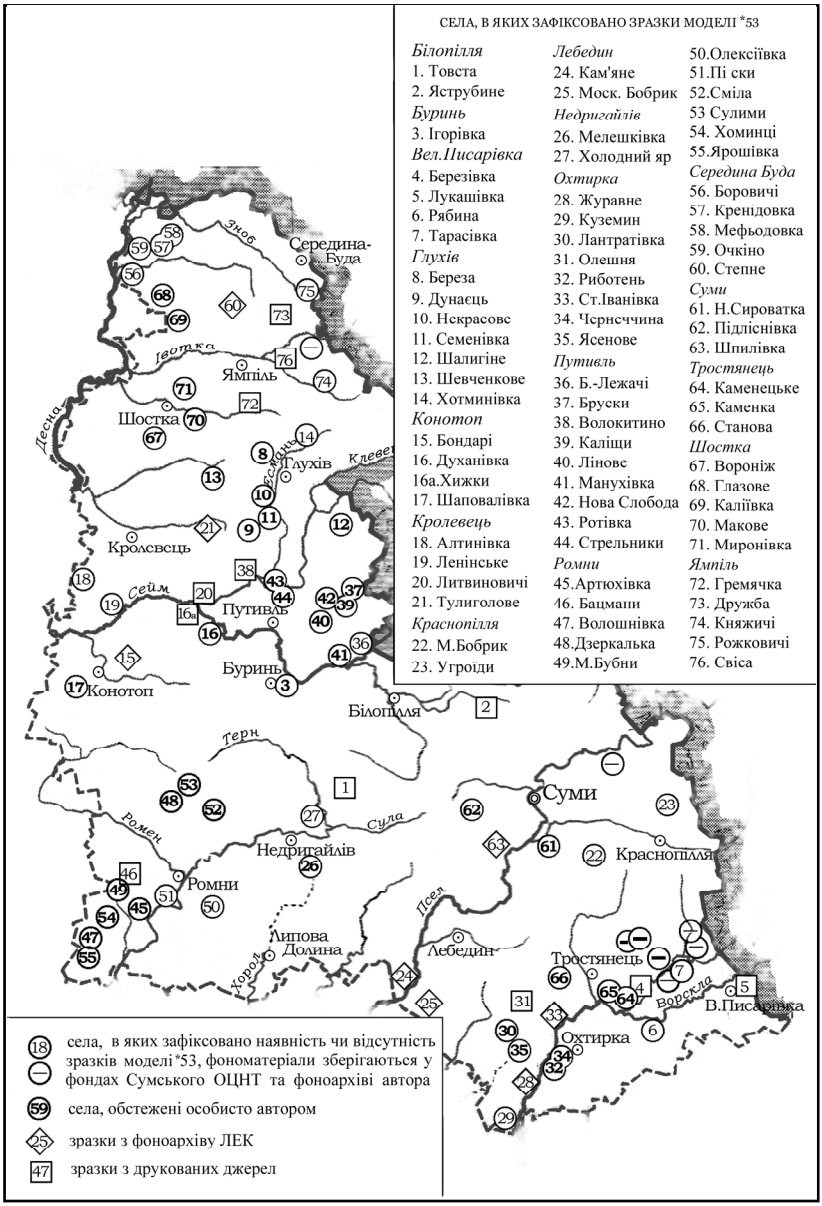


Таблиця. Варіювання ритмічного періоду моделі *53

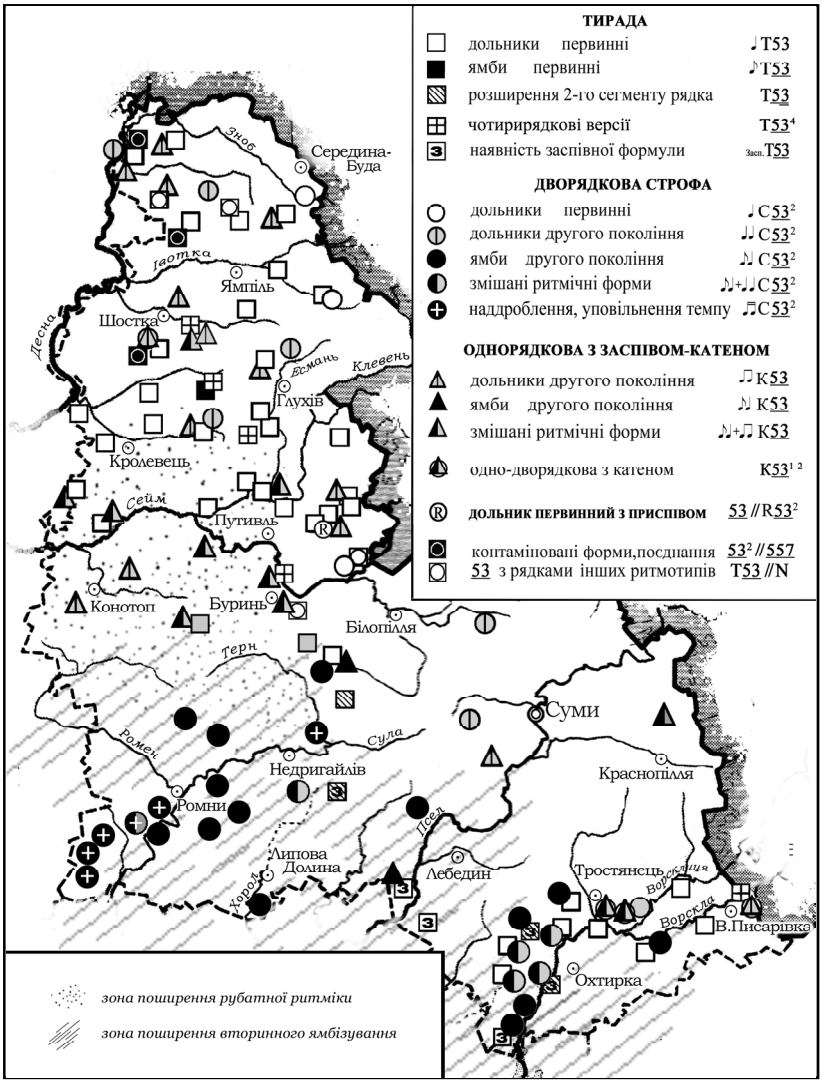
РИТМОФОРМУЛА	КОД	СИЛАБІЧНА ФОРМА	ВИДИ / СТАДІЇ ДРОБЛЕННЯ
ВИХІДНІ **МОДЕЛЬНІ** ФОРМИ (первинні)			
	♪53	5+3	модельна формула **ямбічного** устрою
	♩53	5+3	модельна формула **спондеїчного** устрою
	♩53	$5_{6,7}$+3	модельна формула **спондеїчного** устрою з **орнаментальним дробленням** першої пари основних силабохрон[1]
	♩.53	$5_{5\text{-}8}$+$3_{4,5}$	**довільне дроблення** модельних силабохрон (окрім заключних в кожній з двох силабо-ритмічних груп) із варіюванням силабічної форми в межах (5-8)+(3-4) складів)
ПОХІДНІ ФОРМИ (ритмоперіоди другого покоління)			
	53	(4+4) +4_5	**стабільне дроблення** модельних силабохрон з утворенням додаткової цезури (у схемах її позначено перервною тактовою рискою)
	♪♩53	(4+4) +4_5	**стабільне дроблення** модельних силабохрон з **вторинним ямбізуванням**
	53	(5_4+5_4) −$5_{4\text{-}6}$	**наддроблення** – орнаментальне розщеплення початкових силабохрон вторинної (переважно ямбізованої) ритмічної моделі.

[1] Ця і наступні модифікації вихідної моделі демонструють дію „алгоритму дольності" (термін І. Клименко). Детальну характеристику 4-х стадій дроблення – орнаментальної, довільної, форм другого покоління та наддроблення див.: Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу // Проблеми етномузикології. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 144-149.

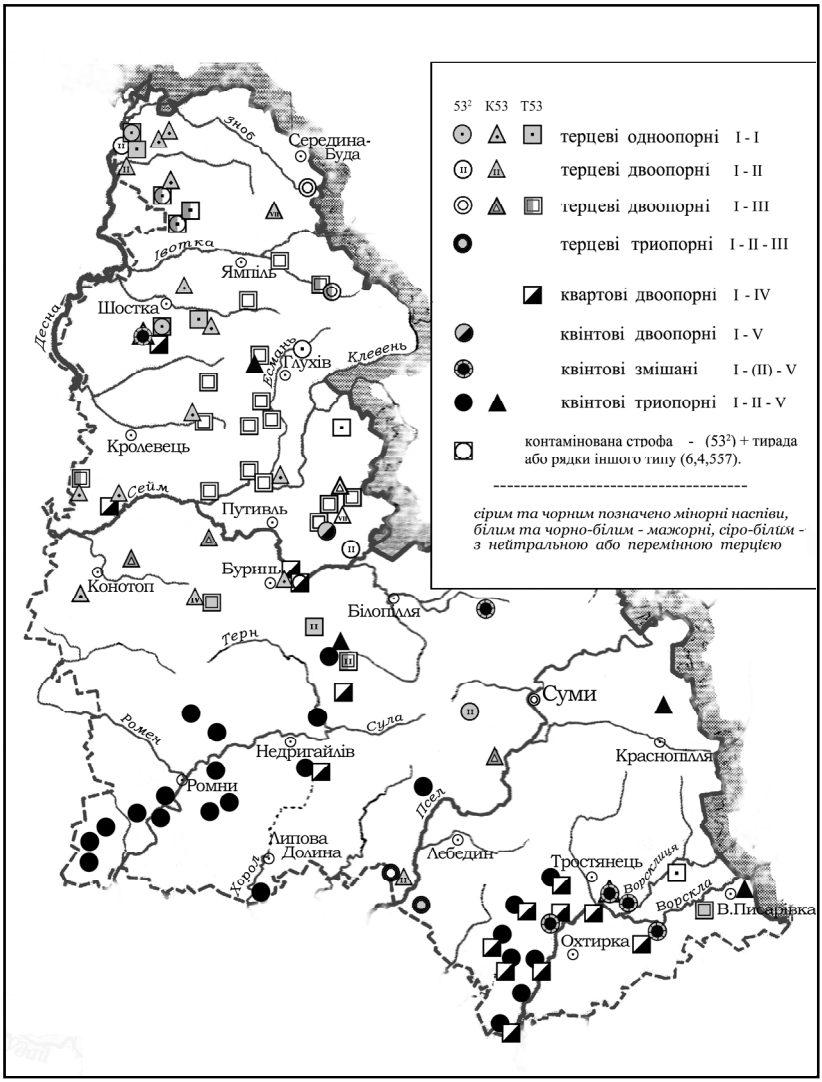
Мала 1. Поширення весільних наспівів моделі *53 на території Сумщини.



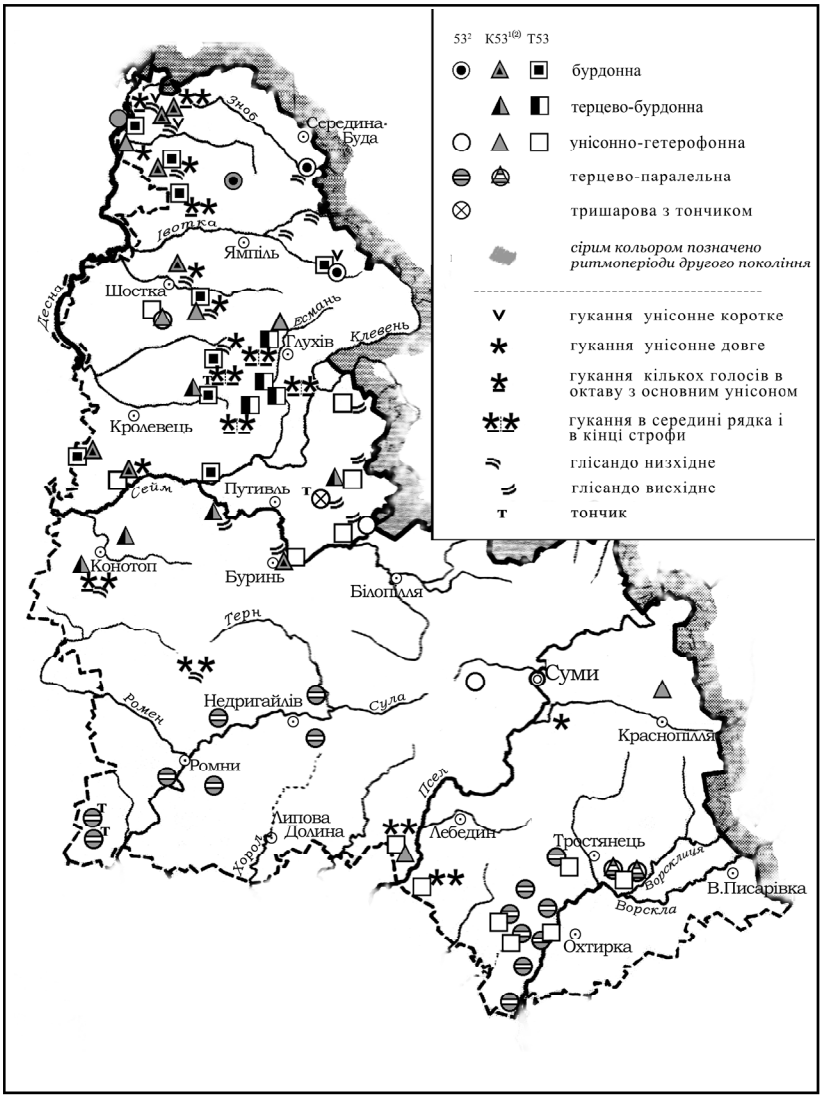
Мала 2. Ритмокомпозиційні модифікації моделі *53.



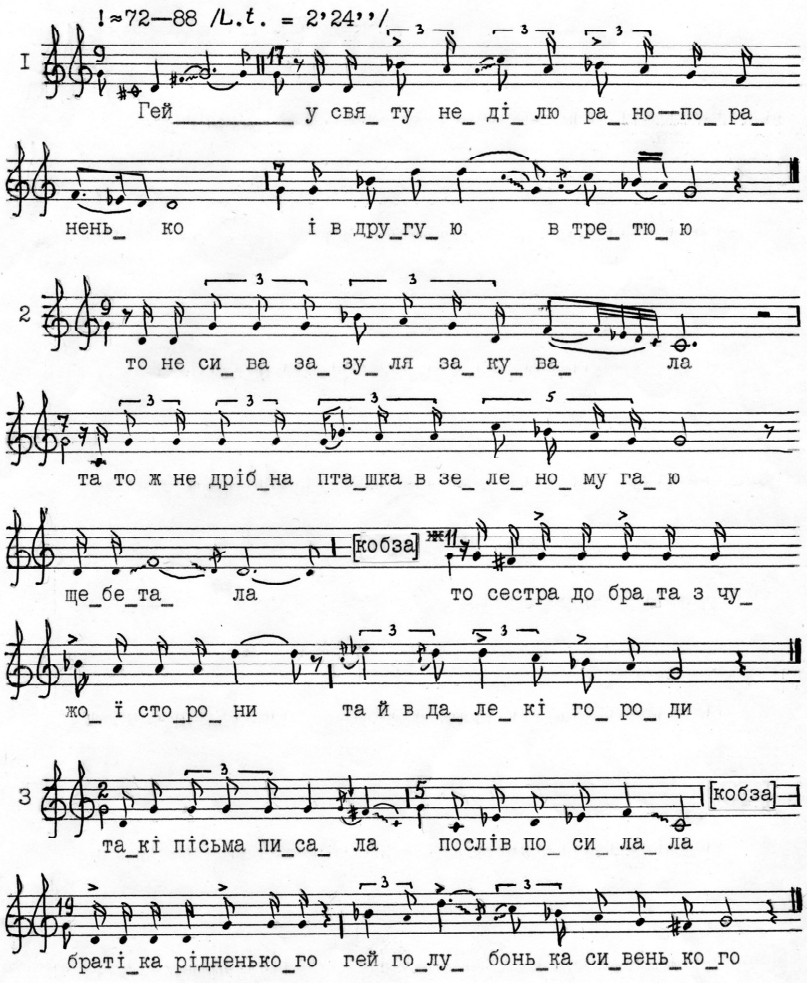
Мапа 3. Ладові структури моделі *53.



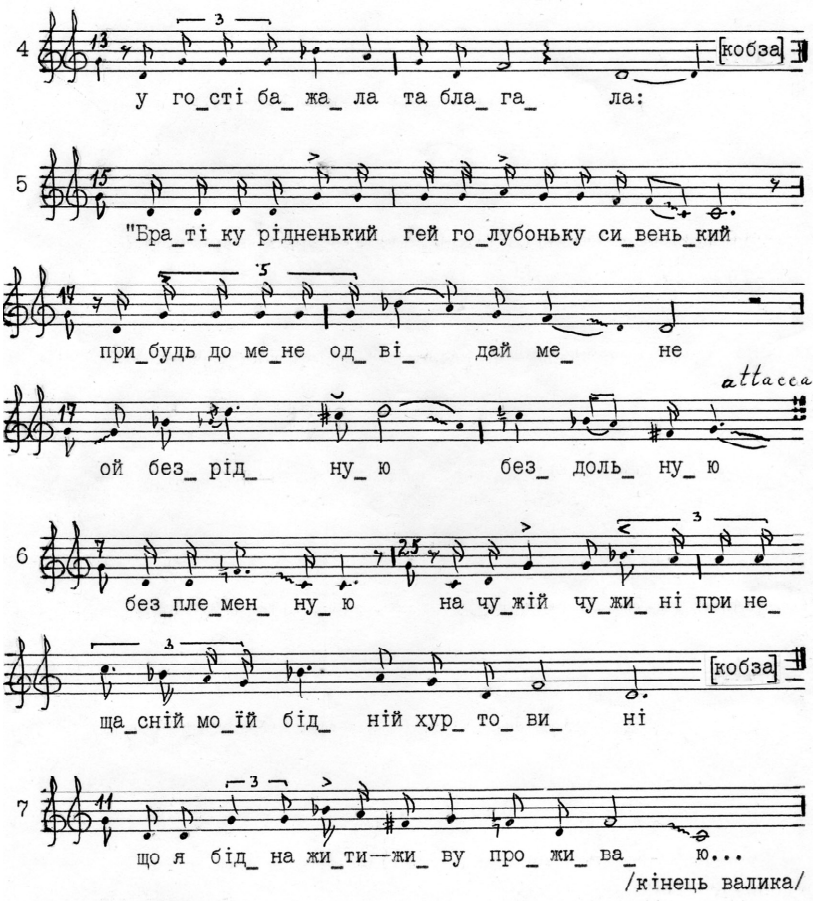
Мапа 4. Типи фактури та способи кадансування.



ДУМА „ПРО БРАТА І СЕСТРУ” У ВИКОНАННІ ПЕТРА ДРЕВЧЕНКА. ЗАПИС ОПАНАСА СЛАСТІОНА, ТРАНСКРИПЦІЯ ЮРІЯ СЛИВИНСЬКОГО (*публікація БОГДАНА ЛУКАНЮКА*)*



Етномузика. – 2008. – № 5



* Загальна редакція й тактування Б. Луканюка (уступи думи відзначені абзацами та пронумеровані; на початку кожної речитативної фрази виставлений її„ розмір"; півриски на середніх лінійках указують на співпадіння цезур у словесному та музичному текстах, півриски на нижніх лінійках – на брак мелодичної цезури при наявності словесної, півриски на верхніх лінійках – навпаки, на відсутність відповідної словесної цезури при наявності цезури музичної).
** У цьому й усіх аналогічних місцях на фонограмі тривала пауза, яку, мабуть, виповнювала перегра на кобзі, що тепер вже не прослуховується через зужиття валика.

Юрій Рибак

ПОЛІСЬКІ СЛІПІ ГАРМОНІСТИ

Головну роль у становленні української традиції мандрівних співців-інструменталістів, безперечно, свого часу відігравали кобзарі, бандуристи та лірники. Протягом XVI-XIX століть це унікальне явище музичної культури набуло на наших теренах великого розвитку, що відобразилось у витворенні усних уставів (т. зв. „вустинських книг") та своєрідного репертуару, формуванні власної системи освіти, користуванні своєрідним арго („лебійська мова") та ін., що загалом підносить мистецтво мандрівних музикантів на високий професіональний рівень та ставить його в один ряд із подібними здобутками європейських та азійських етнічних культур. І саме виконавці на кобзах, бандурах та колісцевих лірах, як це доводять у численних наукових джерелах українські та зарубіжні дослідники[1], були найактивнішими учасниками цих етнокультурних процесів.

Проте немає також сумнівів, що кобзарсько-лірницька традиція в Україні вивчена зовсім недостатньо. Головні цьому причини: конспіративність з боку самих носіїв, відсутність належної кількості фахівців, а також брак технічних ресурсів при дослідженні настільки складного та розвиненого явища, різкі соціально-культурні зміни, що мали місце з поч. XX ст. Крім того, увесь час це культурне явище висвітлюється крізь ідеологічну призму, з великою долею пафосу та умоглядності, без урахування позиції і поглядів самих творців-носіїв та слухачів, а отже законів динаміки розвитку цього виду музичного мистецтва, яке проіснувало до наших днів.

Об'єктивне та повноцінне розкриття традиції мандрівних співців-інструменталістів можливе лише за умови глибокого та всебічного її вивчення, позбавленого тенденційності та упередженості. Насамперед, для цього потрібно позбутися стереотипу визначення типу професіоналів за певним музичним інструментом, який для них виконував роль засобу, а отже, нерідко у разі необхідності міг

[1] Найновіша література та аналіз відповідних доробків міститься в монографії М. Хая „Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)" (Київ; Дрогобич, 2007).

замінитися на інший; що ж до групи т.зв. „стихівничих"[1], то в них він був відсутній узагалі. З огляду на це слід приділити належну увагу як попередникам кобзарів та лірників, так і їх наступникам.

Зародження мандрівної традиції, як відомо, пов'язується з творчістю скоморохів, виконавців на гуслях та дуді. Послідовниками кобзарів та лірників виступили сліпі гармоністи (рідше – баяністи). І якщо витокам мандрівного виконавства, попри малочисельні відомості і матеріали, надається неабияке значення в наукових доробках, то новітня фаза залишається зовсім поза увагою.

Поодинокі та маловідомі дослідження гармошкової музики в Україні не спроможні сформувати належне уявлення про її значення у фольклорній традиції[2]. Натомість в авторитетних джерелах домінує негативна оцінка цього інструмента, якому дехто навіть приписує головну роль у руйнуванні багатовікової автентичної культури[3]. І хоча найбільшої критики гармошка зазнає як інструмент із розважальної сфери, зокрема в складі весільних капел (або як універсальний інструмент-оркестр), велика доля скептицизму поширюється й на інше її застосування – у середовищі мандрівних співців-професіоналів. Хоча в другому випадку типовішою є картина цілковитого ігнорування набутків сліпих гармоністів, котрі нібито не пов'язані зі своїми безпосередніми попередниками – лірниками, як це мало місце в поліському середовищі[4].

Очевидно, що роль гармошки як традиційного інструмента ще буде належно оцінена дослідниками, тим більше що сьогодні констатується її остаточне зникнення з фольклорного побуту, а отже, можна підводити певні підсумки. Однак, для самих сільських музикантів не викликає жодних сумнівів той факт,

---

[1] Такими були співці та виконавці молитов, переважно жінки, які з певних причин не користувалися інструментом.

[2] Ось кілька таких досліджень: Фетисов І. Принципи формотворення в інструментальному фольклорі як відображення особливостей музичного мислення народних виконавців (на прикладі танцювальних награвань): Маґістерська робота / Наук. кер. М. Хай; наук. консультант О. Мурзина. – Київ, 2001. (Машинопис. НМАУ ім. П.І. Чайковського); Яремко Б. Традиційне гармошкове виконавство південної Пінщини // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Рівне, 2002. – Вип. І. – С. 50-52; Бабич М. Інструментальна музика Рівненського Полісся // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Рівне, 2002. – Вип. ІІ. – С. 89-94.

[3] Хай М. Указ. праця. – С. 227.

[3] Про лірницьку традицію Західного Полісся див.: Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції / Записи, упор. О. Ошуркевича. Нотні транскрипції Ю. Рибака. – Рівне, 2002. – 139 с.

що гармошка абсолютно органічно влилась у фольклорну стихію, дарма що з великим потоком чужорідних елементів (як у репертуарі, так і в музично-виразових засобах). Водночас гармоністи успадкували чимало попередніх здобутків, що зокрема в мандрівному виконавстві проявляється на типологічному рівні. Вони притримувались тої ж форми музичного практикування, засвоїли велику частину лірницького репертуару, а в технічному плані зробили чималий поступ, оскільки оволодіння гармошкою та баяном потребувало тривалого вправляння. Отже, цей інструмент виступив не стільки генератором, скільки заручником еволюційних процесів у народномузичній культурі України загалом та Полісся зокрема, яка протягом XX ст. поступово та безповоротно втрачала свою локальну своєрідність.

Сліпі гармоністи мали великий вплив на музичну культуру свого середовища. Вони й далі виступали рупорами моральних цінностей, авторитетними музикантами та неперевершеними творцями і носіями релігійного та жартівливо-сатиричного репертуару. Більшість із них визнавали свою приналежність до одного музичного прошарку поряд із лірниками, усвідомлюючи водночас свою недостатню обізнаність із набутками попередників, як на рівні цехових законів, так і в репертуарі. Важливою є також і думка слухачів-селян, котрі не вбачають особливої різниці між лірниками, гармоністами чи просто стихівничими, а називають усіх „сліпцями" або „старцями" та не визначають чіткої межі між старшим і новішим поколіннями музикантів.

Саме така картина властива для західнополіського регіону, що певний час перебував у полі зору автора цих матеріалів. У процесі цілеспрямованого та поглибленого дослідження народнопісенної творчості, що проводилось тут упродовж 1996-2002 років, учасникам експедицій[1] неодноразово доводилось чути від інформантів про сліпих музикантів, особливо коли йшлося про моралізаторський пісенний репертуар – балади та набожні (постові) твори. Принагідне випитування про сліпців давало той результат, що всюди селяни наводили про них бодай якусь довідку, але рідко могли ідентифікувати самих музикантів – як лірників, так і гармоністів, мотивуючи це тривалою часовою

[1] Експедиції реалізовувались згідно з науковою підпрограмою „Верхньоприп'ятська низовина" співробітниками Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській національній академії ім. М.В. Лисенка.

дистанцією[1]. Лише на сході та заході Верхньоприп'ятської низовини селяни неодноразово згадували імена двох найвідоміших тут гармоністів – „Савка" (Сава, Любешівський р-н) та „Иїв" (Іов, Любомльський р-н), котрі в недалекому минулому тут активно практикували.

Цілковитою несподіванкою в одній із експедицій улітку 2000 року на північ Ратнівського р-ну Волинської області стало повідомлення селян про ще живих гармоністів, котрі й досі грають на базарах та біля церков. Унаслідок детальніших випитувань було встановлено, що на той час у цьому районі жили три сліпі гармоністи: Іван Штик із с. Язавні, Андріан Данилюк із с. Броди та Мойсей Галайчук із с. Піски-Річицькі. У цій же експедиції з двома першими було проведено збирацькі сеанси. Музиканти повідомили чимало цінної інформації про себе та сліпецьку традицію Західного Полісся, а також виконали по декілька музичних творів[2].

Першим інформантом став Іван Прокопович Штик („Іван з Самарів") – 1926 р.н., родом із с. Язавні (див. фото на CD-додатку). Довший час Язавні були хутором більшого села Самари, за яким і отримав прізвисько гармоніст. Осліп після війни внаслідок необережного поводження з вибухівкою. За інформацією А. Данилюка, цей випадок мав досить трагічну розв'язку: *„...глушив рибу гранатами. Ранився, став кричати, його брат став його спасати. Брата втопив, а сам вратувався"*. Очевидно, що такий фатальний поворот (сам І. Штик уникнув детального пояснення свого каліцтва) лишив глибокий психологічний слід на подальшому житті та професійній кар'єрі сліпого музиканта.

Географія мандрівок І. Штика в основному обмежувалась селами Волинської області. На Рівненщині бував у Сарнах та Корці, на Львівщині – у Сокалі та Червонограді, на Тернопільщині – у загальновідомій на всю Західну Україну релігійній мецці – Почаєві. Доводилось також бувати в Брестській області (м. Кобрин, м. Лунінець, с. Луково Малоритського району). Виходив на тиждень-другий: *„На базар. Гетам по сьолах я й не ходив".* Ходив *„...до якого 90-го* [1990-х років. – Ю.Р.]. ... *Зараз дають трохи пенсії,*

[1] Пересічних слухачів фактично зовсім не цікавили імена захожих сліпців. Лише для музикантів це мало значення, коли поміж собою вони розрізнялися за власним іменем та місцевістю походження, напр., лірник Іван Власюк – „Іван з Залуття".

[2] Архівні шифри експедиційних сеансів у ПНДЛМЕ: із І. Штиком – ЕК-180/3, із А. Данилюком – ЕК-180/4, 195/1, 206/1.

то йти на базар старому чоловіку? Там шоб ше на базарі вмер? Язиком крутити чи на сонці сидіти? Вже нема сили".

Із сліпецького репертуару під час сеансу І. Штик виконав кілька творів, що були колись дуже популярними серед лірників: жартівливо-сатиричні – „Позбиралась звиріна" (Весілля зайця) та „Як то зле, як то зле" (Про п'яницю); балади – „Що то в світі за тривога" (Як син виганяє матір) та „Ой там в долу в долинойци" (Про війну); релігійну псалму – „Ой зийшла, зийшла ясная зора" (Про Почаївську Божу Матір). Із молитов нічого пригадати не міг, хоча в процесі професійної діяльності йому це доводилось робити неодноразово: *„За шо заставлять: за упокой, за здоров'я, за скотину, за врожай"*.

Через похилий вік та відхід від музичної практики, виконання більшості творів під час записів було неточним, упівголоса, з постійним пригадуванням тексту та плутанням слів. Лише баладу „Про війну" було відтворено впевнено, як підтвердження інформації самого музиканта та його оточення про те, що це був його улюблений (коронний) твір (див. CD-додаток). На той момент в І. Штика не було справної гармошки, однак після упрохувань записувача він дістав зі скрині інструмента і, попри відсутність однієї з основних клавіш (у правій клавіатурі), підіграв до балади „Про війну" та псалми „Про Почаївську Божу Матір".

Крім мандрівної практики, як повідомив музикант, раніше грав також на весіллях та хрестинах. Знав багато польок й інших танців.

Стосовно двох інших сліпих гармоністів І. Штик повідомив, що М. Галайчук вже давно лишив своє ремесло, крім сліпоти, він вже майже цілком оглухнув, а з репертуару знає набагато менше творів, ніж сам Штик. Натомість великим авторитетом для І. Штика та, за його словами, неперевершеним сліпим музикантом у всьому регіоні було названо А. Данилюка.

Услід за І. Штиком відбулося перше знайомство з Андріаном Данилюком (вуличне – „Андріян з Бродів" або „Андроньо")[1] (див. фото на CD-додатку). Уже на початку спілкування стало зрозуміло, що цей сліпий гармоніст дійсно виступає лідером свого середовища та справжнім професіоналом. Крім 2000-го, ще два роки поспіль з ним проводились збирацькі сеанси, внаслідок чого вивідано чимало цінної етнографічної інформації, зафіксовано на касетний та

[1] У вигляді тез деяку інформацію про А. Данилюка автор раніше опублікував у науковому збірнику Російського інституту історії мистецтв: Рыбак Ю. Полесский слепой музыкант Андриан Данилюк // Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы. – Санкт-Петербург, 2004. – Вып. 5. – Ч. 1. – С. 87-90.

цифровий магнітофони 14 повносюжетних творів, загальною тривалістю близько 5 годин звучання, а також в останній експедиції зроблено відеозапис. Загалом сам гармоніст повідомив, що в його репертуарі було близько 200 різноманітних пісень. Приблизно 1/4 від цієї кількості було скопійовано з власних касет А. Данилюка, записаних ним у домашніх умовах протягом кількох років та люб'язно наданих збирачеві для копіювання в архів ПНДЛМЕ.

Як виявилося, з початком ІІІ-го тисячоліття цей гармоніст не лишив виконавського ремесла, однак сам зізнавався, що з кожним роком це йому давалося все важче. До мандрів Андріана спонукало не що інше, як тяжке матеріальне становище та нелегкі життєві обставини. Від першого шлюбу в нього лишились двоє синів та донька, але старість гармоністові довелося проводити спільно з вдовою, котра після смерті іншого сліпого музиканта тривалий час його водила, але сама жила з двома синами – одним питущим, іншим – психічно хворим. У такій сім'ї сліпому часто доводилося терпіти скруту. Однак це долалось могутнім зарядом оптимізму, який випромінював А. Данилюк. Сильний характер, розсудливість та природний мистецький дар стали міцною основою для розвитку професійної кар'єри сліпого гармоніста та допомогли йому стати визнаним лідером. Професійне кредо музиканта точно відображає його вислів: *„Що косити, що грати – то теє самеє… то треба сильно робить".*

Народився Андріан Сергійович Данилюк 1929 р. у сусідньому селі Гірники, та вже невдовзі сім'я переїхала до Бродів. У родині не було музикантів, проте сам у молоді роки виявляв хист до співу та *„був на язик спеціаліст"*. Працював на хімічному заводі. Унаслідок постійних контактів із хімікатами, а особливо після обробки кори дерев на оці з'явилося більмо. Понад два тижні провів у луцькій лікарні, але зору йому не врятували. Повністю осліп у 24 роки. На перших порах змушений був жебракувати, та вже наприкінці 1960-х рр. оволодів грою на гармошці: *„Ходив по хатах – дайте. Перши навчився молитися, потім пісні. Гармошку освоїв років із сорок* [тому. – Ю.Р.]. […] *Я навчився на гармоні, потом на німецькому інструменті, потом на баяні, тілько на акордеоні не освоїв. Граю на немецкому строю і на рускому.* […] *Любу гармонь давай – буду грати. Планки взяв поперевертав, жінка воском заплавить".* Раніше також грав і на весіллях, і на хрестинах, однак із часом переключився виключно на релігійно-моралізаторський репертуар: *„Колись, як вип'ю – то граю, 'аж*

гай шумить'. […] *Я з начала трохи знав тих веселих*. […] *Я вже такого не согласни іграть"*[1]. Обґрунтовуючи свою нинішню позицію, у розмові Андріан використав загальновідому алегорію: *„Як не може текти в одному джерелі доброї і поганої води, так не може в людині бути доброго і поганого"*.

На запитання про зв'язок з іншими сліпцями, від яких міг перейняти репертуар або бодай контактувати з ними, А. Данилюк відповідав, що ремесло переважно освоїв самостійно, а тісних стосунків уникав через постійні пиятики, суперечки та бійки межи сліпими музикантами. Хоча час від часу в розмові визнавав те, що від старших музикантів та священиків навчився молитися, а також до певної міри таки послуговувався їхнім репертуаром. Зв'язок з іншими мандрівними співцями підтверджується ще в одному вислові Андріана: *„Сліпець сліпця знає, як купець купця"*. Таємним жаргоном не користувався, уважаючи його *„пустословієм"*, але водночас попригадував чимало відповідних слів.

Мандрував А. Данилюк на доволі великому просторі. Крім своєї області, неодноразово бував на Рівненщині (м. Рівне, м. Кузнецовськ, м. Сарни), на Тернопільщині – лише в Почаєві; часто – у Білорусії (Столінський, Пінський, Барановицький р-ни Брестської області та *„аж до Гродна"*). Жителів Львівської області чомусь назвав *„поганими людьми"*. Колись ходив 2-3 тижні, а тепер – 2-3 дні. *„Ночував по людьох, у мене всюди були знакоми"*. Грав в основному біля церков і на базарах, рідше ходив до хат. З роками мінялися смаки аудиторії щодо пісенних жанрів: *„Колись більше воєнни, тепер – набожни"*. Нерідко траплялося, що, крім співів, *„заставлять помолиться"*. У наш час, як з прикрістю констатував гармоніст, люди зовсім перестали слухати сліпецькі пісні, продавці на базарах відганяють його від своїх місць, аби не заважав працювати.

Окремої уваги заслуговує підхід А. Данилюка до формування та культивування пісенного репертуару. Як уже зазначалося вище, він лише частково користувався здобутками своїх попередників – головно на рівні жанрового набору та сюжетних каркасів певних творів, а найчастіше шукав нові засоби та мотиви, що характеризує його як прогресивного виконавця, творця й імпровізатора в одній особі, впливового митця у своєму середовищі. Багато сюжетів гармоніст черпав із писемних джерел, головним

[1] Утім, під час третьої поїздки до музиканта він без особливих упрохувань виконав кілька частушок. Можливо, до цього спонукало наше тісніше знайомство.

із яких для нього була Біблія: *„Лазара розширував – такий, як із книжки. Прочитали, а я складав. Треба зложити порадок у порадок.* […] *‘Варвару’ розучив. Добавити можна, але не потрібне. Викидати не можна. ‘Йосипа’ складав по куплєту – не так, давай знов міняти куплети. Вже чоловіків з 50 в мене того ‘Йосипа’ забрали.* […] *Битіє прочитали мені на пльонку, на великі бобінни магнітофон. Взяв і складав по куплєтам, зложив 155 куплетів на свою мелодію. Я сиджу коло церкви і співаю до конца ці куплети”.* Постійно в своїй роботі користувався записами. Тексти до зошитів вписували його жінка та діти, а потім час від часу перечитували гармоністові, переважно тоді, коли треба було оновити певний репертуар перед черговим виходом. Але найбільше для цієї мети гармоніст полюбляв працювати з магнітофоном, у чому він цілком самостійно давав собі раду[1].

На магнітофон А. Данилюк записував переважно твори у власному виконанні, інколи начитані дружиною-поводирем тексти пісень, а деколи й інших сліпців: *„Як був магнітофон – платив якого рубля, і як понаравилась пісня – ловив на пльонку”.* На момент записування в домашньому архіві гармоніста було 42 аудіокасети – різної марки та переважно поганої якості звучання, часто з кількаразовими повторами одних і тих же пісень на різних касетах. Попри те слід віддати належне скрупульозності та самоорганізованості А. Данилюка, котрий постійно використовував принцип монтажу. У наспіваних зразках інколи кожен із куплетів писався по окремості, з використанням зупинок, що засвідчують ледь помітні відповідні клацання при звучанні плівки. Можливо, це є відображенням способу „творення на ходу”, коли потрібні були паузи для осмислення подальшого сюжету. Майже кожен твір, як на плівці, так і в живому виконанні музиканта, обрамлявся оголошенням назви – *„Будєт пєсня про …”* (і далі – назва чи ім’я головного персонажа або ж сюжети) – та завершальною фразою – *„Конєц етой пєсні”* або *„Амінь. Богу слава”*. Декілька зразків на плівках записано під акомпанемент гармошки. Загалом на касетах налічується понад 50 пісень здебільшого релігійно-моралізаторського змісту, кілька молитов, крім того – біблійські тексти та діалоги, церковні

[1] Андріан виявляв живий інтерес до технічних новинок, придбав наручний електронний годинник із голосовою функцією, самостійно змайстрував розкладний стільчик та ремонтував у разі необхідності гармошку.

коляди, побутові (давні і сучасні) пісні та вірші[1]. Не виключено, що деякі пісні цілком складені самим гармоністом.

Основна частина репертуару Андріана Данилюка – твори, зафіксовані під час безпосередніх сеансів та скопійовані з його ж плівок, – поділяється на дві жанрові групи, об'єднані спільним релігійно-моралізаторським змістом:

а) **церковні псалми** та **пісні** (з відображенням біблійної та набожної злободенної тематики) про Адама і Єву, Ноя, Ісуса Христа, Божу Матір, Івана Хрестителя, Блудного Сина, Лазара (*див. приклад № 1*), Варвару, Йосипа, Олексія, Георгія; Каянія, Загробную жизнь, Мертвих, Грішну душу, Страшний Суд, Неділю, Двух подружок Велікого поста, Райскую птічку; а ще – „Горе гордим і богатим", „Люди в церкві не бивают", „Зберігайтєсь люді од грєха", „Кажуть люди, що я умру", „Покайся, мой брате", „Пєснь пєчальная", „Ти бачиш, Боже", „Слухай Бога повєлєнья", „Судьба старих людєй", „Жизнь унилая настала", „Дні вєчності", „Плач невінной душі", „Ваші дні проходят, як вода рікою", „Слєдуйтє путнікі за Христом", „Покайтєся ви, людє", „Дом культури вєздє строят";

б) **народні балади**: **питомі** – син виганяє матір, „Сирітка" (три варіанти: один – класичний (*приклад № 2*), два – літературного походження), коханка намовляє чоловіка вбити свою дружину, про кровосуміш, шанування жінки (два варіанти), про війну; **напливові** про позашлюбних дітей („Про обретімого ребйонка"), про дітовбивство („Как мать свою дочку зарєзала", „Как отєц свого сина у пєчкє сожог"), про неповагу до старших („А то то батька"), про аборти, про війну (два варіанти – збирання на фронт, германський полон).

Із виконавських особливостей найперше звертає на себе увагу переважання російської мови в поетичних текстах або тенденція до їх русифікації на церковно-слов'янський лад: неділю – нєдєлю, помреш – помрьош, і т.п. Очевидно, що в такий спосіб не тільки сліпі музиканти-гармоністи передовсім як розповсюджувачі „божого слова" (що на Поліссі ширилось із церков московського патріархату), а й і будь-хто інший із верстви новітніх народних співаків намагались продемонструвати свою приналежність до грамотних верств, адже тривалий час поняття російська мова та освіченість були в нас нерозділь ними. Іншою, вже суто індивідуальною властивістю у співі Андріана Данилюка, що гармоніює з

[1] Цікава деталь – на одній із касет міститься аудіозвернення до якоїсь із київських християнських організацій з проханням прислати *„божі пісні на кісєтах"*.

його енергійним темпераментом та виражається у філігранності та бравурності виконання, є систематичне дублювання окремих музично-поетичних складів, у чому ніби наслідуються акордові гармошкові повтори в лівій руці: *„я твоє/є/го”* або *„а од лютого/го/”* (Про Лазара). Крім того, фактично в усіх творах кінцеві склади співаються трохи приспішено та обриваються, унаслідок чого створюються більші паузи, немов би для кращого прислуховування до інструментального акомпанементу та його контролювання. Епізодично гармоніст при теноровій позиції голосу в різних місцях мелодичних періодів утрирує тембр, як це робили лірники, для чіткішої артикуляції, а отже – пересилення звучання інструмента. Повну характеристику музичних прийомів та виконавської манери А. Данилюка можна буде зробити лише на основі детальних транскрипцій його численних творів.

Кілька разів гармоніст мав контакти з фольклористами. Відомо, що на початку 1990-х до нього приїжджали з Києва Олесь Санін та Михайло Хай. Останній навіть пробував привчити музиканта до ліри: „*Приїжджав до мене з лірою, він грав, давав мені на руки. Я просив, щоб він і мені зробив. Для інтєрєсу. Якби мені на праву руку були колочки – то б я хотів, а на ліву не получається”.* Навряд чи гармоніст наважився б перейти на ліру та, тим більше, застосовувати її у професійній практиці, оскільки для нього це було б не чим іншим, як кроком назад.

З інформації І. Штика та А. Данилюка розкриваються вельми цікаві особливості розвитку на Західному Поліссі традиції мандрівного співоцтва у її взаємоконтактах між давніми і сучасними поколіннями музикантів, зокрема між лірниками та гармоністами.

Як виявляється, у XX ст. на Поліссі існувало дві генерації сліпців, визначені самими музикантами: у першій половині – „расєйскі” („миколаївські” чи „царські”) або „польські”, у другій – сліпці „од войни”[1]. До того ж майже завжди одні виступали лірниками, другі – гармоністами. Фактично ніхто в післявоєнний період не освоював ліри, яка вироблялася в кустарний спосіб, а отже, була важкодоступним та й незручним в транспортуванні й обслуговуванні інструментом. Як зізнався І. Штик: *„Ну, гармошку того, значить, купив – маленька гармонька, з єю спритній ходити було,*

[1] Додатково деякі сліпці ще отримували додаток до імені, що свідчив про походження каліцтва. Наприклад, „Июв од міни” означало, що музикант осліп після вибуху мінного пристрою. Сліпців, що народились такими або скалічились у ранньому дитинстві, А. Данилюк назвав „родімиє сліпци”.

як з тею лірою. Ліра ж вона – кала боку, велика, як ненька [люлька. – Ю.Р.]. *Колись тиї баби дітей носили. А з гармошечкою – то ж воно спритній".* Він же повідомив, що лише один із сліпців – Василь із Смолярів – спершу грав на лірі, а потім перейшов на гармошку. Інші ж музиканти відразу надавали перевагу звучнішому, загальнодоступному та відносно недорогому інструментові. Важливо й те, що гармошку облюбували слухачі з народу.

Поміж двома поколіннями сліпців існував певний конфлікт: *„Ну, прижимали тиї стариє – польскиє, расєйскиє, що, значить, 'ви-те, молодиї, не учитеся, ви-те ничого не понімаєте'. І так вони прижимали. Але вже нас багато молодих було, то вони не мали сили такеї, тиї стаpіши.* [...] *Докоряли: 'Без науки ходите'. А вони ж, бач, за Польщі, за Расєї вчилися".* [...] *Я чоловік считаюся молодим. Вони мені ще може такеї де й правди не одкривали, не хотіли... В мене часом ночує два сліпих, туди з-под Ковля, то вони собі ґерґотять, як цигани, як явреї. Я не розбираюся, сім'я не розбирається"* (Штик). Одночасно з відходом від старіших звичаїв молодші сліпці вже не користувалися арго, не мали чітких сфер територіального поділу та й не проходили навчання. Очевидно, що багато з них, як А. Данилюк, послуговувались літературними джерелами, але цього не уникали й лірники. Усе ж на основі нижче наведеної інформації можна стверджувати, що чимало здобутків молодші музиканти міцно успадкували від своїх попередників.

Як свідчать А. Данилюк та І. Штик, у їхній час на поліських теренах практикувало близько сотні сліпих музикантів – лірників та гармоністів, одиниці з яких дожили до XXI ст. Ось лише деякі з пригаданих ними імен: **гармоністи** – „Июв" [Ковальчук] із Залуття (Старовижівський р-ну), Гордій і Мойсей із Пісків-Річицьких (Ратнівський р-н), Терешко із Сарн (Рівненська обл.), Савка із Карасина (Маневицького р-ну), Петро з Сошичного (Камінь-Каширський р-н), Петро з Білина (Ковельський р-н), Роман із Ковеля, Адам із Нововолинська, Микита „з-под Буга", Дмитро з Бучич (Любешівський р-н), Федір, Пилип та Сергій із Гути (Ратнівський р-н), Степан [Лукащук] із Обарова (Рівненський р-н), Іван із Велимча (Ратнівський р-н); **лірники** Іван [Власюк] із Залуття (Старовижівський р-н), Яків (мешкав у Самарах) та Хома [Турковець] з „Ольбля" (кол. Ольбле-Руське, нині Грудки Камінь-Каширського р-ну); **стихівничі**: Ганна із Сарн, „Коністрат"[1] [Калістрат] та Ольга з Сошичного (Камінь-

Каширський р-н), Роман, два Пилипи та Тиміш із Гути (Ратнівський р-н), Настя з Білина (Ковельський р-н).

Музиканти добре зналися поміж собою, завжди приймали один одного на ніч, коли доводилось тривалий час і далеко мандрувати. Інколи обмінювались репертуаром. Бувало, що гармоністи спільно музикували: *„Як є дружба, то разом два грають, а один співає"* (Данилюк), *„Хто з ким в якій дружбі, то сідають вкупі два.* [...] *Я граю, а вдвох співаємо*. [...] *Я тілько з сім грав на базарі у Володимир-Волинськім,* [...] *він вмер – Гордій хлопец. Він на своїй гармони, я – на своїй. Гармоні пудходили.* [...] *Співали в один пісню, і грали"* (Штик). На храмові свята, де збиралося кілька сліпців, після свого трудового дня вони влаштовували спільне зібрання та частування. Географія подорожей не мала якоїсь чіткої визначеності, але в основному обмежувалась прилеглими областями (Волинською, Рівненською та Брестською; Почаїв із Тернопільської), крім Львівської, де поліським музикантам доводилось гірше. Напрями мандрівок часто залежали від сітки транспортних маршрутів (особливо залізничних), завдяки яким сліпці швидко і з пільгами добирались до певних пунктів.

У поліському середовищі усі, особливо прості селяни, ставились до сліпців із великою повагою. Неодноразово в експедиціях інформанти згадували сліпих музикантів з пієтетом. А щодо винагороди за їхній спів та молитви, то, виявляється, було обов'язком чи не в кожній сільській хаті тримати в закутку якийсь вузлик із крупою чи мукою для такого роду гостей, попри те що самі селяни могли й недоїдати. Біля церков та на базарах давніше люди зупинялися і повністю вислуховували довгі пісні переважно моралізаторського змісту, а тоді платили, хто скільки може: *„Сліпий сидить, грає, то обступлять, послухають. Пісня хароша, то слухають"* (Штик). Попри загальновідоме негативне ставлення радянської влади до таких музикантів, певний час їх не переслідували: *„Зразу з войни – то довго грали. Нє чипали. По базарах всьо. А послє приказ прийшов"* (Штик). Згодом у суспільстві було розгорнуто активну роботу з викорінення жебрацтва, під яке цілком підпадало і мандрівне виконавство. Навряд чи хтось із сліпців не мав гіркого досвіду стосунків із міліцією: *„Забороняли. Міліція на базарі забере. Десь украдеться на базар, пудловить та й забере"* (Штик), *„Було, що й міліція слухала, а були вредниї – гонили"*

[1] У М. Хая зазначено, що Калістрат був лірником: Указ. праця. – С. 155.

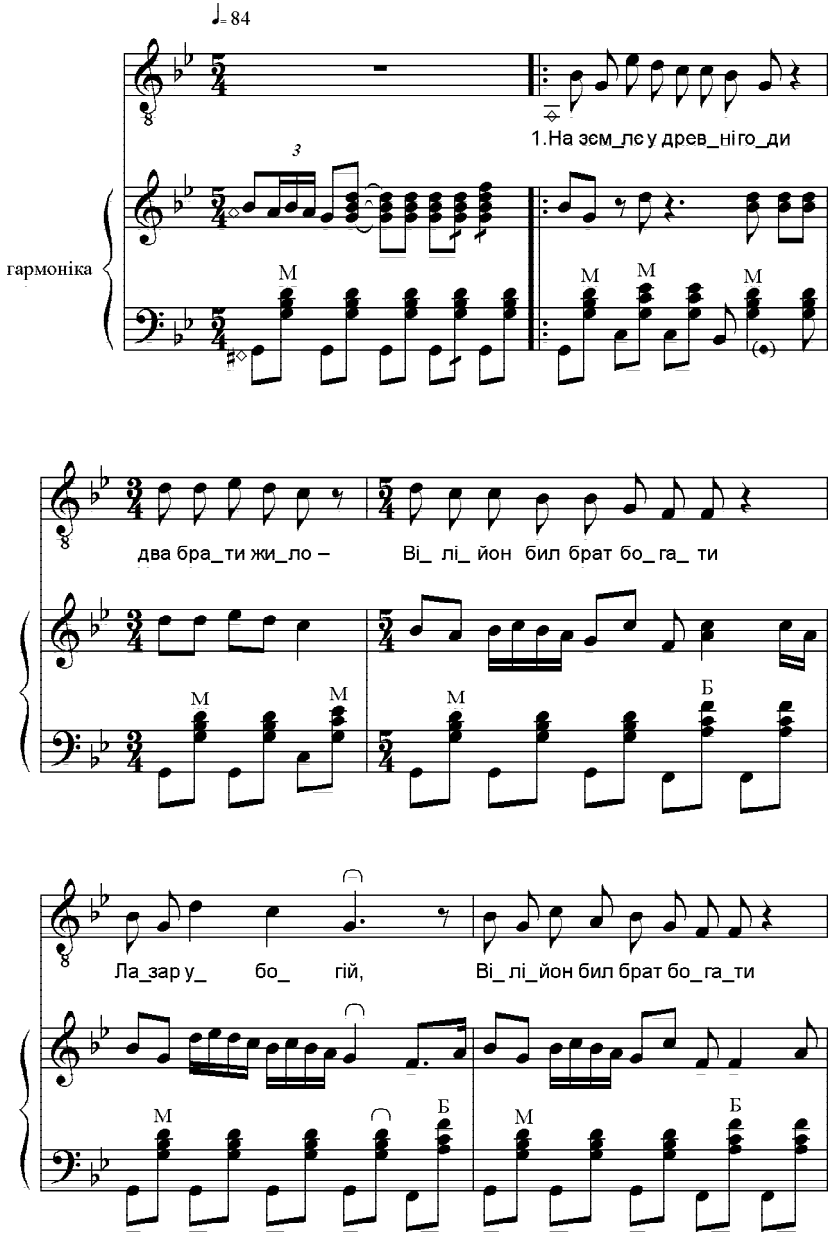
(Данилюк). Під час цього забирали або й нищили музичні інструменти, а самих сліпців могли на кілька діб забрати у *„кпз”* (рос. – камера предварительного заключения). Не завжди церква могла прихистити старців, а траплялося й навпаки, що священики самі заявляли на них у міліцію: *„... колись у Сокалі, на Петра – там празнік велікі. То то позабирали всіх. Староста такий, батюшка міліцію визвали, шоб сліпих позабирали”* (Штик).

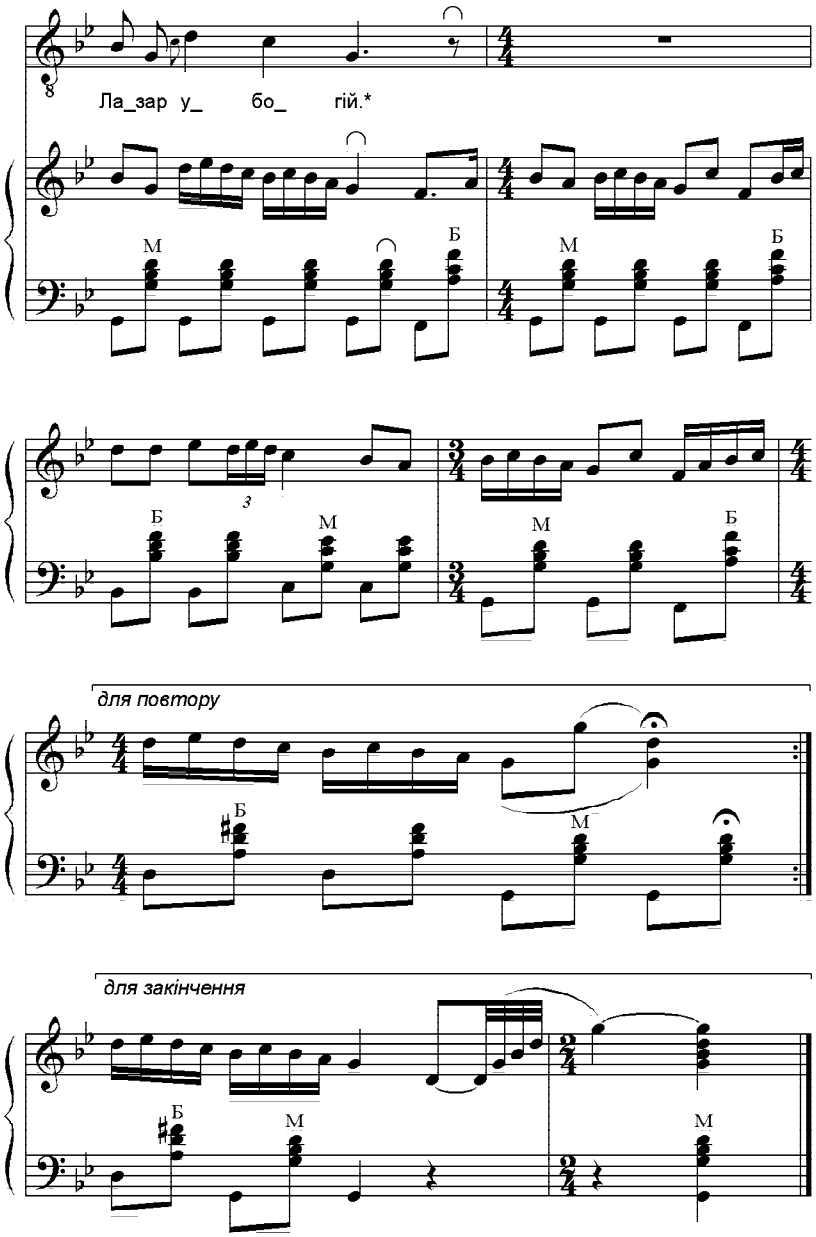
Попри нелегкі умови існування, традиція мандрівного виконавства на Поліссі в активній формі проіснувала до кінця XX ст. Нині якщо й зустрічаються сліпі (а частіше і зрячі) музиканти, то лише в містах – у переходах та на базарах, але вже не під церквами, монастирями чи лаврами. Відповідно зовсім змінився музичний репертуар, оскільки виконавці тепер намагаються догодити смакам пересічної публіки, співаючи, а то й просто граючи загальновідомі шлягери. Перехожі цього не слухають, не зупиняються, а подають не так за майстерність виконання, як із жалощів. Сліпці основними причинами припинення своєї професіональної діяльності вважають поступове поліпшення їхнього матеріального становища (зокрема, запровадження на селі в 60-х роках пенсійних виплат) та технічний прогрес, який позначився і на смаках, і на потребах населення: *„Раньше інтєрєсуюцца, тепер – ні. Аби продати, купити”* (Данилюк). Отже, переконливим свідченням функціонування був взаємний інтерес поміж музикантом та слухачем, що виражалось у необхідності задовольнити відповідно матеріальні і духовні потреби. Із зникненням суспільного інтересу до верстви мандрівних співців-професіоналів, що спостерігається з початку XXI ст., остаточно відмирає і саме явище.

Підсумовуючи, можна констатувати, що сліпі гармоністи в поліській народномузичній традиції у дещо редукованій формі виступають повноправними представниками традиції мандрівних співців-інструменталістів, успадковуючи на типологічному рівні мистецький фах своїх безпосередніх попередників – лірників. Окремі з музикантів, як-от Андріан Данилюк, належать до типу прогресивних творців-імпровізаторів, котрі однак значною мірою користуються фольклорними здобутками. Сліпі гармоністи, з яких декотрі ще досі живі[1], володіють цінною етнографічно-культурологічною інформацією, а отже, для повноцінного розкриття специфіки мандрівного виконавства потрібно приділити їм належну увагу в наукових дослідженнях.

[1] На стадії завершення роботи над цією публікацією було встановлено, що обидвох гармоністів – А. Данилюка та І. Штика – вже немає серед живих.

№ 1 ПРО ЛАЗАРА


♩= 84
1.На зєм_лєу древ_ніго_ди
гармоніка
два бра_ти жи_ло –
Ві_ лі_ йон бил брат бо_ га_ ти
Ла_зар у_ бо_ гій,
Ві_ лі_йон бил брат бо_га_ти


Ла_зар у_ бо_ гій.*
Б
М
для повтору
для закінчення

1.На зємлє у древні годи два брати жило –
Вілійон бил брат богати, Лазар – убогій. 2
2. Вілійон на сьому свєтє богатим бивал,
Завсігда він у в розкоші випивал, їдал. 2
3. Із розкошнимі всьо времня с ними пил, гулял,
А на Господ/д/а він Бога ніґде не вповал. 2
4. В дорогих сво/й/їх одєждах завжди прохождал,
Завсєґда і срібла, злота він доволі мав. 2
5. На святиє церкви жертви ниґде не давал,
Достойного, праведного він не вислухал. 2
6. Вілійон не вєріл в Бога, в церкву й не ходил,
Жил в розкоши й на сьом свєтє бєдних не любил. 2
7. Завсіґда он бєдних, ніщих в свой дом не приймал,
Свого брата й Лазора за брата не мал. 2
8. Ни хотєл на свого брата богати смотрєть,
Он стіснялся з своїм братом даже й говорить. 2
9. Вілійон таких, як сам он тільки уважав,
А таких, як бідний Лазор він не признавав. 2
10. Вілійон жил у в розкоши випивал, їдал,
Ну а Лазар бідни, вбогі мучился, страдал. 2
11. У тяжолих язвах, в ранах во гної лєжал,
Нє імєл вугла, ни піщі, приюта іскал. 2
12. Трудно било в тоє врем'я Лазорови й жить
Да й пішол він у мір Божи мілості просить. 2
13. От приходіт бідни Лазор до брата свого,
Громкім голосом восклікнул, стоя під вокном: 2
14. – Вілійоне, мій ти брате, сільни богачу,
Дай ти ж мені хліба-солі, я тобі вплачу. 2
15. Як я тобі й ни заплачу за жертви твої,
То Господь за мене, брате, заплатить тобі. 2
16. Вілійон тогда в то врем'я вишел на крильцо,
Злими, вреднімі словами наругал єго: 2
17. – Ой какім же ж ти мнє братом називаєшся,
Шо зо мною, з богачем, ти не рівняєшся? 2
18. Єсть у мене такі брат'я о, як я і сам,
(В)они мають срібло, злото так, як я і сам. 2
19. І в такуй адєжди ходять, і живут, як я,
Ото я їх уважаю, як я сам сєб'я. 2
20. Ти до мене, бідни Лазор, не обзивайся,
І моїм ти рідним братом не називайся. 2
21. Ти до мене, бідний Лазор, домой не ходи,
Ти для мене (й) моїм брат'ям стиду не роби. 2
22. – Не гордися, Вілійоне, серце ізмягчи,
Я прошу тебе, мій брате, ти мні помоги. 2

23. Дай м’ні, брате, хліба, солі ще й живой води,
Помогі мні ти, мій брате, в нєщасной бідє. 2
24. – Нема в мене, бідний Лазор, чим тобі помоч,
Забирайся ж, бідний Лазор, із подвір’я проч. 2
25. – Завсігда ти, Вілійоне, так не будеш жить,
Ще ти будеш, Вілійоне, Господа просить. 2
26. – Я твоє/є/го, брате, Бога то й не боюся,
Єсть у мене срібло, злото – я одкуплюся. 2
27. А як я не одкуплюся, то й одоб’юся,
До Царствія й Не(/не/)бесного сам доберуся. 2
28. Я тепір на сьому світу нікого й не боюсь,
А од лютого/го/ же звєра псами одженусь. 2
29. А од злого чіловєка ружйом одоб’юсь,
Я тепер на сьому свєтє смерті не боюсь. 2
30. Я желєзни маю брами, я їми замкнусь,
Я то смерті, є/є/слі прийде, я й не покорусь. 2
31. – Вілійоне, мій ти брате, всі рівно помрьош,
Всьо імєніє/є/ покінєш, а сам в ад пойдьош. 2
32. Разсерділся брат на брата, гордий Вілійон,
І сказал на свого брата із подвір’я вон: 2
33. – Забирайся ж, бідни Лазор, з моєго двора,
Щоб я тут тебе не бачив ще й моя сім’я. 2
34. Вийшол Лазар за ворота, істощавши впал,
Він голо/ло/дним і холодним во гною(ї) лєжал. 2
35. І не било в Вілійона набожной души,
Щоби йо/йо/му хліба, солі во гной подалі. 2
36. Только било у Вілійона два лютия пси,
Що котрия попод стилью завжди ходили. 2
37. Они дрібнесеньки крошки визбірували,
Што котриє в Вилийона із вуст падалі. 2
38. Они йому тиє крошки во гной носили,
І отими крошечками в гної живили. 2
39. Лазорову й душу з тілом пси доглядали,
Вони йому є/є/го рани зализували, 2
40. Ще й холодною водою тіло скропляли,
Они йому й таку мілость завжди чинили. 2
41. Як ліжал больнім во гної Лазор три года,
А для ньо/ньо/го придалося, как бо й то три дня. 2
42. Єжеднєвно бідни Лазор Господа молив,
Щирим серцем, всьой душою Господа просив: 2
43. „Я прошу тебе, мій Боже, мілості твоєй,
Візьми ж мою й ду(/ду/)шу з тілом до хвали своєй, 2
44. Бо вже ж мої кості з тілом настрадаліся,
І моїх вже тут пси й ранів нализалися, 2

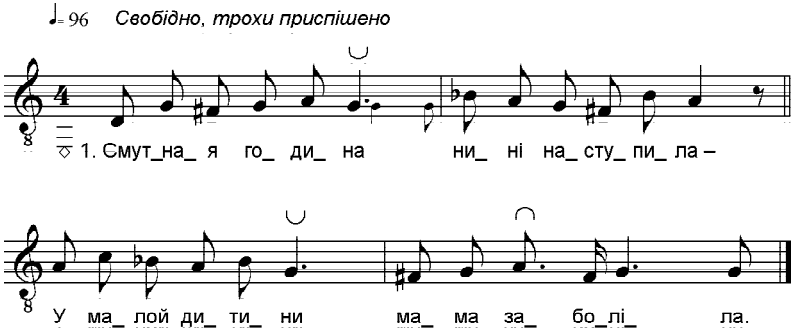
45. І моєї мухи крові насосаліся,
І моєго тіла черві наточиліся". 2
46. Як услишал Бог молітви Лазора й того
(Д)Та й він вислал три ангела по душу єго: 2
47. – Мої ангели, ідітє на земной той край,
Забер(/ри/)ітє й Лазора, занесітє в рай. 2
48. Помер Лазор, схоронілі в глибині землі,
Душу й ангели/ли/ забрали, у рай занесли. 2
49. Посадили Лазора в присвітлим раю,
У Господа в небєсного у честі і в хвалі. 2
50. – Будеш ти тєпєр у царстві, Лазор, проживать,
А твой брат невєрни в пеклі буде вєк страдать. 2
51. Вілі/лі/йон, невєрни Богу, вишол за врата,
На (в)охоту з свеєй ротой, на гулянія. 2
52. В той же дєнь схватілась буря, збила з ног єго,
Он ударілся об землю – пам'ять одняло. 2
53. Як прийшол он в свою пам'ять, стал он понімать,
І призвав слугу (й) до себе, став йому казать: 2
54. Ісходи, слуга мой вєрни, у мой власной дом,
Лазорови хліба, солі занеси у гной. 2
55. – Вілій/й/оне, твого брата во гної нема,
А жена твоя з дітками по міру пошла. 2
56. Вілійон тогда в то врем'я став Бога молить,
Щирим серцем, всьой душою Господа просить: 2
57. – Я прошу тебе, мій Боже, мілості твоєй,
Візьми (ж) мою й душу з тілом до хвали своєй. 2
58. Ой бо вже я на сьом свєтє та й нажилася,
У харошім содіван'ї находилася, 2
59. Ще й доволі й на сьом свєтє нагулялася,
Наїлась разних наїдкув ще й напилася. 2
60. Мої руки разних румок надєржаліся,
Ще й доволі(/лі/) срібла, злота нащиталіся. 2
61. Як услишал Бог молітви богача того,
Та й він вислав три пекелних по душу єго: 2
62. – Ви, лихіє злия духи, на земной край йдіть,
Заберітє й Вілій(/й/)она, в пекло занєсіть. 2
63. Ой ше ж тиє злиє духи на двір не прийшли,
Вілій(/й/)онове богатство прахом рознесли, 2
64. Всенькі його срібло, злото порозкидали,
А самого Вілійона в руки поймалі. 2
65. Вілійон помер, сховали в глибині землі,
Злиє душу є(/є/)го взялі, у пекло занєслі. 2
66. – Ти тут плавай, Вілій/й/оне, вже тут широко,
Подивися йди на Бога, як Бог високо. 2

67. Подивися ж, Вілій/й/оне, вгору високо
На Свят(/т/)ого Авраама, на брата свого. 2
68. Як увідєл Вілій/й/он Лазора в раю,
(Д)Та й начал просити вєрно брата своєго: 2
69. – Я прошу тебе, мій брате, помоги мині,
Бо я мучуся, страдаю у пекельном вогні. 2
70. Ісходи, мій брате, в море, принеси води,
Мої смажени/ни/ї вуста мні прохолоди. 2
71. – Ой рад би я тобі, брате, всьо тоє зробить,
Но бою/ю/ся Христа-Бога, щоб не прогнивить. 2
72. Ти не вєрував у Бога, насміхалс' з міня,
Будеш ти тєпер страдати у пеклі завсігда. 2
73. – Я прошу тебе, мій брате, ти мені прості,
Ти [за мене мілості] у Бога попроси. 2
74. Можеть мене Господь, брате, ще й помиловав,
Можеть мен(/н/)е він пророком на той світ послав. 2
75. Ой то й би я /н/на том свєтє пророком ходив,
Маловєрни грішни люди к Господу учив. 2
76. Я б сво/й/є то срібло, злото всеньке позбирав,
Завсіґда б я ніщих, вбогих я їх надарав[1]. 2
77. Нікоґда б я закон Божи не переступав,
Завсігда б я бідних, вбогих у свой дом приймав. 2
78. А Господь єму із нєба дав такой отвєт:
– Там пророки, Вілійоне, без тебе вже єсть. 2
79. Настоятєлі церковни там отци бувають,
Они грішни/й/ї народи к Богу поучають. 2
80. Ой Ісусє, Синє Божий, ти нам всім так дай,
Штоб за Л(/л/)азор(/р/)ом пошли ми у пресвітлой рай. 2

[мовою:] Конєц етой пєсні.

[1] За другим разом – „Завсіґда б я сріблом-злотом бєдних надарав".

№ 2 СИРОТА



1. Смутная година нині наступила –
   У малой дитини мама заболіла.
2. Стала та дитина плакати ридати,
   Що вже рідна мама буде помирати:
3. – Як ти підеш, мамо, в сиру землю гнити –
   М'ні без тебе, мамо, горе буде жити.
4. Як ти будеш, мамо, в могилі лежати –
   Вже й мене не буде кому й жалувати.
5. Як тут тая мати при смерті лежала,
   Вона за сироту жалібно просила:
6. – Щоб ви м'ні сироти ви не обіжали,
   Як моя дитина зостанець без мами.
7. Бо тобі, муй муже, друга жінка буде,
   А мойой дитині мамоньки й не буде.
8. Померла в неділю моя рідна мати,
   А я зосталася сиротой страдати.
9. Не надолго батько без мами лишився,
   Через місяць часу на другу вженився.
10. Я з тою й мачохой полгода прожила,
    А потім мачоха мене не злюбила.
11. На мене мачоха стала сердовати
    Да й почала мене з хати виганяти:
12. – Вийди ти, сирото, вийди з меї хати –
    Ти ж не моя дочка, я не твоя мати.
13. Я тобі не буду головоньки змивати,
    Я тобі не буду сорочки й давати.
14. Бідна сиротонька так зажурилася,
    Горкімі слєзамі она облілася.

15. Як немає мами – то й нема родини,
Нема вірнішого, як мати й дитині.
16. Бо ж тая мачуха – не рідная мати,
Мене, сиротоньку, виганяє з хати.
17. Мусила сирота з хати виступити,
Бо нияк не можна з мачухою жити.
18. Як та сиротонька виходила із хати,
Стрєтів єї Господь, став її й питати:
19. – Куда ж ти, сирото, ідеш ти протів ночі?
Чого ж в тебе, доню, заплакані очі?
20. – Мушу я, мій Боже, плакати-ридати,
Бо мене мачуха вигнала із хати.
21. – Вернися, сирото, бо далеко зайдеш,
Ой бо вже ж ти свеї мамоньки не знайдеш.
22. Бо вже ж твоя мати – на високій горі,
Душа єї – в нєбі, а тіло – во гробі.
23. Да й пуйшла сирота з гори у долини,
Знайшла там сирота мамину могилу.
24. На могилі стала сирота ридати,
Свою рідну маму з гроба визивати:
25. – Ой до мене встаньте, моя рідна мати,
Я вам своє горе хочу розказати.
26. Сироті явилась там Божая Мати,
Она сиротоньку стала утішати:
27. – Перестань, сирото, плакати-ридати,
Бо тепер не встане твоя рідна мати.
28. Тогда твоя мама із гроба устане,
Як на сьому світі суд Божий настане.
29. Тогда будут з гроба умерши вставати,
Як прийдуть анголи на суд Божий звати.
30. Іди, сиротонько, не плач, не журися,
Іди ти додому, Богу помолися.
31. Попроси в мачохи, сиротино, мила,
Ой щоб вона тобі головоньку змила.
32. Ой щоб вона тобі головоньку ізмила,
Ой щоб вона тобі сорочку змінила.
33. – Она мні не схоче головоньки ізмити,
Она мні не схоче сорочки змінити.
34. Бо ж тая мачоха – не рідная мати,
Мене, сиротоньку, виганяє з хати.
35. Бідну сиротоньку став Бог жалувати,
Три ангола з неба став Бог висилати:
36. – Ідіть ви, анголи, із неба до края,
Візьмітє сироту, хай там не страдає.

37. Возьмітє сироту стиха та й помалу,
Занесіть сироту до святого раю.
38. Сирота померла, тіло поховали,
Сиротськую душу ангели забрали.
39. Узяли сироту стиха та й помалу,
Занесли сироту до святого раю.
40. Мачоха зраділа, що сироти немає,
А Господь пекелних по їй висилає:
41. – Ідіть ви, лихиє, на землю із неба,
Возьмітє мачоху, бо тут єї треба.
42. Возьмітє мачоху гаками за боки,
Занесіть мачоху у пекло глибоке.
43. Ше ж тиї лихиє на двір не вступили,
Мачоху прокляту на гаки схопили.
44. Узяли мачоху гаками за боки,
Занесли мачоху у пекло глибоко.
45. – Тут тобі, мачохо, вєк в огні горіти,
Що ти не схотіла сироти глядіти.
46. – Щоб то я, мій Боже, своє горе знала,
Нікогда б сироти я не обіжала.
47. Нащо ж мене мати на світ породила,
Що служити Богу мене ни навчила.
48. Тебе твоя мати заповідь вучила,
Ти сама служити Богу не захтіла.
49. Ти мої закони сама їх отвєргала,
Христа Бога в сєрце ти ж його й не мала.
50. – Ти прості мні, Боже, що я согрішила,
Що я на том свєтє злого натворила.
51. – Тут нема никому вже й помилованья,
Тут тобі вже буде вєчноє страданьє.
52. Хто сироти має – хай не обіжає,
Нехай в сьоє пекло він не попадає.
53. Бо тут тоє пекло – то вічная кара,
Нихто не одмолить – ні отєц, ни мама.
54. Смутная година в світі наступила,
Як собі мачоха пекло заслужила.

[мовою:] Амінь. Богу слава.

Джерела музичних прикладів (транскрипції автора):

№ 1 – Архів ПНДЛМЕ, ЕК-180/4, № 1. Записано 25 червня 2000 р. Ю. Рибаком від А. Данилюка.

№ 2 – копія з особистого аудіоархіву гармоніста А. Данилюка.

Богдан Яремко

СКРИПАЛЬ КИРИЛО ЛИНДЮК („ВІТИШИН”)[1] – ЛІДЕР КОСМАЦЬКО-ШЕПІТСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Космацько-шепітська скрипкова традиція (від назв сусідніх сіл Космач і Шепіт Косівського р-ну Івано-Франківської області) в системі інструментально-ансамблевого виконавства є на Галицькій Гуцульщині одним із найпотужніших і до сьогоднішнього дня активно функціонуючих пластів музично-інструментальної культури українських Карпат. Космацька традиція музикування інструментальних весільних капел частково була описана Б. Котюком на рівні окреслення самого явища та хронологічного систематизування зібраного у фольклористичній експедиції 1990 року матеріалу про „музикантів різних генерацій і поколінь, різних масштабів творчого обдарування”[2].

Авторові пропонованої статті, який задався метою розширити тему, започатковану Б. Котюком, вдалося на базі пошукової роботи 2002-2005 років висвітлити творчу особистість одного з лідерів космацько-шепітського скрипкового виконавства старої генерації Василя Пожоджука, „Ґенца”[3]. Продовженням розпочатої теми є спроба реконструювати творчий портрет ще одного „загальновизнаного лідера середньої генерації”[4] Кирила Васильовича Линдюка, „Вітишина” (1929-2003)[5], який народився у с. Космач, присілок Мел, а

---

[1] Родинне прізвисько („шпіцнамен”) „Вітишин” походить від слова „війт” („солтис”), що означає „голова громадського самоврядування” або по-сучасному „голова селищної ради”. Прадід К. Линдюка Дмитро наприкінці XIX – початку XX століття у Космачі займав посаду „війта”, що сприяло утвердженню прізвиська „Вітишин” за прадідом, а згодом воно перейшло до наступних поколінь роду. Отже, батько К. Линдюка звався Василем „Вітишиним” (Див. нижче Список інформантів (далі – СІ), № 1).

[2] Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції // Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель. – Львів, 1991. – С. 28-39.

[3] Яремко Б. Гуцульський скрипаль Василь Пожоджук („Ґенц”) у спогадах музикантів його капели // Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки: Тези доповідей. – Рівне, 2005. – С. 8-14; його ж: Творчий портрет скрипаля Василя Пожоджука // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2005. – № 8 (12). – С. 93-102.

[4] Котюк Б. Указ. праця. – С. 34.

[5] Див. світлину на долученому CD.

з 1956 року мешкав у с. Люча Косівського району Івано-Франківської області. Матеріалом для створення творчого портрета К. Линдюка, 60-річна творча діяльність якого тривала упродовж 1940-2002 років, послугувала інформація, отримана від доньки Ганни Кирилівни Палійчук (Линдюк), 1951 р. н., сестри Настуні Василівни Дзвінчук (Линдюк), 1925 р. н., учасника линдівської капели скрипаля Івана Миколайовича Арсенича, 1950 р. н., незмінного цимбаліста капели Михайла Михайловича Рибчука, 1960 р. н., сопілкаря (фуярніста) Івана Борисовича Ісайчука, 1947 р. н. (СІ, №№ 1-5).

Кирило Васильович Линдюк, „Вітишин", виховувався у космацькій газдівсько-ремісничій родині. Його батько, Василь Васильович Линдюк, „Вітишин" (18??-1972; присілок Мел) був шанованим у селі боднарем, будівничим, виготовлювачем возів, а мати, Гафія Макіївна Палейчук (18??-1982; присілок Мел) – газдинею, прядильницею, вишивальницею, писанкаркою, аматоркою-співачкою.

Зі спогадів сестри Настуні (СІ, № 2) довідуємося, що маленький Кирилко, ще не почавши ходити, забавляючись, „гутів" ротом, очевидно, імітуючи „гру". Коли ж став більшим, зайнявся збиранням дощечок, на які натягував нитки, і під „ротовий" супровід „гутіння" силився відтворити „гру" на „саморобній" скрипці. Шестилітньому Кирилкові батько купив скрипку „на ліву руку", переставив її струни „на праву руку", відповідно настроїв і дав синові для самостійних занять („вчитися ноти вироб'єти"). Як згадує сестра Настуня, у їхнього тата зберігалася скрипка, набагато краща від тієї, на якій вчився грати малий Кирило, але батько не дозволяв синові нею користуватися через побоювання її пошкодження початківцем-скрипалем. Однак Кирилко, як тільки батька не було дома, таємно „вправляв" на його скрипці. Незважаючи на обережність сина, тато догадувався (інструмент не так лежав або висів), що Кирило користується „забороненою" скрипкою, і за це його журив. Майже завжди у таких випадках виручала мама, пояснюючи чоловікові, що дозволила синові взяти скрипку для занять. При цьому мама, звертаючись до Кирилового батька, додавала: „Візьми та послухай, як він красно іграє!". Одного разу батько погодився на мамину пропозицію, і синочок охоче взяв скрипку в руки і завзято на ній заграв гуцульську мелодію. Тато був приємно здивований і надалі дозволив синові вчитися грати на його скрипці за умови не виносити її з хати. З цього часу юний Кирило систематично займався на батьківській скрипці.

Першими мелодіями, які він легко запам'ятовував і відтворював на скрипці, були награвання „до співу". Утверджувався Кирило

як скрипаль через самостійні домашні заняття, а згодом, коли навчався в космацькій школі (з 1937 р.), удосконалював гру на скрипці, набуваючи авторитету музиканта як серед однокласників, так і вчителів школи. Наполегливість і велике бажання оволодіти технікою гри на інструменті привели до того, що підліток Кирило в одинадцятирічному віці (1940 рік) разом зі своїм однолітком-сопілкарем взяв участь у Коломийському огляді художньої самодіяльності, на якому авторитетне журі високо оцінило автентичний гуцульський інструментальний дует (скрипка і фуярка) хлопців. Як згадує донька Кирила Васильовича (СІ, № 1), хтось із членів журі закликав до себе юного музиканта і запропонував йому їхати на навчання у Москву. Але тяжкі умови життя космачан під час встановлення радянської влади у Східних Карпатах, моральна і психологічна непідготовленість хлопця до відлучення від свого середовища вимусили його відмовитися від нечуваної пропозиції. Оцінка таланту юного скрипаля в Коломиї завершилася грошовою премією у розмірі 80 карбованців. У цьому ж віці Кирило не задовольняється грою на скрипці і її сольним репертуаром, а починає вчитися грати на цимбалах, залучаючи до цього свого брата Миколу, з яким згодом започатковує скрипково-цимбальний дует. Зі створенням такої „юнацької капели" розпочинається гуртове музикування братів у Космачі під час колядування, на весільних „вечірках" тощо. Але братам не судилося довго музикувати, оскільки їхню сім'ю у 1947 році було заарештовано за участь одного із її членів в УПА і вивезено разом з більшою частиною мешканців Космача, Лючі та сусідніх сіл до Сибіру (Омська область Називаєвський район, радгосп „Іскра") (СІ, № 1, 2, 6)[1]. На новому місці космачани і лючани створили компактне гуцульське поселення, працювали переважно на сільськогосподарських роботах, розбудовувалися, обживалися, відзначали свої традиційні й культові свята. Враховуючи те, що

[1] До Сибіру родину Кирила Васильовича вивозили пізньої осені, на Покрову, коли по горах лежав сніг. У перші дні перебування на засланні його сестра, Настуня Василівна, народила донечку Ганусю. Сибірське ув'язнення, поява немовляти, відсутність для нього молока створило безвихідне становище. А в той час Кирило Линдюк працював у радгоспній фермі, з якої було категорично заборонено виносити чи купувати молоко. У разі виносу молока з ферми людину могли засудити. Працівникам ферми доярки під час перерви давали молоко. Юний Кирило частину молока випивав, а решту, зберігаючи в роті, приносив додому і виливав у горнятко. Змішаним з перевареною водою молоком годували маленьку племінницю, котра тепер мешкає у Космачі, працюючи завідувачем дитячим садочком (СІ, № 1, 2).

гуцульські свята не проводяться без музики, сестра діда Кирила Линдюка („тета") вислала йому скрипку, завдяки чому з'явилася можливість утвердити музичне життя гуцулів на чужині, що реалізувалося в організації інструментальної капели у такому складі: Кирило Линдюк (скрипка), Петро Линдюк, 1938 р. н. (цимбали), Василь Дзвінчук, 1929 р. н. (виготовлені ним скрипка і цимбали). Капела на чолі з лідером-скрипалем Кирилом Линдюком супроводжувала Різдвяну коляду, свята Трійці й Пасхи, а також різні „вечорінки" (СІ, № 1, 2, 6). Окрім цього, Кирило „Вітишин" періодично брав участь як скрипаль в оглядах художньої самодіяльності та концертах радгоспу „Іскра".

За час перебування у Сибіру Кирило сформувався фізично сильною і вольовою особистістю і перспективним музикантом. Зрілим парубком він одружився на дівчині родом із с. Люча, й у 1956 році, будучи батьком трьох дітей, повернувся до рідного села дружини[1]. На той час космацька скрипкова традиція мала таких яскравих представників, як Дмитро Гудим'як, „Гудим'ячків" (1887-1981), Федір Біловусяк, „Андрійців" (1898-1970), Василь Пожоджук, „Ґенц" (1899-1991), Іван Менюк, „Менів" (1903-1989; з 1950 р. мешкав у м. Коломиї), Лук'ян Бойчук, „Логойда" (1908-1987), Михайло Слочак, „Федорин" (1913-2002), Петро Коб'юк, „Козар" (1918-1967), Юрій Книшук, „Штудер" (1927 р. н.).

Лючевський період музичного життя Кирила Васильовича розпочався, коли йому було 27 років. Учасниками першої організованої ним капели були: сам він як капельмейстр-скрипаль, його брат Петро Линдюк (цимбали, с. Космач), Петро Копак, „Крамарик" (фуярка, с. Нижні Рушори), Василь „Юрців", незрячий (бубон; СІ, № 1). Музиканти капели у 1957-1959 роках обслуговували весілля свого села. Нерідко К. Линдюк у вільні від роботи й участі у весіллях дні відвідував Космач, шукаючи там для свого колективу добрих музикантів. Один із таких музикантів, сопілкар Василь „Гудим'ячків"[2] із присілка Медвежого, став незмінним учасником линдівської капели. І надалі „Вітишин" поповнював свій колектив кращими музикантами, зокрема фуярністом із с. Акрешори Петром Запісяком, бубністом Миколою Запісяком (1944 р. н.,

[1] Решта родини не отримала права прописки в Космачі, тому вернулася з Сибіру у рідні Карпати лише у 1964 році.

[2] Це рідний брат Параски Багрійчук (Гудим'як, 1927-2005), провідної космацької співачки, укладачки коломийок, видатної писанкарки і вишивальниці. Упродовж 2000-2004 років Параска Дмитрівна Багрійчук була незмінною наставницею

із присілку Андрійцево), цимбалістом Дмитром Палійчуком (1942 р. н.), Іваном та Петром Дзвінчуками[1]. Запальна гра цих музикантів радувала слух і душу гостей на весіллях, „толоках" та інших святах, які проходили у с. Люча та навколишніх селах.

Найвищого творчого злету й популярності серед мешканців сіл Космач, Люча, Акрешори, Яблонів та Шепіт капела набула наприкінці 70 – напочатку 80-х років XX століття, коли вона мала офіційну назву „Смеречина" та місцеву – „Вітишанка". Капела складалася із досвідчених музикантів високого професійного рівня, частина з яких мала середню музичну освіту. Серед цих музикантів – цимбаліст Михайло Михайлович Рибчук (СІ, № 4), фуярніст Петро Васильович Реведжук, „Шведик" (1949-2005; с. Космач, присілок Горішнє), баяніст Петро Танасійович Семчук (1945 р. н.; с. Космач, присілок Центр), бубніст Дмитро Дмитрович Сіреджук, „Готур" (1954 р. н.; с. Космач, присілок Облаз), цимбаліст Василь Миколайович Самокіщук, „Пекур'євський" (1950 р. н.; с. Космач, присілок Клифа; грав у капелі періодично), фуярніст Іван Борисович Ісайчук (1947 р. н.; с. Космач, присілок Завоєли; грав у 1976-1977 роках), мультиінструменталіст-фуярніст Дмитро Васильович Левицький, „Косован" (1939 р. н.; с. Космач; мешкаючи у м. Чернівці, періодично грав у капелі), трубач Ярослав Васильович Бойчук (1950 р. н.; випускник Івано-Франківського музичного училища; від 80-х років грав у капелі постійно), бубніст Дмитро Дмитрович Клапцуняк (1954 р. н.; с. Космач; грав у капелі періодично). Додатково капела запрошувала із Коломиї чи Косова естрадних співаків для участі у весіллях. Так, упродовж трьох років у капелі співало подружжя Бабіїв, родом із Стрия Львівської області. Чоловік Бабій працював у Космацькій середній школі вчителем музики, а його дружина – вихователькою дитячого садочка (СІ, № 1, 4).

Незважаючи на великий список учасників капели К. Линдюка, у його колективі зберігався постійний склад музикантів, який обслуговував весілля та святково-урочисті події Космача та інших сіл упродовж 1980-2003 років. До постійного складу капели належали такі музиканти: цимбаліст Михайло Рибчук, фуярніст Петро Реведжук, „Шведик", баяніст Петро Семчук, трубач Ярослав Бойчук (СІ, № 1, 4). Капела К. Линдюка уславилась на весь космацький

студентів й учнів вищих і середніх музичних та технічних навчальних закладів України під час їх навчання у зимово-літній школі традиційного народного мистецтва ім. В. Моґура у с. Космач.

[1] Петро Дзвінчук згодом закінчив духовну семінарію та висвятився на священика, але, на жаль, передчасно відійшов у вічність.

регіон своїми учасниками, творцями і натхненними інтерпретаторами гуцульського інструментально-ансамблевого музикування. Географія музикування весільної капели К. Линдюка була досить масштабною – села Космач, Акрешори, Люча, Яблунів, Шепіт, Прокурава, Баня Березів, Нижній і Середній Березів, міста Коломия та Косів, смт Верховина (СІ, № 1, 2, 3, 4), а також, як вказує Б. Котюк, „північно-західні поселення і навіть такі віддалені на північ і північний схід села, як Ланчин, Молодятин, Печеніжин, Слобода, Ключів, Рунгури”[1].

К. Линдюк мав чотирьох синів і одну доньку, але жоден з дітей не успадкував музичного таланту батька. Пан Кирило прикладав зусилля (зокрема, придбав для них цимбали і гармошку), щоби привернути дітей до музики, але, як зауважує його донька, „вони для музики не були народжені”. Лише син Петро навчився грати на баяні. Зрештою, у доньки Ганни з дитинства виникало бажання вчитися музиці, але, на жаль, батько не заохочував доньки до баяна чи цимбалів, оскільки гуцульська традиція не передбачає участі жінок в інструментальних весільних капелах (СІ, № 1)[2]. Однак, незважаючи на те, що діти К. Линдюка не стали музикантами, славетний космацький скрипаль виховав чимало талановитих хлопців зі свого й сусідніх сіл. Так, Мирослав Черкаський (1946-1998) із с. Люча став майстерним цимбалістом, керуючись настановами і порадами „Вітишина”, і у 70 – 80-х роках XX століття був незмінним капеляном його колективу[3]. Не без гордості К. Линдюка вважає своїм вчителем талановитий цимбаліст-віртуоз Космача й Косівщини, знаний в Україні та Європі Михайло Рибчук (СІ, № 1, 4). Донька скрипаля Ганна Кирилівна зі своїх спостережень за творчим життям батька зауважує, що він більше прилучав хлопців до гри на цимбалах, ніж на скрипці. Його власна методика навчання полягала в тому, що, граючи на скрипці мелодію „до співу”, він підказував учневі ритмічний малюнок і гармонію, що утворювали інструментальний супровід до скрипкової партії.

---

[1] Котюк Б. Указ. праця. – С. 35.

[2] У гуцульській традиції жіночим музикуванням є гра на дримбі й телинці.

[3] Мирослав Чернявський був винятково талановитою та своєрідною людиною, за освітою математиком, за покликанням мультиінструменталістом (блискучим цимбалістом і фуярністом). Працював вчителем Космацької дев'ятирічної школи на присілку Бані. Згодом здобув духовну освіту (1975-1976 рр.) і отримав парафію у Ворохті. Для прихожан був шанованим паном-отцем, але йому не судилося довго затриматися на цій землі. Похований у рідному с. Люча.

Будучи незаперечним авторитетним для музикантів і мешканців села скрипалем-капельмейстром, „Вітишин" мав своїх улюблених музикантів-інструменталістів. Його донька відзначала, що тато серед інструменталістів космацько-шепітської традиції виділяв найавторитетніших скрипалів, зокрема Василя Пожоджука („Ґенца"), Дмитра Гудим'яка („Гудим'ячка"), Івана Менюка („Менів а"), Петра Коб'юка („Козара"). Їх К. Линдюк не лише усвідомлював скрипковими лідерами, а й знав і грав чимало їхніх власних мелодій. Нерідко, виконуючи музику „до співу" чи „до танцю", він наголошував на авторстві тієї чи іншої мелодії. Зазначимо, що славетний скрипаль знав не лише своїх космацьких колег-скрипалів, а й музикантів інших регіональних традицій, з-поміж яких особливим авторитетом для нього був видатний верховинський скрипаль В. Грималюк („Моґур"), мелодії котрого він залюбки грав і на весіллях, і на концертах. Цимбаліст Михайло Рибчук (учасник капели у 1981-2003 роках) називає імена космацько-шепітських музикантів середньої генерації, які користувалися незмінною шаною К. Линдюка: два брати Данищуки – Юрій, „Юра Палагнюків" (1951 р. н.; скрипка) і Микола, „Коцьо Полагнюків" (1944 р. н.; цимбали, фуярка; с. Шепіт, присілок Вишнє Поле), Дмитро Левицький, „Косован" (1939 р. н.; фуярка), Микола Сіреджук, „Коцьо Семенів" *1957 р. н.; скрипка, с. Космач, присілок Завоєли), Іван Лобачук, „Шевчуків" (1932 р. н.; скрипка, с. Шепіт, присілок Вишнє Поле). Що стосується останнього музиканта, І. Лобачука, то К. - Линдюк, з молодих років вважаючи його талановитим і перспективним скрипалем місцевої традиції, відзначав у його грі технічну довершеність та орнаментальну винахідливість у збагаченні мелодичної лінеарності гуцульських імпровізацій. А інший авторитетний сопілкар, Іван Ісайчук, який музикував у капелах К. Линдюка та І. Лобачука, погоджуючись із високою оцінкою гри останнього, наголошував на його винятково „міткому" слухові, що дозволяв відразу відтворювати на скрипці почуті нові мелодії.

Про гру самого К. Линдюка дізнаємося з інформації скрипаля і альтиста Івана Арсенича (СІ, № 3), представника академічного та гуцульського традиційного виконавства. Він засвідчує, що карпатський „маестро" К. Линдюк володів технікою смичка на рівні професійного академічного скрипаля. Так, під час гри гуцульської музики „до танцю" він користувався переважно серединною частиною смичка, а „до слухання" – смичком біля колодки. Звідси виконання ним гуцульської музики „до співу", „до

слухання" й „до танцю" було надзвичайно технічним та „іскристим". Мелодії під його смичком звучали легко, чітко, виразно, нібито імітуючи характер „січеної музики", тобто такої, яка виконується штрихом спікато, коли кожний окремий звук музикант видобуває, неначе кидаючи смичок на струну.

Стиль виконавства „Вітишина" базувався на відчутті глибинних зв'язків зі стародавнім, суто „гуцульським" музичним мисленням. У творенні скрипкових партій музикант виявляв неабияку майстерність у процесі варіативного розвитку мелодії, що конкретизувалось умінням комбінаторно використовувати ритмічні, мелодичні та орнаментальні формули на різних ділянках форми. Як переконливо підкреслював Іван Арсенич, скрипкова гра К. Линдюка завжди була для слухача відкриттям, створювала таке враження, наче чуєш її вперше. Сам Кирило Васильович говорив: „Я не знаю, як цю музику буду грати", а І. Арсенич у своїх роздумах так пояснював творчу вдачу музиканта: „У Кирила „Вітишина" від природи в душі закладені тонкі музичні почуття, „композиторські фантазії", і він у процесі творення гуцульської музики ніколи не замислювався над тим, як і що технічно, аплікатурно чи інтонаційно йому треба заграти". Даючи оцінку легкого, простого й натхненного музикування К. Линдюка, І. Арсенич наголошував: „У нього як думала голова, так і руки слухали і творили музику". А ще він зауважував, що Кирило Васильович у процесі виконання музики настільки фанатично віддавався грі, зокрема, музики „до співу", що слухача неначе за „душу брало". Особливо скрипаль полюбляв акцентувати інтонації секунд і кварт, а кадансові звороти закінчувати октавною інтонацією. За спостереженням І. Арсенича, вібрація у К. Линдюка була не академічною, а „народною" („судорожною"), за емоційною ж насиченістю – „вразливою". Як підкреслює І. Арсенич, „вразливість" вібрації рельєфно окреслювала гуцульську скрипкову мелодику, сріблясто-дзвінкове звучання цимбалів, що в сукупності відтворювало неповторний карпатський колорит, тому К. Линдюк зачаровував слухачів своїми мелодіями, оскільки творив їх, внутрішньо відчуваючи, що ці мелодії йому „передав сам Бог". Як далі розмірковував І. Арсенич, таємниці гри на скрипці космацькому музикантові ніхто не передавав, у жодного „професора" він не брав уроків, жодної ноти не знав і не бачив, „як вона виглядає".

К. Линдюк був здатний виконувати гуцульську музику на скрипці в будь-якому висотному положенні ладу, мікроальтераційно відчуваючи висотність кожного звука мелодії. Музикант

легко на слух змінював скрипкові позиції гри, з будь-якого звука розпочинав грати ту чи іншу п'єсу „до співу", „до слухання", „до танцю". Як зауважує І. Арсенич, „Вітишин" міг грати гуцульські мелодії в різних тональностях, відчуваючи у кожній з них „певну фарбу", що у поєднанні з орнаментально збагаченими мелодіями і створювало індивідуальний, „курилівський" музично-виконавський стиль („почерк")[1]. Цей стиль („почерк") К. Линдюка сьогодні, коли музиканта вже немає серед живих, сприймається як яскраве явище гуцульської скрипкової традиції із закладеним у ній усім тим художньо вартісним, що утвердили і розвинули у своїй музично-ансамблевій творчості його талановиті попередники – лідери-скрипалі В. Вардзарук („Якобишин"), Д. Линдюк („Дем'єн Попиччин"), В. Пожоджук („Ґенц"), Д. Гудим'як („Гудим'ячків"), М. Слочак, П. Коб'юк („Козар"), І. Менюк („Менів") та інші.

СПИСОК ІНФОРМАНТІВ:

1. Палійчук (Линдюк) Ганна Кирилівна, 1951 р. н. (с. Космач, присілок Центр) – донька Кирила Линдюка („Вітишина"), учителька української мови Космацької дев'ятирічної школи на присілку Бані, вишивальниця, писанкарка.
2. Дзвінчук (Линдюк) Анастасія Василівна, 1925 р. н. (с. Космач, присілок Центр) – рідна сестра К.В. Линдюка, писанкарка, вишивальниця, кравчиня, аматорка-співачка.
3. Арсенич Іван Миколайович, 1950 р. н., мешканець м. Коломия (народився у с. Нижній Березів Косівського р-ну) – професіональний альтист (закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка), викладач класу скрипки Коломийської музичної школи. З дитинства слухав і переймав гру талановитих гуцульських скрипалів. Був великим приятелем Кирила Линдюка і постійно грав з музикантами його капели.
4. Рибчук Михайло Михайлович, 1960 р. н. (с. Космач, присілок Центр) – професійний цимбаліст (закінчив Дрогобицьке музичне училище), директор Космацької школи мистецтв. Упродовж 1981-2003 років був постійним цимбалістом капели Кирила „Вітишина".
5. Ісайчук Іван Борисович, 1947 р. н. (с. Космач, присілок Завоєли) – мультиінструменталіст (фуярніст, саксофоніст, бубніст). З 1962 року грає в капелах найяскравіших лідерів-скрипалів космацько-шепітської традиції.
6. Дзвінчук Василь Васильович, 1929 р. н. (с. Космач, присілок Центр) – швагро Кирила Линдюка, скрипаль, майстер виготовлення скрипок і цимбалів.

---

[1] Яремко Б. Скрипаль Кирило Линдюк („Курило Вітишин") (1929-2003): CD. – Рівне, 2006. – 16 треків.

Лариса Лукашенко

ІВАН ІГНАТЮК – ЗБИРАЧ І ДОСЛІДНИК НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНЦІВ ПДЛЯШШЯ

Фіксація та вивчення традиційної духовної спадщини українського народу на сучасному етапі стають дедалі актуальнішими[1]. Насамперед це стосується малодосліджених теренів, до яких належить і Підляшшя – пограничная українська територія зі складною історичною долею (чисельними війнами, політичними переділами, депортаціями населення тощо). У таких обставинах надзвичайно цінним видається доробок підляського краєзнавця, етнографа, фольклориста та збирача народної творчості Івана Ігнатюка.

Іван Ігнатюк народився 20 жовтня 1928 року в селі Данці Володавського повіту Люблінського воєводства у родині селян. У 1947 році закінчив загальнооосвітню гімназію у Володаві, а у 1964 році – заочно економічний технікум у Любліні. З 1947 року працював на різних посадах у Володавському повітовому, а згодом у воєводському Люблінському правліннях.

У 1956 році І. Ігнатюк був співорганізатором Українського суспільно-культурного товариства на Люблінщині і з того часу продовжував залишатись його активним діячем, зокрема обіймав посаду заступника та голови УСКТ, співав у хорі під орудою Панфіла Лобачевського в Українському ансамблі пісні і танцю, був учасником, а згодом керівником естрадного ансамблю „Троянда". Надалі І. Ігнатюк стає членом Об'єднання українців у Любліні і членом Союзу українців Підляшшя. З 1973 року і дотепер п. Ігнатюк є активним діячем Польського народознавчого товариства в Любліні, де регулярно виголошує доповіді з фольклору та етнографії. Його статті з 1971 року постійно друкуються у тижневику „Наше слово", в українських календарях і часописі „Над Бугом та Нарвою".

[1] Що в першу чергу спричинено стрімким процесом занепаду культури усної традиції.

З 1968 року бере відлік історія збирацької діяльності І. Ігнатюка. Спонукою до цього стало весілля його брата у рідному селі Данці, яке відбувалося за давніми обрядовими традиціями та супроводжувалось численними піснями: „...І тогди я подумав: треба те все записати, бо то все пропаде і загине. Позичив такий магнетофон <…> і зачав те весіллє записувати <…>, то і такі інші пісні зачали обрядові, любовні, веснянки, то я подумав то треба буде всі пісні записати. І так від 70-го року я записував хіба до 2004 року <…>. Пізніше зачав записувати обряди, звичаї..."[1]. Згодом, зацікавившись польовою роботою, збирач розширює географію своїх записів, починає відвідувати інші села рідного Володавського та сусіднього Білопідляського повітів, де робить записи від найкращих співаків-інформантів, а також фіксує народну прозу, етнографічні відомості тощо. І. Ігнатюк працює несистематично, проте вичерпно, багаторазово зустрічаючись із інформантами. Наприклад, зі співачкою Марією Гапонюк 1900 року народження із с. Янівка гміни Ганна Володавського повіту він зустрічається у 1978, 1979, 1980, 1981, 1984, 1986 роках. Як говорить збирач, „...там ще є трохи людей.., але я від них вже все записав, так що нема що там їхати..."[2]. Як наслідок – кількість записаних матеріалів у різних населених пунктах є нерівномірною. Так, І. Ігнатюк протягом своєї збирацької діяльності багаторазово відвідує села Ганна, Янівка, Дубогроди, Матяшівка, Данці, Межилистя, Бокінка Панська, Докудово, а в інших селах, таких як, наприклад, Любінь, Вирики, Лацьке, Кузавка, організовує лише поодинокі збирацькі сеанси.

Оскільки І. Ігнатюк розпочав свою збирацьку роботу майже сорок років тому, то йому пощастило спілкуватись зі співаками попереднього покоління, які були активними носіями традиційної культури. Так, його інформантами стали Ганна Левицька, 1894 р. н., Анастасія Олещук, 1895 р. н., згадувана вище Марія Гапонюк, 1900 р. н., Павліна Сльонзак, 1906р. н. та інші. Це, без сумніву, надає неабиякої цінності та унікальності його фоноархіву. Ще однією особливістю збирацького доробку Ігнатюка є те, що записи зроблено від уцілілого після депортаційної операції „Вісла" українського населення (частина мешканців Південного Підляшшя повернулася на рідні землі згодом у 1954 – 56 роках). Завдяки тому,

[1] Інтерв'ю авторки (*Л.Л.*) з Іваном Ігнатюком 16 липня 2007 року.
[2] Звідти ж.

що батько збирача під час проведення перепису населення в роки війни назвався поляком, уникла депортації й родина самого дослідника.

Збирацький спадок І. Ігнатюка складає переважно вокальна музика. Твори приблизно у рівних частках зафіксовано від ансамблевих та сольних виконавців. Записи складають родинно-обрядові (здебільшого весільні, менш хрестинні та похоронні), календарно-обрядові, а також звичайні та напливові пісні. Особливо цінною є вичерпна фіксація підляської весільної драми із повним вокальним репертуаром. Вагомим здобутком є також фіксація давніх колядок, веснянок та гаївок, обжинкових та інших обрядових пісень, оскільки більшість інформантів, які сьогодні вже відійшли у вічність, вірогідно, були останніми їх носіями. Інструментальна музика представлена лише весільним репертуаром у виконанні акордеоніста Антонія Марцьохи, 1910 р. н., із с. Довгоброди Володавського повіту.

До нинішнього часу І. Ігнатюк здійснив записи у 33-х населених пунктах переважно Володавського та Білопідляського повітів, а також у кількох селах Парчівського та Томашівського повітів[1], зафіксував понад 1200 пісень, обставини проведення календарних та родинних обрядів, фольклорну прозу, інші етнографічні відомості[2]. Матеріал розміщено на 4-х магнітофонних стрічках та 27-ми касетах, які п. Ігнатюк люб'язно передав до фондів Архіву народної музики Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка. Більша частина копій його фоноархіву зберігаються також в архіві музею Люблінського села у Любліні.

Зібрані матеріали опрацьовані та систематизовані у 10-ти томній рукописній праці І. Ігнатюка „Фольклорні записи з Підляшшя", яку автор передав до архіву Інституту мистецтвознавства фольклору та етнографії НАН України у Києві, частина рукописних робіт зберігається у Воєводській бібліотеці у Білій Підляській. У

[1] Див. нижчеподаний список населених пунктів.

[2] На касеті № 13 та № 14 тридцять пісень скопійовано із запису Івана Киризюка на огляді білоруської пісні в Більську, на касеті № 16 є перезапис матеріалів із Добриводи, ґміна Кліщелі, повіт Більськ Підляський, записаних у 1974 році Валентиною Рощенко, на одній із бобин – кілька пісень у записі Данути Повіванської (працівниці Музею Люблінського села), зроблений у травні 1970 року в с. Жуково Володавського повіту.

70-80-х роках сім машинописних жанрових пісенних збірок у записах І. Ігнатюка, а саме „Підляські веснянки", „Обрядові пісні", „Балади та історичні пісні", „Любовні пісні", „Родинно-побутові пісні", „Кавалірські пісні", „Жартівливі пісні", препринтом було розтиражовано у Західній Німеччині[1], нечисленний наклад цих збірок автор також розповсюдив по бібліотеках та архівах.

Іван Ігнатюк – автор багатьох фольклористично-етнографічних статей, серед яких – „Історичні пісні з Підляшшя" (1972), „Весільні приспівки з села Янівка" (1972), „Обжинки на Підляшші" (1973), „Чепутське весілля" (1973), „Про звичаї на Великий піст та підляські веснянки" (1979), „Народні звичаї та обряди на Підляшші" (1980), „Про українське весілля на зламі XIX – XX ст." (1980), „Весняні звичаї і обряди на Підляшші" (1984), „Надбужанське весілля" (1998), „Звичаї та обряди при народженні дитини на Південному Підляшші" (2001), „Сіножаття, жнива та обжинки на Південному Підляшші" (2001) та низка інших, що друкуються на сторінках українських періодичних видань у Польщі („Наше слово", „Наша культура" „Український календар" „Над Бугом та Нарвою"). З 1956 року, часу заснування українського тижневика в Польщі „Наше слово", п. Ігнатюк є його незмінним кореспондентом: там вміщено понад двісті статей краєзнавця. З 1998 року він співпрацює також із журналом Союзу українців Підляшшя „Над Бугом і Нарвою". Іван Ігнатюк – автор віршів та співредактор машинописного літературного альманаху „Наш голос".

Сьогодні дослідник працює над книгою „Звичаї та обряди Південного Підляшшя"[2], в основу якої покладено його власні експедиційні матеріали.

[1] Для тиражування літератури у Польщі на той час треба було мати дозвіл влади.

[2] В оригіналі „Zwyczaje i obrzedy Południowego Podlasia".

Таблиця. Населені пункти Люблінського та Підляського воєводств, обстежені в 1970 – 2005 роках Іваном Ігнатюком.

№ з.п.	Назва нас. пункту	Місцева назва	Польська назва	Ґміна	Повіт	К-ть зап.
1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*
1	Більськ[1]		Bielsk Podlaski	Bielsk Podlaski	Bielsk Podlaski	30
2	Бокінка Панська		Bokinka Pańska	Tuczna	Biała Podlaska	33
3	Великий Добринь		Dobryń Duży	Zalesie	Biała Podlaska	31
4	Вигнанка		Wygnanka	Sosnówka	Biała Podlaska	2
5	Вирики		Wyryki	Wyryki	Włodawa	16
6	Вулька Поліновська		Wólka Polinowska	Konstantynów	Biała Podlaska	13
7	Ганна		Hanna	Hanna	Włodawa	*30
8	Голешів		Holeszów	Hanna	Włodawa	30
9	Данці		Dańce	Hanna	Włodawa	*120
10	Діброва Томашівська	Діброва	Dąmbrowa Tomaszowska	Tomaszów Lubelski	Tomaszów Lubelski	2
11	Добривода		Dobrywoda	Kleszczele	Hajnówka	32
12	Докудів II	Докудово	Dokudów II	Biała Podlaska	Biała Podlaska	30
13	Докудів I	Докудово	Dokudów I	Biała Podlaska	Biała Podlaska	26

[1] Переклад зроблено на основі: Лесів М. Українські говірки у Польщі. – Варшава, 1997.

* Приблизна кількість одиниць.

1	2	3	4	5	6	7
14	Довгобороди	Дубогроди	Dołhobrody	Hanna	Włodawa	109
15	Желлін		Rzeplin	Ulhówek	Tomaszów Lubelski	*2
16	Жуки		Żuki	Tuczna	Biała Podlaska	1
17	Жуків	Жуково	Żuków	Włodawa	Włodawa	5
18	Заболоття		Zabłocie	Kodeń	Biała Podlaska	71
19	Коденець		Kodeniec	Dębowa Kłoda	Parczew	2
20	Красівка		Krasówka	Włodawa	Włodawa	23
21	Кривовільська		Krzywowólka	Tuczna	Biała Podlaska	2
22	Кузавка		Kuzawka	Hanna	Włodawa	6
23	Лацк	Лацьке	Lack	Hanna	Włodawa	6
24	Любичин		Lubiczyn	Dębowa Kłoda	Parczew	3
25	Любінь		Lubień	Wyryki	Włodawa	10
26	Матяшівка		Matiaszówka	Tuczna	Biała Podlaska	*80
27	Межилісь	Межилістя	Międzyleś	Tuczna	Biała Podlaska	112
28	Мотвиця	Мутвиця	Motwica	Sosnówka	Biała Podlaska	3
29	Паросля		Parośla	Sławatycze	Biała Podlaska	26
30	Ставки		Stawki	Włodawa	Włodawa	33
31	Хворостита		Horostyta	Wyryki	Włodawa	60
32	Чепутка		Czeputka	Sosnówka	Biała Podlaska	*20
33	Янівка		Janówka	Hanna	Włodawa	*150

Богдан Луканюк

КОНЦЕПЦІЯ ВИКЛАДАННЯ ЕТНОМУЗИЧНИХ ДИСЦИПЛІН У СИСТЕМІ „ШКОЛА – УЧИЛИЩЕ – ВИШ”*

Музична культура, беручи якнайзагальніше, в глобальному масштабі, за способом свого існування складається з двох найосновніших частин – писемної (артефіціальної) музики, поширюваної за допомогою системи нот, і усної (фольклорної), що передається безпосередньо в звуковому вираженні шляхом запам’ятовування на слух[1]. Кожна з них, попри певні закономірні типологічні й історичні зв’язки, виступає цілком самостійною сферою творчої діяльності. Ця, здавалося б, очевидна теза, сформульована однозначно ще наприкінці першої чверті минулого століття[2], була усвідомлена далеко не зразу, тож фольклорна музика (етномузика) довший час розглядалася у межах відповідних галузей історії писемної музики[3], а музична фольклористика (етномузикологія) трактувалася як одна зі звичайних складових музикознавства нарівні, скажімо, з

* В основу даної статті лягли доповіді, виголошені на Першому всеукраїнському науково-практичному семінарі викладачів музичного фольклору у Львові 1991 року, науково-практичній конференції „Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини” в Скадовську того ж 1991 року та Міжнародній науковій сесії „Традиційна культура та світ дитини” в Любліні (Польща) 1996 року.

[1] У фаховій літературі вони ще термінуються звичайно як „музична культура усної традиції” та „музична культура писемної традиції”.

[2] Квітка Климент. Українські народні мелодії. – Київ, 1922. – С. IX; його ж: Вступні уваги до музично-етнографічних студій // Записки Етнографічного товариства. – 1925. – Кн. 1. – С. 8-9, а також: Луканюк Богдан. До історії терміна „етномузикологія” // Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1. – С. 22-23. – Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 12 (те ж // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. – Львів, 2006. – Вип. 37. – С. 265).

[3] Fétis François. Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu’a nos jours: In 5 t. – Paris, 1869. – T. 1-2; The New Oxford History of Music: In 10 vol. – London, 1954. – Vol. 1; История зарубежной музыки: Программа-конспект для музыкальных вузов / Под общей ред С. Богоявленского и Т. Цытович. – Москва, 1978; Грубер Роман. Всеобщая история музыки. – Москва, 1965; Грінченко

гармонією, поліфонією, аналізом музичних форм, сольфеджіо тощо[1]. Безумовно, такий методологічний підхід, породжений вельми модними колись, а нині вже явно застарілими ідеями головно т. зв. порівняльного музикознавства[2], мало що дає для пізнання особливостей усномузичної творчості, викликаючи здебільшого тільки хибні світоглядні уявлення, ніби музичний фольклор існував лише до моменту виникнення писемної музики як її предтеча та вже давним-давно відійшов у минуле, до того являє собою мистецтво другорядне, нижчого ґатунку, а то й узагалі неповноцінне, варте служити щонайбільше сировим матеріалом для різного роду опрацювань (фольклоризму). Подібного хіба немає в інших ділянках гуманітарних знань, і тому „коли по школах знайомлять з пам'ятками старинної народньої словесности, то зовсім не для того, щоб нинішні люди навчилися або писати про нинішні речі старим стилем, або переробляти думи та билини терцинами, – не без гіркої іронії відзначав Климент Квітка. – Більше (в порівнянні з музикою) поширення навчання історії пластичних мистецтв і правильна постановка цього навчання мають той результат, що середнє освічений чоловік не розмальовує старовинних гравюр, милується мініятюрою без думки збільшити її для театральної завіси, в античній

Микола. Історія української музики. – Київ, 1922; Архимович Лидия, Шреер-Ткаченко Анисия, Шеффер Тамара, Карышева Татьяна. Украинская ССР. – Москва, 1957. – С. 3-32 (2-е вид.: їх же, Музыкальная культура Украины. – Москва, 1961. – С.5-23); Архімович Лідія, Каришева Тетяна, Шеффер Тамара, Шреєр-Ткаченко Онисія. Нариси з історії української музики: У 2 ч. – Київ, 1964. – Ч. 1. – С. 6-106; Довженко Валеріан. Нариси з історії української радянської музики. – Київ, 1957. – Ч. 1; Загайкевич Марія. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – Київ, 1960; Історія української дожовтневої музики / Заг. ред. та упор. О. Шреєр-Ткаченко. – Київ, 1969; Шреєр-Ткаченко Онісія. Історія української музики. – Київ, 1980. – Ч. 1: Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття; Історія української музики: У 6 т. – Київ, 1989, 1990, 1992, 2004; Корній Лідія. Історія української музики: У 3 ч. – Київ; Харків; Нью-Йорк, 1996. – Ч. 1. – С. 14-41, 49-55, 114-133, 199-203; 1998. – Ч. 2. – С. 88-95; Хоминський Йосиф. Історія гармонії та контрапункту: В 2 т. – Київ, 1975. – Т. 1 і т. п.

[1] Див., наприклад: Adler Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. – 1885 (Jg. 1). – Bd 1. – S. 5-20; його ж: Methode der Musikgeschichte. – Leipzig, 1919; Husmann Heinrich. Wstęp do muzykologii. – Warszawa, 1968; Lissa Zofia. Wstęp do muzykologii. – Warszawa, 1970 (вид. 2. – Warszawa, 1970).

[2] Lach Robert. Vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methode und Probleme // Sitzungberichte der Philiso...-historische Klasse der Akademie der Wissenschaft in Wien. – 1924. – Bd 2000, Ab. 5; Чекановска Анна. Музыкальная этнография: Методология и методика. – Москва, 1983. – С. 35-38; Żerańska-Kominek Sławomira. Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii. – Warszawa, 1995. – S. 56-119.

вазі не держить олії, ні навіть квіток. Тим часом навіть високо освічені люди здебільшого цінять народню пісню тільки при умові, щоб вона їм подобалася і давала безпосередню втіху..."[1].

Відрадно, що з тих пір зайшли помітні зміни. Вивчення музичного фольклору вже остаточно виділилося в окрему наукову та навчальну дисципліну, й це дає можливість пізнавати його набагато ґрунтовніше, зокрема показувати, що він не тільки зародився та досяг високої художності ще перед появою писемної музики, але й далі співіснує та розвивається поряд з нею, і що він зовсім не гірший, а інший, заснований на відмінних естетико-стилістичних засадах, і в своєму світі дійшов вершин мистецької досконалості аж ніяк не менших, ніж європейські композитори, ба навіть їм недоступних[2] (зрештою, як і навпаки). Знайомство з відмітними особливостями усномузичної творчості суттєво розширює музичний (і не тільки музичний!) кругозір, дозволяє правильно розуміти й оцінювати особливі художні явища й процеси, в тім числі притаманні писемній музиці[3], а також сприяє, як ніщо інше,

[1] Квітка Климент. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. – С. 5.

[2] Хоч би такі складні синтетичні форми, виконувані протягом кількох діб, як традиційна весільна драма чи східний маком (шашмаком).

[3] Як відомо, практично вся романтична та постромантична музика аж до середини XX століття тією чи іншою мірою була пов'язана з різноманітним використанням засобів національного фольклору й, отже, без достатньо глибокого його знання видається абсолютно неможливою адекватна інтерпретація творів цього напрямку. Те ж стосується, скажімо, й музики європейського середньовіччя та ренесансу, що, так само як і музика античності, була по суті творчістю народних професіоналів – співців (аедів та рапсодів, бахши й ашугів, виконавців раг і мугамів і т. п., а також наших кобзарів та лірників, легендарного Бояна) й капелістів (менестрелів, шпільманів, знову ж таки наших троїстих музик і скоморохів). Ясна річ, тільки досвід спілкування з такого роду музикуванням і навик мислити типологічно, тобто добачати спільне у відмінному, уможливлює осягнення природи європейського музичного мистецтва тих часів із середини, а не з висоти майбутньої писемної класики, як це звичайно робиться сьогодні (див., наприклад: От эпохи Возрождения к двадцатому веку: Сб. ст. – Москва, 1963; Ренесанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков: Сб. ст. – Москва, 1966; Ливанова Тамара. История западноевропейской музыки до 1789 г. – Ленинград; Москва, 1940). З іншого боку, обізнаному із фундаментальними законами усномузичного формотворення значно легше вникнути у зміст музики євроатлантичного авангарду, яка орієнтовно від другої половини XX століття в своїй переважній більшості перестала бути по-справжньому писемною, трансформувавшись радше в постписемну, в дечому аналогічну протописемній (народнопрофесіональній індійській, арабській, китайській, середньоазійській і т. п.), або повністю безписемну (Когоутек Цтирад. Техника композиции в музыке XX века. – Москва, 1976. – С. 185-279; Павлишин Стефания.

формуванню справді національної ментальності. Бо ж те, що в навчальних планах і в заголовках програм та підручників (посібників) прийнято називати загально „українською музикою" чи „українською музичною літературою", „українською музичною культурою"[1], на ділі виявляється тільки її однією частиною – писемною, причому менш українською, аніж усна, фольклорна, бо ж виступає по суті нічим іншим, як українським варіантом європейської писемної музики з більш-менш вираженими місцевими рисами, необов'язково етнічними[2]. Цілком українська за духом своїм музика – це фольклор, що порівняно з інонаціональними музичними культурами усної традиції відзначається яскравими

Зарубежная музыка XX века: Пути развития. Тенденции. – Киев, 1980). Узагалі важко уявити доброго виконавця чи грамотного музикознавця, котрий навіть не здогадується, що, крім акцентно-динамічного („шкільного") музичного ритму чи октавної системи мажор-мінору (Dur-moll), існують ще й інші, принципово відмінні системи організації музичних звуків, при тому деякі з них – часокількісний ритм і модальна ладовість – цілковито домінують в українському традиційному фольклорі. Наразі про таке в навчальних закладах, орієнтованих головно на теорію європейської класики, можна дізнатися майже виключно на заняттях з музичного фольклору та музичної фольклористики, оскільки в наявних посібниках (див., наприклад: Тіц Михайло. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. – Київ, 1962. – С. 94, 97-98, 203, 206-208; Мазель Лео. Строение музыкальных произведений. – Изд. 2-е, дополн. и перераб. – Москва, 1979. – С. 69-70, 148, 183, 198) та відповідно музикознавчих студіях (Лисько Зиновій. Формальна будова українських народних пісень //Українська музика. – 1939, № 2-3. – С. 33-73; Золочевський Віктор. Композиційна і тематична будова обробок народних пісень М. Леонтовича //Творчість М. Леонтовича: Збірка статей. – Київ, 1977. – С. 125-151) фольклорні зразки розглядаються, як правило, з чужих їм позицій артефіціальної писемної музики, наслідком чого отримані висновки розминаються з дійсністю, а часом межують з абсурдом.

[1] Наприклад: Кияновська Любов. Українська музична культура: Посібник. – Тернопіль, 2000. – Вид. 2; Українська музична література від найдавніших часів до 1-ої пол. XX ст.: Навчальний посібник у 3 ч. / Авторський колектив під кер. Л. Яросевич. – Тернопіль, 2000, 2002; Кияновська Любов. Стильові тенденції галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль, 2000 тощо.

[2] До речі, таким же перебільшенням, такою ж типовою системологічною помилкою видавання частини за ціле слід вважати й уживаний в навчальних планах термін „світова музика" („Історія світової музичної культури", „Історія зарубіжної музики" тощо), оскільки обіймає він головно музичну культуру писемної традиції трансатлантичного світу (Європи та Північної Америки), що сформувалася, починаючи приблизно від IX століття н. е., у країнах Західної Європи, і залишає поза увагою інші культури, мабуть, як малозначні та нецікаві власне з погляду досягнень європейської писемності, дарма що подібна перестаріла ідеологія „європоцентризму" віддає ганебним расизмом і нині вже абсолютно неприйнятна в цивілізованій країні.

ознаками неповторної характерності. Тому для виховання національно мислячої особистості освоєння рідного фольклору, подібно як і рідної мови, має ніяк не менше (якщо не більше!) значення, ніж належне студіювання здобутків вітчизняної писемності.

Тим більше, що в теперішні часи фронтального наступу глобалізації національна ментальність, заснована на традиційних цінностях, уже не регенерується сама собою, як раніше, коли її носіями були переважно вихідці з села, що безпосередньо, з молоком матері всмоктували рідну духовність. Нині село, в якому колись жила більшість людей, закономірно маліє і незабаром, як переконують реалії високорозвинутих країн Європи й Америки, в ньому залишиться менше десяти відсотків всього народонаселення, решта мешкатиме в умовах міської мультикультури. До того класичний фольклор буквально на очах відходить у минуле – навіть у віддалених селах стає все важче віднайти тих, хто перейняв музичні традиції батьків. Як зникнення якогось біовиду катастрофічно руйнує світ природи, так вигасання певного етнічного мистецтва згубно збіднює світ культури. Звідси – особлива відповідальність кожної нації за дбайливе збереження та подальше плекання своєї питомої духовної спадщини задля забезпечення органічної культурної різнобарвності планети, ствердження в ній власної самоідентичності. Й у тому освіта, безумовно, повинна відігравати ключову, основоположну роль, компенсуючи бодай частково втрати корисного світоглядного впливу живого фольклорного середовища.

А проте в існуючій сьогодні освітньо-виховній системі фольклор усе ще не знайшов собі місця, співмірного своїй суспільній вазі, – наразі він тулиться на пташиних правах у навчальних закладах, що займаються головно музичною писемністю. Звичайно, в усіх відношеннях найліпше йому відповідала б зовсім окрема, своя власна сітка спеціальних установ різного рівня та призначення, як то практикується в державах із розвинутими культурами усної традиції (передусім азійських), де поряд із закладами європейського спрямування є й такі, в яких культивується виключно національна музика (причому ці останні загально вважаються важнішими та престижнішими за перші)[1]. Наш музичний фольклор, мабуть, не настільки розвинутий, аби конкурувати на

[1] Наприклад, Сангіт натак академі в Делі (Індія), Академія арабської музики в Єгипті (ОАР), Вища музична школа в Тегерані (Іран), Школа національної музики в Суракарті (Індонезія), Імператорська музична академія в Токіо (Японія), Інститут народної музики при Центральній консерваторії в Тяньцзині (Китай) тощо.

рівних з європейською писемною музикою, все ж потреби його належної охорони та популяризації диктують необхідність відкрити в майбутньому кілька регіональних „Академій фольклору"[1], що складалися б з двох, тісно взаємодіючих інститутів – науково-дослідного та навчально-педагогічного, з яких перший, зокрема, комплектував би архів народномузичних творів, а другий включав би теоретичне (етномузикознавче) та виконавське відділення (з вокальною, інструментальною, вокально-інструментальною і також етнохореологічною секціями)[2]. Для цього практично вже склалися всі необхідні передумови як кадрові, так і організаційні[3],

[1] Може, не стільки, скажімо, як у порівняно маленькій Австрії, де не лише кожна з восьми федеральних земель, а й деякі численніші національні меншості мають власні інститути фольклору. На перших порах вистачило б утворити чотири такі академії – центральну в Києві, західну у Львові, східну в Харкові та південну в Одесі. Хоча вони цілком могли б з'явитися і в кожній області на місці т. зв. обласних науково-методичних центрів народної творчості, які в минулому були покликані пильно стежити за репертуарною політикою художньої самодіяльності, її благонадійністю, а в демократичному суспільстві втратили цю відповідальну функцію, не набувши практично ніякої нової.

[2] Як наголошував К. Квітка, „крайня пора зняти питання про те, що пізнання танцю та його історії зовсім несправедливо виключається з наукового мистецтвознавства: в цім нехтуванні виявляється переживання неповажливого або надто легкодушного, поверхового відношення до танцю, – відношення, характерного для певної культурно-історичної стадії. Слідом за музичними науками і історико-етнографічний дослід танців повинен завоювати собі місце в академічних установах, де повинні з'явитися спеціялісти-дослідники, а тим часом етнографічна хореографія, по можливості узброєна кінематографом, повинна бути прилучена до музично-етнографічної роботи" (Квітка Климент. Потреби в справі дослідження народньої музики на Україні // Музика. – 1925. – № 2-3. – Окрема відбитка. – С. 8-9).

[3] У науково-дослідні інститути без будь-яких труднощів та додаткових затрат можуть бути перетворені Проблемні науково-дослідні лабораторії музичної етнології, а в навчально-педагогічні – наявні кафедри музичного фольклору чи музичної фольклористики (етномузикології), що вже сьогодні функціонують у кількох музичних академіях та університетах, поповнені досвідченими викладачами колишніх інститутів культури, які займалися виконанням автентичного фольклору (неаранжованого фольклоризму). Таким чином, не впадаючи в горезвісну радянську гігантоманію, штат кожної планованої академії фольклору міг би включати, як то звично для Європи, щось біля 10-15 педагогів за умови, що провідні працівники науково-дослідного інституту викладали б на близьких своїй кваліфікації навчальних відділеннях, де, зі свого боку, могло б навчатися від 50 до 75 студентів й аспірантів (для порівняння: на п'ятьох кафедрах Інституту музикології столичного Варшавського університету налічувалося в 2002/3 навчальному році всього 22 викладачі й біля 200 студентів та докторантів: Instytut muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego: Informator o studiach 2002/2003. – Warszawa, 2002). Значить, державне утримання створених академій фольклору не вимагатиме значних додаткових бюджетних затрат, що також немаловажно.

ефект же від діяльності подібних академій не заставив би себе чекати, адже в них можна було б згуртувати спеціалістів найвищої кваліфікації, спроможних розв'язувати найрізномантніші завдання – не тільки науково-дослідні та виконавсько-популяризаторські, але й підготовки фахових кадрів, у тім числі для нижчих освітніх ланок (включно з дитячими музичними та загальноосвітніми школами, дитсадками), де саме в таких кадрах відчувається крайня потреба[1]. Загальна ж фольклорна грамотність, планомірно поширювана „від верху до низу", дозволить врешті позбутися вад музично-фольклористичної просвіти, на які свого часу К. Квітка звертав увагу суспільства.

Та за теперішніх умов утілити в життя накреслений вище в найзагальніших рисах проект хіба нереально, наскільки б він не видавався самоочевидним. До цього, перш за все, духовно не готова наша рутинерська урядова бюрократія, яка продовжує мислити перестарілими категоріями радянської доби, перелицьовувати внутрішньо червоне на зовнішньо синьо-жовте, й цілком неспроможна творити нові, до того не бачені форми національного життя чи принаймні енергійно переймати сторонній досвід, взоруючись передовсім на кращі європейські здобутки[2]. Через те до наміченої мети доведеться йти поступово, крок за кроком[3]. Наразі, мабуть, доведеться задовільнитися тим порівняно немалим поступом, якого вдалося досягнути за останнє півстоліття, однак спробувати при цьому розумними якісними реформами привести до зразкового ладу викладання фольклору на всіх ступенях музичної освіти.

---

[1] Не секрет, що в більшості випадків ще й понині проведення занять з фольклору доручається викладачам без спеціальної фольклористичної освіти, з чого виходить більше шкоди, ніж користі.

[2] Давня звичка мавпувати російські починання у нас не заходить, на жаль, настільки далеко, аби й собі організувати щось подібне на „Центр русского фольклора" з його чотирма відділами, що займаються широкозакроєною дослідницькою, видавничою, конференційною та ін. діяльністю (докладніше див.: http://www.centrfolk.ru).

[3] Наприклад, щоби пересвідчитися в життєздатності самостійних закладів фольклору, варто спробувати закласти в рамках національних музичних академій автономні інститути музичного фольклору на базі існуючих кафедр етномузикології та науково-дослідних лабораторій як експериментальний і водночас перехідний, підготовчий етап перед остаточним їхнім виділенням у цілком окремі установи. Крім того, потрібно поширити вже набутий київський та львівський організаційний досвід на схід і південь країни.

Як відомо, сьогодні загалом продовжує діяти доволі стрункa система триступеневої організації музичного виховання, що склалася ще в радянські часи[1]. Її першу, нижчу ланку творять дитячі музичні або ширші за профілем мистецькі школи, або окремі студії при різноманітих освітньо-виховних установах. Усі вони покликані виконувати в основному трояке завдання – давати як загальну музичну освіту звичайним аматорам насамперед серйозної музики, так і певне початкове приготування майбутнім учасникам художньої самодіяльності, а також тим, хто вирішив стати музикантом-професіоналом і здобути спеціальну музичну освіту спершу в її середній ланці – музичному училищі, а згодом й у вищій – консерваторії (тепер музичній академії)[2]. Кожна з цих ланок на своєму рівні озброює студентів теоретичними знаннями та практичними навичками, потрібними для їхньої подальшої композиторської, виконавської, наукової, педагогічної, просвітньої та почасти організаційно-керівної (менеджерської) діяльності. Виключно фахове навчання здійснюється в спеціальних музичних школах-інтернатах для винятково обдарованих дітей, що на перших порах функціонували при консерваторіях і за первісним задумом мали би спадкоємно лучити всі три освітні ланки в єдиний безперервний процес, однак тепер виділилися в окремі, самостійні установи, які лише готують своїх учнів до вступу в музичні академії. Крім того, професійну музичну освіту можна здобути в навчальних закладах ще двох типів – музично-педагогічних і культосвітніх училищах (коледжах) та інститутах (університетах), які випускають відповідно спеціалістів для загальноосвітніх шкіл та клубної роботи й окремих видів виконавства (наприклад, для т.зв. „народних хорів"). Необхідну музичну освіту забезпечують теж хореографічні, естрадно-циркові й т. п. мистецькі училища (коледжі, ліцеї). У цілому, така вельми розгалужена система, якої кожна окремо взята складова зосереджена на результативному вирішенні власного кола педагогічно-методологічних питань („що-навіщо-як навчати?") уже довела на практиці свою ефективність[3], і її, безперечно, варто

[1] Головно після реформи 1934 року.

[2] Включно з магістратурою, аспірантурою й асистентурою-стажуванням.

[3] Показово, що в післявоєнний період організаційні засади музичного виховання послужили взірцем для створення системи спортивних навчальних закладів, завдяки чому СРСР та інші країни т. зв. соцтабору (особливо НДР) порівняно швидко увійшли в число провідних спортивних держав, пропагуючи таким чином переваги соціалізму; після його краху спромоглися утриматися на досягнутому рівні лише ті, хто потрафив уміло розпорядитися успадкованими наробками.

зберегти, пристосувавши до нових історичних умов, при потребі скоригувавши притаманні їй організаційні вади загалом або лише в окремих виявах.

Особливо це стосується викладання музичного фольклору. Нині він у тій або іншій формі, тією або іншою мірою читається практично в усіх навчальних закладах, на всіх етапах музичної освіти, що напевно треба вважати великим досягненням. Адже таким чином нарешті вдалося виконати заповіт одного із засновників української музичної фольклористики Петра Сокальського, який понад століття тому в останніх рядках свого знаменитого трактату писав буквально таке: „<...> оскільки руська народна музика являє собою своєрідний і самостійний світ з незліченними особливостями музичними і віршовими, то ми вважаємо за необхідне, щоб у консерваторіях і музичних училищах, поряд з наукою про гармонію і контрапункт, засновано було і спеціальні кафедри „руської народної музики". Це <...> підготувало б у народних учителів правильне ставлення до народної музики, яка могла б тоді бути введена до вивчення в усіх народних школах (виділення всюди мої. – Б. Л.)"[1]. Щоби втілити в життя таку всеохопну програму, треба було гори труда витрудити многим поколінням ентузіастів, видатних і рядових цінителів народного генія, не раз долаючи притім упертий супротив зашкарублого академічного середовища[2]. Тож якщо в найближчі часи здобуте ніяк не дасться примножувати далі, то його за всяку ціну потрібно зберегти й утвердити бодай з поваги до подвижництва своїх попередників.

Та хоча столітній етап головно екстенсивної розбудови музично-фольклористичної освіти – як ушир (від музичних навчальних

[1] Сокальский Петр. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ея строении мелодическом и ритмическом и в отличия ея от основ современной гармонической музыки: Исследование. – Харьков, 1888. – С. 367-368 (цитується в українському перекладі: Сокальський Петро. Руська народна музика, російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики / Переклад М. Хомичевського. – Київ, 1959. – С. 365-366). Навіть після цього заклику фольклор ще довго не викладався в музичних навчальних закладах, помалу він почав уводитися у нас знову таки щойно в радянський період (докладніше див.: Луканюк Богдан. Короткий нарис історії музично-етнографічної освіти (до середини XX століття) // Етномузика. – Львів, 2008. – Ч. 4. – С. 102-123.

[2] Зрештою, як показує гіркий досвід, не здоланий остаточно й понині, коли одним розчерком свавільного пера може бути безкарно закрита кафедра, лабораторія, спеціальність, ліквідований предмет, скорочений обсяг занять, незважаючи на те, що подібними злочинними діями завдається щоразу відчутний удар по національній культурі, який відкидає її в розвитку на десятиліття назад.

закладів до немузичних), так і вглиб (від вищих шкіл до середніх і початкових) – на сьогодні в основному вже пройдений (дарма що наявні здобутки далекі від ідеалу), її фундаментальні цілі, поставлені ще класиками етномузикології, ледве чи можна вважати досягнутими. Адже загальний рівень знань учнівської молоді й у цілому в суспільстві про музичну культуру усної традиції надалі залишає бажати кращого. Корінна причина такого стану речей полягає, очевидно, саме в однобічному процесі елементарного розширення інституціональної сітки викладання народної музики, який до того ж проходив аж ніяк не за продуманим планом, а радше стихійно, значною мірою в залежності від сприятливих обставин, що складалися в тій чи іншій освітній галузі, ба навіть у певній установі. В результаті поряд із позитивами поступово накопичилися й негативи, які нині серйозно гальмують подальший прогрес не тільки музично-фольклористичної просвіти взагалі, але й музичної фольклористики зокрема. Аби виправити становище, потрібно започаткувати принципово новий етап у становленні етномузичної педагогіки, здійснити наступний, можливо, нелегкий, проте необхідний крок – рішуче перейти від неорганізованого екстенсивного нарощування звичних навчально-виховних заходів до їх інтенсифікації та системного упорядкування (на перших порах бодай у тих ділянках, де таке реформування майже не залежить від консервативного чиновництва і може бути осиленим при добрій волі стараннями самих педагогів).

Основним недоліком існуючої музично-фольклористичної освітньої практики є, так би мовити, „усереднення" програмних вимог аж до мало що не повного їх дублювання. Сьогодні на всіх етапах музичного навчання – від академій та університетів до училищ і шкіл – викладається за горезвісною радянською традицією фактично одне й те ж, один предмет „Музичний фольклор" або „Народна музична творчість", хіба що з незначними відмінами в порядку проходження його тем (строго зорієнтованих на вивчення окремих „жанрів")[1] та кількості відведених на них академічних годин,

[1] Як правило, від обрядових і трудових через необрядові, епічні та побутові до дитячих, жартівливих, танцювальних і, нарешті, окремо інструментальної музики. Безперечно, культуро-жанровий принцип вивчення народномузичної творчості загалом є корисним, продуктивним і має свої очевидні переваги – передовсім там, де бажане пізнання її реального функціонування в народному житті (однак далеко не бездоганний, особливо за браку переконливих, загальноприйнятих засад її типологічної класифікації). Відповідно даний принцип слід визнати лише частковим, але ніяк не єдиноможливим, універсальним дидактичним методом, а значить і не варто бездумно тиражувати буквально всюди, де тільки випадає на те слушна нагода (Луканюк Богдан. Про тематичні плани курсів „Музичного фольклору" // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 157-171. – Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 14).

причому без будь-якого урахування освітнього рівня та специфіки навчального закладу, де проходиться дана дисципліна, віку тих, хто її вивчає, можливостей їхньої перцепції, їхньої спеціалізації тощо[1]. Не диво, що подібний універсалізм закріпив єдиний наш посібник, призначений нараз „для музичних і культурно-освітніх вищих і середніх учбових закладів"[2], й отже, треба гадати, за задумом його повинен докладно опрацювати студент двічі – один раз в музичному (культурно-освітньому, педагогічному) училищі чи спеціалізованій школі, а вдруге в академії чи в університеті відповідного профілю...

Таке знеособлене тотальне дублювання, ясна річ, лише марнує час і сили не тільки учнів та студентів, у яких цілком обґрунтовано складається враження або непотрібного, нічим не виправданого повтору вже пройденого, що знеохочує до вивчення

---

[1] Пор., наприклад: Щуров Вячеслав. Музыкальный фольклор: Программа для музыкальных вузов по специальностям „композиция", „музыковедение". – Москва, 1989; Енговатова Маргарита. Народное творчество: Программа для исполнительских отделений музыкальных вузов. – Москва, 1988; Народное музыкальное творчество: Программа-конспект для музучилищ по специальности „Теория музыки" / Сост. Е. Фраёнова. – Москва, 1983; Кушлик Любомир. Музичний фольклор: Програма для теоретико-композиторського факультету. – Львів, 2003; його ж: Музичний фольклор: Програма для спеціальності „Музичне мистецтво", спеціалізації: „Струнні інструменти", „Духові та ударні інструменти", „Народні інструменти", „Академічний спів", „Диригування". – Львів, 2002; Програма з курсу „Українська народна музика" для студентів філологічного факультету за спеціальністю „Фольклористика" / Укладачі Л. Дунаєвська, В. Матвієнко, Я. Вільна. – Київ, 1995. – Національний університет ім. Т. Шевченка; Іваницький Анатолій. Українська народна музична творчість: Програма для інститутів культури. – Київ, 1989; Дзвінка Роман. Навчальна програма і методичні рекомендації до спецкурсу „Українська народна музична творчість" для студентів пединституту. – Бердянськ, 1998; Рибак Юрій. Проект навчальної програми курсу „Український музичний фольклор" (за вимогами кредитно-модульної системи) // Етномузика. – Львів, 2006. – № 2. – С. 171-190; Смоляк Олег. Програми музичних училищ: Музичний фольклор. Запис і розшифрування музичного фольклору. – Тернопіль, 1995; Довгалюк Ірина. Програма педагогічних училищ: Українська народна музична творчість для спеціальностей „Музичне виховання". – Київ, 1900; Лісецький Степан. Українська музична література: Для 4-х класів ДМШ. – Київ, 1991. – С. 5-46 тощо.

[2] Іваницький Анатолій. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх учбових закладів. – Київ, 1990. – С. 2 (Київ, 1999. – Вид. 2; Вінниця, 2004. – Вид. 3). До речі, аналогічне подвійне призначення отримав і славний т.зв. „бригадний" підручник з гармонії, однак при тому малася на увазі не цілковита тотожність навчального матеріалу, що повинен проходитися двічі на різних освітніх рівнях, а лише те, що якусь його частину слід вивчати в середній ланці, а решту – у вищій; у цьому, звичайно, є своя „логіка", хоч згідно з нею той, хто не пішов учитися далі, приречений знати тільки півпредмета...

дисципліни, або хибності раніше вивченого, котре треба геть забути без гарантії, що надалі усе буде гаразд, але й педагогів також, передовсім вишівських, яким за статусом належить мати власну систему поглядів на предмет, у зв'язку з чим часто виникає потреба переучувати своїх дезорієнтованих вихованців на новий лад, а це непорівнянно гірше, ніж зачинати з чистого листа[1]. Бездумно тиражований курс із його однотипними способами викладу навчального матеріалу нерідко виявляється заскладним, іноді взагалі малозрозумілим на нижчому освітньому рівні (наприклад, такі теми, як „похоронні голосіння", „думи") або, навпаки, спрощеним й обмеженим на вищому, викликаючи почуття невдоволення, досади, знеохочення, а то й зневаги. Повторення – не завжди мати навчання, в даному разі воно спроможне хіба підсичувати відомі філістерські опінії: мовляв, викладачам-фольклористам доводиться всіляко товкти воду в ступі, бо про той недолугий фольклор і сказать більше нема чого. Отак замість проповіді високої етномузикознавчої думки, виковуваної поколіннями видатних умів на міру К. Квітки, С. Людкевича, Ф. Колесси, Б. Бартока, М. Горнбостеля й багатьох інших, на ділі скріплюється її дика профанація.

Водночас шаблонове дублювання змісту навчальних планів і програм не сумісне із розподілом завдань між принципово різними щаблями музичної освіти – початковою, середньою та вищою школами, що як у теорії, так і, безумовно, на практиці мав би бути однозначно чітким: перша, кажучи метафорично, повинна підносити приготовану рибу, друга – знайомити з рибним меню, третя – якщо вже не вчити ловити й готувати рибу, то принаймні показати,

[1] Задля справедливості слід відзначити, що в дублюванні училищних і вузівських програм певен час був навіть свій резон. Оскільки донедавна мало в яких середніх музичних закладах (не кажучи про початкові) взагалі читалася така дисципліна як „Народномузична творчість" (її звичайно включали до курсу історії музики та зчаста замінювали „важнішими" темами цього ж курсу або вилучали з навчального плану, передаючи звільнені академічні години іншим предметам історико-теоретичного циклу), то вузівське її проходження якби виправляло положення та заднім числом виповнювало прогалини середньої освіти, жертвуючи заради цього власним, вузівським курсом, до сприйняття якого, зрештою, більшість студентів виявлялася абсолютно непідготованою. Та внаслідок подібного перенесення предмету з середньої ланки до вищої явно звужувалася база загальної музично-фольклористичної грамотності, звідси – ті суспільні проблеми „екології фольклору", що останніми часами набули вже особливої актуальності. Нині, коли викладання фольклору поступово утверджується в середній, а то й в початковій ланці музичної освіти, дублювання навчального матеріалу та способів його викладу перестає бути хоча б трохи рентабельним.

як воно робиться. Це передбачає перш за все сутнісну відмінність вищої освіти від середньої за спрямуванням і перемішувати їх, тим більше зводити першу до рівня другої не припустимо, а з погляду суспільного прогресу навіть злочинно[1]. Середня освіта покликана приносити головно нормативні знання, націлюватися на ґрунтовне засвоєння певної системи фундаментальних, енциклопедичного рівня відомостей, які на даний момент вважаються загальноприйнятими, апробованими, безсумнівними та можуть служити надійним опертям у безпосередній практичній діяльності. Натомість вища освіта зобов'язана передусім виховувати уміння мислити проблемно, тобто помічати суперечливі ситуації та виясняти їхню суть із певних методологічно-світоглядних позицій, на підставі отриманих (чи отримуваних) даних та випробуваних методик здобувати нові знання, вирішувати складні завдання, способи вирішення яких і кінцеві результати залишалися до того незнаними[2]. Так само належить розрізняти хоч, може, не настільки

---

[1] Зведення вищої школи до концептуального рівня „понадсередньої" в гуманітарній сфері – лихий спадок тоталітарної системи виховання сумнозвісних „гвинтиків", за яких думає й усе вирішує одна непогрішна Партія на чолі з черговим її геніальним Вождем (Фюрером, Дуче, Кауділльо). За логікою, у такій системі інших знань, крім строго нормативних, обмежених до позитивного коментування окремих висловів т. зв. „класиків марксизму-ленінізму", з „Майн кампфу" тощо, бути не може в природі, тому будь-які спроби інакодумства чи обговорення незручних для актуальної влади поглядів тих же „класиків" (наприклад, К. Маркса про шкідливість цензури або специфічний історичний розвиток державницького деспотизму в царській Росії) нещадно каралися бдітєльнимі органами (КДБ, гестапо). Вже з іншого боку, фронтальний наступ демократичної глобалізації майже в усьому веде також до подібного вихолощення особистості. Нинішня болонізація навчання у вищій школі через однобічне захоплення не менш строго нормативними тестуваннями, 100-бальними оцінюваннями і таким іншим, націлена радше на конвеєрне виробництво тої ж усередненої маси достатньо вишколених виконавців, аніж на плекання проблемно мислячих, яскравих індивідуальностей. Попит на живу творчу думку нібито повинна задовольняти аспірантура, в яку, проте, переважно вступають уже сформовані люди з певною ментальністю та звичними способами міркування тощо: чи не тому багато з теперішніх дисертацій (не тільки кандидатських, але й докторських) за рівнем особистісного осмислення предмету дослідження не раз поступаються колишнім дипломним роботам?

[2] Вишівську проблемність не потрібно змішувати зі шкільним „проблемним навчанням", коли школяреві ставиться задача знайти на сформульоване запитання правильну відповідь, може, саме цьому школяреві й невідому, але відому вчителеві та старшим школярам. Подібне розв'язування неіснуючої „проблеми" (проблема – це все ж таки „складне теоретичне або практичне питання, яке потребує вирішення", отже, той, хто пустив у світ такий хибнозмістовий термін, не знав достеменно значення слова „проблема"), безперечно, певною мірою вчить думати, а більше – вгадувати, проте, будучи позбавлене справжньої евристичності, воно виконує функцію, схожу на штучні конструктивні вправи (з гармонії, сольфеджіо тощо).

корінні, та все ж значущі відміни між двома щаблями середньої освіти – шкільною й училищною, пов'язані не стільки з віковими особливостями та відповідно з обсягом пропонованого для опанування матеріалу, скільки знову таки з досягненням конкретної мети. В ідеалі школа вчить азам музикування та знайомить з існуючими музичними спеціальностями (головно виконавськими, але й також музикознавчими під час занять з теорії музики та музлітератури), училище ж дає якусь музичну спеціальність (виконавську, педагогічну тощо), що може стати справою всього життя (у цьому плані вища школа повинна би в принципі зорієнтовувати на подальшу вузьку спеціалізацію).

Розуміється, дублювання змісту курсів музичного фольклору на всіх освітніх рівнях ніким спеціально не планувалося і не впроваджувалося умисне зі злими намірами, воно завелося самочинно через стихійну інертність становлення етномузичної педагогіки. Як відомо, викладання народної музики започатковувалося у вищих школах (попервах у консерваторіях, згодом в університетах), звідки поступово спускалося на нижчі ланки – спершу в училища (коледжі, ліцеї) та, нарешті, в школи – спеціальні й загальноосвітні. Учителі середніх і початкових закладів, будучи випускниками консерваторій (академій) або університетів та не маючи кращих напрямних, елементарно намагалися та й понині намагаються копіювати виклади своїх старших колег, механічно, з більшим чи меншим успіхом застосовуючи усе засвоєне від них у своїй власній роботі, в результаті чого на місцях витворилися (зрештою, не тільки в галузі навчання народномузичної творчості) такі собі „малі" та ще „менші" консерваторії та університети замість нормальних шкіл та училищ, достотно самобутніх та самодостатніх за навчальними програмами[1].

Виходячи зі сказаного, можна висновувати, що викладання музичного фольклору за понад віковий шлях свого розвитку добилося значних кількісних успіхів, але наразі не досягло бажаних якісних результатів. Основна причина того криється у браку потрібної системності його організації в рамках існуючої освітньої мережі „школа – училище – виш". Щоби, рухаючись уперед, виправити становище, треба нарешті позбутися давно перестарілої,

[1] Актуальные проблемы музыкального образования: Сборник статей / Сост. И. Котляревский, Ю. Полянский. – Киев, 1986; Дьяченко Николай, Котляревский Иван, Полянский Юрий. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. – Киев, 1987.

сказати б, партизанщини в розбудові етномузичного виховання на різних рівнях та перейти до його регулярної змістової упорядкованості як неодмінної умови посідання ним й надалі належного місця в системі загальної та професійної освіти. Для цього передовсім слід установити чіткі якісні відміни викладання музичного фольклору на всіх ступенях шкільництва, кожен з яких повинен виступати достатньо автономним етапом у поступовому нарощуванні знань як про музичний фольклор, так і про науку, покликану його досліджувати, тобто включати досить окремішні й тісно взаємозв'язані дисципліни чи, точніше, цикли дисциплін, котрі вирішують власні кола дидактично- методологічних питань: „що?", „навіщо?" і „як, яким способом?" вчити, й одночасно – забезпечувати їхню спадкоємність, коли початкова ланка являє собою вкрай необхідну підоснову для середньої, а середня – для вищої. Відповідно видається найдоцільнішим запровадити в навчальних закладах трьох рівнів такі три основні курси[1]:

1) „*Народномузична література*" або, інакше, „*Рідна музика*" – в нижчій освітній ланці (музичних і загальноосвітніх школах),

2) „*Музичний фольклор*" або „*Народна музична творчість*" – у середній (училищах різного профілю),

3) „*Музична фольклористика*" або „*Етномузикознавство*" – у вищих (академіях, університетах, інститутах).

Приглянемося до кожного з них ближче, тільки у зворотній послідовності зверху вниз – від музичної академії через музичне училище до музичної школи[2], позаяк саме в такому напрямі бажане здійснення наміченої реформи передовсім з огляду на потребу забезпечення її належно підготовленими кадрами.

Отож, якщо середня й нижня освітні ланки – училище та школа – покликані давати знання про музичний фольклор, то академія відповідно до своїх завдань має виходити на принципово новий рівень. Вона повинна знайомити з найосновнішими способами й історією здобування таких знань, тобто власне з наукою про усномузичну творчість – музичною фольклористикою або (як її почали називати із середини минулого століття) етномузикологією, етномузикознавством.

---

[1] Звичайно, разом із супутніми – додатковими або допоміжними – предметами, про які йтиметься нижче.

[2] Позамузичні навчальні заклади, а також музично-педагогічні та культосвітні інститути (університети) й училища (коледжі або ліцеї), які готують фахівців для середніх загальноосвітніх шкіл та клубної роботи і мають свою специфіку та певні особливості, далі не розглядатимуться за браком місця.

Пересічно вважається, що етномузикознавство являє собою одну-єдину, неподільну дисципліну, і донедавна так думала навіть більшість провідних етномузикознавців, які, працюючи одночасно на всіх фронтах потрохи, досягали в кожній ділянці результатів, може, значимих, та не настільки масштабних, як би того хотілося. Колись до подібного універсалізму певною мірою примушувала необхідність: поки етномузична культура залишалася незвіданою цілиною, роботи було багато, а фахових робітників мало. Але майже за двісті літ свого доволі інтенсивного становлення музична фольклористика розвинулася у вельми обширну галузь гуманітарної науки, що вже обіймає кількадесят різних, достатньо самостійних дисциплін та субдисциплін, кожна з яких вирізняється власним колом основних методологічних питань, історією зародження та розвитку як практичних форм діяльності, так і їх теоретичного осмислення. Належно засвоїти усі етномузикознавчі дисципліни у повному обсязі нині видається вже неможливим навіть за наявності виняткових здібностей. Щоби добитися серйозних успіхів бодай в одній ділянці, в ній доводиться цілеспрямовано спеціалізуватися, посвячуючи накопиченню відповідних знань, умінь і навичок ледве не все життя. Для загального ж ознайомлення з основами сучасної науки про музичний фольклор[1], як показує достатньо апробований світовий досвід, її оптимальний вишівський курс повинен включати щонайменше три предмети – один методологічно-теоретичний і два методично-практичні.

Перший предмет – це „Вступ до етномузикознавства", який подібно всякій типовій пропедевтиці[2] ставить собі за мету в загальних рисах, стисло та приступно визначити сферу відповідальності певної спеціальності, представити систему як основних, так і допоміжних її дисциплін за властивими їм предметами, цілями та способами досліду, окреслити найважніші для неї дослідницькі проблематики та методики їх вирішення, а також викласти короткий нарис

[1] Виховання фахівців-етномузикологів – окреме питання, яке потребує спеціального розгляду.

[2] Див., наприклад: Карпенко Ю. Вступ до мовознавства. – Київ; Одеса, 1983; Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства). – Київ, 1998; Итс Р. Введение в этнографию: Учебное пособие. – Ленинград, 1991; Wróblewski T. Wstêp do etnografii. – Poznań, 1969; Husmann Heinrich. Einfurung in die Musikwissenschaft. – Wilhelmshaven, 1975; Lissà Zofia, Wstêp do muzykologii. – Warszawa, 1970; Racek Jan. Úvod do studia hudební vêdy. – Praha, 1949; Elschek Oskar. Hudobna vêda suèasnosti: Systematika, teoria, vyrin. – Bratislawa, 1984; Supièiè Ivo. Wstêp do socjologii muzyki. – Warszawa, 1969 тощо.

історії її розвитку. За своїм змістом такі вступні курси бувають переважно двоякого роду: одні віддають перевагу теоретичному, дедуктивно- систематичному описові дисципліни, інші – виясненню процесів її становлення в часі та просторі. Цей останній підхід небезпідставно вважається продуктивнішим, однак за умови, що реально він не зводиться до примітивної інвентаризації фактів (фактографії), а дає можливість прослідковувати крок за кроком, як поступово складалася дана наука, нагромаджувалися в ній фактографічні знання та зростало їх теоретичне (фактологічне) осмислення й узагальнення, як вибудовувалися та змінювалися в ній загальні концепції тощо[1].

Наша класична етнографічна література, як відомо, має дві статті пропедевтичного характеру – етнофілологічну Ф. Колесси[2] й етномузикознавчу К. Квітки[3], й обидві вони написані в теоретично-систематичному ключі, даючи критичну оцінку проблематики та методики своїх дисциплін. Очевидно, що викладеного в цих працях недостатньо для повноцінного лекційного курсу, який повинен би читатися принаймні протягом одного семестру (35 академічних годин). Посібниками для нього можуть бути використані дві монографії, що з'явилися в останній чверті минулого століття і пробують підсумувати досягнення українського етномузикознавства, а саме теоретична Анатолія Іваницького[4] чи історична Олександра Правдюка[5]. Порівняно краще справа стоїть у наших

[1] Токарев Сергей. История зарубежной этнографии. – Москва, 1978. – С. 3-10.
[2] Колесса Філарет. Про вагу наукових дослідів над усною словесністю // Літературно-науковий вісник. – 1922, кн. VII. – С. 37-44; кн VIII. – С. 144-153 (також: Колесса Філарет. Фольклористичні праці. – Київ, 1970. – С. 17-33). Фактично це текст лекції, опублікованої теж окремо з підзаголовком: „Уведеннє до курсу викладів (з 1921/2 р.) про українську усну словесність" (Львів, 1923), а сам курс читався студентам Львівського таємного (тобто – підпільного) українського університету.
[3] Квітка Климент. Вступні уваги до музично-етнографічних студій // Записки Етнографічного товариства. – 1925, кн. 1. – С. 8-27.
[4] Іваницький Анатолій. Українська музична фольклористика: Методологія і методика. – Київ, 1997. – 392 с.
[5] Правдюк Олександр. Українська музична фольклористика. – Київ, 1978. – 327 с. (також: Правдюк А. А. Украинская музыкальная фольклористика. Основные этапы и проблематика: Автореферат диссертации ... доктора искусствоведения. – Киев, 1983), дарма що ця праця є цілковито описовою. Її можна бодай частково доповнити окремими аналітичними роботами з історії українського етномузикознавства – див.: Довгалюк Ірина. Навчальна програма спецкурсу „Історія української етномузикології": Для студентів спеціальності „Фольклористика" спеціалізації „Етномузикологія". – Львів, 2003. – С. 17-36 (список літератури).

північно-західних сусідів[1], які мають змогу розпоряджатися двома виданими пропедевтичними курсами лекцій, адресованих передусім студентам Інституту музикології Варшавського університету. Хронологічно перший – теоретично-систематичний – належить одному з найвидатніших польських етномузикологів Анні Чекановскій[2], що вкупі з аналітичним оглядом напрямків й орієнтацій сучасної етномузикології складає своєрідний диптих[3], інший – вийшов з-під пера представниці молодшого покоління Славоміри Жеранскої-Комінек, яка побудувала свою роботу головно в історичному аспекті[4]. Відмітна риса обох праць полягає в тому, що вони не зациклюються лише на вузьконаціональному матеріалі, а вміло висвітлюють своє в контексті світової етномузикології, що відкриває перед молоддю широкі горизонти – учить її мислити загальнолюдськими категоріями й оцінювати досягнення попередників та свої ж власні з висоти всеосяжних поглядів. У цьому польський досвід може служити добрим прикладом для майбутньої української навчальної літератури такого ж типу[5]. Наразі ж

---

[1] Із чеських підручників можна би назвати: Beneš Bohuslav. Úvod do folkloristiky. – Brno, 1980; Tyllner Lubomir. Úvod do studia lidové písnê. – Česke Budêjovice, 1989. – 181 c. – Pedagogická fakulta v Èeských Budêjovicích, kafedra hudebni výchovy; німецьких: Reinhard K. Einfuhrung in die Musikethnologie. – Zurich,1968.

[2] Czekanowska Anna. Etnografia muzyczna: Metodologia i metodyka. – Warszawa, 1971. – 212 s. (Bydgoszcz, 1988. – wyd.2. – 209 s.). Ця книга більше відома в нас у перекладі російською: Чекановска Анна. Музыкальная этнография: Методология и методика. – Москва, 1983. – 190 с.

[3] Czekanowska Anna. Główne kierunki i orientacje etnomuzykologii współczesnej: Refleksje metodologiczne. – Warszawa, 1983. – 190 s. (Etnomuzykologia współczesna. – Bydgoszcz, 1987. – wyd.2. – 190 s.).

[4] Żerańska-Kominek Sławomira. Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii. – Warszawa, 1995. – 347 s.

[5] Поляки мають ще два інші підручники – для Катовицької та Ґданської музичних академій (Bobrowska Jadwiga. Polska folklorystyka muzyczna: Dzieje zbioryw i badac oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej. – Katowice, 2000. – 348 s.; Woźniak Jolanta. Polski folklor muzyczny. – Gdańsk, 1981. – 184 s.; 1995. – wyd.2), однак вони не тільки написані, подібно як українські, виключно на національному матеріалі, але й головно присвячені презентації музичного фольклору, значною мірою продубльовуючи середній освітній рівень (другий з указаних підручників, зрештою, складений нефольклористом і значно поступається підручникові Ядвіґи Собєскої, призначеному власне для середніх навчальних закладів: Sobieska Jadwiga. Polski folklor muzyczny. – Warszawa, 2006. – S. 5). У російському етномузикознавстві, наскільки відомо, відсутні капітальні праці, які узагальнювали б його двохсотлітній доробок теоретично або історично, їх певною мірою компенсує хіба хрестоматія: Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / Вступ. статья, составление и комментарии П.А. Вульфиуса. – Москва, 1979. – 367 с., аналогів якої, на жаль, у нас все ще немає.

найвідповіднішим для нас був би хіба один із останніх підручників, створений колективом авторитетних науковців у США[1] – країні як-не-як передової етномузикології (розуміється, якщо зробити його переклад), українським матеріалом він може доповнюватися викладачем на лекціях та самостійно студентами студіюваним додаткової літератури.

Хоча „Вступ до етномузикознавства" фактично знайомить з усіма аспектами своєї науки, вишівський навчальний план аж ніяк не може зводитися лише до цього одного предмету, адже він спроможний дати про неї лише загальні, до того ж доволі абстрактні уявлення. Щоби музично-фольклористичний курс не перетворився у цілком відірвану від життя метафізику, він мусить бути доповнений низкою практичних занять. Частина з них, безперечно, має відводитися насамперед опануванню основ теорії та методики „Музично-етнографічної документації" як дисципліни, найближче пов'язаної з живим фольклором, і містити вона повинна комплекс щонайменше таких трьох субдисциплін:

а) „Методику польової роботи" з неодмінним закріпленням здобутих інструктивних знань потім, під час літньої фольклористичної практики (теж передбаченої навчальним планом)[2], задля відпрацювання безпосередньо в ділі навичок проведення різноманітних колективних, комплексних, експлораційних, тематичних і т. п. експедицій[3], що важливо в першу чергу для проникнення в природу музичної культури усної традиції, чого не в стані замінити кабінетне читання нотних записів та відповідної літератури, ні слухання фонограм[4];

---

[1] Ethnomusicology: An Introduction / Edited by Helen Myers. – London, 1992. – 487 p. Досі популярними були праці Яапа Кунста (Kunst Jaap. Ethnomusicology. – The Hague, 1959) й особливо Бруно Неттла (Nettl Bruno. Theory and Method in Ethnomusicology. – London, 1964), на яких виховалася майже вся повоєнна американська (і не тільки американська) етномузикологія, однак на сьогодні вони вже явно застаріли.

[2] Инструкция об организации и проведении практики студентов историко-теоретического факультета музыкальных вузов. – Москва, 1975; Положение о производственной практике студентов // Методические рекомендации по комплексной системе управления качеством подготовки специалистов. – Львов, 1977. – С. 32-43.

[3] Докладніше див.: Луканюк Богдан. Пам'ятка студента-практиканта та збирача-початківця: Методичні рекомендації... – Рівне, 2001 (і вказану тут літературу).

[4] Як то робив свого часу, скажімо, Ігор Стравінський. Але молодий Станіслав Людкевич писав Миколі Лисенку, що для пізнання народної творчості не вдовільнився самим нотуванням „коло 2000 мелодій", зафонографованих Йосипом Роздольським, а „ходив сам по селах, записуючи пісні" (Штундер Зиновія. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. – Львів, 2005. – Т. 1. – С. 158).

б) „Транскрипцію народномузичних творів"[1] з метою не стільки фахово оволодіти технікою нотування народномузичних творів як вокальних, так й інструментальних чи етнохореологічних на двох рівнях – граматичному (морфологічному) та фонетичному[2], скільки навчити адекватно відчитувати записи, виконані фахівцями (часом досить-таки складні)[3], для чого необхідне знання спеціальної нотної графіки (включно зі знаками лінгвістичної фонетичної транскрипції та етнохореологічних кінетограм)[4], оцінювати текстологічну

[1] Замість терміна „транскрипція" не тільки в побутовому мовленні, але й в офіційних навчальних планах все ще використовується псевдопоняття „розшифровка", від якого треба би врешті відмовитися. Справа навіть не в тому, що це механічна калька російського слова „расшифровка" і з україномізованим суфіксом воно мало би радше вимовлятися як „розшифрівка" (на кшталт „шнурівка", „путівка", „гвинтівка" і т. п.), а передовсім у тому, що його початкове значення стосовно записування нотами народномузичного твору видається цілковитим абсурдом, адже виконуючи народну пісню чи танцювальну мелодію, ніхто нічого при цьому не зашифровує, аби хтось посвячений мав усе те потім розшифровувати. Набагато краще вже застосовувати термін „нотація" чи „нотування", що в музикантів стійко асоціюється з нотним письмом, записуванням нотами. Однак цей термін є також не зовсім зручним, оскільки часом може породжувати небажану двозначність: у звичайній мові під „нотацією" розуміється як „система умовних письмових позначень", так і „повчання з засудженням" (наприклад, вираз „вичитувати нотацію" в музикознавчому тексті може мати значення „вивіряти нотний запис"), а от „нотувати" означає лише „робити нотатки" або „фіксувати в пам'яті" (Словник української мови: В 11 т. – Київ, 1971. – Т. 5. – С. 447-448), проте аж ніяк не „записувати нотами". До того від основи „нотація" не зовсім зручними виходять деякі похідні форми (скажімо, той, хто робить нотацію – це „нотувальник" чи „нотатор"?). Тому найкраще використовувати термін, віддавна задіяний у лінгвістиці – „транскрипція" (разом із його загальноприйнятими дериватами: „транскрибувати(ся)", „транскрибування", „транскриптор", „транскрипційний", „транскрибований"), що тлумачиться кваліфіковано як „спосіб однозначної фіксації на письмі звукових характеристик мовлення" (Лингвистический энциклопедический словарь. – Москва, 1990. – С. 517-518), в етномузикознавстві ж – мовлення, ясна річ, не лише вербального, а й музичного.

[2] Транскрибування на фонетичному рівні особливо сприяє подальшому розвиткові музичного слуху, бо заставляє концентруватися на таких тонкощах звучання виконавської інтерпретації, на які мало або взагалі не звертається увага в академічному курсі сольфеджіо, що не виходить за межі музичної граматики (при записуванні диктанту, наприклад, не прийнято відзначати таку „дрібницю", як темп, тому всі музиканти, які не вчилися музично-етнографічної транскрипції, у своїх „нотаціях" його ніколи не фіксують – не те, що метрономічно, але й хоч би словесно).

[3] Див., наприклад: Алексеев Эдуард. Нотная запись народной музыки: Теория и практика. – Москва, 1990. – Нотное приложение.

[4] Докладніше див.: Атлас української мови: В 3 т. – Київ, 1984. – Т. 1. – С. 9-10; Лингвистический энциклопедический словарь. – С. 518; Сливинський Юрій. Техніка нотації народних пісень: Методичні рекомендації. – Львів, 1982; Lange Roderyk. Podręcznik kinetografii: Według metody Labana-Knusta. – Kraków, 1975.

достовірність таких транскрипцій і т. п., що поза особистою практикою транскрибування (неодмінно під ферулою досвідченого педагога) видається абсолютно неможливим[1];

в) „Музично-етнографічну архівістику"[2], покликану дати поняття про організацію і принципи функціонування фольклористичних архівів та музеїв[3], наставити правильно й ефективно користуватися згромадженою в них інформацією в своїй навчальній роботі, в майбутній діяльності педагога, виконавця, науковця, композитора.

---

[1] Серед більшості академічних музикантів доволі поширена ілюзія, ніби народномузичні твори здатний нотувати кожен, хто задовільно пише диктанти з сольфеджіо, однак практика показує, що навіть видатні сольфеджисти роблять це зазвичай невдало, тоді як належно вишколені транскриптори, нехай навіть із посередніми музичним даними, цілком добре дають собі раду.

[2] У системі етномузикознавчих дисциплін ця субдисципліна фактично вже не належить до „Музично-етнографічної документації", а до „Музично-етнографічного ресурсознавства" разом з джерелознавством (опис всіх можливих публікацій), текстологією (експертна оцінка наявних базових матеріалів, їх едиція та реедиція) і технознавством (оптимізація та обслуга приладів фіксації явищ етномузичної культури та їх опрацювання, зокрема комп'ютерного), однак з погляду дидактичної практики видається недоцільним виділяти її в окремий предмет.

[3] „Музично-етнографічна архівістика" (на відміну від „Методики польової роботи" і „Транскрипції народномузичних творів") не має підсумкових праць, які можна було б використовувати як навчальні посібники, тому викладати такий предмет наразі доведеться на підставі узагальнення наявної літератури про окремі діючі музично-етнографічні архіви, наприклад: Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Минск, 1993. – С. 60-61 (і вказана література), а також, наприклад: Katalog der Tonbandaufnahmen des österreichischen Akademie der Wissenschaft in Wien. – Wien, 1960; 100 Years Berlin Phonogramm-archiv: Retrospective, Perspective and Interdisciplinary Approaches of the Sound Archives of the World. – Berlin, 2000; Гиппиус Евгений. Фонограмм-архив Фольклорной секции Института антропологии, этнографии и археологии АН СССР // Советский фольклор. – 1936, № 4-5; Добрянська Ліна. Музично-етнографічний архів ПНДЛМЕ // Восьма конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів,1997. – С. 24-34; Луканюк Богдан. Типові форми музично-етнографічної документації: Методичні рекомендації. – Львів, 1981; Мишанич Михайло. Архівне опрацювання народновокальних творів: Методичні рекомендації. – Львів, 1995; Григор'єва Поліна. Архів аудіозаписів українського фольклору лабораторії музичної етнології НМАУ: Засади устрою та перспективи комп'ютерної архівації: Дипломна робота / Кафедра музичної фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ, 2005; Вовчак Андрій. Семінар „Створення мережі архівів культурної спадщини в Україні" (м. Київ, 8-9 червня 2006 року) // Етномузика. – Львів. 2007. – Ч. 2. – С. 200-208. – Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вип. 14; тощо.

Ці дві основні й одна допоміжна музично-етнографічні субдисципліни, засвоєні в достатньому обсязі[1], спроможні сформувати повноцінне розуміння способів здобуття, початкового опрацювання та зберігання базової інформації про культуру усної традиції і водночас – забезпечити прямий контакт з фольклорною реальністю. А втім практична частина вишівського курсу не може обмежуватися тільки ознайомленням з основами музичної етнографії; не менш важливим є теж освоєння початків музично-етнологічної інтерпретації фольклору, першу сходинку якої репрезентує така дисципліна, як „Аналіз народномузичних творів"[2]. Її проходження доконче бажане вже хоча б тому, що без неї абсолютно не можливо навчитися грамотно транскрибувати народну музику, адже всяка транскрипція, не тільки граматична, націлена на типологічне осмислення фольклорного твору, просто немислима без його кваліфікованого розбору (суто інтуїтивна нотація „на око" переважно приносить порочні результати)[3]. „Аналіз народномузичних творів" має, зрештою, цілком самостійне значення, він стає просто необхідним, коли треба збагнути стилістичні особливості традиційного фольклору (у т. ч. зацитованої народної мелодії у творі композитора тощо). Для цього звичний музикознавчий аналіз зчаста виявляється зовсім непридатним, а нарочите його

[1] Луканюк Богдан. Музично-етнографічна практика: Методичні рекомендації для теоретико-композиторського факультету. – Київ, 1995; Вовчак Андрій, Довгалюк Ірина. Фольклористична експедиційна практика. Організаційні засади проведення практики, документування й архівування матеріалів: Методичні рекомендації для студентів філологічного факультету спеціальності „Фольклористика". – Львів, 2005.

[2] Вивчати окремо такі наступні стадії музично-етнологічного пізнання народної музики, як систематика та герменевтика, мабуть, уже не доцільно на нефольклористичних спеціальностях, оскільки ці наукові дисципліни в музичній галузі є специфічними виключно для етномузикознавства та вимагають певної спеціалізації, тож нефольклористам повинно вистачити початкових відомостей, почерпнутих у „Вступі до етномузикознавства".

[3] До речі, саме це мав на увазі Євгеній Ґіппіус, запроваджуючи поняття правильної „аналітичної нотації" на противагу неправильній „суб'єктивно-емпіричній нотації" (Гиппиус Евгений. Предисловие редактора // Канн-Новикова Елизавета. Собирательница русских народных песен Евгения Линева. – Москва, 1952. – С. 6-7), а ніяк не елементарне укладання мелодично схожих побудов у „стовпчики", як здебільшого його нововведення хибно тлумачиться в дотичній методичній літературі та в передмовах до деяких збірників народних пісень (див., наприклад: Можейко Зинаида. Песни белорусского Полесья. – Москва, 1983. – Вып. 1. – С. 4; Новикова Лариса. Пісні Слобідської України: Навчальний посібник. – Харків, 2006. – С. 20).

застосування призводить, як правило, до хибних висновків, бо властиві йому методики ґрунтуються головно на законах формотворення в умовах акцентно-динамічної ритміки та ладової системи мажор-мінор, притаманних європейській музиці XVIII-XIX століть, тоді як автентичній народній музиці практично всієї центрально-східної Європи ці закони малохарактерні[1], показовими для неї є якраз системи модальної (тетрахордової) ладовості та часокількісної ритміки[2], тобто – ті, що розглядаються класичною музичною теорією як маргінальні чи в історичному аспекті – як попередній етап розвитку музичного мислення, кульмінацією якого виступає нібито саме акцентно-динамічна ритміка й ладова система мажор-мінор[3]. Усвідомлення такого роду капітальних відмінностей потрібне, щоби не відчитувати часокількісну музику з чужими їй періодичними акцентами, а модально-тетрахордову – з неприродним для неї співвідношенням стійких і нестійких тонів[4].

---

[1] Вони, щоправда, використовуються в деяких народномузичних жанрах – танцювальних та напливових (літературного чи напівлітературного походження) творах – і то далеко не в усіх. Застосовуючи до них способи музикознавчого аналізу, слід усе ж пам'ятати, що усна музика є принципово варіантна за своїм іманентним єством і їй властиве зовсім інше поняття музичного твору, котрий не має канонічного тексту („уртексту"), а існує в безлічі варіантів, більше чи менше між собою віддалених, тому по суті одна й та ж мелодія в іншому виконанні зазвичай буває хоч би трохи відмінною, що неможливе в писемній музиці, і це в аналізі вище вказаних жанрів обов'язково слід враховувати…

[2] Сокальский Петр. Русская народная музыка (Сокальський Петро. Руська народна музика); Бажанський Порфірій. Руськонародна поетична и музикальна ритміка. – Львів, 1891; його ж: Малоруська народна мелодика. – Львів, 1892; Колесса Філарет. Ритміка українських народних пісень. – Львів, 1907 (також: Колесса Філарет. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 19-233); Квитка Климент. О постановке тактовой черты // Квитка Климент. Избраные труды: В 2 т. – Москва, 1973. – Т. 2. – С. 40-46; Алексеев Эдуард. Проблемы формирования лада. – Москва, 1976; його ж: Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. – Москва, 1986; Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. – Київ, 1989. – С. 59-86 (окреме вид. – Львів, 1994); Лукашенко Лариса. Тетрахордові системи в народних піснях Західної Волині та Західного Полісся: Дипломна робота. – Львів, 1996 тощо.

[3] Див., наприклад: Проблемы лада: Сборник статей. – Москва, 1992; Холопова Валентина. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. – Москва, 1971.

[4] Перша спроба створення посібника з аналізу народномузичних творів (Богданова Олена. Методика аналізу фольклорних творів: Навчально-методичний посібник. – Київ, 2004. – 116 с.), на жаль, не враховує більшість цих особливостей, тому виявилася невдалою.

Значить, „Аналіз народномузичних творів" може і повинен стати суттєвим доповненням музикознавчого „Аналізу музичних форм" та інших теоретичних дисциплін.

У підсумку, думається, трьох обраних дисциплін – „Вступ до етномузикознавства", „Музично-етнографічна документація" та „Аналіз народномузичних творів" – мало би вистачити, щоби пізнати ази теорії музичної фольклористики та вміти застосовувати набуті практичні навички в подальшій діяльності музикознавця і композитора. Загалом на теоретико-композиторському факультеті в межах 140 академічних годин, відведених нині навчальним планом, варто розподілити посеместрово таким чином:

1. „Вступ до етномузикознавства" – 54 академічні години у 2 семестрі, з яких – 36 лекційних і 18 семінарських занять у рамках предмета, вказаного в навчальному плані як „Музичний фольклор"; форма підсумкового контролю – залік.

2а. „Музично-етнографічна документація: Методика польової роботи" – 18 годин у 2 семестрі лекційно-практичних занять у рамках дисципліни, записаної в навчальному плані як „Фольклорна практика"[1]; форма підсумкового контролю – залік.

3. „Аналіз народномузичних творів" – 54 години у 3 семестрі, з яких – 36 лекційних і 18 практичних занять у рамках предмета „Музичний фольклор"; форма підсумкового контролю – іспит.

2б. „Музично-етнографічна документація: Музично-етнографічна архівістика" – 18 годин у 4 семестрі практичних занять[2] у рамках дисципліни „Фольклорна практика"; форма підсумкового контролю – залік.

2в. „Музично-етнографічна документація: Транскрипція творів народної музики" – 35 годин, з яких 17 лекційно-практичних у 4 семестрі та 18 індивідуальних занять у 5 семестрі (у навчальному плані предмет „Запис і розшифровка музичного фольклору"). Форма підсумкового контролю – залік.

---

[1] Завершує проходження даного предмету літня експедиційна практика після закінчення першого курсу.

[2] Заняття з архівістики найдоцільніше було б проводити безпосередньо в Науково-дослідній лабораторії або навчальному кабінеті музичного фольклору, а також здійснювати екскурсійне відвідування подібних установ в інших вищих навчальних закладах, позаяк існуючі фольклористичні архіви застосовують надто різні методики опрацювання та зберігання матеріалів, тож було б добре, якби студенти принаймні знали про існування відмінностей.

Щодо виконавських факультетів, то замість читаного тепер стандартного предмету „Музичний фольклор", який більшість студентів уже повністю пройшла в середньому навчальному закладі, також повинен викладатися односеместровий той же теоретичний курс „Вступу до етномузикознавства" (36 академічних годин), неодмінно доповнений у наступному семестрі практичними заняттями в обсязі мінімум 35 годин[1], що мали б органічно поєднувати в собі аналіз і транскрипцію народномузичних творів[2]. Програма цих занять зобов'язана передовсім ознайомлювати з особливостями основних музичних жанрів – речитативним (епічним), співним (ліричним), танцювальним (драматичним), рубатним (ліро-епічним), і оскільки „у виші все мусить бути підпорядковане підготовці молодого музиканта відповідно до обраної спеціалізації"[3], далі їх слід би деталізувати з відповідно вокальним (для хоровиків та вокалістів) або інструментальним (для піаністів й оркестрантів) ухилами, з акцентом на типові форми, у т. ч. такі великі композиції, як танцювальна сюїта, музика для слухання, думи, особливі види і способи фольклорного виконавства тощо. Виконавці на т. зв. народних інструментах насправді, як відомо, не мають жодного стосунку до автентичної народної музики (окрім хіба що бандуристів та цимбалістів), тож розробляти окремий, тільки на них розрахований фольклористичний курс немає резону. Ті ж серед них, які захочуть освоїти щонародну традицію свого мистецтва, могли б приєднуватися до музикознавців, хоча з огляду на потреби розвитку

[1] Із них 17 групових та 18 індивідуальних, передбачених навчальними планами як „Запис і розшифровка фольклору", що може викладатися за т. зв. вибором вищого навчального закладу. Колись такі заняття відбувалися на диригентсько-хоровому відділені та відділенні народних інструментів, але в часи чергової „оптимізації" годин були скасовані, звісно, на шкоду тим студентам, котрі потребують широких знань, а не диплому, і відповідно – національній культурі, яка втратила кілька поколінь освічених цінителів своєї рідної народної музики з усіма наслідками, що з того випливають.

[2] Вивчати на цих факультетах методику польової роботи й архівістику, мабуть, не доцільно: в сучасних умовах, коли традиційний фольклор уже цілковито відходить у минуле, його належне документування, передусім експедиційне, пов'язане з великими проблемами, вирішення яких під силу тільки досвідченим фахівцям-етномузикологам. Крім того, на деяких виконавських спеціальностях варто замість поєднання аналізу з транскрипцією практикувати поєднання аналізу з етносольфеджіо, яке повинно націлюватися головно на освоєння модальної ладовості та часокількісної ритміки у традиційній народній творчості.

[3] Дьяченко Николай, Котляревский Иван, Полянский Юрий. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. – С. 11.

виконавського фольклоризму варто було б передбачити у навчальних планах для таких „народників" спецкурс з аналізу та транскрипції репертуару народнопрофесіональних музик – троїстих ансамблістів, кобзарів та лірників.

Такий у цілому підхід забезпечить істотне розширення світогляду студентів, дасть їм проблемне уявлення про сутність усномузичної культури, її місце, роль і значення в музичній культурі взагалі, підвищить їх фаховий рівень та, врешті-решт, зблизить нас із передовою євроатлантичною традицією викладання етномузичних дисциплін у вищій школі.

Осилити запропоновану вишівську програму з музичної фольклористики, звичайно, можна лише за умови, що сама музична культура усної традиції, притаманна їй система жанрів та найхарактерніших типових форм буде цілковито засвоєна в середній освітній ланці, кажучи простіше – якщо вивчення самого фольклору повністю завершуватиметься ще в училищі. Подібна постановка питання видається зовсім реальною, адже предмет цей хоч і складний, та хіба не настільки (принаймні не складніший за Ваґнерові опери, які входять в училищну програму), щоби його не могла подужати юнь, але бодай якусь його частину неодмінно треба було б відкладати до більш зрілого віку. З іншого боку, вичерпна завершеність курсу добре в'язалася б зі специфікою училища, покликаного не тільки підготовляти до навчання в музичній академії або університеті, а й також давати відносно закінчену фахову освіту, яка дозволяла б приступити до практичної діяльності відповідного рівня. Для успішного ж розв'язання таких завдань достатньо викладати у середніх навчальних закладах наступні три дисципліни: (1) „Музичний фольклор" або, інакше, „Народна музична творчість"[1], (2) „Музично-фольклористичний практикум" і (3) „Методика викладання фольклору в музичній школі".

[1] У навчальних планах, у назвах програм і посібників даний предмет конкретизується як „український", що, зрештою, відповідає загальноприйнятій європейській практиці, коли в освітніх закладах вивчається народна творчість т. зв. титульної нації держави, яка становить корінну більшість населення. Однак така моноетнічна спрямованість у сьогоднішньому світі справедливо вважається вже застарілою через свою очевидну неадекватність: моноетнічних держав у Європі практично не існує, бо населення кожної з них у тою чи іншою мірою включає національні меншості, які віддавна мешкають на певній території або узагалі є її споконвічними жителями. Тому, ідучи назустріч сучасним віянням, найновіше (третє) перевидання вище згадуваного класично моноетнічного посібника Я. Собєскої слушно було доповнене ще однією книжкою з

Щоправда, цей останній предмет по-справжньому може читатися, ясна річ, лише на фольклористичному відділенні, якщо таке буде колись відкрите в музичних училищах з метою підготування належно освічених, професіональних кадрів для багатосторонньої музично-етнографічної праці на місцях, зокрема (а може, передовсім) для викладання фольклору в музичних школах[1]. Щоби навчати дітей усномузичної творчості, потрібні особливі знання, уміння та навички[2], то ж і формувати їх заздалегідь (а не самотужки набиратися розуму щойно в процесі викладання, як то зазвичай у нас водиться) мала би окрема, спеціально

відповідно зміненим заголовком, оскільки в ній серед іншого представлений власне музичний фольклор деяких національних меншостей у Польщі: Folklor muzyczny w Polsce: Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badań 1980-2005 / Pod red. P. Dahliga. – Warszawa, 2006. – S. 317-381. В Україні також поряд з корінною більшістю, що майже суцільно заселяє лісову та лісостепову зони, більш-менш компактно проживає значне число національних меншостей – як украплених поселень колоністів у чуже середовище більшості (див., наприклад: Lohvinová Vjačeslava, Pospíšil Jan. České písně z ukrajínské Volyně = Логвін Вячеслава, Поспішил Ян. Чеські пісні з української Волині. – Praha, 1997), так і окраїнних заливів, що мають своє продовження за державним кордоном (угорці, румуни, словаки на Закарпатті, молдавани на Буковині, росіяни на Слобожанщині тощо). Водночас цілком специфічну зону на українській етнографічній карті творить степовий південь, заселений доволі пізно і до того ж етнічно вельми строкатою людністю – як українською (див.. наприклад: Кисіль Віктор. Грають і співають бойки Чорнобаївки. – Херсон, 1994 тощо), так і неукраїнською – слов'янською (наприклад: Кауфман Николай. Народни песни на българите от Украинска и Молдавска ССР: У 2 т. – София, 1982) і неслов'янською (Квітка Климент. В справі досліду народної музики неукраїнських елементів людності УРСР // Бюлетень Етнографічної комісії Української Академії Наук. – 1929. – № 11. – С. 1-5), не кажучи вже про Крим з його надзвичайно складною етнічною історією. Загалом музичний фольклор національних меншостей в Україні досліджений дуже мало і слабо, тож навчальних програм і посібників, які б його враховували сповна, навряд чи варто очікувати в найближчі часи, втім йому слід би присвячувати в читаних уже нині курсах „Українського музичного фольклору" бодай одне оглядове (передостаннє) заняття. Звичайно, було б прекрасно, якби викладач даного предмету незгірше орієнтувався в етнічній ситуації тієї області, в музичному училищі якої він працює, і відповідно до питомої ваги в ній інонаціонального населення потрафив укласти власний навчальний план...

[1] Вихованці училищних фольклористичних відділів поряд з педагогічною, виконавською та культурно-масовою роботою могли б працювати в етнографічному відділі місцевого музею чи займати відповідну посаду в районному управлінні культури, піклуючись про збереження та пропаганду саме автентичної народної творчості, наразі ж на цьому рівні здебільшого процвітає дилетантизм, який не добачає різниці між фольклором і фольклоризмом.

[2] Докладніше про це нижче.

розроблена дисципліна, що включала би дві взаємозв'язані частини – лекційно-інструктивні заняття і безпосередню педагогічну практику. Наразі ж поняття про способи проведення уроків з фольклору в нижчій освітній ланці повинні даватися на теоретичному відділенні у межах методики викладання музичної літератури[1].

Таким чином, в училищі на даний момент фактично можуть проходитися тільки два з трьох указаних предметів, які повинні принести потрібну базову етномузичну освіту. Основне їхнє завдання полягає передусім в підсумуванні знань, відомостей про окремі фольклорні твори, отриманих в музичній школі, суттєвому їх поповненні, розширенні та, головне, в осмисленні їх у певній цілісній системі теоретично-нормативних поглядів на сутність музичної культури усної традиції. На практиці студенти музичних училищ зобов'язані як мінімум засвоїти типологічну (функціонально-формальну) класифікацію музичного фольклору, тобто його культуро-жанрову структуру та поширеніші (типові) формозмістові вияви, а також обов'язково вміти проілюструвати засвоєні положення виконанням відповідних фольклорних зразків (прикладів).

Головний училищний предмет „Музичний фольклор" порівняно з іншими (включно зі шкільним і вишівським) виглядає найрозробленішим. Принаймні його основні засади побудови, цілі й складові досить ясні та зрозумілі, для нього створена низка навчальних програм, призначених освітнім закладам різного профілю[2], врешті створений посібник[3]. Коли зважити, що цей предмет до середини

---

[1] Спеціалізована середня музична школа не дає своїм вихованцям педагогічних кваліфікацій, а тому подібний предмет не передбачений у її навчальному плані.

[2] Див. виноску 2 на с. 7, а також: Баланда Л. Українська народна музична творчість: Проект програми. – Рівне, 1989. – Машинопис. – Рівненське державне музичне училище; без автора, Українська народна творчість: Проект програми для музичних училищ. – Луцьк, 1981. – Машинопис. – Луцьке державне музичне училище.

[3] Іваницький Анатолій. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх учбових закладів. – Київ, 1990 (Київ, 1999). Його попередником можна вважати популярний огляд Ф. Колесси „Українська усна словесність" (Львів, 1938; Едмонтон, 1983. – Вид. 2), названий В. Гошовським „міцним фундаментом початкових знань про українські пісні та думи, на якому будувалася [етно]музична освіта не одного покоління" (Гошовский Владимир. Академик Филарет Колесса // Советская музыка. – 1971. – № 9. – С. 106), хоча за своїм змістом цей огляд, як і його початковий варіант (Колесса Філарет. Огляд українсько-руської поезії. – Львів, 1905), є за своїм задумом суто етнофілологічним. Принагідно варто ще згадати цікавий, але малознаний нарис з підбіркою нотних прикладів Володимира Харківа, колишнього київського співробітника К. Квітки: Харьков Владимир. Украинская народная музыка. – Москва, 1964. – 66 с. – (Массовая фольклорная библиотека любителя музыки. – Вып. 2).

80-х років XX століття існував подекуди напівпідпільно, навіть не маючи жодної офіційної навчальної програми, а на більшості території України фактично читався курс російської народної музики за єдиними на той час посібниками Тетяни Попової[1], то, слід визнати, за останнє двадцятиліття зусиллями буквально лічених ентузіастів (інакше й не скажеш) тут вдалося добитися вражаючого поступу.

Та все ж викладання музичного фольклору на всіх рівнях залишається далеким від довершеності – воно потребує подальшого вдосконалювання, передовсім шліфування своїх методичних підходів аж до детальної розробки кожної теми, проведення кожного заняття зокрема. Проблема навіть не в браку загальнонаціональної єдності понятійного апарату, програмних засад і вимог (не секрет, що сьогодні в трьох етномузиконавчих центрах України сповідуються різні, часом діаметральні погляди на сутність народної музики і мало що не кожний викладач укладає довірений йому курс на власний розсуд не лише у вищих школах – академіях та університетах, але й навіть в училищах різного спрямування). Поки що немає відповідей (не те, щоб однозначних, а бодай у загальних рисах) на такі, здавалося б, прості питання:

– що конкретно мусить знати й уміти випускник середнього навчального закладу із трьох тісно пов'язаних сфер народознавства (етнографії, етнофілології й етномузики) у трьох їхніх найосновніших вимірах – дескриптивному (типологічному), просторовому (географічному) та часовому (генетично-історичному), і в яких саме пропорціях?

– які саме жанри і типові музичні форми він має засвоїти та в якому числі?

– яким повинно бути співвідношення загальнонаціонального, регіонального та локального, місцевого?

– який обсяг (яку кількість сторінок чи, краще, авторських аркушів, знаків) може мати посібник та обов'язкова додаткова література, рекомендовані для студіювання та конспектування?

– скільки потрібно прослухати у фоно(відео)записах, переглянути в транскрипціях і, вивчивши напам'ять, виконувати народномузичних творів (на тиждень і загалом), і які саме?

---

[1] Попова Татьяна. Русское народное музыкальное творчество: В 3 вып. – Москва, 1955-1957; її ж: Русское народное музыкальное творчество: В 2 т. – Москва, 1962, 1964; її ж: Основы русской народной музыки. – Москва, 1977. Пропонований у 80-ті роки курс „Музичного фольклору народів СРСР", де російській народній музиці відводився цілий семестр, а українській аж 4 академічні години, здається, так і не був у нас запроваджений в життя.

Студент не в змозі та й не мусить навчитися буквально всього чи ж бодай того, що знає його викладач, а тим більше – дослідник народної музики, який здебільшого відає багато, та переважно в сфері своїх безпосередніх наукових інтересів[1]. Училищні знання мають бути досить обширними, по можливості всеохопними, приблизно рівними в усіх розділах, темах предмета й одночасно стислими, не обтяженими подробицями. Словом, середня етномузична освіта повинна відповідати енциклопедичному рівню обізнаності, що ґрунтується, як відомо, на систематичному зведенні найістотніших відомостей[2]. Це означає необхідність чітко відрізняти основне, засадниче, справді типове, характерне, широковідоме на більш-менш значній території[3] від просто інтересного з певної точки зору чи спопуляризованого через збіг історичних обставин, але по суті одиничного, що не знаходить собі підтвердження в інших зафіксованих варіантах, як наприклад, мелодії знаменитих веснянок „Вийди, вийди, Іванку" та „Благослови, мати, весну закликати", які обійшли всякі можливі хрестоматії і часто рекомендуються вчителями для вивчення напам'ять. В училищний курс треба вводити тільки належно вивірені, абсолютно точні відомості, які без найменшого ризику схибити можна вважати нормативними. До таких належать передовсім дескриптивно-типологічні й географічні дані; натомість історичні, особливо позбавлені фактичних, речових доказів специфічні гіпотези, що принципово не піддаються перевірці[4], слід делегувати як надто вже дискусійні та

[1] Як іронізували творці Козьми Пруткова, „спеціаліст нагадує флюс: повнота його однобока" (Сочинения Козьмы Пруткова. – Москва, 1955. – С. 132, № 101).

[2] У тому числі – де, в яких авторитетних джерелах, публікаціях при потребі можна знайти детальнішу інформацію.

[3] Коли дидактичний матеріал підбирається „на око", за сумнозвісним принципом „а мені так уявляється", то немає однозначного критерію гранично необхідного обсягу цього матеріалу, чітко ж зорієнтований на системну типологію відбір виходить із реального стану речей у народній музиці: так, українські колядки мають шість основних мелотипів, маланкові – два, купальсько-петрівчані – п'ять, весільні – п'ятнадцять, приспівкові – п'ять і т. д., що дозволяє врешті вийти на їхнє сумарне число.

[4] Як наприклад, вельми популярна нісенітниця про перенесення обряду колядування з весни на зиму у зв'язку з адміністративним переведенням початку Нового року з березня на січень, дарма що його якийсь час відзначали також 1 вересня (а православна церква та шкільництво тримається цієї дати понині), але на осінь нічогісінького не перенесли… Те ж стосується надуманих теорійок про походження музики з емоційних викриків-„артефактів", про якийсь „первісний хоровод", з якого нібито вийшов увесь світовий фольклор, про неодмінну старовинність всякої обрядової музики, про

проблемні вищій школі. Оскільки в училищі виховуються все-таки майбутні музиканти-професіонали, то й у співвідношенні між музичним і позамузичним (екстрамузичним) у змісті предмету в цілому й кожного заняття зокрема, як підказує здоровий глузд, повинно би переважати перше в пропорції не менше, ніж 2:1 або й 3:1 (тобто якщо на виклад нового матеріалу відводиться, скажімо, 60 хвилин, суто музичні питання повинні займати 40-45 хвилин)[1]. Подібно справа мається з географічним поділом курсу, в якому неодмінно повинні бути репрезентовані відмітні особливості музичного фольклору адміністративної області, де знаходиться училище, та регіону, куди входить дана область[2], у відношенні до країни в цілому орієнтовно як 2:3:5 (у відсотках як 20% – 30% – 50%). Зрозуміло, для південної України ці цифри можуть бути дещо іншими (скажімо, 3:3:4).

Щойно встановивши подібні концепційні рамки, можна пробувати шукати відповіді на інші методичні питання, обов'язково

первісність обрядової творчості перед ліричною, а ліричної перед танцювальною, рубатної речитативності перед строгоритмічним джусто, дводольних ритмів перед тридольними, вузькооб'ємних звукорядів перед широкооб'ємними, безпівтоновості перед півтоновістю, модальності перед тональністю, і т. д., і т. п. Усі ці та їм подібні „наукові" гіпотези неодмінно будуть експериментально доказані, коли врешті винайдуть т. зв. „машину часу" і можна буде на хвильку відлучитися навіть у верхній палеоліт, поспостерігати за язичницькими практиками на Поліссі, провести збирацький сеанс зі славнозвісним Бояном у древньому Києві, близько познайомитися з автором „Слова о полку Ігоревім" та перефотографувати його оригінальну версію, що врешті дозволить поставити крапку в нескінченній дискусії хоч би про автентичність цього сказання, „темні місця" в ньому, а головне побачити, наскільки точною була реконструкція його наспіву, здійснена Л. Кулаковським (Кулаковский Лев. Песнь о полку Игореве // Советская музыка. – 1946, № 12).

[1] Як засвідчує сумний досвід, на заняттях з музичного фольклору звичайно дуже багато говориться про етнографію (наприклад, подається докладний опис весілля та його атрибутики чи купальського обряду), мало про тематику вокальних творів і майже нічого про саму музику, а якщо й говориться, то про окремі твори, часто популярні, загальнознані, але зовсім не типові, характерні для української народної музики в цілому.

[2] Поки не виробиться загальноприйняте етнографічне регіонування України, можна орієнтуватися на її штучний поділ, застосований в академічному „Атласі української мови" (Київ, 1984. – Т. 1. – Карта II), або природні геокультурні зони (Чмихов Микола, Кравченко Налія, Черняков Іван. Археологія та стародавня історія України: Курс лекцій. – Київ, 1992. – С. 12), або звичне групування адміністративних областей: західний регіон – включно з Рівненською та Хмельницькою областями, центральний – Житомирська, Київська, Чернігівська, Вінницька та Черкаська, східний – Сумська, Полтавська та Харківська, південно-західна – Одеська, Миколаївська та Кіровоградська, південно-східна – Луганська, Донецька, Дніпропетровська, Запорізька та Херсонська.

тримаючи в умі офіційний, строго лімітований законодавством т. зв. „бюджет часу" студента[1], якому для ознайомлювального читання одного авторського аркуша (40.000 знаків разом із пробілами) потрібно щонайменше 65 хвилин, а ґрунтовного опрацювання – у 2-3 рази більше[2]. Виходячи з цих об'єктивних вимог, повинно плануватися забезпечення всього навчального процесу підручниками, ілюстративними та наочними матеріалами (мультимедійними, окремими відео-, фоно-, ното-, бібліо-[3] й іншими хрестоматіями),

[1] Загалом для всіх аудиторних і самостійних занять – це до 9 годин денно, 54 години тижнево, 1890 годин річно.

[2] Для порівняння: щоби побіжно перечитати згадуваний популярний огляд Ф. Колесси „Українська усна словесність" обсягом 6 авторських аркушів (без нотного додатку), потрібно всього 9 академічних годин, інший популярний огляд В. Харківа (Украинская народная музыка) обсягом 1,6 авторського аркуша – менше 2,5 години, посібник А. Іваницького „Українська народна музична творчість" обсягом 25 аркушів – цілих 36 годин, підручник для музучилищ Т. Попової (Основы русской народной музыки) обсягом 14 аркушів – понад 20 годин, такий же приблизно обсяг (без нотного додатку) має підручник Я. Собєскої (обсяги цих двох останніх підручників, очевидно, слід вважати найоптимальнішими для 1-семестрових курсів); аналогічно невизначеною залишається кількість народномузичних творів, призначених для вивчення, бо всього 85 таких рекомендує згадана навчальна програма О. Смоляка, 90 – програма Л. Баланди, шкільна збірка М. Лисенка (Лисенко Микола. Збірка народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних. – Київ, 1908; його ж: Зібрання творів: У 20 т. – Київ, 1958. – Т. XIX. – С. 71-161) містить 77 номерів (з додатком майже 100), посібник з етносольфеджіо для старших класів ДМШ і середніх спеціальних навчальних закладів М. Лобанова включає тільки 62 твори (Лобанов Михаил. Этносольфеджио на материале традиционной песни русской деревни. – Санкт-Петербург, 1996), так само на трьох CD фонохрестоматії посібника зі світової етномузики знайшлася 61 звукова ілюстрація (Worlds of musik: An introduction to the musik of the world's peoples / Jeff Todd Titon, general editor. – New-York, 1992. – 2 ed.), натомість Ф. Колесса до свого огляду долучив аж 250 музичних зразків (у В. Харькова – всього 40), в нотній хрестоматії А. Іваницького (Іваницький Анатолій. Хрестоматія з українського музичного фольклору. – Вінниця, 2008) є 480 взірців, в його ж посібнику наведено 207 прикладів, майже стільки ж – у підручнику Т. Попової, до нотного додатку підручника Я. Собєскої увійшов 161 зразок (треба думати, менші кількості у межах 60-85 творів призначені саме для вивчення, більші – також для аналітичного перегляду та слухання).

[3] Маються на увазі хрестоматійні підбірки виписок із текстів, рекомендованих для додаткового читання (передусім класиків етномузикознавства) на конкретну тему чи навіть до певного заняття (наприклад, що писали про колядки Олександр Потебня та Володимир Гнатюк, Ф. Колесса, К. Квітка та В. Гошовський). Працювати з такими хрестоматіями набагато оперативніше та зручніше, ніж розшукувати в бібліотеці та читати цілі тексти, автори яких звичайно заторкують різноманітну проблематику, й студентам важко в ній зорієнтуватися належно, виділити потрібне, посортувати його та порівняти, щоби врешті дійти потрібних висновків.

уніфікованими контрольними запитаннями та комп'ютеризованими тестами тощо. До розв'язання настільки гігантського завдання, напевно, краще забиратися не „згори", коли якийсь посібник створюється відразу для всього курсу[1], а „знизу", розробляючи детально та всебічно кожне окремо взяте заняття за певним тематичним планом[2]. Такі методичні розробки чи тільки підготовчі для них матеріали варто публікувати у вигляді статей, доповідей[3] або серії окремих брошур[4] (з відповідними електронними додатками на CD)[5], що дозволить швидко впроваджувати їх у життя та поступово прийти до випрацювання цілого, найраціональнішого з погляду реальної дидактичної практики.

Як переконує досвід, повний курс „Музичного фольклору" можна втиснути в одне півріччя (18-20 занять), однак тоді він виходить занадто інтенсивним, набитим свіжою інформацією, сьогодні вже здебільшого малознаною загалу, через те виявляється під силу далеко не всім студентам, тільки здібнішим і краще попередньо підготовленим. Нормальне його проходження вимагає удвічі більше часу, принаймні на теоретичному відділенні,

---

[1] Безперечна перевага такої методики в тому, що вона забезпечує єдиність теоретико-методологічних підходів до оцінки тих чи інших явищ, трактування термінології, способів викладу та мовного стилю, зате часто розминається зі своїм прямим завданням, оскільки в той спосіб замість твердих нормативних знань часто нав'язуються власні авторські погляди, що видаються за загальноприйняті, а на ділі являють собою не більше, ніж актуальні пропозиції для наукової дискусії, тобто під видом навчального посібника „протягається" наукова розвідка. Добре тоді, коли за створення справді дидактичної літератури береться популяризатор науки або ще краще педагог-методист, педагог-практик, який, з одного боку, знається на актуальних досягненнях науки, вміє їх об'єктивно оцінити та резюмувати, а з іншого – приладнати до потреб педагогіки.

[2] Богдан Луканюк. Про тематичні плани курсів „Музичного фольклору". – С. 157-171.

[3] Матеріали Другого Всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору. – Київ, 1993; Науково-педагогічна конференція „Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді" (Кременець, 11-12 травня 2000 року): Матеріали. – Тернопіль, 2000 тощо.

[4] Мацієвський Ігор. Жанрові угрупування в українській традиційній інструментальній музиці. – Львів, 2000 (перевидання: Етномузика. – Львів, 2007. – Ч. 2. – CD: Публікації ПДЛМЕ, № 3); Луканюк Богдан. Мелотипологія весільних ладканок і пісень (за матеріалами Західного Полісся та Західної Волині): Методичні рекомендації з курсу „Український музичний фольклор". – Львів, 2004 (перевидання: Луканюк Богдан. Спроба типології весільних ладканок і пісень Західного Полісся та Західної Волині // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 95-108).

[5] Не менш цінними (а може, навпаки, більш цінними) треба вважати електронні публікації в Інтернеті з огляду на свою оперативність, доступність і дешевизну, що також важить немало.

до того ж за умови, що лекційний матеріал буде закріплюватися та значною мірою доповнюватися під час годинних групових занять з „Музично-етнографічного практикуму" на всіх відділеннях, а на теоретичному – ще по годині індивідуальних (у другому семестрі). Ці заняття слід присвячувати головно засвоєнню основ прикладного джерелознавства, а саме виробленню навиків працювати з фаховою літературою – як додатковою до лекцій, так і збірниками народної музики, особливо місцевої[1], знаходити потрібну інформацію в бібліотечних, архівних зібраннях та Інтернеті, вміти правильно її систематизувати[2] та колекціонувати в навчальному кабінеті, музеї, домашніх умовах. Практикум повинен ставити собі за завдання передовсім виховати грамотного читача музично-етнографічної літератури, спроможного безнастанно самовдосконалюватися, всіляко розширювати свої знання, впроваджувати їх у власну педагогічну, виконавську, організаційно-керівну й іншу діяльність, врешті – привити пристрасть до громадження такої літератури, а також записів автентичного фольклору, і не тільки комерційних (у першу чергу зі свого регіону, своєї області, рідного району), але й особистих, для чого студент має отримати під час навчання досвід здійснення індивідуальних експедицій[3] та їх початкового архівного опрацювання[4].

---

[1] Луканюк Богдан. Аналіз писемного джерела музично-етнографічної інформації // Науково-педагогічна конференція „Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді". – С. 38-44 (поданий тут орієнтовний план слід адаптувати до потреб училищного курсу, знявши усі проблемні питання; знання збірників групи А слід вважати обов'язковим, решта може і повинна бути замінена на видання місцевого фольклору); його ж: Про основний фонд писемних джерел музично-етнографічної інформації // Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель: Польові дослідження. – Львів, 1991. – С. 45-53.

[2] Передовсім за тематичним планом курсу „Музичний фольклор", але й по можливості докладніше – за окремими термінопоняттями (див.: Котляревский Иван. Таксономизация и два вида таксономических карт // Дьяченко Николй, Котляревский Иван, Полянский Юрий. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. – С. 57-61).

[3] Такі експедиції студенти здійснюють виключно в населені пункти, де проживають їхні близькі родичі або добре знайомі, які самі є носіями фольклору чи можуть допомогти організувати спостереження за природним виконанням народномузичних творів або штучний збирацький сеанс з кращими місцевими виконавцями (Мишанич Михайло. Моя збирацька робота на Львівщині в 70-х роках // Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель: Польові дослідження. – Львів, 1991. – С. 9).

[4] Довгалюк Ірина, Мишанич Михайло. Фольклорна збирацька практика з курсу

У цілому, думається, саме такий набір із двох тісно взаємопов'язаних етномузичних дисциплін і в такому обсязі цілком під силу опанувати вихованцям училища, щоби бути належно підготованими до самостійної практичної діяльності або продовження науки у вищій школі. Здобуті систематичні відомості про народну музику та головніші джерела музично-етнографічної інформації дозволять його випускникам успішно справлятися з покладеними на них обов'язками й одночасно послужать достатньо міцною базою для засвоєння основ теорії та практики етномузикознавства.

Власне завдяки своїй систематичності училищний курс є сповна самодостатнім та може вивчатися без попереднього підготування на відміну від вишівського, який без знання самого фольклору бодай у його основніших проявах здебільшого сприймається як голе теоретизування, позбавлене реальних асоціацій. Хоча, звичайно, й училищний курс засвоюється набагато легше, коли спирається на елементарну обізнаність з його предметом. У цьому полягає одне із головних завдань музичної школи – готувати учнів до подальшого навчання в середній ланці, інше – дати їм відносно закінчену початкову музичну освіту, в т. ч. етномузичну.

„Українська народна музична творчість": Методичні рекомендації. – Київ, 1992. Деякі навчальні програми, а відповідно й методичні розробки та посібники заставляють займатися зі студентами училищ також музично-етнографічною транскрипцією, однак це слід уважати грубою методичною помилкою тому, що даний предмет, як уже вказувалося, є не фольклорним, а суто фольклористичним, й отже, виходить уже за рамки безпосередніх завдань середньої освітньої ланки. Без уміння самостійно розбиратися в граматичній будові традиційних нароних мелодій, розмежовувати в них типове й особливе від індивідуального тощо покласти фахово їх на папір фактично неможливо, а тим більше – студентові, який не вчився аналізувати народномузичні твори. Інтуїтивне ж транскрибування профанує серйозне діло, виховуючи до нього легковажне ставлення. Ясна річ, особливо зацікавлені й успішні студенти можуть виконувати понадпрограмні завдання при опрацюванні власних експедиційних здобутків, проте повинні завжди користати з допомоги викладача там, де не обійтися без відповідних аналітичних навиків, наприклад, при визначенні обсягу рядка та строфи у віршовому тексті, тактових рисок і розмірів у простіших мелодіях зі звичним акцетно-динамічним ритмом – танцювальних, жартівливих, щедрівкових, гаївкових, напливових („романсових") тощо; це ще також може бути спільне обговорення транскрипцій вибраних записів студента, здійснених викладачем, що викликають інтерес своїми діалектними рисами, виконавськими особливостями порівняно з аналогічними мелотипами, які актуально вивчаються в лекційному курсі.

На сьогодні музичний фольклор як осібна дисципліна не передбачена в шкільних навчальних планах, усе ж він присутній в них якби приховано, оскільки проходиться протягом мало не цілого навчального року в рамках іншої дисципліни – „Української музичної літератури" за 4 клас, де складає окремий розділ, і таким чином де-факто, на ділі виділяється в сповна самостійний однорічний курс[1]. Чи варто його врешті вивести з тіні? Напевно так, якщо не хотіти й далі впоювати з самого дитинства хибні уявлення (які важко виправити згодом, а для багатьох залишаються „істиною" на все життя), ніби народна музика є лише доволі примітивною прелюдією академічної, а не принципово відмінною, особливою культурою усної традиції, в певному відношенні багатішою та складнішою за писемну (про що вже мовилося напочатку). Для такого рішення не треба нічого робити додатково – тільки на папері визнати начебто нову дисципліну, вписати у навчальний план і розклад занять, не добавляючи їй жодної зайвої академічної години: наявного річного мінімуму (32-33 уроки) цілком вистачає, якщо ним розпорядитися з толком, зі знанням справи.

Подібний принципової ваги адміністративний крок може мати вже той позитивний наслідок, що спонукатиме принаймні декого та хоч інколи замислитися на хвилиночку, кому доручати викладання даного предмету. Нині він автоматично дістається вчителю музичної літератури, котрий, як правило, в лекційній формі сухо відчитує програмний матеріал або, не маючи й на те відповідних кваліфікацій чи керуючись особистими поглядами, просто його опускає, а відведені години заповнює „важливішими" темами. Продовжувати в такому дусі – це злочин перед національною культурою, її минулим, теперішнім і майбутнім. Заняття з музичного фольклору повинен вести тільки належно підготовлений фахівець, надто – в школі, де потрібні спеціальні знання, уміння, навики та якості.

---

[1] Лісецький Степан. Українська музична література для 4-5 класів ДМШ. – С. 5-46, 92-102. Нелогічним видається, що такі надскладні жанри академічної музики, як опера та симфонія, до того ж на прикладах творів XIX століття (опера Семена Гулака-Артемовського та симфонія невідомого автора) пропонується в цьому посібнику пройти відразу після фольклору й творчості сучасних (!) українських композиторів-пісенників, а в наступному році (5 класі) спочатку знову повернутися в XVII-XVIII століття до перших т. зв. пісень літературного походження (канти, пісні Григорія Сковороди), щоби далі через глухівську школу дійти до того ж XIX століття. Послідовніше було б завершити 4 клас творчістю Г. Сковороди й вивченням усієї усномузичної творчості, включно з наплівовою (усно-писемною), а з 5 класу розпочати пізнання вже суто писемної культури (глухівської школи і т. д.).

Насамперед треба відразу визначитися в основному: школа – це не мала академія і не мале училище, тут на перший план повинні виходити не стільки знання про народну творчість, скільки власне знання самих народномузичних творів[1], тобто – фольклор має вивчатися в школі не як цільна, ієрархічно впорядкована система усномузичних культур, жанрових циклів, жанрів, жанрових видів і різновидів, мелотипів, їх видів та різновидів у їхньому зв'язку з народним життям (що становить завдання училищної освіти), а як виконавський репертуар, складений з окремих пісень, інструментальної музики, танців, внутрішньо все ж об'єднаних належністю до певної традиції; або, кажучи ще інакше, школа покликана виховувати не так просвічених шанувальників народної музики, як її в майбутньому активних носіїв. У цьому повинна полягати принципова відмінність між проходженням фольклору в середній і нижній ланці, через те шкільний предмет мав би називатися „Народна музична література"[2] та змістом сповна відповідати своїй назві, ніяким чином не дублюючи, жодною мірою не перебираючи на себе функцій наступних освітніх щаблів.

За такого підходу заняття з фольклору в музичній школі мусили б мати головним чином не теоретично-лекційну (коли в класі напроти учительського стола розставлені учнівські парти й із-за того стола читається – інколи в буквальному сенсі – черговий виклад, час від часу розбавлений звуковими або іншими ілюстраціями), а практично-виконавську направленість, що виявляється передовсім у спільному музикуванні[3], де наставник виступає ніби

[1] А то сьогодні, що гріха таїти, випускники школи (й училища не раз також) знають розказати правильні речі про фольклор, оперуючи книжними, не раз вельми абстрактними поняттями, проте зовсім не вміють бодай щось справді фольклорного виконати, заспівати чи заграти.

[2] Або „Рідна музика" (подібно як „Рідна мова"), щоби підкреслити пов'язаність предмету з глибинними національними чи навіть локальними традиціями, зокрема коли йдеться про уроки музичного фольклору для дітей національних меншин, які компактно проживають у тій чи іншій місцевості. Крім того, саме слово „література" в побуті більше асоціюється з писемністю, ніж усністю (див.: Словник української мови: В 11 т. – Київ, 1973. – Т. 5. – С. 529: Література в третьому значенні – це „сукупність друкованих творів певної галузі знань, з певного питання").

[3] Це не виключає інші форми класної роботи, хоч би такої, як слухання фольклорних творів, затрудних для переймання дітьми (наприклад, рубатних ладканок, речитативних дум, позаобрядових голосінь або танцювальних сюїт), у виконанні вчителя або в фонозаписі, а також висококласичних композиторських опрацювань народних мелодій (тільки не з репертуару т. зв. „шароварного", переважно низькопробного фольклоризму): нічого не може бути

старшим, досвідченішим товаришем у колі своїх молодших наслідувачів. При тому зовсім не обов'язково забивати голову дітям узагальнюючими характеристиками тих чи інших фольклорних явищ, особливо якщо на сьогодні навіть провідні дослідники трактують їх по-різному, в процесі усного освоєння певного твору[1] вартувало б приділяти якомога більше уваги виконавським питанням, задовільняючись поданням найнеобхідніших початкових відомостей, коротеньких, суто фактографічних коментарів стосовно його автентичного словесно-музичного змісту, функціонування в народному житті тощо. Подібні заняття передусім повинні триматися як загальних, так і спеціально музичних засад етнопедагогіки[2] й у цілому нагадувати радше репетиції дитячого фольклорно-етнографічного ансамблю[3], аніж класичні уроки з музлітератури, елементарної теорії музики або того ж таки сольфеджіо.

Звісно, звичайна музична школа не може ставити собі за мету ростити виконавців автентичного фольклору для концертної естради, цим мають займатися середні та вищі навчальні заклади. Було б цілком достатньо, якби кожен її випускник ставав пересічним представником культури усної традиції, який міг би користати з набутих знань, умінь і навичок безпосередньо в побутовому музикуванні –

поганого в тому, що дитина, навчившись співати чи грати певний етномузичний твір і/або почувши його автентичне фольклорне звучання, прослухає його ще в композиції таких майстрів, як Микола Леонтович („Щедрик", „Коза", „Пряля", „Чорнушка", „Мак"), Яків Степовий („Проліски"), Левко Ревуцький (цикл „Сонечко"), Станіслав Людкевич („Гагілка"), Пилип Козицький („10 шкільних хорів", „Волошки"), чи вивчену коляду – в пречудовій інтерпретації Івана Козловського й ін. Такі ілюстрації перекидають природний мостик від усної до писемної музики, якою учні в основному займаються в школі та яку згодом вивчатимуть в курсі „Українська музична література".

[1] Не слід забувати, що фольклор – це усна музика й учитися її з нот недоречно. Утім інколи таки варто скористатися, скажімо, заздалегідь роздрукованим поетичним текстом пісні, коли він доволі великий і вивчити його на уроці практично неможливо або коли в групі є діти, які повільно запам'ятовують слова тощо.

[2] Этнопедагогические проблемы обучения и воспитания: Материалы конференции. – Москва, 1999; Яремко Богдан. Деякі питання музичної етнопедагогіки // Національне виховання студентів: Тези Міжвузівської науково-методичної конференції. – Рівне, 1996. – С. 127-128;

[3] Арабська Галина. Організація та методи роботи з дитячим фольклорним ансамблем // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді: Матеріали Всеукраїнської науково-педагогічної конференції. – Тернопіль, 2000. – С. 22-25; Дзвінка Роман. Методика організації і керівництва шкільним ансамблем сопілкарів: Методичні рекомендації для студентів педвузу. – Бердянськ, 1997; Примірне положення про роботу дитячого фольклорного ансамблю. – Кіровоград, 1990.

вдома в колі сім'ї, під час застілля й інших подібних нагод, під настрій виконати „для себе" улюблену пісню чи мелодію[1]. Як переконує експедиційний досвід, репертуар доброго інформанта включає десь біля трьох десятків різножанрових творів як питомих для рідного традиційного фольклору, так і напливових, запозичених з інших, близьких або далеких собі традицій, зокрема й (напів)літературного походження тощо. Засвоїти такий репертуар і в такому обсязі на 30 заняттях протягом навчального року хіба до снаги абсолютній більшості учнів, яким треба би вивчити в середньому на уроці один твір, причому не конче в т. зв. „манері" – це мистецтво, як відомо, дано опанувати не кожному, то й заохочувати до нього слід у першу голову тих учнів, котрі виявили надзвичайну зацікавленість предметом і певну схильність до щиронародного музикування. Їх варто також залучати до позакласного шкільного, позашкільного чи молодшої групи місцевого самодіяльного фольклорно-етнографічного ансамблю, що плекає локальну етномузичну традицію, – згодом вони можуть стати його повноправними учасниками. Або підуть здобувати саме по цій лінії професійну освіту – ту ж виконавську чи етномузикознавчу.

Які саме етномузичні твори бажано вивчати в школі, значною мірою залежить від складу учнів у групі, їхньої спеціалізації та їхнього віку[2], попереднього фольклорного досвіду, але й, безумовно, від особистості учителя також – його знань та умінь, врешті, його власного етномузичного репертуару, яким він спроможний поділитися зі своїми вихованцями. Тут одну навчальну програму на всю Україну, ба навіть адміністративну область видумати не вдасться, оскільки єдиний український фольклор існує в кращому випадку тільки як абстраговане поняття; практично ж він мало що не в кожному районі хоч трохи, та все ж інший. Тому шкільний учитель змушений сам написати програму, керуючись наступними загальними, рамковимим дезидератами.

По-перше, якщо школа покликана випускати головно пересічних носіїв традиційної народної музики, то, евентуально, ядро – половину чи дві третини – їхнього репертуару повинна би складати автентична етномузична творчість того адміністративного

[1] Про природні обставини невимушеного виконання традиційної народної музики див.: Гошовський Володимир. Українські пісні Закарпаття. – Львів, 2003. – С. 23-29 (Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. – Москва, 1968. – С. 11-14).
[2] На одні спеціальності (фортепіано, струнні інструменти) в школу вступають шести-, семи-, восьми- або й дев'ятилітки, на інші (духові, народні інструменти) зазвичай пізніше, в 10-11 років.

району, в якому знаходиться даний навчальний заклад[1], і це мають бути не стільки характерні, типові для неї зразки, скільки просто поширені в побуті твори, добре знані більшості тутешніх людей[2], з одного боку, з іншого ж – це має бути не тільки народновокальна

[1] Як уже мовилося, одне із завдань музичного шкільництва полягає не тільки в тому, щоби дати своїм вихованцям відповідну музичну освіту, але й виростити національно мислячого (в широкому розумінні) громадянина та музиканта. Основи національного музичного мислення (а освоєння рідного музичного фольклору є чи не найдієвішим засобом такого виховання) повинні закладатися власне в дитячому віці, від перших же кроків у світ музики, і кроки ці мають бути скеровані ніяк не в напрямі„зі світу широкого додому" (від писемної музики європейської традиції до вітчизняного фольклору), а неодмінно навпаки – „від порогу рідної домівки в світ найширший" (від фольклору до загальноєвроатлантичної музики). Ще Михайло Драгоманов радив галицькій молоді бути головою в Європі, але міцно стояти ногами на своїй землі; Кирило Стеценко в „Пояснюючій записці" до проекту програми зі співів у „Єдиній школі" вказував, що „учитель повинен іти по методі: „від відомого – до невідомого" і в виборі матерілу для співів повинен користуватись перш за все тими піснями, які вживаться в данім селі чи місцевості, а далі вже – вчити пісень, що вживаються в інших місцевостях" (Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали. – Київ, 1981. – С. 347). Ясна річ, починати формувати національну музичну ментальність щойно в 4 класі, при переході від дитинства до підлікового віку, либонь, уже трохи запізно – засвоювати її треба би якщо не з молоком матері, то принаймні в дитячому садку чи підготовчій групі музичної школи. За традицією, закладеною ще М. Лисенком, у них слід би вивчати дитячий фольклор у якнайповнішому обсязі, для чого в підготовчій групі цілком мало б вистачити одного півріччя (15 уроків). Та, як мовиться, ліпше пізно, як ніколи, тому на перших уроках „Народної музичної літератури" з тими, хто не був у підготовчій групі, варто пройти її програму хоча б у дуже скороченому варіанті.

[2] Якщо опублікованих чи доступних архівних зібрань етномузики даного району немає, то початкуючий учитель на перших порах, здійснивши експедицію, може скористатися задокументованим репертуаром реального народного виконавця, взявши цей репертуар за основу та доповнивши його зразками жанрів, характерологічних для регіонального та національного фольклору. Зокрема, подібний спосіб складання переліку творів, призначених для освоєння в музичній школі, є чи не єдиноможливим для національних меншостей. У жодному разі справжнє фольклорне музикування не вільно підміняти будь-якими формами клубного, самодіяльного (т. зв. „шароварного") фольклоризму, який з автентичною народною музикою ототожнюють лише вкрай малоосвічені „фахівці", бо такого роду фольклоризм переважно прищеплює скоріше погорду, ніж щиру любов до автентики. Неприпустимо також, коли вчитель, освоївши фольклор певного регіону, музичного діалекту чи субдіалекту під час навчання в училищі або виші та не бажаючи перебудовуватися, механічно нав'язує свої знання учням – представникам відмінного етнокультурного середовища (пам'ятаю, як випускниця культурно-освітнього училища, працюючи в сільському клубі на Львівщині, наполегливо тренувала місцеву молодь співати купальських пісень, хоча їх у Галичині (за малими винятками) немає, лише з тієї рації, що, мовляв, „дуже хороший сценарій попався", зате не вміла чогось путнього розказати про доволі великий репертуар місцевих гаївок).

музика (народні пісні), але й народноінструментальна та найпопулярніший місцевий танець. Узагалі бажано, щоби випускник музичної школи оволодів якимось простішим народним інструментом (наприклад, духовим – сопілкою або хоча б окариною), умів виконати на ньому вивчені народні мелодії[1], знав основні кроки польки, козачка, гопака чи коломийки. Словом, у програму слід включати не відірвану від реальної дійсності, абстрактну „літературу", яку належить учневі, кажучи відомим афоризмом, „зазубрити, здати й забути, як кошмарний сон", а здебільшого ходову етномузику, що не раз може знадобитися в житті.

По-друге, якщо „Народна музична література" (подібно, як „Музична література" в музичній школі або „Українська література" в загальноосвітніх навчальних закладах) мусить займатися окремими творами, а не їхніми певними уґрупованнями[2], то це зовсім не означає, що послідовність їх вивчення не має суттєвого значення та може бути хоч якою. Навпаки, дана дисципліна, можливо, як жодна інша, зобов'язана забезпечувати строгу поступовість проходження матеріалу, визначеного для засвоєння. У цьому вона повинна нагадувати вправи (етюди) для опанування та вдосконалення окремих навичок виконавської техніки, що концентруються на осиленні одного чи декількох її елементів, проблем, тобто –

---

[1] Як відомо, одним із поширених жанрів народноінструментальної музики є гра вокальних наспівів і вона цілком могла б практикуватися (нехай у простіших своїх формах) на шкільних уроках з фольклору.

[2] Хоча звичайно завжди підкреслюється, „що в центрі уваги на уроках музичної літератури буде окремий твір композитора" (Лісецький Степан. Українська музична література для 4-5 класів ДМШ. – С. 3) і що в „сучасній загальноосвітній школі вивчається **не історія літератури,** а **українська література**, що дає більшу можливість активізувати морально-етичні аналогії, суспільно-ціннісні орієнтири через естетико-літературознавчі категорії, поняття" (Українська література: Програма для загальноосвітніх навчальних закладів, 5-12 класи. – Київ, 2005. – С. 9), на ділі і там, і там експлуатується звичний принцип історизму, тому „Українська музична література" включає теми „Загальна характеристика музичної культури XVII–XVIII століть", „Загальна характеристика музичної культури XIX століття" і т. д. та відповідно вивчає творчість композиторів у хронологічному порядку („глухівська школа", попередники М. Лисенка, сам М. Лисенко, його послідовники і т. д.), в „Українській літературі" щорічно проходиться спершу теми з давньої словесності („міфи і легенди", „історичне минуле нашого народу", „славна давнина України" і т. п.), потім письменства часів ренесансу й бароко, врешті, романтизму та нової літератури, а в старших, 10-12 класах уже відверто розглядається крок за кроком „Література 70–90-х років XIX ст.", „Українська література 10-х років XX ст.", „Українська література 20–30-х років XX ст." і т. д. Мабуть, категоріально-понятійний підхід легше задекларувати, ніж реалізувати на практиці...

служити учням своєрідним фольклорним „gradus ad Parnassum”[1], адже нині абсолютна більшість з них є вихідцями з міста й свої початкові музичні враження отримали з телевізора (не від отцяненьки, як колись), вщент заповненого чужинецькою продукцією, тож рідного автентичного фольклору практично не чули і не знають (це ж стосується значною мірою й тепершніх сільських дітей). Щоби виконати свої завдання, програма „Народномузичної літератури” мусить базуватися принаймні на таких п’ятьох методичних принципах: 1) „від простого до складного”, 2) „від відомого до незнаного”, 3) „від доступного до менш сприйнятного”, 4) „від звичайного до оригінального” та 5) „від свого до стороннього”. Конкретно же вони мають утілюватися в упорядковуванні попередньо окресленого набору етномузичних творів у таких орієнтовних напрямах:

---

[1] У цьому „Народна музична література” може видатися схожою на т. зв. етносольфеджіо, що останніми часами якби входить у моду (див., наприклад: Дудар Олена. Виховання слуху засобами етносольфеджіо // Наукові записки Тернопільського педуніверситету ім. В. Гнатюка, серія „Мистецтвознавство”, № 2. – Тернопіль, 1999. – С. 104-109; її ж: Слуховий аналіз та музичний диктант на уроках етносольфеджіо в початкових класах // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді. – С. 10-14; Єфремов Євген. Фольклористичний погляд на проблеми етносольфеджіо // Проблеми етномузикології. – Київ, 1998. – Вип. 1. – С. 209–215; Лобанов Михаил. Этносольфеджио на материале традиционной песни русской деревни: Учебное пособие для старших классов ДМШ и средних специальных учебных заведений), однак при тому варто взяти до уваги, що взагалі-то в класичному розумінні сольфеджіо як навчальна дисципліна – це вокальні вправи для розвитку слуху, зокрема слухового аналізу та набуття навичок читання нот (меншою мірою також для вироблення голосу), тож залежно від того, „що?”, „як?” і „навіщо?” вивчається, слід чітко розрізняти власне етносольфеджіо, спрямоване на вишколення саме етномузичного слуху, мислення та голосу (ясна річ, без читки нот), від звичайного сольфеджіо, в якому на фольклорному матеріалі, в т. ч. і нотованому, виховується академічний слух (інакше кажучи, в якому замість художніх зразків, узятих з писемної композиторської музики, використовуються народномузичні джерела); таке сольфеджіо ніяк неможливо вважати етнічним, його за відомою аналогією можна назвати хіба „шароварним”. Розуміється, академічним музикантам займатися справжнім етносольфеджіо немає сенсу, навчальну ж дисципліну, спеціально розроблену для розвитку етномузичного слуху–мислення–голосу, варто би викладати виключно на музично-фольклор(истич)них відділеннях в училищах і вишах.

У свою чергу, „Етносольфеджіо” та шкільна „Народна музична література” теж переслідують різну мету: перше націлене на вироблення фольклорного слуху й голосу, друга – на освоєння певного фольклорного репертуару, при якому, звісно, можуть використовуватися деякі методичні прийоми, притаманні саме етносольфеджіо.

– від дитячого фольклору через молодіжний до дорослого,

– від календарного через звичайний до сімейно-обрядового,

– від танкового через співний до речитативного,

– від мотивно-фразових побудов через мелорядкові до періодично-строфічних, складних, складених і великих форм,

– від тонічного вірша через силабічний до речитативного,

– від акцентної мелоритміки через часокількісну до вільноречитативної,

– від тональності через модальність до пентатоніки (ангемітоніки),

– від ідіо- та мембранофонів через аерофони до хордофонів,

– від пританцьовування через танець до хороводу і т. п. і т. д.[1], що в комплексі дійсно дозволять, переходячи від одного твору до іншого, вибудувати їх ланцюжок, обумовлений внутрішньою логікою нарощування знань і навичок, і в той спосіб мало-помалу ввести учня в барвистий світ фольклорного музикування[2]. Вельми бажано при тому не забувати про якомога безпосередніший

---

[1] Останні в кожному трискладному ряді параметри можуть включатися в програму не для практично-виконавського освоєння, а лише для класного чи позакласного слухання та спільного обговорення їхніх властивостей.

[2] Як відзначав Кирило Стеценко, у „Збірці народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних" М. Лисенка „принцип поступовості від більш легкого до більш трудного видержано дуже добре і виявляє в упорядчикові не тільки великого знавця народної пісні, великого музъку, але й свідомого педагога" (Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали. – С. 263). Цього ж фундаментального принципу дотримувався і сам К. Стеценко у зразковому списку пісень, призначених для вивчення на першому ступені навчання в т. зв. „Єдиній школі" (Кирило Стеценко: Спогади. Листи. Матеріали. – С. 341), також у тричастинному „Шкільному співанику" (Київ, 1918. – Ч. 1-2; Київ; Ляйпціг, б. р. – Ч. 3), і М. Леонтович у своєму рукописному зошиті шкільних хорів, укладеному восени 1917 року (Відділ рукописів Центральної наукової бібліотеки ім. Вернадського. – Од. зб. І-36276 і І-36292). Ці хори звичайно друкуються розпорошено, не в тому порядку, в якому їх виклав композитор, проте достеменно відомо, що спершу вони творили добре продуману цілість, у чому можна пересвідчитися, прослідкувавши логіку їх первісної послідовності: 1. „Добрий вечір, дівчино", 2. „Діду мій", 3. „Тиха вода", 4. „Ой у полі жито", 5. „Не ходила на вулицю", 6. „Ой сивая та і зозуленька", 7. „В полі-полі", 8. „Було літо", 9. „Пішов милий лужком", 10. „Про Нечая", 11. „А вже весна", 12. „Де згода в сімействі" (поки не опубліковано), 13. „Пливе човен", 14. „Ой ти знав", 15. „Ой розвився", 16. „Ой лис до лисиці", 17. „Гей нум, браття" (чомусь уперше видано як чоловічий хор), 18. „Ой сербине", 19. „Прощай, село", 20. „Чого соловей", 21. „Калино-малино", 22. „Грицю", 23. „Ішов стрілець" (послідовність решти семи хорів, а саме „Зеленая та ліщинонька", „Ой сів-поїхав", „Зажурилася", „Сіно моє, сіно", „Ой дай же, Боже", „Ой три сестриці" та „Ой це йду", залишається невідомою, оскільки їхні рукописи не збереглися в архіві М. Леонтовича).

зв'язок предмета з життям за вікнами класу, зокрема з народним, суспільним і державним календарями.

Після сказаного хіба стає ясним високе суспільно-виховне призначення музичної школи в закладенні на фольклорній базі підвалин національної музичної ментальності своїх учнів узагалі та шкільного вчителя народної творчості зокрема, який зобов'язаний вирізнятися неординарними якостями знавця місцевої культури усної традиції, певною мірою її автентичного носія, володіти навичками провідника дитячого колективу, а ще відзначатися комунікабельністю, вмінням щиро спілкуватися з молоддю, провадити її за собою, служити для неї авторитетним прикладом, – словом, бути не просто рядовим виконавцем спущених „згори" навчальних планів, програм та методичних розробок, що старанно (чи не надто) відбуває визначені йому „години" куска хліба ради, а людиною, може, не так яскраво творчого складу, як належно підготовленою фахово, здатною на своєму рівні самостійно вирішувати відносно нелегкі освітньо-виховні завдання. Таких справжніх професіоналів своєї справи нині не готує жоден навчальний заклад в Україні, їх наразі заступають подекуди лічені одиниці – істинні самородки, які не раз на голому ентузіазмі, подвижницьки працюють головно з дитячими фольклорно-етнографічними ансамблями, до того ж організованими на порожньому місці, вкладаючи в них душу та посвячуючи їм життя. При тому вони все рішучіше відходять від застарілої практики концертного фольклоризму, взорованої на ансамблях пісні і танцю, народних хорах чи оркестрах народних інструментів верьовкінсько-андрєївського типу, й звертають свої погляди до автентичної народної музики, прищеплюючи до неї непідробну повагу та любов. Подібні дитячі фольклорно-етнографічні ансамблі, окремі чи в складі дорослої клубної самодіяльності, здійснюють неоціненну ідейно-виховну роботу національно-державного значення, але чомусь зчаста саме поза стінами офіційних музичних шкіл. Здається, найвищий час подумати про законне переведення сюди настільки важливої ініціативи, що йде „знизу" та заслуговує всілякої підтримки, ба більше – про відкриття спеціальних, бодай 5-річних шкільних фольклорних класів, випускники яких могли би продовжувати свою етномузичну освіту на спорідненому відділенні в середній ланці. Це, врешті, поставило б виховання музично-фольклористичних кадрів на міцну основу й дозволило б налагодити стрункy систему їх наскрізного триступеневого підготування.

Накреслений проект у цілому хіба переконує сповна, що викладання етномузичних дисциплін в існуючій системі „школа – училище – виша" не конче мусить зводитися до вивчення всюди одного й того ж – фольклорних жанрів, не тільки може, але й повинно включати відповідне число цілком окремішних, якісно відмінних і водночас пов'язаних спадкоємністю їхніх циклів (комплексів), котрі сукупно здатні сформувати повноцінне уявлення про специфіку усномузичної культури та покликаної її досліджувати науки. Подібне удосконалення етномузичного виховання хоч і вимагає деяких, часом суттєвих новацій, проте вони не порушують основ наявної структури, тож подальша практична реалізація пропонованої реформи потребує не стільки планових організаційних заходів, скільки передовсім забезпечення кожного освітнього ступеня, кожної його дисципліни необхідними навчальними матеріалами – програмами, методичними рекомендаціями, посібниками, підручниками, задачниками, нотними й аудіовізуальними хрестоматіями, наочністю, словниками-довідниками, контрольними завданнями, тестами і т. д. і т. п. – як для педагогів, так і їхніх вихованців.

Як уже відзначалося, ще до кінця п'ятдесятих років минулого століття було вкрай мало літератури, яка могла б використовуватися безпосередньо в навчальному процесі та й то лише для викладання одного предмета „Народномузична творчість"[1]. За останні

[1] Перші узагальнюючі огляди українського музичного фольклору, які можна вважати певною мірою придатними для дидактичних цілей (а це окремий розділ в „Історії української музики" М. Грінченка, яка не перевидавалася й давно стала бібліографічним раритетом, і філологічний по своїй сутності посібник Ф. Колесси, що за радянщини знаходився під негласною забороною), використовувалися лише окремими знаючими педагогами (пригадую, як один із професорів-фольклористів Львівського університету був вельми здивований, дізнавшись на засіданні організаційного комітету для відзначення чергового ювілею Ф. Колесси про існування в доробку академіка „Української усної словесності"). Тому фактично новий початок такій літературі, можна вважати, поклали оглядові розділи, присвячені народній творчості, в колективних монографіях київських музикознавців Л. Архімович, О. Шреєр-Ткаченко, Т. Шеффер і Т. Каришевої (Украинская ССР. – С. 3-32; Музыкальная культура Украины. – С. 5-23; Нариси з історії української музики: У 2 ч. – Ч. 1), що послужили зразком для наступних публікацій такого типу включно з посібником А. Іваницького. Варто ще хіба нагадати, що приблизно тоді ж (1964 року) і також у Москві вийшов чи не перший окремий нарис про жанри українського музичного фольклору В. Харківа. Крім того, пам'ятається, про нагальну потребу створення підручника з народномузичної творчості постійно твердив як студентам, так і своїм колегам-викладачам С. Людкевич, а в 1964 році він уже навіть офіційно запланував написати його разом із В. Гошовським, однак цей задум

десятиліття в цьому напрямі зроблено доволі багато, проте недостатньо, щоби вважати намічену перебудову бодай сяк-так підготовленою. Навіть середня ланка, порівнюючи найліпше методично опрацьована та забезпечена, надто далека до ідеалу, адже для неї, як і для вишів, здійснені на нинішній день тільки-но перші спроби укладення програм, методичних рекомендацій та посібників (виключно лекційного характеру), що загалом становлять мізерну частку від потрібного; натомість досі зовсім нічого не створено для справді фольклорного виховання в музичній школі. За даного стану речей вітчизняну етномузичну педагогіку під кожним оглядом чекає по суті нерозпочатий край робіт, і задля осягнення належних висот вона має пройти принаймні такі головні етапи своєї остаточної кристалізації:

–*перший* (рівень навчальних планів):

1) визначення комплексів етномузичних дисциплін, що повинні проходитися на відповідному освітньому ступені з урахуванням типу навчального закладу, його профілю, спеціалізації тощо, а також методично раціональної їх послідовності;

2) встановлення для кожної дисципліни доцільних обсягів занять – аудиторних (лекційних, практичних, групових та індивідуальних) і самостійних;

–*другий* (рівень програмного забезпечення):

3) вироблення орієнтовних тематичних планів кожної з навчальних дисциплін;

4) створення для них навчальних програм (тезових і конспективних)[1];

не був доведений до скутку, так само як і літами опрацьовувана С. Людкевичем „Хрестоматія українських народних пісень, впорядкованих за ладотональною будовою" (докладніше див.: Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 1999. – Т. 1. – С. 23; Львів, 2000. – Т. 2. – С. 237-242; Добрянська Ліна. Етномузикологічна діяльність Станіслава Людкевича у Львівській консерваторії // Етномузика. – Львів, 2008. – Ч. 4. – С.37-56. – Наукові збірки ЛНМА, вип. 21).

[1] Аналогічних, наприклад: Народное музыкальное творчество: Программа-конспект для музыкальных училищ по специальности № 2107 „Теория музыки". – Москва, 1983; История музыки народов СССР: Программа-конспект для музыкальных вузов по специальностям №№ 2201-2208. – Москва, 1978; История зарубежной музыки: Программа-конспект для музыкальных вузов. – Москва, 1978; Анализ музыкальных произведений: Программа-конспект для историко- теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Москва, 1977; Анализ музыкальных произведений: Программа-конспект для исполнительських факультетов музыкальных вузов. – Москва, 1971 тощо.

-*третій етап* (рівень методичних напрацювань):

5) укладання типових методичних розробок (необов'язково для всього курсу, це можуть бути опрацювання лише окремих його тем або й поодиноких занять)[1];

6) окреслення оптимальних обсягів та підбір ілюстративних матеріалів (нотних, аудіовізуальних, текстових, графічних, комп'ютерних й ін.) як для аудиторних занять, так і самостійної роботи[2];

-*четвертий* (рівень результативного текстового оформлення):

7) написання текстів окремих занять (з відповідними ілюстраціями) та цілісних посібників різного призначення.

Було б, звичайно, найпродуктивніше, якби майбутній процес виформовування всієї етномузичної навчально-методичної літератури проходив саме так, поетапно, це надало б йому бажаного динамізму, цілеспрямованості й уберегло б його від нерентабельних дублювань, хибних пропозицій, блуканини манівцями. Та реально в умовах відсутності централізованого прийняття ключових рішень розраховувати на такий хід подій ледве чи доводиться[3], у зв'язку з чим наша етномузична педагогіка, очевидно, буде змушена

---

[1] Такі методрозробки включають, як правило, назву та план кожного заняття (орієнтовно з 5-9 пунктів), його тезовий зміст або конспект, далі – основні висновки, списки нових термінів та понять, обов'язкової та додаткової бібліо- та нотографічної літератур, врешті, контрольні питання та завдання для самостійної роботи. Як відомо, студенти училищ і перших курсів виші, не кажучи вже про школярів, вельми невміло конспектують на слух через брак потрібних навичок і досвіду, тому бажано, щоб для них конспективний виклад змісту нової теми наперед склав педагог і роздруковував як роздатковий матеріал.

[2] На перших порах це можуть бути лише їхні списки з посиланнями на відповідні публікації.

[3] Відсутній керівний орган певною мірою міг би заступити хтось із числа провідних етномузикознавців („корифеїв"), узявши на себе труд створення всіх потрібних навчально-методичних матеріалів, та це від його величності випадку залежить чи знайдеться такий охочий, чи вистачить йому кваліфікацій, знань, досвідченості й терпіння, чи зможе він день-денно гарувати без офіційного й оплачуваного замовлення, та й ледве чи під силу одній людині охопити на належно високому рівні геть усе – від забав у підготовчій групі музичної школи до лекцій та практикумів на етномузиконавчому відділенні в музичній академії чи університеті, навіть коли цій шляхетній справі віддати життя; поза тим, у такого роду моноавторських „енциклопедіях" важко уникнути типових недоліків, про які говорилося вище (див. виноску 1 на стор. 138). Подібний подвиг до снаги хіба що колективу авторів під керівництвом одного чи кількох „корифеїв", як то широко практикується, зокрема, в Сполучених Штатах, однак у нашій сьогоденності й ця можливість, либонь, виключається через суттєву несумісність у поглядах більшості етномузикологів, і то належних до однієї регіональної школи – „львівської", „київської" чи „харківської".

пережити два визначальні періоди свого розвитку – стихійного накопичення достатньої критичної маси попередніх напрацювань з подальшим виходом на якісно новий, вищий ступінь їх систематизації, узагальнення та уніфікації. Бо коли дедуктивно-впорядковане керівництво перетвореннями „зверху" неможливе, то його має заступити самодіяльний індуктивно-пошуковий рух „знизу". Шлях цей, безумовно, і довший, і тернистий, зате напевно ґрунтовніший і надійніший, позаяк не може бути гарантій, що централізований вибір вихідних положень і загальних напрямних їх реалізації виявиться в остаточному підсумку єдино правильним, історично перспективним. То й не варто чекати подвигів свого Геракла чи віщань своїх же халдейських мудреців, тільки відразу, не зволікаючи, забиратися до справи, самовідданої спільної роботи, в якій якнайактивнішу участь мали б узяти передусім викладачі етномузичних дисциплін, педагоги-практики. На перших порах, не мудруючи лукаво, вони могли б запропонувати власні, вже готові навчально-методичні розробки, включно з поточними приготуваннями до окремих занять. Не біда, якщо при тому вийде нараз по кілька праць на одну тему й одного жанру[1] – навпаки, у той спосіб виявиться існуючий плюралізм поглядів та підходів, у здоровому змаганні яких врешті визначиться оптимальніший варіант, відібраний самим життям. Важливо тільки, щоби та чи інша пропозиція творилася не як спроба утілення якоїсь абстрактної ідеї, а неодмінно з однозначною прив'язкою до конкретики викладання відповідного предмету, його програмних вимог, обсягу, орієнтовного тематичного плану, методики проведення занять тощо з чітким

[1] Аби тільки не перелицьовування (не кажучи вже про елементарне переписування) існуючої роботи, що не раз межує зі злочинним плагіатом – якщо не самого тексту, то закладених в ньому ідей. Такого сорту опуси, засновані нібито на „опрацюванні літератури", а насправді на її компіляції, лишень гонять вал, можуть напустити туману незнайкові чи потішити „авторське" честолюбство, але реально не приносять ніякої користі, оскільки їхня правдива вартість рівнозначна пресловутому „винайденню велосипеда" чи „відкриттю Америки". Цінність інтелектуальної праці полягає головно в тому, що конкретно нового та правильного вона докладає до загальної скарбниці пізнання, при цьому нове має благородне право на помилку, бо негативний досвід застерігає від її повторення, натомість правильне, але старе ще в зародку приречене поповнити смітник історії. На жаль, у нашій етномузичній літературі не тільки педагогічній, але й науковій за останнє півстоліття стараннями безвідповідальних кон'юктурників та малограмотних дилетантів завелося надто багато і давно застарілого, і явно неправильного, вигаданого, що продовжує гальмувати поступ на обох фронтах.

усвідомленням місця в окресленому вище загальному процесі й очевидної поступальності щодо попередників.

Зі свого боку, вчені-фольклористи, ідучи назустріч корінним запитам етномузичної педагогіки, повинні би інтенсифікувати дослідження насамперед у тих ділянках, які все ще залишаються маловивченими, а то й узагалі білими плямами. До таких відноситься передовсім чимало питань мелотипології, мелогенези, мелогеографії та їхніх кореляцій, дані яких потрібні для шкільних та училищних курсів, теорії та історії кожної основної музично-етнографічної (експедиційно-польова робота, транскрипція, ресурсознавство) та музично-етнологічної (аналітика, систематика, герменевтика) дисциплін зокрема й етномузикології в цілому, вирішених неодмінно в проблемному (не описовому!) ключі, без чого відповідні вишівські предмети не можуть піднятися понад звичний емпіризм[1]. З тією ж метою слід підтримувати курсові та випускні роботи студентів-музикознавців, присвячені узагальнюючій характеристиці музичного фольклору (чи лише якогось його значного жанру, жанрового циклу) певної адміністративної області чи тільки її району, написання текстів з окремих тем чи занять, підготування для них навчальних матеріалів і т. ін. під час проходження студентської педпрактики, якщо вони прямо призначаються для застосування в конкретному училищі або музичній школі[2]. Свою

[1] У вступах кандидатських і докторських дисертацій стандартно відзначається, що результати здійснених у них досліджень застосовуються, зокрема, в курсі лекцій з якогось-там предмета, як правило, читаного самим дисертантом, та рідко коли подібне впровадження теоретичних і прикладних новацій у навчальну практику дістає реальне вираження у відповідній праці суто дидактичного жанру (методичних розробках, рекомендаціях, полекційних текстах, хрестоматіях і т. п.), а якщо й дістає, то здебільшого між текстами обох робіт (дисертаційною та педагогічною) немає жодної різниці (хоч різнитися мали би принаймні їхні мовні стилі) і, значить, під виглядом педагогічної публікується все та ж наукова робота, малопридатна чи взагалі непридатна для потреб педагогіки. З огляду на це видається цілковито слушною позиція ВАК, яка напряму пов'язує присвоєння наукових звань (професора, доцента) з написанням навчальних посібників, якщо, звісно, трактувати поняття посібника достатньо широко, включаючи в нього задачники (скажімо, з музично-етнографічної транскрипції чи аналізу народномузичних творів), альбоми (наприклад, народних інструментів з їхніми систематичними описами), хрестоматії, комп'ютеризовані тести і т. ін. Можливо, годилося б, щоби такі атестаційні роботи встановленого обсягу захищалися публічно, як і дисертації.

[2] Див., наприклад: Добрянська Ліна. Випускні роботи з етномузикології в ЛДК/ВДМІ/ЛДМА ім. Миколи Лисенка // Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1. – С. 154-161. – (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вип. 12); Клименко Ірина. Випускні

користь могли би принести студентські спроби оцінки історичних досягнень певних етномузикознавчих шкіл, напрямків, окремих дисциплін[1]. Цінною підмогою для педагогів могли би стати по-справжньому критичні огляди наявної, надто свіжої етномузичної літератури, в яких підсумовувалося б усе, що зроблено в ній, і що власне зроблено правильно, а що хибно, допомагаючи менш підготовленим читачам розібратися, де кукіль, а де пшениця. Нині, може, як ніколи, гостро відчувається дефіцит таких оглядів, особливо на фоні втрати традицій повноцінного рецензування новинок[2].

Усі створювані начально-методичні матеріали, ясна річ, повинні оприлюднюватися та якнайоперативніше доходити до заінтересованих осіб. Добитися цього можна перш за все винесенням нових пропозицій для обговорення на регулярних представницьких зібраннях (конференціях, семінарах) викладачів етномузичних дисциплін, де б, окрім того, в ході живих дискусій (зокрема під час круглих

роботи з етномузикології в Київській державній консерваторії / Національній музичній академії ім. П.І. Чайковського // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 191-199. – (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вип. 14); Боярська Наталія. Студентські роботи на кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (за період 1997-2007 рр.) // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3. – С. 169-186. – (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вип. 15); Таранець Сергій. Випускні роботи з етномузикології в Одеській державній консерваторії / Одеській державній музичній академії ім. А.В. Нєжданової // Етномузика. – Львів, 2008. – Число 4. – С. 131-138. – (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вип. 21).

[1] Див. там само.

[2] Сучасне рецензування рідко коли являє собою спробу аналізу й об'єктивної оцінки, переважно це або просте, часто бездумне, а тому неточне реферування окремих, не конче ключових положень праці (якщо автора люблять), або її упереджений рознос, породжений незборимою охотою звести особисті порахунки (якщо автора не люблять). І в одному, і в другому випадках зазвичай не відають, що творять, бо ж отаким рецензуванням можна розписатися лише у власній некомпетентності. А щоби приятелювати й одночасно чубитися на науковому поприщі, як Іван Франко та Михайло Грушевський, Філарет Колесса та Станіслав Людкевич, треба бути справжнім інтелігентом та ідеалістом, здатним вірою і правдою служити справі, своєму призначенню, а не марноті марнот. Такі ж досконалі зразки етномузикознавчих рецензій залишив К. Квітка. Болісно реагувати на всяку критику взагалі не варто, як за совітів, коли вона означала початок політичного переслідування із перспективою опинитися в таборах або залишитися без роботи та засобів до існування, сьогодні – це не більше, аніж оприлюднена стороння опінія, одна з кількох можливих, побачити ж себе в чужому дзеркалі завжди корисно, навіть якщо воно – криве. „Важко працювати без критики, трудно йти у темряві, напомацки, не відаючи – чи що даєш: зерно чи полову?" (Коцюбинський Михайло. Твори: У 3 т. – Київ, 1956. – Т. III. – С. 196).

столів) вирішувалися всі нагальні проблеми етномузичної педагогіки, ухвалювалися відповідні рекомендації та необхідні поправки, підбивалися підсумки попереднім досягненням, що певною мірою знімало б стихійність її становлення. Тим більше, що досвід організації подібних відповідальних заходів уже є: так, у середині 80-тих років минулого століття у Львівській консерваторії було проведено шість регіональних семінарів для викладачів музичного фольклору та ще один – у Тернопільському музучилищі, а із здобуттям Незалежності відбулися три такі загальнодержавні зустрічі – у Львові (консерваторія), Києві (інститут культури) та Кременці (педколедж). На жаль, у новому тисячолітті ці багатообіцяльні починання не знайшли собі продовження, мабуть, через те, що їхніми ініціаторами та фундаторами виступали завжди одні й ті ж ентузіасти, в розмаїтті етномузикознавчих інтересів яких педагогіці належиться далеко не найголовніше місце. Та для досягнення накреслених цілей організацію педагогічних форумів слід поставити на постійну основу, хоча варто проводити їх, можливо, не кожен раз у всеукраїнському масштабі (це буває, як правило, вельми витратно не тільки для організаторів, але й учасників, яким зазвичай доводиться відряджати самим себе власним коштом), а тільки в кожному регіоні окремо, до того ж у якомусь одному заінтересованому вищому навчальному закладі, який узяв би на себе добровільний обов'язок влаштовувати якщо не щорічні, то бодай щотрирічні сесії (як показує практика, не більш, ніж дводенні, й перед початком навчального року – ближче до кінця серпня)[1]. І лише в міру накопичення питань загального характеру годилося б збирати спільні наради (та й то не всіх викладачів, а радше делегованих представників).

Якісні напрацювання, особливо апробовані зібраннями викладачів етномузичних дисциплін чи кафедрами музичної фольклористики, потрібно друкувати. Зрозуміло, це пов'язано з певними труднощами, адже в нас узагалі немає періодичних видань навіть з музичної педагогіки, не кажучи вже про педагогіку етномузичну, й хіба марно уповати на їх появу хоч би найближчим часом. На жаль, свого часу пощастило видати матеріали тільки двох

[1] Тоді інший навчальний заклад міг би зосередитися на організації регулярних щотрирічних наукових конференцій, а ще інший – таких же постійних конкурсів-фестивалів виконавців автентичної етномузики і таким чином були б охоплені систематичною колективною роботою на місцях всі три основні напрямки етномузичної діяльності.

згаданих всеукраїнських форумів[1], та все ж завдяки цим публікаціям наша етномузична педагогічна література вийшла за вузькі рамки перед тим єдиного жанру навчальної програми. Добрий почин підхопили періодичні збірники наукових праць та матеріалів, що почали виходити віднедавна[2]. Проте всього цього явно недостатньо, для подальшої успішної розбудови викладання етномузичних дисциплін треба налагодити видавничу справу в значно ширших масштабах, і то не конче мусять бути відразу цілі книги – насущні потреби цілком спроможні задовільнити публікації звичайних брошур (до 5 авторських аркушів), значення яких зараз чомусь недооцінюється, тоді як колись вони випускалися спеціальними серіями[3], що виконували дуже серйозні організаційно-освітні завдання. За теперішніх умов подібні невеликі, до того ж малотиражні видання порівняно легко виготовляються засобами оперативної поліграфії, а то й ще простіше – за допомогою звичайного принтера й, отже, їх продукування не становить особливих технічних труднощів (фінансових, зрештою, також: видання 100 примірників брошури, скажімо, на 40-50 сторінок дорівнює вартості 2-3 пачок стандартного канцелярського паперу)[4]. Єдина справді непроста проблема тут – оперативне поширення надрукованої літератури за відстуності органу, що мав би цим займатися.

---

[1] Надалі подібні публікації повинні стати нормою так само, як це вже прийнято мало що не повсюдно для аналогічних форумів етномузикологів-науковців від початку проведення серії „Конференцій дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель" у Львові (1989-1997).

[2] Проблеми етномузикології. – Київ, 1998. – Вип. 1; Етномузика. – Львів, 2006, 2007. – Ч. 1-3.

[3] Зокрема, видавництво „Музична Україна" мало такі педагогічні серії: Музикантові-педагогу, Школярам про музику, Бібліотека учня і вчителя „Бесіди про музику", Бібліотека дошкільного працівника й ін. (в яких, щоправда, не публікувалися музично-фольклористичні праці).

[4] Ремствування на відсутність коштів стало вже притчею во язицех, не доводиться тільки чути скарг на брак ініціативи, розуму, знань, умінь, кваліфікацій та совісті в порядкуванні тими коштами, коли вони таки появляються, дарма що очевидних прикладів цинічної непорядності й безвідповідальності, відвертої бездарності й дурості як в історії, так і в сьогоденні хоч відбавляй. Зробити з лемеша швайку або повний пшик потрафить будь-хто, а от за мінімуму ресурсів, можливостей добиватися максимального результату дано далеко не кожному. Тож, може, треба нарешті навчитися, з одного боку, нещадно карати демагогів та невдатників, що нахабно покривають свою безпомічність видуманими причинами, з іншого ж – ще за життя помічати та цінувати ефективних (не ефектних!) особистостей, здатних творити диво з нічого, і гуртуватися навколо них. У тому – запорука успіхів.

Певною мірою заступати його міг би загальнознаний список зацікавлених установ та осіб, на адреси яких вона розсилалася хоч би самими авторами, однак такий спосіб є відносно складним, дорогим і малоефективним, оскільки спроможний обслуговувати лише замкнене коло читачів. Радикальним розв'язанням даної проблеми може стати тільки додаткове розміщення публікацій в електронній версії на відповідному Інтернет-сайті.

Такими загалом видаються магістральні шляхи та раціональні способи системної організації викладання етномузичних дисциплін на сучасному етапі. Непохитним при цьому залишається лише основний постулат: три різні освітні рівні „школа – училище – виш" мусять розв'язувати засадничо відмінні методологічні питання (що, як і навіщо навчати?) та відповідно включати неоднакові добори цілком самодостатніх навчальних дисциплін (тісно пов'язаних, проте, закономірною спадкоємністю). Решта – конкретика втілення даного постулату в життя – підлягає конструктивній дискусії, зав'язок якій, хотілось би сподіватися, покладено вище сказаним. У кожному разі, лишити заторкнуті проблеми без обговорення, зігравши звично в мовчанку, заслуговувало б на праведний докір грядущих поколінь.

Бо приходимо на час, аби на визначеному відтинку гідно пронести естафету.

Аудіовізуальні архіви[1]: Проблеми та перспективи

Улітку 2007 року делегація етномузикологів з України взяла участь у всесвітній конференції Міжнародної ради з питань традиційної музики (ICTM). Ця поїздка мала особливе значення для українських учасників. Адже саме Відень історично пов'язаний з початком етномузикологічних студій в Україні. Не менш символічним залишається і той факт, що в місті знаходиться найстаріший у світі фоноархів народної музики, заснований ще наприкінці XIX ст. Історики дисципліни переконані, що швидкий розвиток етномузикології як окремої професійної галузі відбувся, насамперед, завдяки винаходу звукозаписувальної технології (зокрема фонографа), а відтак і заснуванню фоноархівів. Дискусії навколо цієї думки (тези) велися впродовж усієї конференції світової спільноти етномузикологів.

Під час семиденної конференції понад двадцять презентацій-виступів було безпосередньо присвячено питанням, пов'язаним із різними аспектами роботи етномузикологічних архівів. Зокрема, мова йшла про технологічні проблеми записування і збереження культурної спадщини, регулювання колективних (авторських) прав і суспільну роль архівів у XXI ст. Крім цього, на засіданнях були представлені різні великомасштабні проекти, в тому числі зі сторони Європейського союзу та США. Основне завдання, яке ставили учасники цих проектів, – скоординувати співпрацю між установами та звести відомості про існування унікальних польових записів під опіку єдиної мережі. У цьому контексті нам було приємно представити на форумі здобутки українського проекту „Українська Автентична Музика. Мережа Архівів Культурної Спадщини України"[2].

---

[1] Поняття „фонограмархів" у світі щораз частіше замінюється терміном „audiovisual archive" (аудіовізуальний архів). Річ у тому, що в таких архівах існують переважно не тільки фонограм-записи, а й інші форми документації етнографічної інформації, як наприклад, фотографії, відео тощо. Детальніше див., зокрема: Seeger Anthony. Shubha Chaudhuri eds. Archives for the Future: Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century. Calcutta: Seagull Books, 2004.

[2] Поїздка на конференцію відбулася завдяки спонсорській підтримці Наукового товариства ім. Тараса Шевченка (Нью-Йорк), Посольства США в Києві, Центру вивчення іноземних мов при Університеті ім. В. Райса (Х'юстон), Українського культурного клубу в місті Х'юстон і Міжнародної ради з питань традиційної музики, а також співачки Руслани Лижичко.

На конференції були присутніми фахівці з відомих у світі архівів, наприклад, вже згаданого Віденського Фонограмархіву, Австрійського товариства народної пісні (Відень), Американського центру народного побуту при Бібліотеці конгресу, Берлінського фоноархіву, Фоноархіву при Університеті штату Індіана (Блумінгтон), Варшавського фоноархіву, Архіву і дослідницького центру етномузикології (Гунгаон, Індія) та інших. На особисте запрошення директора віденського Фонограмархіву, Др. Дітера Шулера, учасники української делегації відвідали цю славнозвісну інституцію.

Незважаючи на те, що на ювілейну конференцію приїхали представники з різних архівних установ, більшість із них із занепокоєнням говорила про майбутнє своїх колекцій. Учасники конференції наголошували на тому, що державним адміністраціям байдужі проблеми збереження записів, з якими архівісти щоденно стикаються у їхніх фондах. Через відсутність належної державної підтримки поволі, але нещадно та безповоротно нищаться унікальні національні колекції культурної спадщини. На черговій пленарній сесії одна делегатка вразила аудиторію своєю реплікою під час дискусії після виступу представника ЮНЕСКО про небезпеку, яка чатує на етнографічні колекції в часі цивільної нестабільності. Архівістка розповіла про повне знищення національного фоноархіву в Багдаді через військові дії 2003 року. Кілька разів вона просила в представництва ЮНЕСКО „офіційного пояснення" тих подій, аби завершити трагічну історію архіву – „його заснування та кінець". Тож її оповідання могло би стати своєрідним лейтмотивом сучасного стану фоноархівів у цілому світі та свідчити про складні повсякденні обставини, в яких перебувають колекції культурної спадщини сьогодні. Фоноархіви, як правило, все ще не мають пріоритетного статусу, як, наприклад, музеї – установи із збереження та дослідження матеріальної культури.

Поза цими тривогами учасників, конференція була продуктивною і проходила дієво та результативно. Усі презентації, у яких висвітлювалися питання збору та збереження культурної спадщини, були присвячені різним темам, зокрема цифровим архівам, новим находженням, методиці польових досліджень і технологічним аспектам записування. Прозвучали експертні оцінки стосовно новітньої практики, яка запроваджується в архівах, насамперед у питаннях укладання наукової документації, можливостей вільного доступу до їхніх фондів.

Серед неординарних конференційних засідань, насамперед, слід відзначити експертну презентацію із питань сучасних технологій, яка була організована віденським фоноархівом (http://www.pha.oeaw.ac.at/). Звуковий інженер з питань технології п. Надя Валашковіц (Nadja Wallaszkovits) представила тему: „З R-DAT до твердого диску: Альтернативні способи в сучасній техніці звукозапису польової роботи". Доповідач представила присутнім різну новітню техніку звукозаписування в

польових умовах. Зокрема п. Валашковіц зазначила, що, незважаючи на зручність тиражування, цифрові записи потребують ще більшої уваги, аніж їхні попередні аналогові формати (наприклад фоновалики, касети, платівки і т. д.). Сучасна цифрова технологія (та її носії) швидко розвивається, і всі наші сьогоденні зусилля можуть скоро виявитися безплідними (до речі, оптичні диски, наприклад CD/DVD-R, вважаються носіями минулого та вже потроху виходять з ужитку). Тому, для успішної реалізації цифрових проектів постійного збереження фонозаписів, потрібно передбачати кошти і на їхнє переведення у нові формати та тиражування.

Цікавою та інформативною була дискусія про використання різних мікрофонів для записування звукового простору. Наприклад, та ж п. Валашковіц продемонструвала мікрофони, які ловлять звукові сигнали у радіусі 360 градусів (разом зі звуками навколишнього середовища). Такий спосіб запису дає можливість у подальшому максимально точно відтворювати реальне звучання. Зараз перезапис із аналогічних на цифрові некомпресовані формати відбувається шляхом найвищої на сьогодні якості самплінгу (тепер 24 bit/ 394 kHz), що лежить поза фізичними можливостями людського слуху. Проте, п. Надя Валашковіц стверджувала, що фіксація народної музики разом із загальним звуковим фоном у просторі (background noise) надає „повну картину" звукової інформації (наприклад, спів разом із шумом птахів, дітей, годинника тощо) і в майбутньому, при нагоді, може стати окремим об'єктом дослідження.

У кількох теоретичних роботах, представлених на конференційних засіданнях ICTM, було піднято питання колективного (авторського) права та сучасних засобів використання фоноархівів у дослідницьких студіях. ICTM давно співпрацює з ЮНЕСКО та Всесвітньою організацією інтелектуальної власності (WIPO) над розширенням поняття „колективних локальних знань" (indigenous knowledge), вважаючи необхідним включити до нього також і традиційні форми нематеріальної культури, як, наприклад, музичні та танцювальні жанри. На засіданні, присвяченому цій проблемі під загальною назвою „Архів та авторські права", прозвучало декілька виступів. Так, канадський етномузиколог Беверлі Діамонд (Beverly Diamond) виступила із доповіддю „Етнографія авторського права". Вона поділилася своїм досвідом співпраці з різними етнічними групами в процесі підготовки нового навчального підручника про традиційну музику індіанців у Канаді. Науковець розповіла про способи отримання дозволу від членів племен помістити польові записи їхньої традиційної музики до компакт-диску. На цьому ж засіданні своє дослідження про співпрацю між національним архівом та емігрантами у Великобританії висвітлила і Керолін Ландай (Carolyn Landau) з Великої Британії. Пізніше др. С'юзан Зіґлер (Suzanne Ziegler) поділилася інформацією про

нові знахідки польових записів на фоноваликах у берлінському архіві. Інформація про ці фоноциліндри була нещодавно опублікована в каталозі „Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs"[1]. Дискусія після її промови зосередилася на сучасній проблемі сервісу у великих архівах, зокрема професійному обслуговуванні його користувачів. Сьогодні архівам бракує спеціалістів, хоча би для опрацювання фондів. Часто через відсутність відповідного фінансування немає належної кількості працівників. Тому нерідко такі установи вирішують не подавати інформації про свої колекції, доки вони повністю не будуть опрацьовані.

Крім теоретичних студій, на світовому етномузикознавчому форумі було представлено також і кілька національних міжнародних проектів створення цифрових архівів. Зокрема, національні проекти презентували дослідники з Кіпру й України. Так, етномузиколог Панікос Джіоргодес (Panikos Giorgoudes) виступив із доповіддю „Розвиток он-лайнових музичних архівів і соціальне значення їх заснування: Приклад Кіпру" (The development of online music archives and the social meaning of their establishment: The case of Cyprus). Його презентація стосувалася складного процесу створення мережі архівів на острові. Кіпрський етномузиколог є координатором проекту „Об'єднання через традиційну музику" (Uniting Through Traditional Music), що співпрацює з різними архівними установами. Для реалізації цього проекту спеціально була створена веб-сторінка (http://www.uttm.org), на якій можна знайти і почути зразки етнічної музики країни.

Подібним, презентованим на ICTM, був уже згаданий український проект – „Українська Автентична Музика. Мережа Архівів Культурної Спадщини України". У доповіді Ярослав Давидовський та Антоній Поточняк „Думати глобально, діяти локально: Створення мережі культурної спадщини в Україні" ознайомили світову етномузикознавчу громаду з національним культурним проектом, інформація про який знаходиться на веб-сторінці www.folk.org.ua.

Все ж особливу увагу учасників конференції привернули два значні проекти, перший з яких – європейський, під назвою „ДИСМАРК", другий – американський – „EBIA". Ці проекти хоч і подібні за масштабністю, та принципово відрізняються своєю концепцією організації процесу роботи й опрацювання матеріалу, а також способом співпраці їх учасників. Американський проект діє вже декілька років, європейський щойно розпочався.

Круглий стіл, присвячений проекту ДИСМАРК, був надзвичайно плідним з точки зору міждержавної співпраці архівних установ. При обговоренні було піднято такі складні питання, як способи збирання відомостей про етнографічні колекції європейських архівів, створення

[1] Ziegler Suzanne. Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. – Berlin, 2006. – 512 p.

спільного каталогу, систематизація інформації та обмін нею в рамках місцевих традицій архівування. Це конференційне засідання відрізнялося від інших форматом обговорення. Спочатку проект був представлений у трьох виступах: вступним словом про завдання проекту (Томмі Сьойберг, Стокгольм), доповідями про технологічні аспекти збирання та збереження даних (Майріс Менгел, Берлін) і прикладне застосування програми в одному архіві (Ева Дагліґ, Варшава). Після промов робочої групи був організований комітет з присутніх спеціалістів. Рада експертів на належному рівні оцінила представлений проект і способи реалізації його цілей.

Трохи про сам проект: ДИСМАРК або його англійський аналог DISMARC (Discovering Music Archives – Відкриття музичних архівів) ставить собі за мету привернути увагу спеціалістів до „маловідомих колекцій культурних, наукових і дослідницьких аудіозаписів традиційної музики в архівах Європи". Взагалі, стратегією проекту є „створення панєвропейської інфраструктури для архівів" з метою підключення до т.зв. Європейської бібліотеки. Цей проект є одним із багатьох, який підтримується Ініціативою цифрових бібліотек Європейського союзу (i2010). Для розробки свого задуму ДИСМАРК отримав фінансування (майже 995.000 євро) на два роки. Участь у проекті беруть сім архівних установ, більшість з яких – це німецькі. Серед учасників також варшавський архів Інституту мистецтв Польської академії наук (Instytut Szturi Polskiej Akademii Nauk або ISPAN і Національний архів у Бухаресті.

Закономірним видалося і критичне ставлення учасників-експертів до масштабності цього проекту. Чимало питань стосувалося універсальної спроби об'єднання всіх архівів. Так, неясною була відповідь на запитання щодо самого завдання такого каталогу. Наприклад, чи проект обмежується тільки інформацією про різні фоноколекції, чи він також має намір подавати і самі зразки фонозаписів. Друга низка запитань торкалася збирання повідомлень про колекції та їхню колективну систематизацію. Кожен архів має свою методологію опрацювання власних фоноколекцій і вироблений спосіб опису цієї інформації. Отож архівістам було цікаво обговорити засоби стандартизації архівної інформації щодо фонозаписів і створення спільного каталогу. Тим більше, що робоча група під час своїх презентацій підкреслила наміри учасників створити пошукову систему каталогу, яка працювала би різними мовами. Зрештою, кілька учасників дискусії висловили думку, що виділений термін на здійснення головних завдань проекту (два роки) є закороткий.

Натомість інший презентований проект – EBIA діє вже кілька років і має успіхи у реалізації самого проекту. Його представлення на конференції зробили старший науковий співробітник Рут Стон (Ruth Stone) і директор Алан Бурдет (Alan Burdette). Др. Стон говорила про історію заснування проекту, а п. Алан Бурдет продемонстрував працездатність

(можливості) цифрового архіву. Більшість питань після його виступу було пов'язано з авторськими правами.

EBIA є спільним проектом двох академічних установ, у яких існує архів. Розпочатий у 2001 році університетами в штатах Індіана і Мічіган, проект працює тільки з відеозаписами. Під час розмови з директором проекту Аланом Бурдетом, на моє запитання: „Чому тільки відеозаписи?" ми отримали відповідь: „Відео – найскладніший формат для опрацювання і збереження. Якщо знайдеться ефективний спосіб збереження відео, то нам буде легше згодом працювати з аудіо".

Американський проект відрізняється від європейського не тільки способом збирання етнографічного матеріалу, а також процесом роботи. Збирачі співпрацюють безпосередньо з представниками проекту, які надають технічну підтримку для опрацювання етнографічних матеріалів. Учасників програми набирають тільки на основі конкурсу. Головний критерій – якість і кількість (10 годин) зібраного матеріалу. Раз на рік учасники їздять у відрядження в Університет Індіани (за кошти проекту), де проходять двотижневий навчальний курс зі спеціалістами (програмістами, архівістами, етномузикологами та ін.). Там, на місці, вони працюють над своїм оцифрованим етнографічним матеріалом. Учасники мають рік часу після закінчення курсу, щоб завершити детальний опис свого внеску в цифровий архів, що переважно відбувається в домашніх умовах за допомогою мережі Інтернет. За свою участь у проекті вони отримують гонорар (2000 доларів США). Наприкінці роботи опрацьований матеріал ще проходить додатковий етап перевірки (peer review). Зараз в архіві нагромадилося понад 300 годин відеозапису, який вже опрацьований з коментарями збирачів. Відео можна віднайти за ключовими словами. Організатори розглядають різні засоби розповсюдження етнографічного продукту серед академічних установ.

Окреме питання, яке виникло в ході дискусій, – майбутнє етномузикологічних архівів в ері цифрової техніки. Ці проекти є важливими з тієї простої причини, що вони на державному рівні піднімають питання створення цифрових архівів для збереження фонозаписів у майбутньому. Кожен із них має свої переваги. Незважаючи на загальну критику експертів, проект ДИСМАРК втілює в життя надважливе завдання – збір інформації про фонди, розпорошені в різних установах Європи. Цей проект, напевно, стане поштовхом для реалізації одного з найнагальніших завдань сьогодення – інвентаризації існуючих колекцій у Європі. Натомість EBIA підходить до цієї проблеми по іншому, створюючи зовсім новий віртуальний архів етнографічного матеріалу. Скрупульозна професійна робота зі збирачами та висока якість згромаджених матеріалів будуть мати неабияке значення для успіху проекту та нададуть свої позитивні результати для розвитку дисципліни.

Сьогодні будь-які розмови щодо створення спільних архівів викликають у людей подив і багато запитань, зокрема, стосовно того, хто

має виступити виконавцями цих проектів. Процес заснування подібних інституцій надзвичайно складний і невдячний. Для досягнення бажаних результатів така робота потребує безліч безіменних учасників. Усі розмови про проблеми архівів на конференції ІСТМ дещо нагадують намагання попередників створити універсальні фоноархіви заради розуміння культурних явищ, задля студій із порівняльного музикознавства. Цікаво, що сучасні фоноархіви – ті ж самі універсальні архіви, але тільки в цифровому вигляді (електронний варіант паперового покажчика). Це також важливе завдання, але воно не повинно бути єдиною кінцевою метою. На жаль, координатори вищезгаданих проектів беруть до уваги тільки засоби розповсюдження архівних матеріалів через мережу Інтернет і приділяють мало уваги потенційності самих інформаційних технологій, її комунікативних аспектів для вироблення колективних знань і створення соціальних мереж. Будь-який архівний документ у контексті сучасності, нехай і стародавній польовий запис, може мати друге чи навіть третє життя. Сьогодні, у двадцять першому столітті, завданням цифрових інформаційних технологій у створенні етномузикологічних архівів повинно бути з'ясування головного питання „для чого існують колекції культурної спадщини?" і віднайдення творчого трансформаційного підходу для його вирішення, яке йде поза завданням самої дисципліни.

Ярослав Давидовський
Антоній Поточняк

Конференція до 50-річчя лабораторії народної музики РАМ ім. Гнєсіних

У неофіційному рейтингу музичних вишів Росії третє місце після Московської та Санкт-Петербурзької консерваторій посідає Російська академія музики ім. Гнєсіних. Історія заснування цього закладу сягає кінця XIX ст., коли від 1895 р. він функціонував спочатку як приватна музична школа, згодом, з приходом радянської влади, – державне училище-технікум, а від 1944 р. – музично-педагогічний інститут. Під пильною та тривалою опікою сестер Гнєсіних, найбільше з яких пристаралися Євгенія та Олена, протягом XX ст. школа розвинулася у провідну музичну установу, де поряд із вихованням педагогів та виконавців активно провадилась і наукова робота. У 1992 році Гнєсінка (як її найчастіше називають у народі) отримала статус академії[1].

Із 1959 року при музичній академії діє заснований В. Харьковим (учнем К. Квітки) кабінет народної музики, спершу в статусі навчально-наукової лабораторії, а з 1993 року як Проблемна науково-дослідна лабораторія з вивчення традиційних музичних культур (ПНДЛ).

[1] За матеріалами сайту: www.gnesin-academy.ru

Початкове призначення цього кабінету полягало в забезпеченні навчального процесу народномузичними матеріалами та координації фольклористичної роботи окремих педагогів і студентів. Останні 15 років співробітники лабораторії поглиблено працюють над вирішенням низки актуальних проблем російського музикознавства, зокрема здійснюють активну науково-пошукову та видавничу роботу. Під наставництвом Є. Ґіппіуса керівництво цими процесами донедавна здійснювала Б. Єфименкова, а в наш час наукові дослідження лабораторії, зокрема етномузикологічний напрям, очолює проф. М. Єнговатова; сектором медієвістики – іншим напрямом діяльності наукової установи – опікується проф. Н. Заболотна[1].

З нагоди 50-річчя лабораторії із 29 жовтня до 1 листопада 2008 р. при академії проходила Міжнародна наукова конференція „Традиційні музичні культури на межі століть: Проблеми, методи, перспективи досліджень". Виявом неабиякої поваги до лабораторії та академії стала участь великого кола етномузикологів, більшість із яких – провідні фахівці переважно з трьох східнослов'янських держав – Росії, Білорусії та України. Нашу державу представляли вихованці львівської (В. Коваль, Ю. Рибак) та київської (І. Клименко, О. Гончаренко та М. Скаженик) етномузикознавчих шкіл.

Під час конференції працювало дві секції – етномузикознавства та музичної медієвістики, друга з яких розглядала спеціальну тему „Православні традиції церковного співу та дзвонарства".

У пропонованому повідомленні висвітлюватиметься лише робота етномузикологічної секції. Тут кожен із чотирьох конференційних днів був присвячений розгляду окремої наукової проблеми чи теми, що обумовлювалось у заздалегідь розісланих від лабораторії інформаційних листах. Під час виступів протягом 20 хв. кожен із доповідачів мав можливість представити результати своїх досліджень, після чого 10 хв. виділялось на запитання та дискусії. Фактично кожен із виступів супроводжувався аудіо та візуальними ілюстраціями, до того ж активно використовувалась мультимедійна дошка, а також самостійно підготовлені наочні матеріали. Загалом, із заявлених у програмі 52 доповідачів лише кілька не з'явились особисто для участі у конференції.

У день відкриття обговорювались „Загальні проблеми етномузикознавства", зокрема найцікавішими були доповіді корифеїв сучасної музичної фольклористики – З. Можейко „Руральні народно-пісенні традиції у світлі ноосферної ідеї" (Мінськ) та В. Лапіна „Музична мова російського пісенного фольклору: історична поетика" (Санкт-Петербург). Увечері конференційну програму органічно доповнив концерт кількох кращих російських музично-етнографічних ансамблів. Із дотриманням автентичної манери у виконанні вторинних колективів „Уліца", „Руская музика", „Сірін" (м. Москва) та „Воля" (м. Воронеж) прозвучали

[1] Там само.

оригінальні вокальні та інструментальні музичні зразки, зафіксовані самими учасниками переважно на південноросійських теренах.

Наступного дня висвітлювалась тематика сімейно-обрядового циклу, коли на ранковому засіданні звучали доповіді про „Музику весільного ритуалу", а вечірнє було присвячено „Причитанням в обрядах життєвого циклу". Очевидно, що весільний обряд, як найкраще збережений до нинішнього часу у східних слов'ян, залишається предметом дослідження для багатьох науковців, тим більше що саме на цьому матеріалі найкраще здійснюються порівняльні студії у широких географічних масштабах. Власне структурно-семантичні та функціональні властивості весільних ритуалів та їхнього музичного наповнення лягли в основу доповідей відомих дослідників цього жанрового циклу – Т. Варфаламєєвої „Пісенні системи білоруських обрядів життєвого циклу" (Мінськ) та Г. Тавлай „Весільні пісні білорусько-литовського пограниччя" (Санкт-Петербург). На етноорганологічному рівні весільну тематику заторкнула І. Назіна „Про роль функції інструменталізму у весільній обрядовості білорусів" (Мінськ). У блоці похоронних голосінь найцікавішою була доповідь М. Єнговатової „Сирітське весілля Смоленщини у системі обрядів життєвого циклу", що стосується етапу реалізації Гнєсінською лабораторією однієї зі спеціальних наукових програм, присвячених цій етнографічній області.

Третій конференційний день був виділений для розгляду географічних аспектів музичного фольклору. Виступи першого відділення демонстрували результати „Регіонального вивчення музичного фольклору". Розпочав ранкове засідання І. Маційовський доповіддю „Про роль регіональних досліджень традиційної інструментальної музики", кілька наступних тем висвітлювали локальні властивості музичного фольклору Архангельської області, півночі Кубані (донські казаки), а три завершальні доповіді стосувались музичних традицій населення Сибіру.

У другому відділенні – „Географія традиційної музичної культури" – результати власних музично-діалектологічних досліджень в основному демонстрували українці, і навіть у двох доповідях росіян розглядався фольклор прилеглих до України південноросійських територій – Воронежчини (Г. Сисоєва) та Смоленщини (Л. Бєлогурова). Здобутки львівської школи, а фактично підсумки свого недавнього дисертаційного дослідження представив Ю. Рибак („Музично-діалектологічне структурування Верхньоприп'ятської низовини"). Цей виступ викликав живий інтерес в аудиторії, а білоруські колеги підтвердили схожість своїх діалектологічних висновків. Доповіді киян стосувалися також поліського регіону та були сприйняті з неменшою цікавістю, тим більше, що кожен із виступів доповнювався цікавими ілюстраціями, зокрема живим виконанням самими дослідниками пісенних зразків. Про загальні проблеми мелоареалогії йшлося у матеріалі І. Клименко („Макро- і мікроареалогія: результативність на перехресті методик"). Діалектологічними здобутками на основі дослідження обрядових пісень поділились

М. Скаженик („Календарна мелогеографія басейну ріки Уборть") та О. Гончаренко („Мелоареалогічна вертикаль Полісся-Придніпров'я (за матеріалами весільної мелотипології Сумщини)"). Підсумовуючи роботу третього дня, а також, пізніше, на завершальній неформальній зустрічі, одна з організаторів конференції М. Єнговатова відзначила високий науковий рівень виступів українських доповідачів.

Нарешті, останній день конференції проходив також у двох відділеннях та був присвячений відповідно розгляду „Питань аналізу музично-фольклорних текстів" та загальної теми „Музична фольклористика: історія і сучасність". У першому відділені особливо запам'яталися виступи провідних московських фольклористок О. Пашиної („Про принципи структурної типології російського народного багатоголосся") та К. Дорохової („Мелодико-фактурний тип як системоутворюючий компонент (за матеріалами російських осередкових традицій)"). Від України „Нотатки з приводу невідповідності музично-ритмічної форми і структури вірша" висловив ще один представник львівської школи В. Коваль. Цікаву доповідь у співавторстві виголосили петербурзькі науковці М. Лобанов та О. Каширіна: „База даних як засіб для аналізу та пошуку мелодичних варіантів (за матеріалами російської народної пісні)". Із критичного погляду нечисленно представлену на конференції етноорганологічну проблематику заторкнув у своєму виступі ще один москвич О. Гордієнко „Російська пастуша безладкова труба: проблеми типології". Під час вечірнього засідання в основному звучали доповіді з проблем фіксації, опрацювання та використання фольклорних матеріалів. У цьому блоці слід відмітити виступи молодих петербурзьких дослідників – І. Попову з темою „Мультимедійне довідкове видання 'Музична фольклористика у Санкт-Петербурзькій консерваторії' як спосіб викладу важкодоступних архівних джерел" та О. Мехнецова (сина відомого фольклориста Анатолія Мехнецова) – „З досвіду роботи Санкт-Петербурзької державної консерваторії із впровадження сучасних технологій зберігання та використання фольклорних матеріалів".

Загалом, варто відзначити високий рівень усіх без винятку доповідей та велику заслугу організаторів, котрі знайшли можливість об'єднати молодих і зрілих науковців та створили надзвичайно сприятливі умови для обміну результатами своїх досліджень. Учасники з України мали рідкісну нагоду побачити водночас увесь „цвіт" російської та білоруської фольклористики, а також пройнятися високим духом наукового академізму. До того ж результати своїх досліджень і кияни, і львів'яни представили на достойному рівні, налагодивши у той же час контакти з білоруськими та російськими колегами.

Як запевнили організатори, на початку 2009 року матеріали конференції будуть видані в окремому збірнику.

Юрій Рибак

Восьмий Всеукраїнський фестиваль-конкурс молодих виконавців української народної музики „З народного джерела”

26-28 березня 2008 року на кафедрі музичного фольклору Рівненського гуманітарного університету вже восьмий рік поспіль проходив Всеукраїнський фестиваль-конкурс молодих виконавців української народної музики „З народного джерела”[1]. Незмінна за всі попередні роки мета конкурсу – виявлення та залучення до збереження і популяризації народномузичної культури обдарованої молоді (віком від 12 до 25 років). Фестивальна ж програма передбачає зустрічі з видатними фольклорними виконавцями, семінари та круглі столи.

Згідно з цьогорічною програмою, першого дня відбулася творча зустріч із заслуженим діячем мистецтв України, бандуристом Володимиром Горбатюком (м. Рівне). Як музикант-практик для загалу він відомий тим, що вже кілька років поспіль виступає у Каневі біля могили Т. Шевченка. Як педагог два роки тому на базі Рівненського обласного ліцею-інтернату В. Горбатюк заснував кобзарську школу, де за аналогічною до музичних шкіл програмою вчаться лише хлопці, починаючи від 5 класу. Щоправда, навчання у рівненській школі орієнтоване виключно на академічний напрям виконавства. Власне такий же стиль продемонстрував і сам В. Горбатюк. Під час зустрічі у його виконанні прозвучало кілька авторських творів, а також пісні на слова Т. Шевченка. Ще музикант висловив власні погляди на історію розвитку та специфіку побутування музичного фольклору в Україні з прадавніх часів та, зокрема, на становлення й еволюцію українського кобзарства.

Також у перший день для учасників фестивалю-конкурсу та студентів кафедри музичного фольклору проводився науково-практичний семінар відомого в Україні етномузиколога, подвижника напряму вторинного виконавства Євгена Єфремова на досить інтригуючу тему „Про один невизначений жанр у фольклорі”. Послуговуючись власними експедиційними записами переважно з Київського Полісся, дослідник проаналізував декілька зразків, котрі характеризуються полісемантичними властивостями, а отже, не надаються до чіткого жанрового визначення. По суті це музичні мініатюри гротескного характеру, які виконуються за невідповідної первинному призначенню функції і то виключно в пародійному характері. Тобто це перетекстовані або функціонально переорієнтовані розважальні пісні, при виконанні яких можуть використовуватись елементи пантоміми-гри. За словами самого Є.Єфремова, такі твори мають вторинну функцію, а в якості робочої він запропонував назву „компілятивні пісні”.

---

[1] Детальніше про V фестиваль-конкурс див.: Рибак Ю. Відзначення ювілею Климента Квітки на кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету // Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1. – С. 176-177. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 12).

На завершення першого фестивального дня відбувся творчий звіт-концерт студентки IV-го курсу Галини Куришко (клас Людмили Гапон). Для кафедри вже стало щорічною традицією демонструвати для загалу у такій формі напрацювання кращих студентів, як правило, випускних курсів. У своїй програмі Галина представила переважно середньополіські різножанрові пісні, у т. ч. родинний репертуар, який вона перейняла від своєї бабусі – відомої поліської співачки з с. Карасин Сарненського р-ну Ганни Куришко. Варто додати, що концерт присвячувався 80-річчю бабусі.

Протягом усього другого дня тривали конкурсні змагання у трьох вікових категоріях: молодша група – 12-14 років, середня – 15-17, старша – 18-25. Цього року в конкурсі взяли участь понад 50 молодих виконавців із різних регіонів України – Харківщини, Хмельниччини, Дніпропетровщини, Івано-Франківщини, Житомирщини, Миколаївщини, Закарпаття, а також із сусіднього Підляшшя, що в республіці Польща. Все ж більшість конкурсантів, що не дивно, представляли Рівненщину.

Склад журі незмінно протягом кількох останніх років представляли відомі фольклористи з різних регіонів України, до того ж переважно кандидати наук. Зокрема, традиційно головувати довелося професору НМАУ ім. П.І. Чайковського, керівнику гурту „Древо" Євгенові Єфремову. Єдину в журі жінку – доцента Віру Осадчу – делегувала Харківська академія культури. Галичину представив у минулому випускник рівненської кафедри, а нині директор Львівського центру народної творчості Роман Береза. З місцевих фахівців членами журі працювали професор Богдан Яремко та доцент кафедри музичного фольклору Юрій Рибак. У статусі закордонного експерта до журі ввійшов професор Білоруського університету культури, керівник фольклорного ансамблю „Грамніци" Володимир Зяневич.

Конкурсне змагання відбувалося у двох номінаціях – вокальне та інструментальне традиційне виконавство. Як і в минулі роки, на розсуд журі конкурсанти представляли по два різнохарактерні твори: інструменталісти – автентичний зразок довільного жанру та інструментальну обробку або авторський твір на основі фольклорних матеріалів; вокалісти – обрядову та необрядову пісні питомого походження. Власне ці вимоги диктувалися положенням, що, як і критерії оцінювання виступів, були розіслані заздалегідь. Так, в основному переліку перед виконавцями ставились вимоги: продемонструвати належну техніку виконання та не розгубити при цьому регіональну специфіку музичного фольклору, розкрити художній образ творів, органічно використовуючи сценічну атрибутику та традиційний стрій. Переможців (лауреатів трьох премій та дипломантів) визначали пропорційно у кожній із вікових груп, однак головною нагородою вже також традиційно визначено право володарів двох гран-прі (зазвичай один вокаліст та один інструменталіст), потенційних абітурієнтів на момент проведення конкурсу, безкоштовно навчатися на кафедрі музичного фольклору.

По завершенню змагань на третій день проводився круглий стіл із проблем успадкування, виконавства та популяризації традиційної народної музики. У формі дискусій, де з одного боку виступали члени журі, а з іншого – переважно творчі наставники конкурсантів, тривало жваве обговорення як самих конкурсних виступів, так й у цілому низки актуальних питань у сфері сучасного вторинного виконавства.

Насамкінець під час гала-концерту відбулося оголошення результатів конкурсу та нагородження переможців. За результатами оцінювання найкращими були визнані троїсті музики ансамблю „Веснянка" (дві скрипки та бубон) з Рівного, однак шанс навчатися на державній формі (а сьогодні це еквівалентно 30 тисяч гривень – по 7 тисяч за рік на рівень бакалавра) отримала також вихованка цього ансамблю Рита Рагімова. З інших переможців слід відзначити високий рівень цьогорічних інструменталістів-сопілкарів – Максима Бережнюка від Київського національного університету культури і мистецтв, який виконував карпатські мелодії, та юних вихованців Криворізької школи мистецтв, які вже другий рік поспіль на конкурсі вражають і глядачів, і членів журі своєю високою віртуозністю.

Інформацію про конкурс можна також прочитати на Інтернет-сторінці: www.folk.org.ua

Яна Куришко

А. І. Іваницький. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору. Навчальний посібник з музичної фольклористики для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації. – Вінниця: Нова книга, 2007. – 576 с., нот., фото, CD.

В українській музичній фольклористиці XXI ст. цілком виправдано утвердився регіональний підхід як один з основних напрямків досліджень. Оскільки саме через вивчення регіональних складових традиційної культури можливо осмислити її національну специфіку[1]. Особливий інтерес сьогодні становлять праці, присвячені дослідженню марґінальних, порубіжних зон української етнічної території: у цих працях фахова актуальність межує з культурницько-політичною[2]. Услід за вагомими

[1] Такого підходу дотримувалися, зокрема, основоположники української народознавчої науки М. Драгоманов, І. Франко, В. Гнатюк; у музичній фольклористиці – К. Квітка, Ф. Колесса, С. Людкевич, В. Гошовський.

[2] Мацієвський І. Проблеми маргінальних українських етноісторичних масивів сучасного зарубіжжя // Нове життя старих традицій: Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках V Міжнародного фестивалю українського фольклору „Берегиня". – Луцьк, 2007. – С. 26.

працями Н. Супрун-Яремко „Українці Кубані та їхні пісні" (2005), Л. Лукашенко, Г. Похилевич „Традиційні пісні українців північного Підляшшя" (2006)[1], які на високому фаховому рівні представили пісенну культуру східної (Росія) та західної (Польща) українських маргіналій, вийшла друком книга Анатолія Іваницького „Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження", що відкриває для науки і зацікавленого читача ще одну – південно-західну – українську маргіналію (на українсько-молдовському порубіжжі).

Ця праця відзначається об'ємністю фактажу, глибоким фаховим аналізом матеріалу, застосуванням низки новаційних підходів і методик у дослідженні регіональної музичної культури та способів висвітлення її у книжковому виданні. Як визначає жанрову специфіку своєї праці сам автор, вона „тільки зовні має вигляд наукового збірника музичного фольклору, але за методологією і змістом належить до різновиду спеціального музично-етнографічного дослідження. Дослідницькі матеріали (вступна розвідка, коментарі текстологічного, критичного, порівняльного, соціологічного та ін. характеру до мелодій, текстів, виконання, аналітичні таблиці) становлять близько третини обсягу книги" (С. 5).

Рецензована праця є підсумком музично-етнографічного обстеження однієї з найменш досліджених територій українського етнічного ареалу – Хотинщини (з 1812 р. належала до Бессарабської губернії Російської імперії), яке здійснив А. Іваницький упродовж 1984-1989 рр. у ході індивідуальних експедицій та зі студентами Київського інституту культури. Зазначимо, що до історичної Хотинщини належать сучасні Хотинський, Кельменецький, Сокирянський, Новоселицький райони Чернівецької області та Бричанський, Окницький, Дондюшанський райони Молдови. З цих районів дослідник представив у книзі 340 пісень з різноплановими супровідними коментарями. Зауважимо, що корпус цих пісень є вибудований і запропонований читачеві згідно з новаторською концепцією А. Іваницького дати уявлення про живий процес народного виконавства (С. 5), дати можливість пізнання народної психології „зі середини", без фільтрації матеріалу за естетично-культурницьким критерієм. Цим почасти зумовлене і відповідне впорядкування матеріалу в межах жанрових груп (наприклад, „Колядки і щедрівки" розпочинають не звикло найдавніші, реліктові зразки, а загальновідомі церковні коляди, щоб підкреслити їхню найбільшу функціональність на синхронному рівні).

Поряд з досить подрібним висвітленням творів обрядових жанрів (колядки, щедрівки, Маланка, веснянки, весілля), традиційної ліроепіки, лірики, а також шести зразків дитячого фольклору, автор значну

[1] Супрун-Яремко Н. Українці Кубані та їхні пісні. Монографія. – Київ, 2005. – 784 с.; Традиційні пісні українців Північного Підляшшя. За матеріалами експедицій 1999-2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич. – Львів, 2006. – 308 с.

увагу надав творчості, що має неглибоке традиційне коріння, позначена сучасними впливами і часто є невисокого художнього рівня (у розділах „Пісні-романси", „Сучасна творчість", „Мандрівні та напливові пісні"). Автор твердо відстоює позицію необхідності фіксацій та публікування таких творів, бо інакше уявлення про стан і тенденції розвитку побутової культури і смаків будуть неточними (С. 495). Дуже важливо, що до новотворів подані пояснення, зокрема щодо характерних ознак сценічного виконавства, сучасних критеріїв підбору репертуару, проявів білінгвізму, проаналізовані випадки дефектності у формі, змісті, ритміці тощо.

Треба зазначити також внесок А. Іваницького у дослідження інструментальної музики регіону. Як пояснює автор, вона „колись розвинена і розкішна, в останній чверті XX ст. практично занепала" (С. 28). Однак як проникливий дослідник-польовик А. Іваницький зумів віднайти справжніх народних талантів та схопити від них цінні зразки інструментальної музики, які подав у книзі з широким описом виконавського контексту. Мабуть, не випадково, а щоб підкреслити важливість інструментальної народної музики в житті традиційного села, автор подав на обкладинку видання унікальну світлину, яка демонструє вже реліктову „пастушу" інструментально-музичну функцію (у гру чабана на сопілці „вслухаються" його „підопічні"). Вартою схвалення є й загальна підбірка світлин, що допомагає краще розкрити історико-краєзнавчий, етнографічний, соціально-культурний контексти дослідження.

Дуже інформативними є Додатки. Тут подано „Пісні старовірів (російських емігрантів XVIII ст.)" та низку покажчиків і таблиць, супровідних до всього корпусу пісень. Вважаємо значним поступом вперед, порівняно з науковими виданнями народної музики попередників, доповнення книги А. Іваницького компакт-диском зі звуковим файлом українського автентичного народного співу з Хотинщини, а також з іншою важливою зацифрованою інформацією. У час комп'ютерних технологій наукові видання фольклору, де писані тексти і ноти підкріплені автентичним звучанням, а ще краще відеозвучанням, є дуже очікуваними. Переваги таких видань не потребують особливих пояснень.

Стверджуючи загалом високу наукову вартість і науково доцільне новаторство рецензованої праці А. Іваницького, її беззаперечну новизну (бо заповнено ще одну „білу пляму" на фольклористичній карті українських етнічних земель); її методологічне та фактологічне значення для науки, навчання студентів та працівників культури, осмілюсь вказати і на ті моменти роботи, що спонукають до дискусії. Передусім, щодо форми подачі дослідницького матеріалу. Як видається з позиції читача, авторові, можливо, треба було дещо чіткіше визначити критерії подачі матеріалу у вступній частині та у підтекстових коментарях (наприклад, аналітику – до вступу, емпірику – до коментарів). Тоді б вдалося уникнути непоодиноких повторів, як-то на сторінках 36 і 282; 40 і 369; 44 і 429; 48 і 317 тощо.

Вважаю, що дослідження виграло би, коли б автор залучив для порівняльного аналізу, крім двох відомих збірників „Буковинські народні пісні" та „Пісні Буковини" (загалом близько вісімдесяти пісень), ще й доступні архівні джерела та більше друкованих матеріалів народної музики з Хотинщини. Бо якщо, згідно з інформацією А. Яківчука, у фонді записів І. Безручка з Кельменецького району міститься понад тисячу пісень[1], то відомості про них значно збагатили би загальне уявлення про народномузичну традицію цього краю.

Наступне. Пісенний матеріал краще би прочитувався, якби автор обрав звиклу для традиційної фольклористики форму паспортизації музичних творів (не у зашифрованому вигляді таблиць, а до кожного твору зокрема). Також, на мою думку, у руслі запропонованої концепції автора варто було б подавати хоча б до деяких поширених творів зафіксовані варіанти мелодій і текстів, що наочно продемонструвало би „живий" процес творчості та виконавства. Дискусійним є спосіб подачі псутих форм російського чи українсько-російського мовлення за допомогою літер двох (українського і російського) алфавітів водночас (С. 498)[2].

Деякі зауваги напрошуються щодо потрактування автором текстів та їх походження. Зокрема, викликає сумнів твердження А. Іваницького про виявлене ним авторство пісні „Тумани німії" від селянки Флоріки Томчин (С. 48, 478), бо це один з фольклоризованих варіантів широковідомої пісні „Тумани, тумани", що походить з репертуару російських бардів[3]. Саме тому, що твір має міське інонаціональне походження, А. Іваницький відчув „дещо чужувату ладо-гармонічну фактуру" (С. 478), але протрактував її „невспіваністю твору". До слова, цю пісню мені доводилось фіксувати у Львові як „сирітську", а в підльвівських селах як похоронну.

Ще раз наголошу, шо мої зауваги мають не концептуальний, а фрагментарний характер, і наведені тут, передусім, аби підтримати традиції критичного рецензування. Бо „Історична Хотинщина" – ґрунтовна праця, яка зайняла своє гідне місце серед академічних видань сучасної фольклористики, яка методологічно і практично окреслює характер народномузичних видань майбутнього.

Ольга Харчишин

---

[1] Яківчук А. Фольклорними стежками Буковинської Наддніпрянщини: Народознавчі нариси. – Чернівці, 2001. – С. 23.

[2] Звертаю увагу на ці моменти, бо сама зараз займаюсь укладанням збірника „Фольклор українців північної Молдови" і намагаюсь для себе з'ясувати оптимальні форми подачі дуже різнорідного матеріалу.

[3] Див.: Аркадий Северный – король блатной песни // www. pisni.org.ua /songs/625542/html

Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мінск: БэлЭн, 2005. – Т.1: А-К. – 786 с.: іл.; 2006. – Т.2: Л-Я. – 832 с.: іл.

Нещодавно білоруська гуманітарна наука поповнилась черговим досягненням у вигляді фундаментальних друкованих видань, якими на цей раз стали два енциклопедичні томи, присвячені національному фольклору[1]. Цим самим вкотре продемонстровано високі темпи та масштабність у розвитку на теренах Білорусі народознавчих досліджень, дбайливо координованих та щедро фінансованих із держбюджету, а також спроможність численних фахівців – представників різних народознавчих наук– об'єднатись та мобілізуватись задля праці на спільний результат.

Це вже не перший такого роду ужинок білоруських колег, бо ж у 1989 році те саме видавництво, яке тоді називалось „Беларуская Савецкая Энцыклапедыя", випустило в одному томі енциклопедію „Етнографія Білорусі". Однак про цей факт у новішому виданні нічого не згадується, треба сподіватися не тому, що воно, за винятком більшого обсягу статей (але навіть трохи меншої їх кількості), не особливо перевершує попереднє на рівні викладу та загального структурування матеріалів. Безумовним плюсом нинішніх томів є осучаснення їхнього змісту, зокрема позбавлення, одночасно зі вставкою у назві самого видавництва „Савецкая", деяких ідеологічних постулатів, а важлива своєрідність полягає в обмеженні на цей раз лише сферою духовної культури (усно-поетична та музична творчість). На жаль, наклад нового видання занадто малий як для фольклористичної енциклопедії – 2 тисячі примірників, до того ж він у десять разів менший від попереднього.

Як зазначено у невеличкому вступі, до роботи над двотомною енциклопедією було залучено великий авторський колектив наукових співробітників Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору АН Білорусі, викладачів білоруських академій музики та мистецтв, державного та педагогічного університетів, а також університету культури і мистецтв. Великий персональний внесок належить докторові філологічних наук А. Фядосіку та кандидатові філологічних наук І. Цішчанці. Від себе слід додати, що фактично всі сучасні провідні білоруські фахівці-фольклористи відшукуються серед авторів довідкових статей, зокрема написаних за напрямками своїх поглиблених досліджень.

У докладній передмові, написаній К. Кабашніковим та Т. Варфаламєєвою, наводиться лаконічна довідка щодо історичних та функціональних властивостей білоруського фольклору від давніх часів до сьогодення, визначається його внутрішня структура, але найбільше уваги приділяється характеристиці музичних жанрів і форм. Загальна ж концепція ґрунтовного енциклопедичного видання, яка найлогічніше мала б викладатися у вступі від редколегії, залишається не витлумаченою, як

[1] У 3-му числі „Етномузики" міститься рецензія автора на два перші томи із запланованого 6-томного циклу „Традиційна мистецька культура білорусів".

і його загальна структура та ще низка технічних моментів, зокрема пов'язаних із відсиланнями на споріднені статті.

Зробити це необхідно було хоча б тому, що попри претензії називатися „науково-довідковим" виданням, через недостатню паспортизацію викладеної у статтях інформації та численних ілюстрацій, а нерідко і надто популярний рівень викладу, енциклопедія може вповні прислужитися хіба що масовим користувачам. Водночас, за такого строкатого складу авторів – представників різних поглядів, шкіл і напрямків – годі було б сподіватися на універсальність або ж на виключно наукову орієнтацію видання. Тим більше, що в жодній іншій країні зробити ідеально це навряд чи вдалося б, особливо в Білорусі з її донині живим і розмаїтим фольклорним мистецтвом та, безперечно, добре розвиненою етнографічною справою, але ще не достатньо чітко випрацьованою методикою етнологічних, зокрема порівняльних студій.

Енциклопедичні статті більш чи менш повною мірою охоплюють широкий спектр фольклорної проблематики та стосуються як самих проявів у царині духовної культури, так й історії їх дослідження та наукового тлумачення, а також основних тенденцій розвитку білоруської фольклористики та фольклоризму. Поряд із тим багато уваги приділяється персоналіям видатних носіїв, дослідників (як білорусів, так і представників суміжних країн, хто бодай частково вивчав місцевий фольклор) та популяризаторів уснопоетичного і музичного народного мистецтва. Усе це щедро доповнюється ілюстративними матеріалами – фотографіями, нотними транскрипціями та малюнками.

З огляду на те, що музичний фольклор як найрозвиненіший пласт духовної культури у т.ч. і білорусів найбільше висвітлюється на сторінках енциклопедичних томів, доцільно тут детальніше зупинитись на характеристиці відповідних статей.

Особливу увагу в них приділено пісенній творчості, яка характеризується переважно на жанровому рівні, а також у контексті розвитку наукових досліджень (фольклористики) і фольклоризму. Попри не зовсім виразний підхід у класифікації народних пісень, а часто і повну синонімію у назвах нібито різних явищ і понять, автори охоплюють велике коло жанрів, розглядаючи їх як в окремості, так і в структурі народних обрядів.

Задекларований та обґрунтований Т. Варфаламєєвою у передмові родо-видовий принцип поділу пісенного фольклору за трьома основними групами – епічні, ліричні та драматичні – не знаходить своєї практичної реалізації у статтях численних авторів, що пишуть про народні пісні та демонструють при цьому різновекторність теоретичних поглядів у білоруській фольклористиці. Зокрема, більшість науковців при оцінці пісенного репертуару орієнтується на відомі своєю нестабільною природою зміст і функцію творів, тим більше, що в багатьох моментах присутнє пряме слідування за непослідовною народною класифікацією. Унаслідок цього не раз однакові за змістом і навіть функцією твори називаються по-іншому та відповідно опиняються у різних групах (беседні = заклинальні = величальні = родинні = кумівські), особливо, що стосується необрядової групи – ліричні = протяжні = козацькі і т.п.

Коли ж автори деяких статей притримуються хронологічного порядку при класифікації календарно-обрядового пісенного репертуару, то в одному ряду з творами зимового, весняного та літнього циклів розглядаються й необрядові осінні, які пов'язуються з трудовою діяльністю („льонарські"= „толочні") або навіть з побутовими обставинами, і самими ж дослідниками тут таки визначаються як „ліричні". Не вдалось оминути жанрової плутанини і такому досвідченому науковцеві як З. Можейко, котра до групи весняних творів відносить у т.ч. троїцькі, кустові, русальні і знову ж ліричні за характером та необрядові за функцією „пісні весняної толоки". Безладність жанрової класифікації в енциклопедії підсилюється ще й тим загальним її недоліком (а, можливо, власне і спричиняє його), що не завжди в статтях зазначаються точні відсилання на споріднені, а інколи й аналогічні за змістом теми.

Високий рівень викладу матеріалів присутній у музичних статтях фахівців вузької спеціалізації, кожен із котрих має солідний науковий доробок за відповідними темами: волочебні – А. Ліс і Л. Салавей, весільні – Т. Варфаламєєва, купальські – Г. Тавлай. Особливо змістовно представлені теми, пов'язані з інструментальною культурою та одноосібно опрацьовані І. Назіною. Загальні напрямки і тенденції розвитку білоруських народознавчих досліджень докладно висвітлені у статтях І. Саламевич (фольклористика), Т. Якименка (етномузикологія) та Г. Кутирової-Чубалі (етномузична діалектологія). Як відомо, ця остання дослідниця особливо плідно працює в напрямі ареально-типологічних досліджень та, зокрема, спеціалізується на вивченні білоруських жнивних наспівів.

Цінною у своїй галузі є також довідкова інформація про білоруські етномузичні архіви (Т. Бяркович), дослідницькі інституції (А. Фядосик про Інститут мистецтвознавства, етнографії і фольклору) та видатних науковців минулого і сучасності, котрі фіксують, вивчають і популяризують у т.ч. і музичний фольклор. Дорадно, що в поважній енциклопедії знайшлося місце і для скромних народних співаків й інструменталістів.

Очевидно, що факт появи об'ємного енциклопедичного видання слід розцінювати не стільки з позиції досягнення певних результатів, як із точки зору тривання активних процесів етнографічних досліджень на білоруських теренах та вироблення в емпіричний спосіб продуктивної методології у царині фольклористики. Слід визнати, що жодна зі східнослов'янських країн сьогодні не може змагатися із Білоруссю за фактажем та масштабністю опублікованих фольклорних матеріалів. Судячи з обраного нашими північними сусідами темпу та їхнього вміння зорганізуватися за необхідності в єдиний науковий колектив, вже нині білоруська фольклористика набирає непосильних нам обертів. Отож, від українських науковців, а особливо від тих, хто може зкоординувати їхню роботу, залежить, чи залишатися пасивними спостерігачами цих процесів, чи в практичний спосіб спромогтися, врешті-решт, на достойну альтернативу.

Юрій Рибак

„SÜD-OST-EUROPA" – тематичний випуск періодичного видання Австрійської національної бібліотеки „BIBLOS. BEITRÄGE ZU BUCH, BIBLIOTHEK UND SCHRIFT". Відень, 2007. Випуск 1 (56).

2007 року як 56 випуск періодичного видання Австрійської національної бібліотеки „Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift"[1] побачив світ збірник праць під загальною назвою „Süd-Ost-Europa"[2]. Поштовхом до визначення такої тематики послужила 36 Науково-практична сесія Співтовариства бібліотекознавців та архівістів Східної, Центрально-східної та Південно-східної Європи, яка відбулася 14-16 травня 2007 року в Австрійській національній бібліотеці у Відні.

Як зазначено у вступному слові до випуску, засадничою метою „Biblos'а" є представлення у тематичних добірках насамперед унікальних та рідкісних об'єктів Австрійської національної бібліотеки. Це, зрозуміло, визначає переважно книго-, документознавчий характер публікацій „Biblos'а", однак тематичний підхід до формування випусків дає змогу добирати матеріал у межах ширшої проблематики й у такий спосіб зацікавлювати як широкі кола освічених читачів, так і спеціалістів.

Тож у випуску „Süd-Ost-Europa" головну увагу зосереджено насамперед на рукописних і друкованих документах зі збірок Австрійської національної бібліотеки, які своєю тематикою чи походженням стосуються Південної та Східної Європи. Конкретно географія тематики представлених публікацій охоплює Хорватію, Україну, Румунію, Боснію і Герцеговину, Чехію, Болгарію, Македонію і Словенію – усього 8 статей. Хронологічні рамки публікацій випуску сягають від XV століття до наших днів, хоч більшість статей висвітлюють переважно добу взаємин зазначених країн та їх народів з Габсбурзькою монархією. Як і слід очікувати від публікацій, джерельною базою яких є головно рукописи і стародруки зазначеного періоду, тематичний спектр випуску визначають *історія* (Ева Гюттль-Губерт. Окупована Боснія вшановує Франца Йосифа I[3]), *філологія* (Бруно Добріч. Німецькомовна преса у Полі / Пулі до 1918 року[4]; Рудольф Прайнерштorфер. Bulgarica Macedonica – Macedonica Bulgarica?[5]; Вінценз Райшп. Перша карта словенських земель та її

[1] Бібльос. Матеріали з книго-, бібліотеко- та рукописознавства.

[2] Південна і Східна Європа.

[3] Hüttl-Hubert Eva. Das okkupierte Bosnien huldigt Franz Joseph I // Süd-Ost-Europa / Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. – Wien: Phoibos Verlag, 2007. – Bd. 56. – S. 47-71.

[4] Dobrić Bruno. Deutschsprachige Presse in Pola / Pula vor 1918 // Süd-Ost-Europa / Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. – Wien: Phoibos Verlag, 2007. – Bd. 56. – S. 7-20.

[5] Preinerstopfer Rudolf. Bulgarica Macedonica – Macedonica Bulgarica? // Süd-Ost-Europa / Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. – Wien: Phoibos Verlag, 2007. – Bd. 56. – S. 91-105.

передісторія[1]), *релігійне життя* (Карл Шварц. „Спогади гоять". Діалог про історію християнських церков у Румунії[2]).

Для славістів, дослідників історії мовних взаємин слов'ян із сусідніми європейськими народами, корисною буде розвідка проф. Оскара Пауша про середньовічні „богемські глосарії" – своєрідні багатомовні словники-розмовники (зокрема латинсько-чесько-німецькі), які в XV-XVI століттях слугували навчальними посібниками з мови для вельмож Габсбурзького двору[3]. Автор публікації розглядає їх у контексті загальної інтенсифікації різних сторін життя тогочасної Європи, що, спричинена стрімким поступом торгівельної справи, створила стійкий інтерес до вивчення чужих мов й особливий попит на поліглотів. Акцент зроблено також на тому значенні, яке відводилося вивченню мов у навчальних програмах виховання молодих престолонаслідників центральноєвропейських монархій (у тому числі й Австрійської) з огляду на характерну для них багатонаціональність населення.

Крістіан Ґастґебер розглянув і опублікував мовою оригіналу й у німецькому перекладі збережені у рукописній колекції Австрійської національної бібліотеки оригінальні листи волоського воєводи Михайла Хороброго[4], які кидають світло на складні історичні події початку XVII століття у Валахії, Молдавії та Семигородді, в яких, як відомо, на польському боці дуже показну участь, за висловом Михайла Грушевського, взяла козаччина[5]. Щоправда, у поданих документах про українських козаків згадок немає.

Україніка на сторінках 56 випуску „Biblos'a" представлена цікавою розвідкою з історії етномузикології в Україні львівської дослідниці *Ірини Довгалюк „Початки фонографічної фіксації народної пісенності у Галичині часів Австро-угорської монархії"*[6]. Порушена проблематика

---

[1] Rajšp Vincenc. Die erste Karte des slowenischen Siedlungsgebietes und ihre Vorlagen // Süd-Ost-Europa / Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. – Wien: Phoibos Verlag, 2007. – Bd. 56. – S. 107-124.

[2] Schwarz Karl. "Heilendes Erinnern". Ein Dialog über die Geschichte der christlichen Kirchen in Rumänien // Süd-Ost-Europa / Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. – Wien: Phoibos Verlag, 2007. – Bd. 56. – S. 125-142.

[3] Pausch Oskar. Die "Domus Austria" und "böhmische" Glossare des 15. bis 16. Jahrhunderts in der Österreichischen Nationalbibliothek // Süd-Ost-Europa / Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. – Wien: Phoibos Verlag, 2007. – Bd. 56. – S. 73-90.

[4] Gastgeber Christian. Rumänien an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. Originaldokumente des Fürsten Mihai Viteazul aus der Österreichischen Nationalbibliothek // Süd-Ost-Europa / Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. – Wien: Phoibos Verlag, 2007. – Bd. 56. – S. 33-45.

[5] *Грушевський Михайло.* Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. – Київ, 1995. – Т. VII. – С. 250.

[6] Dovhaljuk Iryna. Die Anfänge der Volksliedaufzeichnungen mit dem Phonographen in Galizien in der Zeit der Österreichisch-ungarischen Monarchie // Süd-Ost-Europa / Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. – Wien: Phoibos Verlag, 2007. – Bd. 56. – S. 21-31.

є ще мало дослідженою в історії української науки, тому публікація І. Довгалюк є актуальною насамперед для українського дослідника, і, звісно, бажаним був би її передрук українською мовою. Та водночас її поява німецькою мовою у виданні, без сумніву, добре відомому австрійським фахівцям-етномузикологам[1], є важливою з погляду осмислення й відновлення як в українських, так і в іноземних сучасних наукових колах втраченого світового контексту української народознавчої думки, в якому вона творилася наприкінці XIX – на початку XX століття. Адже йдеться про зародження нової дисципліни – етномузикології, розвиток якої в Галичині, на цьому наголошує І. Довгалюк, потрібно розглядати у зв'язку із загальноєвропейським науковим процесом.

Епохальне значення для становлення етномузикології мало винайдення у 1877 році першого звукозаписувального приладу – фонографа (винахідник – американський учений Томас Алва Едісон). У дослідників народної музики таким чином вперше з'явився інструмент для об'єктивної акустичної фіксації й багаторазового відтворення зразків народних мелодій, їх документування – що заклало надійний, дійсно науково об'єктивний джерельний фундамент для теоретичного зростання молодої науки. „Використання фонографа поклало край епосі напівпрофесійного та любительського збирання, і замість письмових записів, повних слухових помилок і хибних інтерпретацій, дослідники нарешті отримали бездоганний матеріал"[2]. Фонограф, отже, почав швидко завойовувати належне визнання у практичній діяльності дослідників народної творчості, пройшовши шлях від перших пробних і принагідних записів до практики його застосування у спеціальних тематичних експедиціях, а згодом і для систематичного й широкомасштабного збирання народномузичного матеріалу.

Цей процес І. Довгалюк представила у широкому світовому контексті іменами провідних тогочасних учених, серед яких, зокрема, названо українського антрополога Миколу Миклухо-Маклая (він один з перших застосував фонограф ще 1882 року у своїх етнографічних дослідженнях народів Індонезійського архіпелагу для діалектологічних записів), російську дослідницю Євгенію Ліньову (почала записувати з 1897 року), польського вченого Романа Завілінького (з 1904 р.), відомих угорських етномузикологів Золтана Кодаї та Белу Бартока (з 1906 р.). Представлені у такому контексті перші успішні спроби українського фольклориста Осипа Роздольського у 1900 році застосувати фонограф для запису українських

[1] Так, зокрема член редколегії "Biblos'a" Міхаеля Бродль брала участь у підготовці 53/54 тому "Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes" – фахового видання Австрійського народнопісенного товариства – провідного осередку етномузикологічних студій в Австрії.

[2] Dovhaljuk Iryna. Die Anfänge der Volksliedaufzeichnungen mit dem Phonographen in Galizien in der Zeit der Österreichisch-ungarischen Monarchie // Süd-Ost-Europa... – S. 22.

народних мелодії у Галичині доказово переконують у справедливості твердження, що галицькі дослідники народної музики були одними з перших у Європі, хто належно оцінив й використав переваги винайдення фонографа. Авторка детально висвітлила як сам перебіг перших „фонографічних" експедицій О. Роздольського, так і реакцію на результати його випробувань у провідному осередку тогочасних українських фольклористичних досліджень – Етнографічній комісії НТШ. І тут справді вражає та дійсно-таки європейського рівня фахова оперативність співробітників цієї інституції в оцінці й умілому запровадженні нових технічних засобів у наукову діяльність. Наприкінці квітня 1900 року О. Роздольський виїжджає на „пробні записи" поблизу Львова для експериментальної перевірки можливостей нового апарата в польових умовах і фіксує 52 мелодії. Вже 7 травня він презентує свої результати, і, вражені його успіхами, члени комісії одразу ж виносять рішення „закупити два фонографи для запису прозових творів і пісень нашого народу". На наступному засіданні 28 червня 1900 року навіть було винесено ухвалу кошти сеймової дотації використати виключно для експедиційних цілей і зокрема О. Роздольського. Під час презентації нових фонографічних польових здобутків на вересневому засіданні Комісії О. Роздольський отримав заохочення до дальшої праці у цьому напрямі й завдання готувати здобуті записи до друку. Транскрибувати зафіксовані мелодії було доручено Станіславові Людкевичу, тоді ще студенту Львівського університету. Це рішення Етнографічної комісії НТШ про збір фольклорного матеріалу та його фахову публікацію І. Довгалюк бачить першим кроком на шляху до систематичних студій над музичним фольклором в Галичині, а представлений на засіданні комісії концепт збирацької роботи О. Роздольського – першою науковою програмою таких студій. Наслідком високої зорганізованості наукової праці в Етнографічній комісії О. Роздольському вдається упродовж 1900-1902 років відвідати 74 села у різних куточках Галичини і записати понад 500 народнопісенних мелодій. Далі напружена праця над систематизацією й упорядкуванням зібраного матеріалу, й уже 1906 року виходить у світ перший том (у 1908 – другий) збірника „Галицько-руські народні мелодії", в якому представлено понад 1500 народних мелодій різних жанрів з усієї Галичини та здійснено їх фахову систематизацію за музичними критеріями (С. Людкевич). Саме завдяки цій ґрунтовній систематизації, великій кількості та якості запропонованого матеріалу збірка одразу ж здобула визнання одного з найкращих видань у Європі і водночас першої наукової музичноетнографічної публікації в Україні, підсумовує І. Довгалюк.

З-поміж інших зачинателів фонографічної фіксації у Галичині І. Довгалюк розглянула також доробок Володимира Шухевича, який 1902 року здійснив цим апаратом вдалі записи гуцульських мелодій для монографії „Гуцульщина", але далі цією справою не займався.

Натомість залучення фонографа для фольклористичних пошуків дало вагомі результати у діяльності Філарета Колесси, який 1907 року спеціально практикувався у транскрибуванні мелодій з воскових валиків у Берлінському фонограмархіві. У 1908 році його як фахівця з народної музики було запрошено до участі в експедиції для збирання українських народних дум на Наддніпрянську Україну, якою, як відомо, палко опікувалися Леся Українка та Климент Квітка. Цей дійсно великий проект, який став спільною справою українців по обидва боки кордону, був успішно зреалізований. 1909 року Ф. Колесса виступив із доповіддю про мелодичну й ритмічну структуру українських народних дум на Науковому конгресі Міжнародного музичного товариства у Відні, ілюструючи свій виступ акустичними прикладами з валиків. Доповідь викликала великий інтерес і жваву дискусію, була надрукована німецькою мовою у матеріалах конгресу. 1910 і 1913 року результатом кропіткої праці із зібраними фонографічними записами з'явилося ґрунтовне видання „Мелодій українських народних дум", яке принесло Ф. Колессі європейське визнання.

Так фонограф стає невід'ємним супутником галицьких фольклористів, передумовою успішної фахової праці. Ф. Колесса здійснює фонографічні фольклористичні експедиції на Бойківщину (1910 р.), Лемківщину (1911-1913 р.), Полісся (1932 р.). О. Роздольський до 1941 року дослідив щонайменше 160 сіл з майже усіх регіонів Галичини, схопивши на валики близько 8000 зразків вокальної та інструментальної народної музики. Однак такі значні успіхи в організації масштабних польових досліджень і згромадженні багатого фольклорного матеріалу на фоноваликах, акцентує І. Довгалюк, не переросли у створення в Галичині народномузичного архіву. У той час, коли в Європі засновували фонограмархіви як наукові осередки для професійного опрацювання народної музики, галицькі дослідники обмежилися лише публікацією зібраного матеріалу. Деякі спроби організувати фоноархів при НТШ (у 1908 і 1923 роках) за зразком Віденського чи Берлінського успіху не мали[1].

Питання створення народномузичного архіву в Галичині, накреслене у публікації радше як риторичне, все ж, на мою думку, потребує відповіді чи бодай пояснення. Спроби, як бачимо, були і за своїм часом майже одночасні із заснуванням фонограмархівів у Берліні (1900) чи Відні (1899) – тобто усвідомлення потреби такої інституції для поступу науки серед науковців НТШ існувало. Інша й не менш важлива справа у тому, що створення, фінансування й організаційна підтримка архівів все-таки була і залишається прерогативою держави, а не недержавної

[1] Dovhaljuk Iryna. Die Anfänge der Volksliedaufzeichnungen mit dem Phonographen in Galizien in der Zeit der Österreichisch-ungarischen Monarchie // Süd-Ost-Europa... – S. 28-29.

інституції, яка функціонувала головно на пожертви підневільного народу, роздертого поміж ворожими йому сусідами. Гіркі втрати під час Першої світової війни, коли російська окупаційна адміністрація в Галичині, планомірно й цинічно винищуючи все українське, розграбувала і знищила у 1914-1915 роках Бібліотеку та Музей НТШ – переконливий приклад того, яка доля чекала й український фонограмархів[1]. Тому це запитання, гадаю, потрібно адресувати у наш час. Чому на 17 році суверенності нашої держави й у соту річницю від першої спроби заснування фонограмархіву НТШ у Львові (30 грудня 1908 року) в Україні й досі немає Національного народномузичного фоноархіву, а ті кілька дієвих архівів переважно регіонального характеру й у дуже скромних формах існують лише при навчальних закладах, натомість їх немає в академічних установах, прямим обов'язком яких власне і є формування фундаментальних засад науки: фоноколекція архіву ІМФЕ у Києві не систематизована, а тому не доступна до використання й поступово гине на старих магнітних носіях; в Інституті народознавства у Львові упорядкованого фольклорного архіву не існує взагалі. Такий стан справ з погляду європейської науки взагалі ставить під сумнів фаховість наукового доробку цих інституцій, якщо джерельну базу їхніх досліджень неможливо перевірити…

Завдяки наполегливій, ініціативній музичноетнографічній праці із застосуванням фонографа українські дослідники народної музики Галичини початку XX століття (насамперед О. Роздольський, В. Шухевич і Ф. Колесса) зайняли провідне місце у справі звукового документування народномузичної культури не лише у Європі, а й у світі загалом – підсумовує свою розвідку І. Довгалюк[2] і знову ж таки підштовхує нас пов'язати цей висновок із сучасністю. Уже більше 15 років ми широко користуємося перевагами новітніх цифрових технологій, що дають можливість здійснювати якісні аудіо й відеофіксації, з якими не йдуть у порівняння не те що столітній фонограф, а й технічні засоби тридцятилітньої давності. Стільки ж часу в Європі й світі триває інтенсивна розробка методик ефективного застосування цих технологій у народознавчій праці: з'явилися потужні електронні архіви, пошукові програми яких дають змогу з будь-якого куточка світу, де лишень є комп'ютер і

[1] Натомість надруковані навіть невеликим накладом й розповсюджені в Україні та по Європі фольклорні збірники НТШ все ж таки гарантували збереження й розповсюдження наукових відомостей про народно-музичну культуру українців (хоч, звісно, не в такому повному обсязі, як це міг би забезпечити фахівцям повноцінний архів) – цей аспект наукової праці наших попередників, які творили в умовах бездержавності, завжди очікуючи раптових репресій, гадаю, також потрібно взяти до уваги в питанні про створення архіву.

[2] Dovhaljuk Iryna. Die Anfänge der Volksliedaufzeichnungen mit dem Phonographen in Galizien in der Zeit der Österreichisch-ungarischen Monarchie // Süd-Ost-Europa... – S. 29.

мережа, оперувати великими масивами інформації про об'єкти народної культури, словесності, музики. Так, „Віртуальна об'єднана база даних Народнопісенних архівів Австрії та Південного Тіролю"[1] у 2005 році пропонувала в мережі Інтернет відомості про 90000 пісень та інструментальних мелодій, 33000 особистостей та організацій, 20000 книг і статей, 6000 графічних та 6000 звукових документів з обсягу народної словесності й музичної культури[2]. Актуальним етапом, на якому зараз перебуває справа архівування у світі, є створення можливостей для безпосереднього доступу в мережі Інтернет до самих архівних документів, а за цим стоїть великий пласт роботи, опертої на новітні технічні досягнення: якісна фіксація живих народнотрадиційних явищ на нові носії, переведення у нові формати та збереження старих механічних і електромагнітних записів та ін. Усі ці заходи, яким би не було ставлення до новітніх носіїв і технологій, однозначно скеровані у майбутнє і як свого часу фонограф, але у незрівнянно більших масштабах, створюють передумови для дальшого поступу науки: дають змогу дослідникові безперешкодно й оперативно працювати з великою кількістю матеріалу, відкривати й вивчати нові грані побутування народних традицій, зрештою, якісно змінюють та зміцнюють джерельну базу народознавчих дисциплін, гарантуючи їм дальший розвиток. Щоб стати піонерами у цій справі, як наші колеги сто років тому, ми вже спізнилися. Зараз важливо бодай не втратити тих джерел, які призбирали нам наші попередники за останню сотню років.

Андрій Вовчак

[1] "Virtueller Datenbankverbund der Volksliedarchive in Österreich und Südtirol". Детальніше див.: http://www.dabis.org:3086/PSI/init.psi – 12.01.2009.

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

SUMMARY

Studies

Iryna Dovhaliuk. **Causes to the history of the project to record dumy** (pp. 9-26). The summer of 2008 marked the one-hundred-year anniversary since Filaret Kolessa conducted fieldwork in the village of Myrhorod to record on wax cylinders the traditional kobzar (minstrel) and lirnyk (hurdy-gurdy) repertoire repertoire. However, scholars studying this expedition have only focused on the expedition itself and its main actors leaving aside more pertinent areas informing larger considerations of the project, especially regarding its pre-history. The anamnesis of the Myrhorod expedition was closely tied with the Twelfth Archeological conference, which took place in Kharkiv in 1902. During one of its sessions the question was raised regarding the need to learn about the folklife and traditional repertoire of kobzar and lirnyks. Precisely during this time the idea to record dumy using state-of-the-art recording technology – the phonograph – came to fruition. This article provides the history of the beginning of recording repertoire of folk performers-professional on wax cylinders as well as the role individuals like Hnat Khotkevych, Oleksandr Borodai and Opanas Slastion performed during this time. Analyzed are possible directions, by which this idea to use the phonograph could have come to Kharkiv.

Vasyl Koval. **Folk musical dialects in the area of Northwestern from Horhan** (pp. 27-39). On the basis of a thorough mapping of song melotypes of one of the local ethnic communities of Transcarpathian region (Peredkarpatia), the author distinguishes the formation of several musical dialects at a different level. Similarly, the nature and character of the relationship of territorial creations is indicated, which is more indicative of the area's heterogeneity.

Olena Honcharenko. **Wedding songs of the syllable-rhythmical model 5+3 in Sumy region: Melo-areology** (pp. 40-66). The syllable-rhythmical model 5+3 is one of most utilized and typical structures of weddings songs and distributed over a continuous area across Ukraine. It is also found in the adjoining regions of Russia, Belorus and Poland. This article considers the morphological modifications of this model, which are widespread in the northeastern regions of Ukraine (Sumy-region), which represent most known forms in the areal of tunes of this typological group. Arealogical analysis of structurally-stylish versions of this model specifies the contours of lines of differentiating or crossing of local dialectal traditions of the explored region. One wedding type can represent part of a «regionally-stylish» indicator at the level of an Eastern Slavic macroareal.

Materials and Publication

Duma "Pro brata i sestru [About the brother and sister]" in a performance by Petro Kravchenko. Recording of Opanas Slastion, transcription by Yuri Slyvynsky, publication by Bohdan Lukaniuk (pp. 67-68).

Yurij Rybak. **Polissian blind accordionists** (pp. 69-90). This materials features the development and existence of button-accordion (harmoshka) performance traditions in the region of Polissia (Western Ukraine), which had continued until recently advanced forms of the hurdy-hurdy performance practice of the area. The author uses recent fieldwork data and describes the creative portraits of two well-known harmoshka players of this region. Important culturological informations obtained from the musicians recount their difficult road of their profession, and the performance of several musical compositions.

Bohdan Jaremko. **Fiddler Kyrylo Lyndiuk („Vityshyn") – authority of the Cosmach and Shepit tradition** (pp. 91-99). This article is a continuation of a topic about Hutsul violinists of Kosmach and Shepit tradition, in which we attempt to reconstruct the artistic portrait of the famous violinist Kyril Lyndyuk, "Vityshin" (1923-2003). This topic was investigated by Bogdan Yaremko in 2005, number № 8 (12). The material for creating a portrait of this late musician whose creative activity lasted over 60 years was provided by his surviving daughter, sisters and three members of his ensemble. The article contains biographical information about the activity of this musician as an organizer and a master of the wedding ensemble. Thanks to this ensemble he became one of the most authoritative violinist-conductors for the members of this group and the inhabitants of the neighboring villages. It also characterizes the playing of Lyndyuk and his style of individual performance, which was built on the feelings of deep connection with Hutsul musical thinking.

Larysa Lukanshenko. **Ivan Ihnatiuk – collector and researcher of folk traditions of Ukrainians of Pidliash region** (pp. 100-105). The biography and history of fieldwork activity of this student of local lore, general characteristic of his sound archive, main publications from folkloristics and ethnograpy, and also anthologies of folk songs.

Pedagogy

Bohdan Lukaniuk. **Concept of teaching ethnomusicological disciplines in the system "school-secondary-higher"** (pp. 106-158). In this methodological development, another direction is offered and proposed as a means of possible systemic ordering in the organization of teaching musical folklore (ethnomusics) and musical folkloristics (ethnomusicology) based on three main stages of contemporary musical education in Ukraine.

At the center of the development were papers by authors on the First All-Ukrainian scientific and the practical seminar of instructors of musical folklore in Lviv in 1991, scientific-practical conference “The question of research and preservation of musical folklore in Kherson region” in the the city of Skadovsk in the same year 1991, and the international scientific session “Traditional culture and the child’s world” in the city of Liublin (Poland) in 1996.

Overviews, reviews and announcements

Audiovisual archives: problems and perspectives. – Yaroslav Davydovsky, Anthony Potoczniak

Conference to the 50th anniversary of the laboratory of folk music Gnesin Academy of music. – Yurij Rybak

Eighth All-Ukrainian Festival-competition of young performers of Ukrainian folk music “Z narodnoho dzherela [From the folk well-spring]” (Rivne, 26 - 29 April 2008). – Yana Kuryshko

Ivanytskyj natoly. Historical Khotyn region. – Olha Kharchyshyn

Belarusian folklore: Encyclopedia. – Yurij Rybak

Süd-Ost-Europa – the thematic periodical of the Austrian National Library. – Andrij Vovchak

Summary
Information about authors
Contents of the compact-disc (CD)

Відомості про авторів

Андрій **Вовчак** – філолог-германіст (1996), кандидат філологічних наук (2001), доцент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, ауд. 345, 79002, м. Львів, Україна, тел. (8032) 239 47 20, e mail: folklore@franko.lviv.ua; молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (8032) 272 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com; тел. (моб.): +38 097 63 79 654, e-mail: a_vovchak@franko.lviv.ua

Олена **Гончаренко** – музикознавець (1993), викладач кафедри хореографії, образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка, вул. Роменська, 87, 40002, м. Суми, Україна; тел. (0542) 329607, моб. 38 095 805 38 39, e mail: honcharenko@mail.ru

Ярослав **Давидовський** – експерт з інформаційних технологій, директор "SDA Technologies Inc", Україна, тел. (моб.): +38 067 3962244, e-mail: sda@folk.org.ua

Ірина **Довгалюк** – музикознавець (1984), доцент (2003), кандидат мистецтвознавства (1998), доцент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, ауд. 345, 79002 Львів, Україна, тел.: (8032) 239 47 20, e-mail: folklore@franko.lviv.ua; старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (8032) 272 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com; тел. (моб): +38 066 772 6776, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com

Василь **Коваль** – композитор (1993), музикознавець (1994), кандидат мистецтвознавства (2007), завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (8032) 272 36 60, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 050 610 34 25

Яна **Куришко** – аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, викладач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна; тел.: (80362)633174; тел.: (моб.) +380976454626.

Богдан **Луканюк** – музикознавець (1972), професор (1997), кандидат мистецтвознавства (1980), завідувач кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, провідний науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (8032) 272 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com; приватні адреси: а/с 6076, Головна пошта, 79000, м. Львів, Україна, тел. (моб.) +38 050 562 49 21, e-mail: lukaniuk@ukr.net

Лариса **Лукашенко** – музикознавець (1996), асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, 79602, м. Львів, Україна; тел.: (8032) 296 41 97, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua; співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322)723660; тел. (моб.) +380677226179, e-mail: larysa_lukashenko@yahoo.com

Юрій **Рибак** – етномузикознавець (1998), доцент (2008), кандидат мистецтвознавства (2006), доцент кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна, тел.: (80362) 63 31 74; старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (80322) 72 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com; тел. (моб.) +38 050 186 45 06, e-mail: yuriy_rybak@ukr.net

Юрій **Сливинський** (1926-2003) – музикознавець (1967). У 1969-1988 – завідувач кабінету народної творчості (згодом його науковий керівник) та викладач курсу народної творчості у Львівській консерваторії (нині ЛНМА ім. Миколи Лисенка).

Ольга **Харчишин** – філолог (1993), кандидат філологічних наук (1999), науковий співробітник відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України, просп. Свободи, 15, м. Львів, 79000, Україна, тел.: (8032) 297 01 57, e-mail: okharchyshyn@gmail.com; молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (8032) 272 36 60, e-mail: pndlme@gmail.com

Богдан **Яремко** – кандидат мистецтвознавства (1995), професор (2003), професор кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна; тел.: (80362)633174; тел. (моб.): +38 0984253756, e-mail: bojar@mail.rv.ua

ЗМІСТ КОМПАКТ-ДИСКА

Електронні доповнення до „Етномузики" № 5 (2008/1):

Ірина Довгалюк. Додатки до статті „Причинки до історії проекту фонографування дум".

Юрій Рибак. Додатки до публікації „Поліські сліпі гармоністи".

Богдан Яремко. Додатки до публікації „Скрипаль Кирило Линдюк ('Вітишин') – лідер космацько-шепітської традиції".

Лариса Лукашенко. Додатки до публікації „Іван Ігнатюк – збирач і дослідник народної творчості українців Підляшшя".

Ярослав Давидовський, Антоній Поточняк. Додатки до повідомлення „Аудіовізуальні архіви: Проблеми та перспективи"

Юрій Рибак. Додатки до повідомлення „Конференція до 50-річчя лабораторії народної музики РАМ ім. Гнєсіних".

Яна Куришко. Додатки до повідомлення „Восьмий Всеукраїнський фестиваль-конкурс молодих виконавців української народної музики 'З народного джерела'".

Ольга Харчишин. Додаток до рецензії „А.І. Іваницький. Історична Хотинщина".

Юрій Рибак. Додаток до рецензії „Беларускі фальклор: Энцыклапедыя".

Андрій Вовчак. Додаток до повідомлення „'SÜD-OST-EUROPA' – тематичний випуск періодичного видання Австрійської національної бібліотеки".

*

До 100-ї річниці експедиції для фонографування дум:
Автореферати:

Шуст Ярослав. Кобзари и лирники Украины на фоне славянского эпоса.

Грица София. Мелос украинской народной эпики.

Мішалов Віктор. Культурно-мистецькі аспекти ґенези і розвитку виконавства на харківській бандурі.

Лисенко Микола.

Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем. Реферат Д.ч. Н.В. Лисенка. **–** Сканокопія. – Підготувала *Ліна Добрянська*.

Дума о Хмельницьком и Барабаше=Дума про Хмельницького та Барабаша, од кобзаря Павла Братиці, списав М. Лисенко // Киевская старина. – 1888. – Т. XXII (июль). – Приложение. – С. 15-23+1-6 с. нот.

Дума „Плач невольників" (Новознайдений запис М.В. Лисенка) / Підгот. до друку та вступ. замітка Т.П. Булат // Народна творчість та етнографія. – 1964, № 4. – С. 73-78.

Боржковський Валеріан. Лірники.

Гнатюк Володимир. Лірники.

Колесса Філарет. Думи: У 2-х серіях.

Колесса Філарет. Колесса Філарет. Опанас Гр. Сластьон (1855-1933) // Діло. - 1934. № 188. - С. 6; № 189. - С. 6; № 190. - С. 5; № 191. - С. 5-6; № 192. - С.5.

Квітка Климент. Думи (рукопис з фондів Кабінету народної музики Московської консерваторії). – Підготував *Юрій Рибак*.

Ошуркевич Олекса, Рибак Юрій. Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції.

*

Електронна бібліотека „Етномузики”:
Автореферати:

Надія Супрун-Яремко:

Супрун Надежда. Деятельность и творчество Гната Хоткевича в контексте украинского народного музыкального профессионализма.

Яремко Надія. Народнопісенна культура українців Кубані (на матеріалі польових досліджень історичної Чорноморії).

Персоналії:

Климент Квітка. **Праці з етномузикології, ч. 5 (з рукописної спадщини)**:

Напевы жнивных песен северо-западных районов распространения украинского языка. **–** Підготувала *Ліна Добрянська*.

Микола Лисенко Микола. Праці з етномузикології, ч. 2.:

Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: [у 7 вип.]. – Лейпціг; Київ, 1869. – Вип. 2. – Сканокопія. – Підготувала *Ліна Добрянська*.

Луканюк Богдан. Праці з етномузикології, ч. 3:

1. № 31. О понятии песенного типа.
2. № 32. Кодування мелоритмічних рисунків.
3. № 33. Народні мелодії батьківщини Т. Шевченка: Мелотипологічна характеристика.
4. № 34. З історії збирання волинського музичного фольклору в міжвоєнний період.
5. № 35. Нотографія музичного фольклору Володимирії та Люблінщини.
6. № 36. Спеціальний клас: Програма-конспект.

Людкевич Станіслав. Праці з етномузикології, ч. 2:

Націоналізм у музиці // Артистичний вісник. – 1905. – Зошит VI. – С. 67-69; Зошити VII і VIII. – С. 87-89; Зошит IX і X. – С. 116-121. – Підготував *Богдан Луканюк.*

Іван Франко як знавець українського мелодійного фольклору.

Іван Франко і музика (фраґмент).

З архіву Осипа Роздольського:

Неопубліковані записи народнопісенних текстів 1900-1902 років (Продовження, початок див.: ЕМ 4). – Підготувала ***Ірина Довгалюк.***

Публікації ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка:

№ 10. **Лариса Лукашенко**. Традиційні пісні українців Північного Підляшшя (за матеріалами експедицій 1999-2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич). – Львів: Камула, 2006. – 308 с.

№ 11. **Богдан Луканюк**. Юрій Цехміструк. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936-1937 років. – Львів; Рівне, 2006. – 478 с.

Довідковий відділ „Етномузики”:
Біобібліопокажчики:

Грица С.Й. Бібліографічний покажчик наукових праць / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. – Київ, 2002. – 62 с.

Наукове видання

НАУКОВІ ЗБІРКИ

ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
імені Миколи ЛИСЕНКА

випуск 22

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 4585 від 27.09.2000

серія
ЕТНОМУЗИКА
Число 5
Збірка статей та матеріалів
на честь 100-ї річниці експедиції
для фонографування дум

Упорядники – *Ірина Довгалюк, Юрій Рибак*
Відповідальний за випуск – *Василь Коваль*
Мовний коректор – *Надія Пастух*
Англійські тексти – *Антоній Поточняк*
Комп'ютерна верстка – *Юрій Рибак*

***Адреса редакції*:**
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, 79005 м. Львів,
тел. (8032) 272 36 60
E-mail: pndlme@gmail.com

Підписано до друку 24.12.2008 р.
Гарнітура Arial. Формат 60x84/16.
Друк на різографі. Ум. друк. арк. 17. Обл. вид. арк. 16.
Наклад 300 примірників.