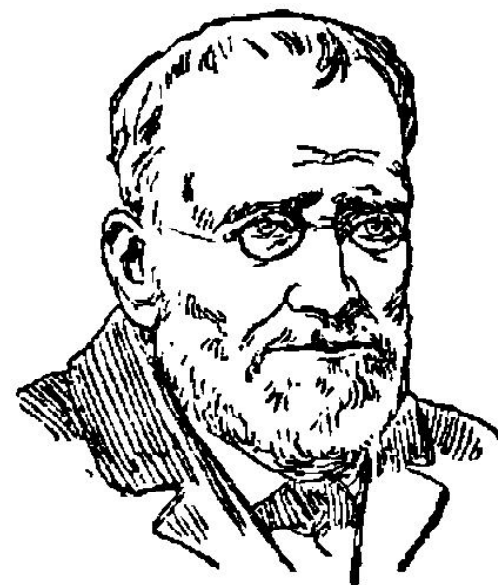


*Пам'яті Оскара Кольберга
присвячується*



A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'O. Kolberg'. The signature is stylized with a long, sweeping underline.

(22.02.1814 – 03.06.1890)



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

НАУКОВІ ЗБІРКИ
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ
МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
імені Миколи ЛИСЕНКА

Випуск 26

Львів
2011

Е Т Н О М У З И К А

Збірка статей та матеріалів

7 (2010)

Львів
2011

ББК 85.312(Ук)
УДК78.6У
Е 88

*Пам'яті Оскара Кольберга
присвячується*

Етномузика: Збірка статей та матеріалів – Львів, 2011. – Число 7 (2010)
/ Упор. Б. Луканюк. – 176 с. – (Наукові збірки Львівської національної му-
зичної академії ім. М. Лисенка, вип.26).

Сьомий щорічник з етномузикознавчої серії Наукових збірок ЛНМА ім. М. Ли-
сенка включає дослідницькі студії з питань історії етномузики, мелотипології та
теорії типізації народних наспівів, публікації систематичних, джерельних та архів-
них даних, праці з етномузичної педагогіки, а також актуальні повідомлення та
хроніку 2010 року. Решта доповнень, нові надходження електронної бібліотеки й
інші наукові матеріали вміщені на долученому компакт-диску.

Дослідникам і шанувальникам автентичної народномузичної творчості.

Упорядник – професор Богдан Луканюк

Редакційна колегія:

Ігор Пилатюк – ректор, нар. артист України, професор, канд. мистецтвознав-
ства (голова); *Віктор Камінський* – проректор з наукової роботи, засл. діяч
мистецтв України, професор (заступник голови); *Любов Кияновська* – зав.
кафедрою історії музики, засл. діяч мистецтв України, професор, доктор мис-
тецтвознавства; *Богдан Луканюк* – зав. кафедрою муз. фольклористики, засл.
працівник культури України, професор, канд. мистецтвознавства; *Стефанія
Павлишин* – професор, доктор мистецтвознавства; *Наталія Савицька* – зав.
кафедрою теорії музики, професор, доктор мистецтвознавства; *Олександра
Цалай-Якименко* – професор, доктор мистецтвознавства; *Юрій Ясіновський* –
зав. кафедрою муз. україністики, професор, доктор мистецтвознавства.

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
24.12.2010, протокол № 4

Свідцтво про державну реєстрацію
КВ № 16175-4647Р від 20.11.2009

Ethnomusic: A collection of scientific articles and materials. – Lviv, 2011. – Number
7 (2010) / Ed. Bohdan Lukaniuk. – 176 p. – (Scientific collections of the Mykola Lysenko
Lviv National Music Academy, vol. 26).

ISBN xxx-xxx-xxx-x

© Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, 2011.

ЗМІСТ

Від редакції 7

Студії

Климент Квітка, Олена Курило.

З польського фольклору на Україні 9

Богдан Луканюк. Коментарі 37

Лариса Белогурова.

Матеріали к Смоленскому этномузыкологическому атласу:

Свадебные песни со стихом 6+6 43

Богдан Луканюк.

Ритмічне варіювання: Аплікація 71

Матеріали

Юрій Сливинський.

Мелогографія збірника Оскара Кольберга „Покуття”:

Показчик / Публікація *Ліни Добрянської* 79

Богдан Луканюк.

Цимбаліст з покутського підгір'я Михайло Камінський 90

Ірина Довгалюк.

Фонографічні валики в архіві Філарета Колесси 101

Педагогіка

Збігнєв Єжи Пшерембскі.

Актуальні тенденції етномузикологічної освіти в Польщі 116

Ольга Коломиць.

Світова етномузика: Індійська традиційна культура

(проект програми-конспекту) 126

IX Conferentia Investigatorum Musicae Popularis Russiae Rubrae Regionumque Finitimarum (Leopolis, 1990 – 1998 – 2010) – Надія Пастух	147
XIX Міжнародні наукові читання пам'яті Л.С. Мухарінської (1906-1987) „Музична культура Білорусі в судвітті національних культур” та Міжнародний фестиваль етнокультур в Мінську – Ольга Коломиєць	150
Літня школа молодих фольклористів на Поліссі – Лариса Лукашенко	153
Пісні з голосу столітнього львів'янина Теодора Фурти – Юрій Рибак	156
Хроніка '10 – Ольга Харчишин	160
Олекса Ошуркевич (1933 – 2010) – Юрій Рибак	164

Додаток

Повне зібрання праць Оскара Кольберга. Dzieła wszystkie Oskara Kolberga	167
Відомості про авторів	169
Зміст компакт-диска (DVD)	172
Contents	174

Сьоме число „Етномузики” присвячується визначному польському музичному етнографу Оскару Кольбергу, який покинув світ 120 літ тому, залишивши величезну збирацьку спадщину. На її видання пішло 75 книг (не враховуючи позаєтнографічні), й третину з них зайняла україніка чи, точніше, рутеніка, коли розуміти під таким терміном культуру областей крайнього західного розселення русів. Наведена цифра показує як вагу даної культури в кольбергані, так і місце та значення цієї її частки в музично-етнографічній документалістиці Галичини і Володимирії другої половини XIX століття, що в підсумку визначає беззаперечні заслуги видатного збирача перед нашою етномузикологією та громадськістю.

Відкриває збірку публікація розвідки Климента Квітки (за участю Олени Курило) про польський фольклор на Поділлі, що в своїх порівняльних главах значною мірою оперта на матеріалах О. Кольберга. Та непересічна вартість цієї розвідки полягає радше у наведеному в ній безпрецедентному (тоді й понині) записі балади, який включає фонетичну транскрипцію її слів, ретельно занотовані варіантні відхилення при виконанні мелодії та докладні текстологічні примітки обох записувачів.

Застосовані К. Квіткою методики аналізу баладного наспіву (зерна яких свого часу були посіяні ним і в Москві) почасти проглядаються і в статті Лариси Белогурової, що демонструє досягнення мелотипологічних і мелогеографічних досліджень в сучасній російській етномузикології (на матеріалі весільних пісень із 6-складовим віршем, поширених на північно-східних окраїнах розлогої ладканкової культури від Закарпаття і правобережжя Вісли через Полісся та Лісостеп до Слобожанщини і Донбасу). А втім стаття виявляє розбіжності в аналітичних підходах, сповідуваних окремими осередками східнослов'янського типологічного етномузикознавства (львівського, київського, мінського та московського), що, ясна річ, не може не гальмувати його подальший розвиток.

Завершує перший розділ щорічника студія Богдана Луканюка над такими виявами ритмічного варіювання в фольклорі, як апікації – словоподібні вставки у вірші, що породжують роздроблення первісно цілісних тривалостей, а тому усуваються при типізації пісенної форми.

Серед джерельних матеріалів, опублікованих у цьому числі „Етномузики”, прямо дотичним до діяльності О. Кольберга є показчик Юрія Сливинського – перша й досі єдина спроба мелогеографічного опису покутського збірника польського етнографа, що може й повинна послужити прикладом для наслідування. Опосередковане відношення до цього ж збірника має характеристика народноінструментальної культури околиць південно-східної частини Покуття, подана у вигляді систематизованого звіту Богдана Луканюка про бесіду з місцевим музикою-цимбалістом.

Підготовані Іриною Довгалюк матеріали до каталогу фонографічних валиків з архіву Філарета Колесси не тільки заново висвітлюють деталі славної акції збирання дум (1904 – 1910), але й продовжують оприлюднення точних даних для майбутньої повної інвентаризації загальнонаціональної колекції фонозаписів народної музики кінця XIX – першої половини XX віків. Суспільне значення такої роботи вже нині важко переоцінити.

Педагогічний розділ на цей раз відведений фольклорові та фольклористиці зарубіжжя. З особливостями етномузикологічної освіти в Польщі знайомить огляд Збігнєва Єжи Пшерембського, виказуючи її разючі відмінності від системи навчання, прийнятої в українських вищих школах. Одну з найбагатших традиційних культур Сходу – індійську – чи не вперше в нашій етномузикознавчій педагогіці презентує проект Ольги Коломиєць, що разом із її ж програмами вивчення арабської та японської етномузичних традицій (вміщеними в третьому числі „Етномузики”) творить цикл основних спецкурсів з предмету „Світи музики” (*Worlds of music*).

Заключну частину щорічника складають актуальні повідомлення про періодичні етномузикознавчі конференції у Львові (Надія Пастух) та Мінську (Ольга Коломиєць), з яких перша цікава своїм відновленням після 12-літньої перерви, а друга – спеціальною увагою до традиційної музики Сходу, небуденним явищем на європейських теренах колишнього СРСР. Далі Лариса Лукашенко ділиться досвідом роботи цьогорічної літньої школи молодих фольклористів на Поліссі, а Юрій Рибак рецензує неординарне, як для вітчизняної фольклористики, зібрання записів від великоміського носія народної творчості (ще й столітнього віку), здійснених Ольгою Харчишин і нотованих Христиною Ізотовою.

Інші події, головню з етномузикознавчого життя, зареєстровані в „Хроніці '10”. Редакція з сумом сповіщає, що свій тернистий шлях скінчив відомий луцький етнограф, фольклорист і краєзнавець Олекса Ошуркевич. Помітні заслуги покійного в некролозі окремо відзначив Ю. Рибак.

За усталеною традицією в прикінцевих додатках до кожного числа „Етномузики” вміщується бібліографія, покликана популяризувати наукові надбання, пов'язані з його присвятою. У даному числі наводиться лише стислий зміст Повного зібрання праць О. Кольберга, позаяк із ґрунтовним анотованим покажчиком усього видання можна ознайомитися як у друкованій версії (*Dziela wszystkie Oskara Kolberga: Informator wydawniczy. – Poznań, 1991*), так і в електронній на порталі www.oskarkolberg.pl, і вешті, за браком таких можливостей – на диску, долученому до цієї книжки.

Там же, крім звичних ілюстративних доповнень до публікацій, уміщених на сторінках щорічника, знаходяться нові надходження в його „Електронну бібліотеку”, зокрема більшість Кольбергової рутеніки (14 праць).

Зауваги і пропозиції просьба надсилати на e-пошту: pnldme@ukr.net.

30 грудня 2010 року.

Редакція.

[с. 2]*

Климент Квітка, Олена Курило

З ПОЛЬСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ НА УКРАЇНІ

У розвідці наводиться унікальний для свого часу зразок запису народної пісні, в якому поєднуються фонетична транскрипція словесного тексту (О. Курило) та ретельно виконане нотування співу (К. Квітка) з детальними авторськими поясненнями в примітках. Запис здійснено 1925 року безпосередньо під час експедиції без допомоги звукозаписувальної техніки. Виходячи з нього, К. Квітка спробував вияснити соціальне походження польських різновидів балади про дівчину, що помандрувала зі зводителем, і ймовірну генезу 6-складових мелоритмічних форм у вокальному фольклорі. Остаточний варіант статті, написаний у Києві, датується першою половиною грудня 1933 року. Друкується вперше.

Ключові слова: польський фольклор в Україні, балада про дівчину, що помандрувала зі зводителем, соціальне походження народної пісні, фонетична транскрипція словесного тексту, музично-етнографічна транскрипція з варіаціями, коментарі до транскрипції, мелогенеза 6-складових ритмічних форм у вокальному фольклорі.

Систематичне планове дослідження фольклору польської національної меншості на Україні стоїть перед науковими установами України як чергова поважна і конечна повинність. На диво ті поляки (почасти належні до цієї меншості, почасти наїздні з Польщі), котрі працювали над виучуванням людності України, надто мало уваги приділили саме польській групі цієї людності. Зокрема в ділянці дослідження польської пісні на Україні спадщина залишилася зовсім мізерна. Знаменитий польський фольклорист Оскар Кольберг їздив і по українських землях, поміж масою українського матеріалу він занотував тут і польські пісні; але

[с. 3]

невеликий матеріал, що залишився від його праці в цьому напрямі, має характер випадковості, свідчить про відсутність наперед по-

* Нумерація листків манускрипту. Далі зірочками позначені відсилання до редакторських коментарів у самому кінці статті (на відміну від нумерованих авторських посторінкових виносів). – *Ред.*

ставлених завдань і ніяк не відповідає тому, чого можна було сподіватися від заслуженого діяча, що мав колосальний досвід збирача в самій Польщі¹.

Правда, вишукувати важливі з властиво фольклористичного погляду польські пісні на українських землях є діло, що вимагає немалої витрати часу. Це не є такий матеріал, що при поїздках збирача сам „біжить на ловця”. Поверхові подорожні спостереження і здобуті розпитуванням відомості можуть утворити загальне враження, що сільська польська людність на Україні співає здебільшого, а місцями навіть мало не виключно українських пісень (річ іде тільки про світський репертуар).

Досить складні спостереження, що зробив 1901 року А. Сальоні над групою польської дрібної шляхти в одному селі недалеко від Галича, показали виразну перевагу українських пісень в практиці цієї групи, – перевагу, яка зокрема в весільному обряді трохи не доходить виключності².

Це явище стоїть в зв'язку з тим явищем, що в багатьох місцевих групах цієї людності обіхідною мовою є в більшій або меншій мірі мова українська. Втім українських пісень переймають і інші національні меншості УРСР, а також людність інших республік СРСР.

[с. 4]

Дальші пильні розшукування, мабуть, приведуть до установа таких населених пунктів, котрі є або принаймні недавно були островцями задержаної дійсно польської пісенності. Та й поза такими гніздами можуть траплятися поодинокі нахідки великої ваги для дослідження музичних форм, як це показує нахідка, що її буде тут подано.

В першому збірнику Кольберга *Pieśni ludu polskiego*, виданому в Варшаві 1857 року, під № 5 бачимо поміж піснями з польської території одну з зазначкою „*od Kowla (na Wołyniu)*”. Вона належить до великої групи згуртованих в тому збірнику варіантів пісні про

¹ До речі буде зазначити, що в збірці *Pieśni ludu z Podola rosyjskiego w latach 1858 i 1862 zebrał O. Kolberg* (Zbiór wiadomości do Antropologii Krajowej, t. XII) ні одної польської пісні нема. Кольберг, мабуть, або зовсім не був сам в тих пунктах Поділля, які зазначені коло вміщених в цій збірці пісень, або був не в усіх пунктах, бо інакше результати zostалися б значніми.

² А. Сальоні. *Zaściankowa szlachta polska w Delejowie. Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne*, wydane staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie. Tom XIII, 1914.

втечу дівчини. Ян Бистронь визначає, що це, „може, найпопулярніша баладова пісня в Польщі”¹. Перегляд численних польських варіантів цієї пісні з літературної сторони зробив Ян Карлович², рівняючи їх до західно-європейських пісень на цей сюжет, перегляд українських пісень зробив К. Квітка, з спеціальною увагою на музичну сторону³.

[с. 5]

Кольберг, як видавав ту мелодію з Волині, сам ще очевидно на Волині не був, – інакше в тому збірнику мусіло б бути більше пісень з тієї сторони⁴. Подорож на Волинь він зробив 1862 року, „тобто тоді, коли вже мав величезний в протязі 20-ти літ мандрівок нагромаджений етнографічний матеріал з розмаїтих околиць королівства Польського”, як було зауважено в передмові до посмертного видання зібраних за цієї подорожі матеріалів (головно українських, але почасти й польських: „*Wołyń. Obzędy, melodye. Pieśni*”. Kraków 1907). Ні одного варіанта тієї пісні, яка на тут інтересує, там зовсім нема. Це можна пояснити тим, що Кольберг, хоч і знав, опублікувавши перед тим кількадесят польських варіантів, що пісня про втечу дівчини є одна з найпоширеніших між польським людом і

¹ J. Bystroń. *Polska pieśń ludowa*, wyd. 2. Kraków 1925, c. 31.

² J. Karłowicz. *Systematyka pieśni ludu polskiego*. Wisła, III [1889], c. 535; IV [1890], c. 398; IX [1895], c. 645. В згаданій праці А. Сальоні теж є варіант, – шкода, що без нот (с. 107).

³ К. Квітка. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. Етнографічний вісник, кн. 2, і окремо, як „Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії”, № 2. (Збірник Історико-філологічного відділу Всеукраїнської Академії Наук, № 47. До речі, мелодія до віршової форми, про яку там іде річ на с. 85 і с. 10 окремого видання, є в Кольберговому збірнику „*Wołyń*”, № 534). Після того опубліковані варіанти в виданні „Народні пісні з галицької Лемківщини. Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Ф. Колесса” (Етнографічний Збірник Наукового Товариства імені Шевченка у Львові т. XXXIX–XL, 1929) під №№ 589 і 597. Ф. Колесса там дає виказ зближених сюжетом і, почасти, поетичним обробленням слов'янських і деяких західних неслов'янських пісень. Це зведено варіантів у [роботі] G. Doncieux. *Le romancéro populaire de la France*. Paris 1904, c. 354-365, доповнення є в збірнику “Folk Songs of French Canada, by M. Barbeau and S. Sapir. New Haven, Yale University Press 1925, p. 22-26”. Пор. B. Bartók. *Das ungarische Volkslied*. 1925 (Berlin, Walter de Gruyter), №№ 315, 307.

⁴ Поза дійсно польською етнографічною територією в цьому збірнику досить ясно представлена Гродненська губернія, і то переважно білоруські її повіти, або села, які трудно визначити з погляду етнографічного розмежування території через те, що повітів не вказано.

найбільш розроблених в польській пісенності, не розпитував за цю пісню в своїй волинській екскурсії, отже, взагалі держався пасивного способу в збиранні.

Дослідження польської пісенності на Україні не повинно обмежуватися властиво-польськими джерелами. Деякі польські пісні перетворено українською мовою*, з більш або менш самостійним розробленням поетичних тем і здебільшого з іншою мелодичною формою; крім того західні українці іноді співають такі й польських пісень, більш або менш українізуючи їх з лексичної та фонетичної сторони, – так, як на цілій території УРСР українці співають і великоруських пісень.

[с. 6]

Можна гадати, що українці ж самі складали пісні великорусською і польською мовами, хоч і не досконало ними володіючи, або творили оригінальні, особливо музичною стороною, варіанти пісень, котрі перше появлялися в сусідніх національних групах¹.

До студіювання форм, в яких польські пісні живуть у західних українців, причиниться зразок, знайдений в одній з поїздок по Україні, які зробили О. Курило з діалектологічними завданнями і К. Квітка з музично-фольклористичними, записуючи разом пісні (О. Курило – тексти, К. Квітка – мелодії)². Це оказалась знову пісня про втечу дівчини.

Пісня записана на весні 1925 року в селі Руських Фільварках, передмісті Кам'янця на Поділлі, з уст Онисії Потоцької, місцевої бід-

¹ До цього питання важливі попередження див. в збірнику: Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Й. Роздольським, списав і зредагував С. Людкевич. Ч. II (Етнографічний Збірник Наукового Т-ва ім. Шевченка, т. XXII), Львів 1907. В Кольберговому [збірнику] Chelmskie, t. I, [Kraków 1890], с. 9-10 є дуже відосіблена версія народної пісні про втечу дівчини, з погляду мови характеризується сильною домішкою українських слів до польського в основі тексту.

² В поданій тут праці першій належить запис тексту пісні і пояснення щодо мови, другому решта.

[с. 7]
ної неписьменної селянки літ понад 45. Рідна мова О. Потоцької – українська¹; говорить вона і по-польськи. З місцевою польською людністю О. Потоцька часто стикалася, – між іншим, і в костьолах, бо, будиши православною, відвідувала й католицькі одправи.

Польських записів з уст місцевої польської людності нема в нас, і важко сказати, як далеко О. Потоцька відбігає від місцевого польського діалекту, стоячи під впливом свого рідного українського діалекту. А вплив цей безперечний: у пісенному тексті з її уст записані форми *mij* замість *miuj*, але *kuń*, *jakyj*, *drobnyj*, форми *za namy*, *końtu*, – тут характеристична в даному разі українська сполука *tu* входить дисонансом у загальну систему польської говірки О. Потоцької, де загалом розрізнені твердість – м'якість консонантів перед етимологічними *y* – *i*.

В записі застосована наукова транскрипція, вживана в славістичній літературі. Кілька пояснень для неспеціалістів: значок' з правого боку літери, що нею позначений консонант, вказує на м'якість цього консонанта; *x* має те саме значення, що й в українській літературній транскрипції (польське *ch*); *ɔ̃* – носовий вокаль (характеристика дана йому нижче – в Примітках [і поясненнях] до запису тексту); *š*, *ž*, *č* відповідають українським *ш*, *ж*, *ч*, польським *sz*, *ż*, *cz*.

[с. 7а]

Текст пісні*:

1. na dol'y, na dol'y mixaś końa pojy,
konika napaja, jimił'i podma/wja,
końika napaja, jimił'i podma/wja¹.
2. „jimił'ú, jimił'ú, nabjyś sribła-złota doś'icé,
żyby mjoł co kuń naś ta j za namy no/š'icé”². – 2.
3. – mixalý, m'ixal'y, jabym to zrôb'ila,
k'edyb mn'e matuš'a kl'učôw pozwôl'i/la. – 2.
4. „ox pow'idz, jim'il'u, ży jimił'i głufka bol'i, –
matuš'a jimił'i kl'učykôw pozwôl'i”. – 2.
5. – ox, mamô, mamô, jak mn'e głufka bol'i,
matuš'a jimił'i kl'učykôw pozwôl'i. – 2.

¹ Українські записи з її уст подані в збірці: О. Курило. Матеріали до української діалектології та фольклористики. Київ 1928, вид. ВУАН, с. 54-58.

6. matuš'a mysl'ała, žy jimiľ'a spała, –
jimiľ'a z mixaľym w św'at pówandrôwa/ła. – 2.
7. pš'yjixal'i won'i do šyrocki kłatki:
„wracaj š'a, jimiľ'u, do ojca j dô mat/ki”. – 2.
8. – n'i na tom jixala, žybym š'i wracala,
žyby matka-ojč'yc na mn'e nažyka/ła. – 2.
9. pš'yjixal'iž on'i do donaju-žyki:
„wracaj š'a, jimiľ'u, bo wton'yš nawjy/ki”. – 2.
10. n'y na tom jixala, žyb ja š'i wracala,
žyby ojč'yc-matka na mn'e nažyka/ła. – 2.
11. wž'ôw mixaš' jimiľ'y ta j za bjały rončki,
z'd'jôw mixaš' z jimiľ'i ta j te złoty wbronč/ki. – 2.
12. wž'ôw mixaš' jimiľ'y ta za bjały boki,
ta j žuč'iw jimiľ'u w ten donaj głymbo/ki. – 2.
13. „pławaj žy, jimiľ'u, ot konca do konca,
k'edyš' n'y słuchała swojy matki-oj/ca”. – 2.
14. rozdarła jimiľ'a fartuшыk nadwojy:
– ratuj mn'e, mixaľ'u a tyž mij zoko/l'y. – 2.

[c. 8]

15. „n'y na tom č'y žuc'iw, žybym č'y ratowaw,
žybym razym s tobôw ten donaj grontowaw”. – 2.
16. nadyjš'l'i pan'enki z nowyj kamjyn'icy:
„wy, młody rybaki, zažucajč'y š'i/c'i. – 2.
17. ox, młody rybaki, zažucajč'i s'ic'i,
te młody jimiľ'y na bžek wyč'ôngni/č'i”. – 2.
18. a młody rybaki š'ič'i zažuč'il'i,
te młody jimiľ'y na bžek wyč'ôngny/l'i. – 2.
19. rozdarła jimiľ'a fartuшыk nadwojy:
„pačajč'iž³⁾ pan'enki na koxan'y mo/jy”. – 2.
20. pô jimiľ'i grajô, pô jimiľ'i dzwoňô,
za młodym mixaľym šiš'č'ma koňmy go/ňô. – 2.
21. po jimiľ'i dzwoňô, po jimiľ'i gra/jô, –
młodygo mixała w drobny mak rômba/jô. – 2.
22. „pačajży, jimiľ'u, jak'yj žy ja słabyj,
pozwoł' mńc xustcěk'y pozawiwać ra/ny”. – 2.
23. – žybym tyš'inc mjała, žadnyhym ni dała, –
kawal'ersk'y ščyroš'č'i to ja już zazna/ła. – 2.

[c. 9]

Щоб полегшити розуміння пісні, подається переклад на польську літературну мову:

1. Na dole, na dole Michaś konia poi,
Konika napaja, Emilję podmawia:
2. „Emiljo, Emiljo, nabierz srebra-złota dosyć,
Żeby miał co koń nasz a za nami nosić.
3. – Michalc, Michalc, jabym to zrobiła,
– Gdyby mnie matusia kluczków pozwoliła.
4. „Och, powiedz, Emiljo, że Emilję główka boli, –
Matusia Emili kluczków pozwoli”.
5. – Och, mamó, mamó, jak mnie główka boli,
– Matusia Emilji kluczków pozwoli.
6. Matusia myślała, że Emilja spała, –
Emilja z Michałem w świat powędrowała.
7. Przyjechali oni do szerokiej kładki.
„Wracaj się, Emiljo, do ojca i do matki”.
8. – Mie na tom jechała, żebym się wracała,
– Żeby ojciec-matka na mnie narzekała.
9. Przyjechali oni do Dunaju-rzeki:
„Wracaj się, Emiljo, bo utoniesz na wieki”.
10. – Mie na tom jechała, żebym się wracała,
– Żeby ojciec-matka na mnie narzekała.
11. Wziął Michaś Emilję a za białe rączki,
Zdjął Michaś Emilji te złote obrączki.
12. Wziął Michaś Emilję a za białe boki,
I rzucił Emilję w ten Dunaj głęboki.
13. „Pływajże, Emiljo, od końca do końca,
Kiedys nie słuchała swojej matki-ojca”.
14. Rozdarła Emilja fartuszek na dwoje:
– Ratuj mię, Michalc, a tyż mój sokole.
15. „Nie na tom cię rzucił, żebym cię ratował,
Żehym razem z tobą ten Dunaj grontował.

[c. 10]

16. Nadeszły panienki z nowej kamienicy:
„Wy, młodzi rybacy, zarzucajcie sieci”.
17. Och, młodzi rybacy, zarzucajcie sieci,
Tę młodą Emilję na brzeg wyciągnijcie
18. A młodzi rybacy sieci zarzucili,
Tę młodą Emilję na brzeg wyciągnęli.

19. Rozdarła Emilja fartuszek na dwoje:
– Patrzajcież, panienki, na kochanie moje!
20. Po Emilji grają, po Emilji dzwonią, –
Za młodym Michałem sześcioma końmi gonią.
21. Po Emilji dzwonią, po Emilji grają, –
Młodego Michała w drobny mak rąbają.
22. „Patrzajże, Emiljo, jakież ja słaby,
Pozwól mi chusteczkę pozawijać rany”.
23. – Żebyś tysiąc miała, żadnejbym nie dała:
Kawalerskiej szczerości to już zaznała.

(Подія кінчається в інших версіях тим, що вкинута в воду дівчина гине; в деяких версіях дівчина вбиває зводителя).

Мелодія:

Примітки і пояснення до запису мелодії, як і до запису тексту, вміщено в кінці цієї праці [див. с. 30-37]**, а тут дамо місце тільки одному зауваженню:

[с. 11]

Не знаємо в літературі й одного запису польської пісні, про який було б пояснено, що його виконано спільною працею збирача, що спеціалізувався на музичні ділянці фольклору, і діалектолога; не знаємо й зразка, який засвідчив про те, що записувач мав змогу одноособово досить докладно вхопити деталі рівночасно музичної

і фонетичної форми пісні. В спільній роботі кожний учасник зосереджується на одній стороні твору і фіксує її точніше. З першого погляду на нотну частину поданого запису читач, навіть музично неписьменний, завважить ту особливість, що тут зазначено, рівняючи, багато варіацій мелодії в окремих її місцях. На жаль ми не маємо даних на те, щоб установити, чи нахил до варіацій властивий польським співам взагалі і такою мірою, як українським¹, чи, може, в варіаціях, які виробляла Онісія Потоцька, виявилась особливість місцева, групова, чи її українське походження. Кольберг в передмові до *Pieśni ludu polskiego* констатував, що бували випадки, коли та сама особа по кількох літах трохи змінювала мелодію, „що вже (хоч не зовсім) затирало первісний її вираз”, але відміни, які мають місце в тому самому виконанні, в різних строфах пісні, в Кольбергових записах можна побачити нечасто і в кожному окремому моменті тільки по одній варіації (пор. його [Wielkie Księstwo] *Poznańskie*, cz. V, [Kraków 1880,] с. XIV-XV).

Докладніший був би запис, якби не тільки зазначе-

[с. 12]

ні самі варіації, але й порядок, в якому вони появлялися, в яких саме віршах помічалася кожна з них. Тоді було б і певніше установлене, які варіації з якими можуть лучитися в послідовності, і з якими – ні (пор. примітки 5 і 6 до нотного запису, с. 34-36). Такої міри точності можна б досягти, коли б перше схопити пісню на фонограф і потім списувати мелодію з фонограми; в даному разі змоги до того не було.

В літературі з польського фольклору не знаходимо спроб з'ясувати, 1) в якій соціальній верстві постала польська пісня, 2) в яких верствах переважно вона ширилася, перетворюючися, та яких нових рис набували ці перетворення в відмінних соціальних середовищах.

До якої міри давня фольклористика не інтересувалася установляти соціально- побутове оточення пісні, на те разучий приклад

¹ Пор. К. Квітка, Українські народні мелодії, Етнографічний Збірник Наукового Товариства в Києві, т. II, 1922, передмова, с. X. Що в тому збірнику до одних мелодій додано багато варіацій, а до інших ні одної, – це відповідає дійсному способу співати, не у всіх співаків однаково.

дає згадана вище студія Яна Карловіча. Маючи в руках рукописний варіант цієї пісні, в якому замість „комори” згадується „комода”, Карловіч зробив з цього висновок, що в повіті, в якому записано цей варіант, „комора не давала такого доброго сенсу, як комода”. Натуральніше було б здогадатися, що заміна сталася не через те, що пісня попала в той повіт, а через те, що вона попала в іншу верству, з іншим типом житла і умеблювання, або через те, що в тій самій місцевості і верстві з бігом десяти літ появились вже й комоди, а призначення комор трохи змінилося. Загалом аналізуючи варіанти пісні, Карловіч старався тільки „для кожної риси усталити певну стилістику і окреслити географічну провінцію даного мотиву (*“wątka”*), тобто дійти, в якій саме частині країни він є або не є знаний”. Але чисто географічний напрям дослідження, тобто стеження по виключно горизонтальних лініях без уваги на різницю площин і навіть на хронологію пам’ятників, є напрям, що приводить до дуже недосконалих висновків і може бути оправданий тільки в тих випадках, коли зовсім ніяких даних до хронологічного визначення і до соціальної стратифікації матеріалу нема.

[с. 13]

Карловіч не виправдовувався цим браком і, здається, просто мало задумувався над проблемою історично-соціологічного визначення творів фольклору. Нинішній стан дослідження польської пісні представлений працями Яна Бистрона, в яких не раз автор спинається над цією проблемою, але приходять до безнадійних висновків. Тим часом як в казці, констатує Бистронь, визначається стан і професія персонажів, в казці протиставлення багатства і убожества подибується дуже часто і є поводом конфліктів, – для пісні характеристична її „безсуспільність”, „понадсуспільність”, „мистецтво для мистецтва”; вона є поза часом і простором. „Герої пісні кохаються, виїжджають, вертаються, забивають одно одного тим чи іншим способом; чим вони трудяться поза тим, про це пісня мовчить. Вони, неначе ті небесні птахи, не сіють і [не] оруть. Ми не знаємо, чи находимося в селянській хаті, чи, може, в панському дворі або в замку. Коли в баладовій пісні згадується *dwór*, то ми не знаємо, чи то шляхетський *dwór*, чи, може, „хлопська хата”. Про хату пісня ніколи не згадує, і взагалі не дає ніколи певності, що описує справді стосунки в межах сільської *zagrody*, бо навіть там, де це треба припустити, завжди подибуємо якусь деталь, котра нас

знову дезорієнтує”¹. Таке надто категоричне судження теперішнього професора краківського університету, чільного представника науки в своїй ділянці настроює на бездіяльність і резигнацію щодо досліджень в тому напрямі, про який іде тут річ.

[с. 14]

Наведену характеристику Бистронь застосовує власне до „старих пісень на трагічні та комічні сюжети, також до пісень про кохання... Натомість в коротких співанках подибуємо далеко більше цікавого матеріалу” щодо соціальних відносин². Додамо, що про роботу і соціально-економічні стосунки згадується не раз в польських пісеньках до танцю, і практичний напрям думок в них виступає далеко помітніше³, ніж в жанрово споріднених з ними великоруських частушках.

На наш погляд не слід зрікатися соціально-класової аналізи й інших польських пісень.

Сам Бистронь признає, що звичайний початок пісні про втечу дівчини становить виняток супроти його узагальненого постереження, вище виложеного. В такій експозиції:

Jasio konia poił, Kasia wodę brała,
Jasio ją namawiał by z nim wędrowała.

виразно малюється господарка без найманої праці або в усякому разі не панський тип життя, а такий при якому, хоч є наймичка, проте і сама господарева дочка може піти до річки чи до криниці набрати води. Щоправда, зазначений образ в піснях має також символічний сенс, і цей сенс особливо ясно виступає в варіантах [із збірника О. Кольберга] *Pieśni ludu polskiego*, №№ 5^a, 5^b, 5^w (пор. скочну пісню в [його ж збірнику,] *Krakowskie*, т. II, [Kraków 1873], № 774):

¹ *J. Bystron*, *Artyzm pieśni ludowej*. Poznań 1921, с. 42-44, 49-50, 53, 62. Його ж, *Polska pieśń ludowa*, с. VII.

² *J. Bystron*, *Pieśni ludu polskiego*. Biblioteczka geograficzna „Orbis”. Kraków 1924, с. 116 і далі.

³ *O. Kolberg*, *Pieśni ludu polskiego*, №№ 142, 148, 153, 156, 158, 172, 195, 207, 210, 216, 237, 397, 405, 406, 409. Його ж, *Krakowskie*, [Kraków, 1873], т. II, №№ 686, 688.

Jasio konia poił, Kasia wodę brała,
Jaś sobie zaśpiewał¹, Kasia zapłakała.

але й така символіка властива верстві з зазначеним типом життя. І безумовно про трудовий тип свідчать варіанти [в Кольбергових] *Pieśniach ludu polskiego*, №№ 5^{aa}, 5^{bb}, 5^{cc}:

Jasio konia poił, Kasia wodę brała, i т.д.

[с. 15]

Автор іншого варіанта (*O. Kolberg*, *Pieśni ludu polskiego*, № 5^d), замінивши другий вірш 1-ої строфи:

Jaś konia napawał i Kasię podmawiał,
Kasia sobie siedziała w kryształowym oknie.

явно хотів перенести героїню до панського трибу життя, але йому не стало поетичного хисту, щоб у цьому вірші добрати риму (дальші строфи цього варіанта, в змісті яких нема такого гострого відхилення від інших варіантів, як в цитованій строфі, римуються з звичайним для фольклорних пісень ступенем умілості).

В студії Карловіча підраховано на підставі коло 100 варіантів, що ім'я героїні найчастіше Кася, один раз вона зветься просто *dziewka*, два рази Ануля і п'ять раз Марися, але цей облік імен не служить до жадних висновків. Бистронь констатує, що „герой пісні завжди є Ясь, хіба десь в піснях чужого походження або теж в пізніших комічних утворах з'являється інше ім'я”. Героїня пісень на трагічні сюжети, як постеріг Бистронь, взагалі найчастіше – Кася, а в піснях кохання і в весільних – Марися. Ім'я Кася тепер є переважно ім'я селянське і між польським панством пізніших часів не люблене. Це видно хоч би з цього: в спеціальній студії про польські імена Бистронь

¹ Карловіч в цьому моменті вбачає тільки відгук однорідних англійських, фламандських і голяндських балад, де зводителі грає на дивну трубу або чарівно співає, але можна вважати, що в польській пісні протиставляється неоднаковість становища парубка і дівчини після зближення. Така інтерпретація підтверджується варіантами [*J. Kariowicz*, *Systematyka pieśni ludu polskiego*. Wisła,] IX, №№ 663 і 671, де застосовано ще іншого безсумнівного символу (втрата вінка).

[с. 16]

свідчить, що ще до сьогодні (книжка вийшла в світ 1927 року) в Польщі там і сям трапляється зміна імені в наймах на хатню службу, – пани „звикли трактувати служницю як щось неособиве, таке, що не потребує індивідуального окреслення, попросту як Касю чи Марисю, без огляду на її ім'я; зміна імені тут є одною з умов службового контракту. Найчастіше маємо діло з їхніми змінами там, де хтось із родини має таке саме ім'я, як новоприйнята служниця і тому приходить потреба відрізнити”¹. Давніше, може, ім'я Кася не могло б надаватися на те, щоб відрізнити робочу селянку від шляхтянки. В XVI віці ім'я *Kataszyna* стояло на другому місці щодо частоти посеред малопольської *шляхти*. В XVIII віці, як констатує Бистронь, – вже очевидно, що для території цілої Польщі і до верств*, після яких залишилося більше документів, – ім'я *Katarzyna* вже було на четвертому місці; але у студії Бистроня не видно, чи у шляхти була в ужитку саме здрібніла форма *Kasia*.

Русько-фільварецький варіант стоїть осторонь від інших, які опубліковано, тим, що, імена персонажів тут відмінні. Ім'я Міхась, здається, не має переважної шани в якійсь одній верстві, а втім для визначення соціального середовища, яке породило документ, не важливо, з якої верстви походив пройдисвіт-зводителі; в деяких варіантах виразно визнається, що він був з чужої далекої України ([*O. Kolberg*,] *Pieśni ludu polskiego*, № 5^{d-e-n}). Що ж до імені „Емілія”, то, судячи по

[с. 17]

тому, що воно зовсім не фігурує в зазначеній студії Бистроня, можна думати, що воно не належить до часто вживаних і в усякому разі не є звичайне для селянства; скоріше його можна на польському ґрунті віднести до вишуканих імен, які любить давати дітям дрібна польська шляхта².

Справді, воно уживане в польській дрібношляхетській групі людності суміжних сіл Голоскова і Кептинці, положених приблизно 7 кілометрів від Руських Фільварків³; здається, воно в нові часи було в ужитку у міщанстві і не було прийняте в панській верстві, а

¹ *J. Bystroń*, *Nazwiska polskie*. (Lwowska Biblioteka sławistyczna, t. 4). [Lwów 1927]. Dodatek II: Imiona własne, с. 220.

² *T. Raportowa*, *O szlachcie drobnej*. Wisła II, с. 758.

³ Цю відомість завдячую В. Харкову.

чи було і в попередні віки, про те дожидаємо відомості від тих, кому легше зробити потрібні розшукування. Чоловіче ім'я „Еміль” ввійшло в ужиток у Польщі, як констатує Бистронь, під впливом твору Руссо, – отже, треба зробити висновок, не дуже поширилося поза обнародованими верствами.

[с. 18]

Маючи підставу до здогаду, що даний варіант вродився поміж шляхтою, або, що в його основі лежить перетвір колишнього мандрівного професіонального співака, пристосований до вподобань шляхти, можна ставити в зв'язок з цим здогадом ті особливості варіанта, які полягають не стільки на тому, що в ньому є, скільки на тому, чого в ньому, рівняючи до інших варіантів, бракує. Отак, в ньому уникнуто образів: дівчина брала воду, дівчина прала хустки; нема гіперболічних визначень коштовних уборів дівчини, їй не приписується мрій про *wyzłacane sale* і т. п. Брак подібних звичайних для інших варіантів оздоблень свідчить, можна думати, про те, що авторові цього варіанта вони здавалися вульгарними.

Строфи 3-5 нашого тексту стають зрозуміліші з докладніших варіантів – з'ясовується, що дівчина під претекстом болю голови попросила у матері ключів, щоб відчинити нову комору і там переспати. В тій коморі очевидно переховувалися дорожчі речі, і відти їх забрала дівчина.

„Коморою” називалися давніше і тепер називають приміщення різного призначення¹. З одного опису, з-над Західного Бугу, видно, що ще в XIX віці там переважали малі хати без комор, а сучасний описові стан кінця XIX віку, коли комори стали загальною частиною хати, виставляється як результат загального поліпшення добробуту²; в описі з Томашівського повіту говориться, що „комору можна спіткати у заможніших господарів”³.

¹ А. Харузин, Славянское жилище в Северо-Западном крае. Вильна 1907 (праця обсягає житла слов'янських народів взагалі), с. 247, 252, 263, 176; L. Niederle, Život starých slovanů, d. I, [Praha 1911], с. 751-774; J. Karłowicz. Słownik gwar polskich, t. II, [Kraków 1901]. с. 412; Z. Gloger, Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce, t. II, serja II. Warszawa, 1910, с. 115; O. Kolberg, Mazowsze, t. I, Kraków 1885, с. 61; Wł. Łoziński, Życie polskie w dawnych wiekach, Lwów 1912, с. 59; St. Bąk, Chata wiejska, Lud XXIX, 1930, с. 2; B. Kostecki, Chata wiejska na Wołyniu. Rocznik Wołyński. T. I. Równe 1930, с. 81, 91.

² Wisła IX, с. 127-128.

³ Wisła IV, с. 81, пор. А. Харузин, I. с., с. 272-273.

В теперішньому панському побуті немешкальній коморі відповідає спіжарня, і в усякому разі нема потреби віддалятися в комору з причини болю голови, щоб знайти там спокій, прохолоду і чисте повітря; нема цієї потреби і у дрібного шляхтича нових часів там, де звичайно в його хаті, окрім малої *izba*, де перебувають повсякдень, є ще *izba wielka* з ліжком і канапою, для гостей¹, або по-новітньому є два покої і кухня окремо^{2*}. Але в пісні, може, річ іде про комору, пристосовану до мешкання, хоч принагідного, – тоді можна думати і про панський дім минулих віків.

[с. 19]

Не зовсім, може, позбавлена значення для приблизного визначення часу та соціального оточення пісні і згадка про *kluczyki* (строфи 4 і 5), – очевидно, невеликі, металові, зв'язані. З уривків, наведених в праці Гльогера про дерев'яне будівництво видно, що ще в кінці XVII віку замок до комори з ключем навіть в *dworach* (очевидно, панських; на жаль, ті уривки Гльогер зачитував так, що нема змоги дошукатися докладніше, про житло якої верстви іде річ) не був звичайною приналежністю, – коли ця приналежність була, про те окремо згадувалося³. „Дрібні ключики” згадувалися в галицькій українській колядці, яка описує великопанські відносини⁴. Польський селянин „давніми літами, де міг, обходився без заліза. І досі ще замість залізних замків уживав часто дерев'яних” (з великими дерев'яними

¹ A. Saloni (див. вище с. 3, прим. 2), с. 16-19.

² Wisła, II, с. 758.

³ Z. Gloger в місці докладно визначеному вище на с. 18, прим. 4. Хоч металовий ключ згадується ще в Одисей, проте розповсюдження і удосконалення цього знаряддя ішло, як видно з пам'яток, дуже помалу. Див. F. Feldhaus, Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker, 1914, с. 967-8; L. Niederle, I. с., с. 837-839. На території Східної Галичини найдено два ключі (нарізно) з епохи Римської імперії, але культури, представлені цими викопалиськами, мабуть, були там знищені і не продовжувалися без перерви, – див. M. Śmiszko, Kultury wczesnego okresu epoki cesarstwa rzymskiego w Małopolsce Wschódniej, Lwów 1932, с. 12, 106, 147. Археологічні знахідки з епохи середньовіччя на Правобережній Україні доводять принаймні існування островів, де металові ключі вживалися.

⁴ Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Шевченка у Львові т. XXXV, с. 243. В іншій колядці, там само, с. 261, ключі носить „статечна жона, бідная вдова”, але бідна не в розумінні матеріяльного убожества, – у неї „в коморонці всякі убори”. – Пор. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, Санкт-Петербург 1872, т. III, с. 403, № 128.

ключами¹, як було зовсім звичайно ще недавно у українських селян)². Протівно, в описі побуту дрібної шляхти (східногалицької україномовної) згадуються тільки „металові знаряддя до замикання”³. В пісні іде річ, мабуть, про ключики і від комори, і від скрині, в якій були сховані коштовності, тому варт нагадати, що в галицькій українській гайвці „паняньська краса” (найдорожча річ!) „до куфра хована, ключом засувана”⁴, – отже, не таким ключем, що його носять в числі інших на поясі і що може бути названий, разом з іншими, „ключики”.

[с. 20]

Отож відносно розгляданої пісні є підстави не згоджуватися, що вона „поза часом і простором”, „понадсуспільна”; надіймося, що при пильнішому досліді полоністам – фольклористам і спеціалістам з матеріальної культури [–] вдасться зробити достатньо угрунтовані висновки в напрямі визначення епохи і соціального середовища, до якої належать різні її варіанти. Коли б було з’ясовано, яким групам польської людності властивий той життєвий тип, що зображується в повніших варіантах, можна було б міркувати про те, в якому соціально побутовому оточенні вродився або прищепився варіант, що в ньому риси цього життєвого типу вилучені, – власне наш варіант. Навряд чи це опущення є просто стилістичний спосіб, еліпса; певніше ця купюра сталася тоді, як пісня циркулювала в верствах заможніших і культурніших над ту, в якій знайдено поданий тут її варіант; цею купюрою текст пісні був пристосований до іншої обстанови життя або, точніше, до інших поетичних вподобань. Згадка про комору там не догодила б, її опущення неначе ушляхетнювало пісню. Купюру могли зробити співаки-дилетанти з

¹ Zamki drzewiane przy drzwiach. Prace Komisji etnograficznej Polskiej Akademii Umiejętności, № 5. Kraków 1917, дерев’яного ключа до засова при дверях комори зображено там в фігурі 34, табл. XVIII; до кількох рисунків не пояснено, до яких дверей замки в них зображено. – *St. Bąk*, *op. cit.*; зокрема про дерев’яний ключ до засова при коморі – с. 38, прим. 3 (рисунок 113 на с. 45).

² *B. Kostecki* (див. вище, с. 22, прим. 1), с. 86-7.

³ *A. Saloni*, *op. cit.*, с. 15-16.

⁴ Матеріали до української етнології Наукового Товариства ім. Шевченка, т. XII, с. 108. – Цитовані у *О. Потебні* (О некоторых символах [в славянской народной поэзии], 1 вид., [Харьков 1860,] с. 135-136) згадки в піснях про ключі або виразно вказують на багатший побут, історично-реальний чи вимарений, як звичайно згадки про всякі розкішні речі в весільних піснях, в колядках, – або метафорично застосовані до природи.

самої шляхти, міг її зробити й мандрівний професіональний співак давніх часів, що переніс пісню від одної соціальної групи в другу.

Мотив, що дівчина з намови зводителя забирає коштовності, є наявний, як підрахував Карловіч, в трьох четвертинах варіантів, але згадка про срібло і золото є і в норвезьких варіантах цієї балади, – не треба забувати, що сюжет її інтернаціональний, мандрівний; побутові риси можуть служити до міркувань в напрямі стратифікації її польських варіантів лише остільки, оскільки ті риси внесені власне в польському оформленні пісні, а не взяті готові з редакції, утвореної в іншій етнічній дільниці, де історія поетичного розроблення пісні могла бути не подібна то тієї, яку пережила пісня на польському ґрунті.

[с. 21]

Виучування варіантів пісні з погляду стратифікації на підставі заключених в її текстах соціально-побутових рис повинно бути ділом тих, хто спеціалізується в історії культури, особливо історії культури поляків. Нинішня праця не є дослід пісні про втечу дівчини взагалі в усіх варіантах, тут тільки подається новий варіант з коментарями, потрібними, щоб його освітлити; єдине через те, що в напрямі визначення епохи і соціального оточення пісні досі не зроблено навіть перших кроків в студії Карловіча, довелося дати місце виложеним міркуванням; вони побіжні, не пророблені глибше, але коли викличуть критику, з обговорення може стати хоч невеличке методологічне придбання, у всякому разі, може, якось справа зрушиться.

Зв’язати розшукування в напрямі стратифікації поетичних варіантів з аналізом мелодії до цих варіантів при теперішньому стані знань неспромога. Досі ніхто не зробив спроби з’ясувати музичні риси властиві різним соціальним верствам польської людності, отож нема з чого виходити, щоб визначити соціальну приналежність тієї чи іншої мелодії по музичних ознаках. Кольбергові збірники не дають до того ґрунту, бо в них не позначено осіб, у яких записано пісні, і не пояснено, в яких верствах черпано матеріал. І навіть – це найгірше – не можна завжди мати певність, що кожна мелодія, подана у Кольберга, справді стосується до того самого варіанту тексту, з яким вона злучена в виданні, і справді походить з тої місцевості, яку зазначено¹.

¹ На разучий приклад незрозумілої неувважності в цьому напрямі вказав Карловіч (*Wisła IV*, с. 409). В тому випадку є дані, щоб установити, що трапилася велика помилка, хоч нема даних, щоб її виправити. Але ж, може, цей випадок не єдиний, тільки в інших випадках всі сліди для перевірення зчезли назавжди.

Мелодія русько-фільварецького варіанта є видатно-своєрідна ритмічною стороною. Щоб освітлити її значення для виучування ритміки додається оця систематизаційна студійка.

[с. 22]

З музично-ритмічних форм мелодій слов'янських і малярських пісень, зложених 12-складовими віршами діленими на два 6-складові гемістихи, оці дві форми гемістиха:

I  і II 

певно є основними з синхронічно-систематичного погляду; їх можна [в]важати за основні також з історично-генетичного погляду, хоч форма I ніби простіша, не можна з цього робити висновок, що вона є первісніша, а форма II – похідна.

Форма I виявляється тільки в одному варіанті польської пісні, яку тут досліджується – *O. Kolberg*, *Pieśni ludu polskiego*, № 5^{ww}:



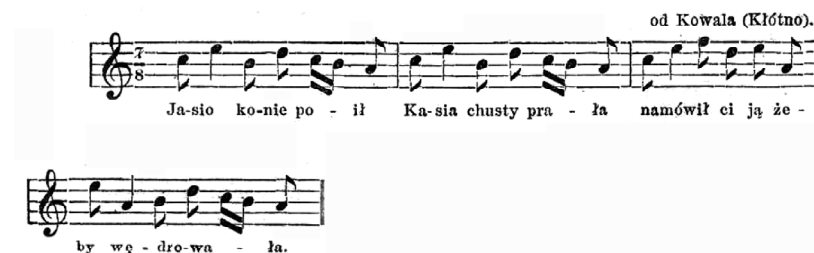
[с. 23a]

Мабуть, не випадково текст того варіанта фрагментарний – тільки 2 двовірші (мелодія не архаїчна!). Помітно, що форма I збереглася переважно в коротеньких пісеньках; певно, співати довгих пісень в цьому ритмі давно вже стало людям нудно. На основі цієї елементарної схеми розвинулися і у слов'ян, і у малярів різні інші складніші, і в числі способів зробити ритм хитрішим видне місце займає такий, щоб співаючи удовжувати один або й більш, як один із шести складів гемістиха. Удовження першого складу винятково рідке явище¹ і в малярських піснях, на попередження Бартока, ніколи не появляється в першому рядку пісні². Удовження другого складу приходить в варіанті розгляданої польської пісні [зі збірника] *O. Kolberg*, *Pieśni ludu polskiego*, № 5^{aa} [с. 50].

¹ *B. Bartók*, *Das ungarische Volkslied*, мелодія № I, початок 3-го віршу.

² *Ibid.*, с. 17, в англійському виданні [London 1931] – с. 15.

схема 



(подається в фотомеханічній репродукції з друкованого оригіналу, щоб показати недбалість підтекстування у Кольберга).

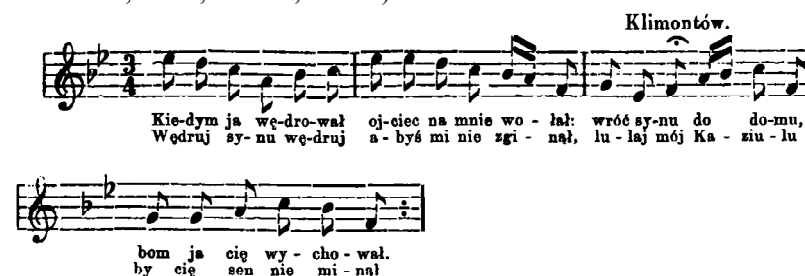
Така форма дуже поширена і в українців аж до *крайнього сходу*

[с. 24]

їх *етнографічної території*¹. Знаючи цю форму, згорі можна було здогадуватися, що могла б постати й форма з удовженням третього складу:



Оця колискова пісенька (*O. Kolberg*, *Lud*, *Serya I*, *Sandomierskie*, *Warszawa*, 1865, № 193, с. 155):



удовжуючи третій склад в одному тільки третьому гемістиху, неначе робить перший ступінь у тому напрямі, в якому новозаписана в Руських Фільварках пісня доходить до кінця, вносячи таке удовження в усі чотири гемістихи. Оскільки можна було дослідити по доступних джерелах (в Києві є тільки трохи понад половину Кольбертівських збірок), ця остання є єдиний поміж польськими піснями зразок завершеної в цьому напрямі форми. В українських збірни-

¹ [Текст виноски відсутній в рукописі].

ках теж не знайдено зовсім подібного ритмічного утвору. До порівняння придається оцей зразок*:

[с. 25]

Тут первісна ритмічна однастайність залишена тільки в самому другому гемістиху; в усі інші внесено зміни так, що в цілому ні один гемістих не подібний до інших: в першому удовжується останній склад, в третьому – третій, в четвертому – третій і останній.

Інші українські зразки удовжують 3-й склад регулярно в усіх чотирьох гемістихах, але так само удовжують скрізь і 5-й склад, тобто в тих зразках проводиться періодично та формула, яка в новозаписаній польській пісні з Руських Фільварків виступає тільки в останньому гемістиху; наприклад, *М. Леонтович*, Народні пісні, вид. Дніпросоюзу, Київ 1921, десяток 4, № 6 (та сама пісня в пізнішому виданні „Книгоспілки”: *М. Леонтович*, Музичні твори”, збірник I, Київ [1924], під № 5)*; *К. Квітка*, Українські народні мелодії, вид. 1922, № 552.

Є зразки, що в них удовження 3-го складу не збільшує загальної кількості музично-ритмічних одиниць гемістиха, а втискається в ту саму кількість 6 тим способом, що скорочуються перші два склади:



Od-jež-dzasz? Od-ja-de... (*O. Kolberg*, Wielkie Księstwo Poznańskie, Kraków 1879, t. IV № 259).

Па-ні мла- да на-ша... (*Ф Колесса*, Народні пісні з галицької Лемківщини. Львів 1929, № 47).

Можливо, що семичасовий ритм русько-фільварецької мелодії постав не безпосередньо з елементарної форми I (див. вище, с. 23), а з останньої, похідної, отже, є не секундарний, а терцієрний; навіть сама конкретна мелодія допускає виконання в обох зазначених 6-часових ритмах.

Коли, прагнучи доповнити систему, шукати зразків удовження 4-го складу 6-складового гемістиха, то доводиться притягати мадярську мелодію № 34^a з збірника *B. Bartók's Das ungarische Volkslied*.

III. Vésztő (Békés); Ökrös Róza (18), Simon Ferencné (83), 1918; B.

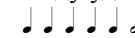
Tempo giusto.

34 a.

[с. 26]

Удовження 5-го складу при ординарній ритмічній вартості всіх інших подибується не як подвоєння, а як потроювання, але результуюча форма ♪♪♪♪♪ є модифікація елементарної форми II (див. вище, с. 23), а не пагін елементарної форми I.

Нарешті удовження 6 складу удвоє творило б форму



Правдоподібно ця здогадова форма лежить в основі тої, дуже любленої в теперішніх польських піснях, яка характеризується скороченням двох перших складів гемістиха:



і виявляється в більшості мелодій польської пісні, яку тут розглядається; вона не чужа й українській ритміці¹.

Форма II (див. вище, с. 23) трапляється в цих варіантах нечасто.

З поданого зіставлення видно, що новозаписана русько-фільварецька мелодія посідає означене місце в системі форм, в яку вкладаються польські, угорські і українські мелодії таким способом, що форми, які постулюються цілою системою, а не знаходяться всі в межах одної національної категорії, знаходяться в другій: зразки з пісенності різних націй взаємно доповнюють себе. Того роду семичасовість музичного ритма, що постає через удовження одного з складів 6-складового гемістиха, не є явищем властивим всім національним ділянкам музичного фольклору, навіть найближчим до вище названих. Наприклад, у болгар семичасовість постає іншою дорогою і має інший ритмічний сенс².

¹ Пор. *Ф. Колесса*, Ритміка українських народних пісень, Львів 1907, с. 137. *Й. Роздольський*, *С. Людкевич*, Галицько-руські народні мелодії, Львів 1906, №№ 263, 266, 271, 272.

² *St. Gjoudjeff*, Rhythme et mesure dans la musique populaire bulgare. Paris 1931, с. 146-62.

[с. 27]

Семичасовість, про яку тут трактується з приводу новознайденого її зразка, утворюється через удвоєння музично-ритмічної величини одного з складів 6-складової групи, а семичасовість, яка властива болгарським і кримсько-татарським мелодіям¹, оскільки її походження можна постерегти на піснях, постає не раз через скорочення ординарної величини котрогось складу 4-складової групи на половину рахівного часу*, і як в цих випадках, так, здається, і в усіх інших, повинна, властиво, виражатися не знаком 7, а знаком 3і. Ця 3і-часовість в болгарських і кримсько-татарських трапляється, як видно з нових збірників, досить часто; 7-часовість в тих формах, які вказані в нинішній праці, є явище рідке, найбільше властиве, оскільки можна судити по приступних матеріялах, українцям, виняткове у поляків і зовсім одиничне у мадярів (так само унікально у останніх приходить і семичасова-семискладова форма – див. збірник Б. Бартока, № 54-б).

Вражає наявність вказаного тут ритмотворчого принципу в південно-монгольській пісні²:

7 часів	7 часів
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ + рефрен
Sa-dak la sa-ci-mar	sal-kin bain su do
6 складів	5 складів
удовження 2-го складу	удовження 3-го і 5-го складів

[с. 28]

Її ритмічна схема майже конгруентна з цією українською (у всякому разі утворена на тому самому принципі)³:

¹ Я. Шерфедінов, Песни и танцы крымских татар, Симферополь – Москва 1931, № 70; А. Рафатов. Крымско-татарские песни, Симферополь 1932, №№ 48, 95.

² P.J. van Oost. La musique chez les Mongols des Urdus, Anthropos, Band X-XI, Heft 3, 4, с. 377.

³ К. Квітка, Українські народні мелодії, Київ 1922, № 592; про неї в його ж праці „З записок до ритміки українських народних пісень. Амфібрахій”, надрукованій в щорічнику „Первісне Громадянство та його пережитки на Україні”, 1929, вип. 1, с. 52.

7 часів	6 часів
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪
Го - луб-ка бур- ко- че,	а го- луб гу-де
6 складів	5 складів

7 часів	7 часів
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪
дів-чи-нонь-ка пла-че,	що ми-лий не йде.

В українських піснях вірш з 6+5 складів є каталектична форма віршу 6+6, отже, ця остання пісня віршовим і музичним ритмом найтісніше споріднена з варіантом польської пісні про втечу дівчини [в збірнику] О. Kolberg, Pieśni ludu polskiego, № 55^{aa} (мелодію подано тут вище на с. 23а). Коли б виявилось, що такі складочислові форми властиві взагалі південно-монгольським пісням (з одного зразка рисковано робити висновки, не маючи змоги консультувати знавця південно-монгольської мови і літератури), то наведений південно-монгольський утвір зайняв би місце в системі ритмічних форм, як зіставлення двох відзначених в нинішній праці польсько-українських схем – тої, що характеризується удовженням 2-го складу і теї, що характеризується удовженням 3-го складу.

Поки не можна вказати на подібні форми на величезному просторі, що відділяє південних монголів від земель давньої української осілости, де українці виробляли музично-ритмічні форми в кооперації з західними сусідами, – з приводу зазначеного тут південно-монгольського зразка можна думати тільки про

[с. 29]

паралельну, але незалежну лінію ритмічного розвитку.

У всякому разі сама можливість такої аналогії дуже навчальна з погляду ревізії загально поширених уявлень про відмінність азійської музики взагалі від європейської взагалі, уявлень про своєрідні властивості музики слов'янських народів взагалі, тюркських народів взагалі і т. п. Бачимо, що ритмотворчий принцип розгляданих тут 7-часових форм не властивий всім слов'янським народам, але постерігається у мадярів і імовірно у південних монголів. З другої сторони, ритмотворчий принцип болгарських 7-часових – певніше 3і-часових – форм не властивий іншим слов'янам, окрім болгар, але властивий кримським татарам. На всі

тюркські народи область його застосування не поширюється. Османотурецький музиколог, констатує відповідний ритм в своїй національній музиці, визначає його, як болгарський¹; казанським татарам, кавказьким та середньоазійським тюркам, оскільки дотепер опубліковані матеріали дають підставу до загальних висновків, він є чужий.

[с. 30]

Примітки і пояснення до запису тексту

1) Вертикальною рисою відділено кінцевий склад слова, що в пісні вимовляється без голосу, шепотом.

2) Як у першій строфі, так і тут, і далі, кінцевий склад другого рядка вимовляється без голосу тільки тоді, коли рядок другий раз співається.

3) З огляду на рефлексі ненаголошеного *e* в інших випадках можливо, що слово це неточно записане: тут би можна сподіватися *y*, а не *i*.

Слова не позначені наголосом. Наголос тут має своє стає місце, як узагалі в польській мові, – на другому з кінця складі слова.

Звукова характеристика деяких фонем.

Характеристичний звук фонем *y* відповідає характеристичному звукові в західних говірках південно-українського діалекту; звук цей дається більш-менш загально визначити, як звук середній між польськими літературними *y* та *e*. Більше наближення до *y* чи до *e* залежить від звукового сусідства. Сусідство губних консонантів *x* та *r*, також позиція в кінці складу, а надто в абсолютному кінці слова, сильно наближує звук цієї фонем до *e*: *jabym*,

[с. 31]

myś'łala, z mixelym, gymboki, šyroki, ščyroš'č'i, na dol'y, mixel'y, na dwojy, koxan'y та ін. Вужчий звук мала фонема *y* в словах *fartuśyk, nadyjš'li, kamjyn'icy, wuč'ōgnyl'i, młodyj, drobnij, słabyj, tyč'inc, pś'yixal'i*. [Фонема] *y* буває в наголошеній і в ненаголошеній позиції.

Фонем *i* та *e* загалом характеризуються тими самими звуками, що *i* та *e* в українській, російській (не перед наступним м'яким консонантом) літературних мовах: *kon'ika, jim'ila, m'ixelym, š'ič'i, bžeg, pańenki, k'edyb*. [Фонема] *i* може бути під наголосом і без наголосу, *e* тільки під наголосом відзначено.

ō належить до звуків фонем *o*; це є звук середній між характерними звуками фонем *o* та *u*; буває в наголошеній і в ненаголошеній по-

¹ Raouf Yekta Bey в Паризькій Encyclopédie de la musique, Partie I, t. V, с. 3055*.

зиції, проте характерна його позиція ненаголошена. Звук цей відзначений переважно в сусідстві губних, а в наголошеній ще й перед складом з *i*: *wż'ōw, z'djōw, zrōbila, pozwōl'ila, pō jim'ili, pozwōl', kl'učōw, kl'učykōw, pōwandrōwala* (але під наголосом: *grontowaw*), *dō matki, s tobōw, mamō*.

ō характеризується носовим вокалем того самого власного тону, що й *ō*; відзначене тільки в абсолютному кінці слова: *dzwon'ō, gońō, grajō, rōmbajō*.

Фонема *u* загалом характеризується звуками невузького творення, – ширші відтінки відзначені в наголошеній позиції.

[с. 32]

Звук фонем *j* – нескладовий *j*, вужчого творення перед вокалями, ширшого – в кінці складу: *jimil'a, pojy, ja, już, nabjyś, mjoł, z'djōw, donaj, słabyj, jakyj*.

w не в кінці складу має дзвінкий звук губно-зубний, що може бути зімкнений і незімкнений незалежно від звукового сусідства: *pozwoł'i, pōwandrōwala*. В кінці складу після вокаля *w* характеризується нескладовим *u*: *wż'ōw, kl'učōw*.

Звук фонем *f* – глухий губно-зубний виразно зімкнений: *glufka*.

Фонема *n* перед *g* та *c* у словах *wuč'ōgn'ic'i, wuč'ōgnyl'i, tyś'inc* має велярний звук, що відповідає німецькому *n* в словах *fangen, Finder*; але в *rončki, wbrončki* ця фонема має звичний передньоязиковий звук *n*.

М'які фонем *š', ž', č'* характеризуються звуками відповідних фонем польської літературної мови.

Характерна для місцевої русько-фільварецької української говірки сполука *k'y* (*bulk'y, k'ynuw*) відбилася і в польській говірці О. Потоцької у формах *xustečk'y* (accusativus singularis), *kawal'ersk'y* (польською літературною: *kawalerskiej*). У *l* в даному разі рефлекс ненаголошеного *e* та *e*.

Відзначено паралельні форми *š'a* і *š'i*, що відповідають характерним для русько-фільварецької говірки паралельним українським формам *s'a* і *s'i*.

[с. 33]

Примітки і пояснення до запису мелодії.

Мелодію записано в такому тональному рівні, в якому її нотне зображення найзручніше вміщається на нотному стані при скрипковому ключі; цього ключа здебільшого вживають в музично-фольклорних збірниках, це значно полегшує перегляд і порівнювання мелодій. З найдокладніше систематизованих збірників в збірнику лемківських пісень

Ф. Колесси (Львів 1929) всі мелодії нотовано тільки в двох мажорних і двох мінорних тональностях, а в збірниках угорських і румунських пісень Б. Бартока всі мелодії нотовано так, що кінцевий тон завжди є *g*¹. При тому навіть не позначено, на якому тональному рівні справді співалося. Це дуже потрібно зазначати, коли подаються хоріві, особливо обрядові співи, а в солових абсолютну високість треба відзначати в тих випадках, коли з тих або інших причин співак намагається співати не в своїй природній теситурі. В даному разі жінка співала приблизно (камертона при роботі не було) на октаву нижче, ніж занотовано, але певно не тому, щоб вважала за потрібне співати так занижено. Нижній тон давався їй нелегко і часто виходило зовсім малозвучно й невиразно, проте, очевидно, їй все ж легше було співати на низькому тональному рівні, ніж підвищити його; її голос був передчасно зістарілий.

[с. 34]

В нотному зображенні мелодії уникнуто тактових зазначень, щоб не внушати уявлення про музичні акценти, які згідно з схолярною теорією повинні припадати на початкові ноти такту. В цій пісні музично-ритмічні акценти, не дужі, відчувалися на третьому складі кожного гемістиха – там вони зумовлені більшою ритмічною величиною цього складу в співі, і на п'ятому складі – там вони зумовлені його мовною наголошеністю, іноді ще й його тональною вищістю; музичне акцентування п'ятого складу не мало місця в останньому гемістиху, – тон *e* в малій октаві, як пояснено вище, звучав дуже слабо.

Напруга – від *p* до *mf*.

Уваги до окремих моментів, визначених цифрами з дужками понад нотами:

1) Це *h*¹ звучало зрідка і то не на самому початку пісні, а в деяких дальших строфах-двовіршах.

2) і 3) В перших строфах співачка частіше брала *dis*¹¹, як зазначено в цих варіаціях, ніж *d*¹¹; пізніше, тобто в дальших строфах, звучало регулярно *d*¹¹. Ноти *c*¹¹ і *h*¹ в варіації 3) виконувалися злегенька (*ppp*), *legatissimo* (але не *portamento*).

4) Це *h*¹ чулося в рідких випадках.

5) Пісня зложена строфами з двох 12-складових віршів, розділених кожний на два 6-складові гемістихи. Хто, читаючи повний текст пісні, уважатиме на складову форму, той спостереже й рідкі відхилення від неї. Другий рядок другої строфи має аж 8 складів, і щоб їх вмістити, не розширюючи музично-ритмічної величини рядка, дві чвертки розщеплюються на дві вісімки.

Дійсна довжина цих розщеплень була трохи більша від норми вісімки в даному темпі, тобто темп в цьому місці ставав повільніший.

[с. 35]

Співацьці, очевидно, не здавалося важливим строго додержуватися віршової міри 6+6 складів¹. Адже тут дуже легко було підвести вірш під складочислову норму, пожертвувавши, наприклад, „сріблом”, і співати „*nabierz złota dosyć*” – так і бачимо в варіантах, що у [збірнику] Кольберга *Pieśni ludu polskiego* під №№ 5^a, 5^b, – або перенести слово „*nabierz*” в попередній гемістих, на взір варіантів, що у Кольберга під №№ 5^c, 5^d, тобто зложити цілий вірш так: „*Nabierz że, Emilu, srebra złota dosyć*”, замість того, щоб повторювати двічі „*Emilu*”. Певно, співачка не ставила вимоги віршового ритму так високо, щоб задля них ущербити щось в поетичному виразі. Чи в польській практиці народнього співу таке ставлення до форми є рідкість? Чи це не особливість даної співачки? Трудно зважити. Студіювати форму польських пісень доводиться головню по Кольбергових записах, [і] невідомо, чи в усі періоди своєї діяльності Кольберг мав твердий принцип не піддаватися спокусі самому нормалізувати текст, особливо на початку діяльності; то ж був час, коли поправляти народні утвори було, здається, загальним правилом; що Кольберг нормалізував мелодії – на те є признання на сторінці VIII його передмови до [збірника] *Pieśni ludu polskiego*. Невідомо також, які принципи мали інші записувачі, чиї матеріали ввійшли в Кольбергові збірники. В варіанті № 5^{ao}, що його записав, як помічено, не сам Кольберг, є строфа:

Moja dziewczyno
Weź złota dosyć
Co będzie miał (tłusty) konik
Co za nami nosić.

Поставивши в дужках слово *tlusty*, записувач (або Кольберг як редактор), видно, цим відзначив своє зауваження, що це слово зайве з погляду ритму (воно акцидентально удвожує гемістих до 8 складів, а норма його тут – 6 складів). Чи не йшли деякі записувачі далі, роблячи висновки з самої оцінки ступеня майстерності оригіналу, і чи не викреслювали зовсім те, що витикалося поза віршову мірку.

[с. 36]

6) Ноти *h* і *a* виконувалися дуже злегенька і *legatissimo*. Ця варіація помічалася тільки в оточенні тієї музичної фрази, що стоїть внизу (тобто позначена як основна), а не як альтернативна форма в варіаціях надрукованих вгорі.

¹ Інші відхили: перший рядок п'ятої строфи має тільки 5 складів, а передостанній рядок пісні (в 23^б строфі) „*Kawałersk'y szczerości*” – 7 складів. Як саме припасовувалися слова до мелодії в цих місцях зразу не схоплено при записуванні, а переслухати пісню знову, щоб перевірити ці місця, не було змоги.

7) Це *gis'* чулося іноді замість *a'* основної мелодії (що вниз) і відноситься до варіацій, надрукованих вгорі.

8) Виконання як 3) і 5).

9) Співачка часто понижала цей тон, іноді мало не до *f*, особливо це було помітно не в перших, а в дальших строфах пісні.

10) При повторенні вірша (*sekunda volta*) останній склад вірша вимовлявся шепотом, як пояснено в примітках 1-2 до тексту (с. 30), без чутного музикального тону.

11) Помітний був принцип, щоб строфи слідували одна за другою без перерв, і тому, що дихання у співачки було слабке, мимоволі павзи виходили здебільшого довші супроти тої величини, яка визначається нормою цього гемістиха (8 ритмічних одиниць); вони були неоднакові, приблизно обмежені крайньою величиною, рівною трьома вісімками. Що в ритмічній свідомості співачки цей гемістих єднався строго з 8-ма одиницями і що вона старалася навіть павзою не удовжувати його, можна вивести з цього: іноді вона робила віддих більше коштом наступного гемістиха (однаково, чи це було повторення другого гемістиха того самого вірша, чи початок наступного двовірша), зовсім пропускаючи перший його склад разом з відповідним музичним тоном.

[с. 37]

Характер виконання загалом був ніби похопливий; здавалося, жінка боялася, що коли співатиме повільніше, не стане сили виконати цілу пісню до краю. Втім, щоб певно установити, чи це був індивідуальний темп¹, треба б мати попередження над звичайним темпом виконання пісень даного роду в даній етнічній і соціальної групі, а щоб установити, чи є загальна різниця темпу виконання польських і українських пісень в індивідуальній практиці О. Потоцької, треба було б вислухати у неї більше зразків, вона [ж] проспівала нам тільки цей польський і мало українських. Кольберг попередив, що темп довших пісень у поляків (соціально він не диферував) буває більш-менш $M.M. = 130$. Але ця відомість не зовсім заспокоює, бо основний рахівний час, що відповідає одному складові тексту, у Кольберга позначається в одних записах чверткою, в інших – вісімкою; в мелодії № 5^{аа}, яка ритмічною структурою дається до порівняння з нашою, рахівний час зображається вісімкою (такт визначено як $7/8$), а в поданому тут записі чверткою.

¹ Проблема персонального темпу і „темпу характеристичного для груп, відрізнених статтю, віком, соціальними та расовими відзнаками”, поставлена в берлінському Антропологічному інституті; повідомлення про експериментальні дослідження в цьому напрямі подане в Zeitschrift für Ethnologie 1932, 1/3, с. 127.

Коментарі

Стаття друкується вперше за авторським машинописом, що зберігається в рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, етнології та фольклористики імені Максима Рильського НАН України, фонд 6 (архів Кабінету музичної етнографії ВУАН), одиниця зберігання 27 (37 аркушів).

На клаптику паперу, вирваному з великого канцелярського зошита, до манускрипту своєї статті К. Квітка долучив таку записку (факсимільну відбитку див. в електронних додатках на долученому CD):

До Кабінету музичної етнографії ВУАН

Прошу по змозі швидче переддрукувати на машинці кілька сторінок рукопису „3 польського фольклору на Україні”, котрі zostалися непередруковані, в 2 екземплярах, з яких 1 [перший. – Б. Л.] вставити в рукопис на заміну рукописних, і тоді цілий рукопис зараз передати секретарю циклу мови, літератури і мистецтва; другий екземпляр прошу прислати мені з оригіналом, я виправлю і пришлю виправлений екземпляр на заміну невиправленого.

К.Квітка

8.XII.33.

Дата „8 грудня 1933 року”, виставлена в записці, напевно окреслює крайню часову межу (*terminus postquem*) написання (доопрацювання) статті, натомість початок роботи над нею залишається достеменно невідомим, але безперечно це могло статися в тому ж році: можливо, її текст створювався безпосередньо перед виголошенням доповіді на цю ж тему, про що К. Квітка згадував в 40-х роках минулого століття: „У 1930 році на прохання київського Будинку вчених я прочитав дві доповіді про російську та польську народну музику, а в 1933 році (розрядка моя. – Б. Л.), в Академії наук УРСР, – доповідь про записаний мною польський варіант спільної для поляків, білорусів, українців та росіян балади про мандрювання дівчини зі спокусником (дослідження з літературного та музичного боків)”¹, а в списку своїх праць, складеному в 1943 році, вказав (за 1933 рік під № 69), що рукопис був „зачитаний, як доповідь, у Кабінеті музичної етнографії Академії наук УРСР”².

¹ Квітка Климент. Взгляд на мой фольклористический путь // Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 31.

² Архив Кабинета народной музыки Московской консерватории. – Ед. хр. 148. – Л. 6. Тут, щоправда, заголовок дещо інший: „Новый польский вариант баллады о странствовании девушки с соблазнителем”. Крім того, К. Квітка осучаснив назву Всеукраїнської академії наук. У цьому ж списку він теж згадує дві попередні свої доповіді, датовані 1931 роком і названі відповідно „Про великоруську народну пісню” (там само. – Л. 5, № 61) та „Про польську народну пісню” (там само. – № 62).

Як відомо, з середини вересня 1933 року К. Квітка й О. Курило працювали уже в Москві, а проте, очевидно, навідувалися до Києва й підтримували науково-творчі контакти з близькими собі установами ВУАН. Зі змісту записки можна висновувати, що стаття спішно готувалася для публікації, яка, мабуть, планувалася циклом мови, літератури і мистецтва, однак без skutku. Більше того – вже тоді увесь захід мусив утратити актуальність, якщо прохання К. Квітки, висловлені в записці, так і не були виконані: всі написані від руки авторські доповнення залишилися не передрукованими та й машинопис не пішов за призначенням до секретаря циклу, застрявши в Кабінеті музичної етнографії.

Про долю своєї праці К. Квітка, напевно, не знав нічого. Через два місяці (8 лютого 1934 року) він був заарештований у „Справі славистів” та ув’язнений у Карагандинському концтаборі¹. Всякі можливі контакти з українською Академією наук, отже, припинилися до 1943 року, коли його знову запросили туди працювати старшим науковим співробітником (за сумісництвом). До порушеної теми вчений, здається, вже не повертався, імовірно через те, що з 1938 року відбувала на цей раз уже своє 8-річне ув’язнення в тому ж Карагандинському концтаборі О. Курило – авторка фонетичної транскрипції тексту пісні, записаної під час спільної експедиції, і відповідних пояснень до нього.

Як історичний документ епохи, наявний чорновий машинопис відтворюється якомога точніше, включно з бібліографічними описами (як в основному тексті, так і виносках), що додержуються певних принципів, хоч і далеко не завжди послідовно витримуваних у зв’язку з невичитаністю машинопису. Такі явні хиби відредаговані в публікації без спеціального відзначення, щоби не захащувати її додатковими значками.

Перед прізвищем автора всюди виставляються лиш його ініціали², за винятком неєвропейських імен, які скорочувати не прийнято; там, де біля прізвищ немає ініціалів, вони додаються. Крім того, ініціали і прізвища авторів виділяються курсивом, на що в рукописі є спорадичні вказівки.

Усі авторські аббревіатури, нормальні в науковій літературі XIX – початку XX століть (як скажімо, „напр.”, „укр.” або заміни ініціалами повторюваного імені та прізвища і т. п.) розшифровуються задля достатності викладу. Однак ті латинські аббревіатури, що використовуються понині в бібліографічних описах (а саме: l. c. = loco citato – указане місце; op. cit. = opere citato – цитована праця; ibid. = ibidem – там само),

¹ Докладніше див.: Луканюк Богдан. Причинки до біографії Климента Квітки: Так за що був ув’язнений Климент Квітка? // Syntagma musicum: Збірка наукових статей та спогадів на пошану Стефанії Павлишин. – Львів, 2010. – С. 45-71.

² На цю норму вказує спершу виписане повністю ім’я Александра Сальоні, а потім виразно скорочене закресленням: ~~Aleksander~~ Saloni (див. виноску 2 на с. 3 машинопису).

залишені незмінними. Теж усюди поновлені скорочення назв публікацій (P. L. P = Pieśni ludu polskiego тощо) та місць їх видання (наприклад: Lw. = Lwów, Kr. = Kraków). Аббревіатура сторінкування в машинописі подається неоднаково – як „стор.”, „ст.” і як „с.”, та оскільки остання явно переважає, то решта зведена до неї; таке ж українське зазначення сторінкування („с.”) послідовно використовується і в авторських бібліографічних описах закордонних видань латинкою, тож ця характеристична особливість залишена в даній публікації.

Також у міру можливого збережена авторська лексика та граматики (пунктуація та орфографія), на яких, утім, ясно позначили труднощі переходу від норм, закріплених у правописі 1929 року, до новацій, запроваджуваних у тридцять роки й уживаних здебільшого понині. Через те написання окремих слів у рукописі відзначається деякою непослідовністю в виборі твердих і м’яких форм („людности – людності”, „певности – певності”, „імені – імені”, „балада – балада”, „західних – західних”, „західньо- – західно-” тощо). У таких випадках всі старі граматичні написання осучаснені згідно з виразними авторськими намірами, але незмінними мусили залишитися послідовно вживані та ніде не виправлені старі форми на кшталт „європейський” (замість „європейский”), „варіант”, „матеріал”, „спеціально” й т. ін. Цікаво, що давніше написання терміну „фолклор” сам К. Квітка виправляв у машинописі на новіше „фольклор”.

Кон’єктури зведені до мінімуму, щоразу позначені зірочками (*) та прокоментовані окремо (див. нижче). Всі інші необхідні редакторські доповнення взяті у клямри ([]), зокрема зазначення пагінації, виставленої в машинописі, яка вказується справа петитним шрифтом з підкресленням (наприклад: [с. 2]).

Публікована розвідка К. Квітки й О. Курило становить значний інтерес передовсім наведеним в ній унікальним записом народної пісні, що реалізував на практиці побажання, висловлене О. Абрагамом та Е.М. фон Горнбостелем ще на зорі формування теорії етномузикознавчої транскрипції (1909): „Ідеальною є коректна фонетична транскрипція з філологічним коментарем”¹. Новацією при тому став своєрідний поділ праці за спеціальностями: етнофілологічну частку документування фактової виїмки діалектолог О. Курило на рівні тодішніх досягнень однозначної фіксації на письмі звукових характеристик живої мови, а етномузиколог К. Квітка постарався якнайточніше схопити спів за допомогою конвенціональної європейської нотації, зі свого боку описавши особливості його звучання в докладних примітках.

¹ Абрагам Отто, Горнбостель Еріх Мориц фон. Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій // Етномузика. – Львів, 2010. – Ч. 6. – С. 117.

Через брак звукозаписувальної техніки усе те мусило робитися в польових умовах, безпосередньо під час виконання балади на межі можливостей слуху та пам'яті збирачів й, отже, їхня синхронна праця породила хіба максимум того, на що була здатна спромогтися по суті дофонографічна епоха.

Цитований у статті запис, окрім того, являє собою єдиний уцілілий зразок із кількох, здійснених в аналогічний спосіб (решта на сьогодні вважається втраченою), і лише він один дає хоч якийсь уявлення про непересічні здобутки чотирилітньої плідної експедиційної роботи обох видатних дослідників. Про це неодноразово повідомляв К. Квітка в своїх друкованих і рукописних працях¹, і в листах до колег².

Щодо окремих поглядів та міркувань, висловлених К. Квіткою в даній статті, а також застосованих методологічних підходів, то вони, виявляючи загалом притаманну йому оригінальність, систематичність та ерудованість, далеко не завжди є однозначними і неспростовними, ба навіть у дечому розминаються з раніше оприлюдненими твердженнями³, тому потребують не стільки пояснення чи тлумачення, як це має місце в деяких новіших перевиданнях праць вченого, скільки осібною критичною розглядом та вдумливою оцінкою з сучасного погляду, який, у свою чергу, не може не бути якоюсь мірою суб'єктивним і, напевно, аж ніяк безперечним.

*С. 5. В рукописі це речення викладене фактично так (з очевидним граматичним неузгодженням): „Деякі польські пісні перетворено на українські мовою, з більш або менш самостійним розробленням поетичних тем”.

*С. 7а. Знаки виносок у тексті, а далі й у мелодії пісні – цифри з дужками – відсилають до спеціальних уваг збирачів у примітках, що викладені почергово співавторами в кінці статті.

¹ Квітка Климент. 7 років музичної етнографії // Музика. – 1925, № 1. – С. 39; його ж, В справі досліду народної музики неукраїнських елементів людності УРСР // Бюлетень Етнографічної комісії Української Академії Наук. – 1929. – № 11. – С. 1-2; його ж, Кабінет Музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук: Його здобутки та завдання // Побут. – 1930. – №№ 6-7. – С. 6, 10; Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1971. – С. 28.

² Листування Климента Квітки і Філарета Колесси // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 1992. – Т. ССХХІІІ. – С. 332, 354; Два листи Климента Квітки до Володимира Гнатюка з 1923 року // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 1993. – Т. ССХХVІ. – С. 272; Лобанов Михаил. Из писем К.В. Квитки к ученым Петрограда–Ленинграда (по неопубликованным материалам 1920-х годов) // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения, публикации. – Санкт-Петербург, 2007. – Вып. 4. – С. 63.

³ Пор.: Квітка Климент. З записок до ритміки українських народних пісень. Амфібрахий // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – Київ, 1929. – Вип. 1. – С. 48-53.

* С. 10. Поділ на склади слова “rod-ma-wja” під мелодією механічно зроблений за правилами нормативної граматики, фонетично мало би бути “ro-dma-wja”, оскільки в співі реально закритих складів ніколи не буває. Цього не враховано й в окремо виписаному поетичному тексті, де в 7 строфі замість “mat/ki” повинно бути “ma/tki”, в 11 строфі замість “wbronč/ki” – “wbro/nčki”, в 13 строфі замість “oj/ca” – “o/jca” (в 15 строфі, хоч місце поділу не вказане, аналогічно треба читати: “gronto/waw”). Подібні недогляди показують, наскільки трудним є перехід від звичного граматичного сприйняття фольклору до незвичного фонетичного.

** Тут і далі внутрішні посилання даються на сторінки рукопису, зазначені збоку в клямрах.

*С. 16. В оригіналі: „верстов”.

*С. 18. У рукописі це речення достеменно викладене з такою пунктуацією: „нема цієї потреби і у дрібного шляхтича, нових часів там де звичайно в його хаті, окрім малої *izby*, де перебувають повсякдень, є ще *izba wielka* з ліжком і канапою, для гостей <...>”.

*С. 24. Нотний приклад не виписаний і не вказане його джерело. З подальшого аналізу випливає, що йдеться про наспів з ритмічним малюнком:



В українських збірниках, на які покликається К. Квітка в даній праці, подібний зразок, записаний удвічі коротшими тривалостями (вісімками та чвертками), представлений тільки у збірці Й. Роздольського та С. Людкевича „Галицько-руські народні мелодії” під № 284 (за умови, що нотні тривалості з ферматами трактуватимуться як удвоє довші, а крапки в дужках, мабуть, додані транскриптором, не братимуться до уваги). Ось факсимільне відтворення того запису („кліше”, як того бажав собі автор статті):



*С. 25. Оскільки видання, до яких тут відсилає К. Квітка, нині є малодоступними раритетами, варто підказати, що йдеться про тему мішаного хору М. Леонтовича – рекрутську за поетичним змістом пісню „Калино-малино, чого в лузі стоїш?” походженням із Полісся (записана від Б. Цікаловського, мабуть, у Києві й опрацьована восени 1919 року; цю дату слід відзначити з огляду на виставлене композитором тактування 6-складових музичних побудов з довгими третіми та п'ятими силабохронами: $\frac{2}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$, яке на той час не мало прецеденту в українській музично-етнографічній та музично-художній літературі).

*С. 27. Докладніше про це див.: Квитка Климент. О ритме болгарского танца «рученица» // Квитка Климент. Избранные труды. – Т. 1. – С. 177-190 (а також його рукописну працю про ритм кримсько-татарського танцю „хайтарма” та болгарського танцю „ручениця”, що знаходиться в архівному фонді 275 Державного центрального музею музичної культури імені Михайла Глінки в Москві).

*С. 29, виноска. Бібліографічний опис джерела, на яке покликається К. Квітка, докладніше такий: Raouf Yekta Bey. La musique turque // Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire / Ed. Albert Lavignac. Paris: Delagrave, 1922. – Т. 5. – Р. 2945-3064.

Богдан Луканюк.

Климент Квітка, Олена Курило. Из польского фольклора на Украине.

В исследовании приводится уникальный для своего времени образец записи народной песни, в которой сочетаются фонетическая транскрипция словесного текста (О. Курило) и тщательно выполненное нотирование напева (К. Квитка) с детальными авторскими объяснениями в примечаниях. Запись осуществлена в 1925 году непосредственно во время собирательского сеанса без помощи фонографа. Исходя из нее, К. Квитка попытался определить социальное происхождение польских версий баллады о девушке, сбегавшей с соблазнителем, и вероятный генезис 6-сложных мелоритмических форм в вокальном фольклоре. Окончательный вариант статьи, написанный в Киеве, датируется первой половиной декабря 1933 года. Публикуется впервые.

Ключевые слова: польский фольклор в Украине, баллада о девушке, сбегавшей с соблазнителем, социальное происхождение народной песни, фонетическая транскрипция словесного текста, музыкально-этнографическая транскрипция с исполнительскими вариациями, комментарии к транскрипции, мелогенезис 6-сложных ритмических форм в вокальном фольклоре.

Clement Kvitka, Olena Kurtlo. From the Polish folklore in Ukraine.

The study presents a unique sample of recordings of folk songs, which combines phonetic transcription of verbal text (O. Kurylo) and carefully executed melodic transcriptions (Kl. Kvitka) with detailed explanations by the author in the notes. The transcription was made in 1925 during an expedition without the aid of the phonograph. Kvitka attempted to determine the social origins of the Polish versions of the ballad about a girl who went away with a seducer, and the possible genesis of the 6-syllabic melodic-rhythmic forms in vocal folklore. The final version of the article was written in Kiev and dated first half of December 1933. It is being published for the first time.

Key words: Polish folklore in Ukraine, the ballad about a girl, who wandered with a seducer, social origin of folk song, the phonetic transcription of verbal text, musical-ethnographic transcription with variation, comment to transcription, genesis of the six-syllable melo-rhythmical structures in vocal folklore.

Лариса Белогурова

**МАТЕРИАЛЫ К СМОЛЕНСКОМУ
ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЧЕСКОМУ АТЛАСУ:
СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ СО СТИХОМ СТИХОМ 6+6**

Лариса Белогурова. Материали до Смоленського етномузикологічного атласу: Весільні пісні з віршем 6+6.

У статті викладені результати структурно-типологічного й ареалогічного вивчення смоленських весільних наспівів із силабічним віршем 6+6. У досліджуваному пісенному масиві (понад 750 зразків) виявлені дві типологічні групи. Наспиви першої групи (з формою поетичної строфи *aa/bb*) охоплюють територію всього смоленського регіону і тісно пов'язують його з музичними традиціями східної Білорусі. Пісні другої типологічної групи (форма строфи *aab*) відомі майже виключно на лівобережжі Дніпра (південні райони Смоленської області). Вони виявляють паралелі у весільному репертуарі різних етнокультурних областей Східної Славії – Полісся, південної Росії та інших.

Ключові слова: смоленський регіон, весільні пісні, силабічний вірш 6+6, географія ритмічних і ладових форм.

На огромном пространстве, охватывающем западные и южные территории Восточной Славии, шестисложные музыкально-ритмические формы, как известно, относятся к числу основных песенных структур традиционной свадьбы.

Специфической особенностью данного корпуса свадебно-обрядовых песен является многообразие музыкально-ритмических форм, реализующих общую стиховую модель. В своем фундаментальном исследовании восточнославянской народной ритмики Б.Б. Ефименкова не без оснований объединила все их в один ритмический тип, который отнесла к разряду *комбинаторных* [9, с. 95-101]. Его релевантным признаком, по мнению ученого, выступает низший уровень музыкально-ритмической системы – набор из трех типовых формул: одной пиррихической, шестивременной протяженности (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩), и двух восьмивременных (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ и ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)¹. Различные сочетания этих формул, обусловленные синтаксическими возможнос-

¹ Кроме того, две первые формулы существуют также в ямбических версиях. Трехмерные шестисложные формы, не зафиксированные на русском материале, характерны для западной зоны украинско-белорусского этнокультурного ареала, где в ряде традиций, видимо, преобладают над структурами двоичного ритма. Не случайно в одной из первых в восточнославянском этномузыкознании мелогеографических статей Климент Квитка очертил ареал именно ямбической версии исследуемого здесь ритмического типа [13, с. 170-172].

тиями каждой фигуры, порождают слоговые музыкально-ритмические формы (СМРФ) самых разнообразных конфигураций. В них варьируются набор типовых ритмических рисунков, их последовательность, композиция поэтического текста (начиная стиховой формой из двух построений и заканчивая различными строфическими и тирадными композициями).

На уровне теоретической типологии, рассматривающей проявления данного ритмического типа (РТ) безотносительно к их географии, комбинаторный принцип обладает достаточной объясняющей силой. Он позволяет аргументировать образование тех или иных версий выпадением, умножением, перестановкой отдельных построений практически любой произвольно выбранной ритмической синтагмы. Однако невозможно предположить, что подобный механизм существует в реальности, ибо он неизбежно повлек бы за собой непредсказуемость появления ритмических форм в той или иной традиции и отсутствие их территориальной упорядоченности.

Опыт этномузыкологов, работающих на региональном материале, свидетельствует об обратном: фиксируемые ими конкретные реализации данного РТ – слоговые музыкально-ритмические формы – представляют собой *стабилизированные* последования, которые имеют *ареальный* характер распространения. Поэтому систематизация СМРФ, наблюдения над разнообразными аспектами их отношений, в том числе в сфере звуковысотной организации напевов, являются первоочередными задачами подобных исследований¹.

Эти же задачи мы ставим перед собой, анализируя смоленские свадебные песни шестисложного стихового строя². Ареалогический ракурс работы преследует несколько целей. Прежде всего он направлен на систематизацию самого музыкального материала, затем – на определение закономерностей внутренней организации смоленского этнокультурного пространства. Выявление внешних ареальных связей данного материала, насколько это возможно на

¹ Из работ, специально посвященных анализу напевов интересующего нас РТ, нам известны только два исследования, выполненные на украинском локальном материале: это статья М. Скаженик [21] и дипломная работа О. Котельниковой [16].

² В поле зрения автора вошли только напевы указанного РТ и оставлены без внимания шестисложные свадебные песни другого типа – с рефренными поэтическими композициями (ab/gb или ab/R). Последние в целом не характерны для восточнославянского Запада, в Смоленском регионе они встречаются лишь на северо-восточной его окраине – в зоне непосредственного контакта с традициями верхнеокского бассейна. На карте 1 (см. приложение) такие напевы отмечены специальным значком.

настоящем этапе, имеет целью прояснить место исследуемого региона в восточнославянском этномузыкальном континууме.

В Смоленщине песни интересующего нас РТ фиксируются повсеместно и массово: базой исследования послужили свыше 750 образцов, записанных экспедициями Российской академии музыки им. Гнесиных (РАМ) и хранящихся в архиве ПНИЛ по изучению традиционных музыкальных культур.

Обращает на себя внимание большое число ритмических моделей, репрезентирующих исследуемый РТ в Смоленском регионе¹. Их семь, причем некоторые бытуют в группе разновидностей. Вообще множественность воплощений в рамках локальных традиций – по-видимому, родовое свойство данного типа. Судя по публикациям, в большинстве традиций восточнославянского Запада, как правило, известно не менее двух шестисложных структур. Однако смоленская ситуация, когда фонд свадебных напевов одного села может насчитывать до четырех таких форм, представляется достаточно редкой.

Шестисложные свадебные песни Смоленского региона репрезентируют различные композиционные формы, заметим, что тирадные среди них отсутствуют². Основную структурную оппозицию составляют две типологические группы напевов, количественно представленные в гнесинской коллекции в пропорции 2:3. В первую входят песни с композицией поэтического текста *aa/bb*; их строфа складывается из четырех синтаксических единиц, объединенных в два контрастных ритмических периода. Вторую группу образуют напевы из трех построений с формой поэтической строфы *aab*. Данная оппозиция усилена противопоставлением соответствующих ладовых форм и дифференциацией обрядовых функций, закрепленных в традиции за напевами каждой группы. Отчетливая структурная и функциональная обособленность двух типологических групп шестисложных свадебных песен в немалой степени обусловлена их ареальными характеристиками, которые во многих случаях проливают свет на природу указанных различий.

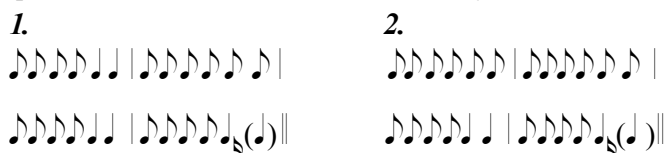
¹ Смоленским регионом мы называем ту территорию Смоленской области, которая охватывается бассейнами Днепра и Западной Двины. Не входящая в него северо-восточная зона Смоленщины принадлежит бассейну Оки и является частью иной этнокультурной системы.

² Не встречаются они и в соседних со Смоленщиной традициях Беларуси и Брянской области.

Первая типологическая группа

Напевы этой группы относятся к общесмоленским этномузыкальным явлениям. Они равномерно фиксируются во всем регионе за исключением небольшой зоны, расположенной к югу и востоку от р. Остёр, где эти напевы отсутствуют (см. карту 1 в приложении).

Данная типологическая группа представлена двумя музыкально-ритмическими формами, которые различаются строением начального периода: в одной он складывается из разных ритмических фигур, во второй – из двух одинаковых. Заключительные ритмические периоды имеют общее строение и образуются повтором восьмивременной формулы с долгими конечными временами, финальная силабохрона в подавляющем большинстве случаев отсекается.



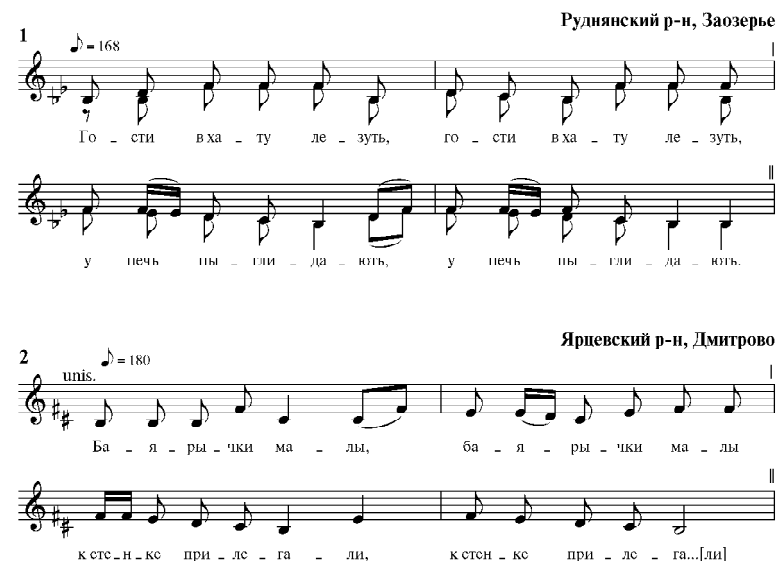
Наиболее распространенной в Смоленщине является первая модель, она не известна лишь в центрально-западной части региона, ограниченной с востока Сожем и Хмостью, а с севера – притоками Западной Двины. В этой зоне бытуют почти исключительно напевы второго вида, спорадически встречающиеся также в верховьях Днепра (см. карту 1). Географическая комплементарность рассматриваемых структур подчеркивается их сходными функциями в ритуале – это почти всегда напевы свадебных дразнил.

В рамках общего, совокупного ареала напевов первой типологической группы обнаруживаются две ладовые формы, разнящиеся уже на акустическом уровне. При общем квинтовом амбигусе первая форма (ЛФ-1) характеризуется преимущественно высокой («мажорной») позицией терцового тона, вторая (ЛФ-2) – только низкой («минорной»).

Другое различие ладовых форм заключается в их синтагматическом устройстве. Напевы ЛФ-1 являются монойчейковыми и одноопорными¹: все четыре мелодических построения имеют общую

¹ Моно- и полиячейковые композиции – понятия, характеризующие ладово-мелодическое строение фольклорных музыкальных текстов. Напевы из мелодических построений (ячеек) сходной ладовой структуры определяются как монойчейковые, разной – как полиячейковые (подробнее см.: [7]). Понятия одно- и многоопорных композиций относятся к области ладового синтаксиса (последовательность главных

ладовую структуру и завершаются 1 ступенью (см. нотный пример 1). Напевы ЛФ-2 можно квалифицировать если не как полиячейковые, то во всяком случае многоопорные: в них противопоставлены трихордовые (1-2-5 и 2-4-5) мелодические ячейки начального периода и построения заключительного периода, которые реализуются в пятиступенной шкале (пример 2).



При явных различиях заметна и существенная близость ладовой «драматургии» этих форм. В обоих случаях она основана на контрасте крупных построений – мелодико-ритмических периодов: в начальных реализуются ангемитонные ладовые конструкции (1-2-3-5 в ЛФ-1 и 1-2-4-5 в ЛФ-2), а в заключительных – диатонические (1-2-3-4-5). Ладово-акустическому контрасту отвечает и различный мелодический профиль: волнообразный в начальных мелодических ячейках и однонаправленный, нисходящий – в заключительных.

ладовых опор). Они используются некоторыми исследователями в целях большей детализации ладово-мелодического анализа напевов, а также в тех случаях, когда не удастся однозначно установить тип мелодической композиции. Если полиячейковые напевы, как правило, являются многоопорными, то монойчейковые могут быть как одноопорными, так и иметь разветвленную систему ладовых опор (примером тому могут служить напевы вопросо-ответного строения).

Картографирование ладовых форм демонстрирует их отчетливое, без наличия диффузных зон, территориальное противопоставление. Следует подчеркнуть, что их ареалы самостоятельны по отношению к географии ритмических форм и обнаруживают собственную пространственную логику. На карте 1 хорошо видно, что граница, разделяющая оппозиционные ладовые структуры, имеет вертикальную направленность и проходит по двинско-днепровскому водоразделу на севере, далее по течению Хмости и Сожа у его истоков (на этом отрезке она совпадает с границей ритмических форм), а затем – отклоняясь к юго-востоку, по условной линии Починок – Ершичи.

Столь протяженные вертикальные изомелы редко встречаются на смоленских этномузыкологических картах. В ареалах, покрывающих значительную часть региона, основная регулирующая функция обычно принадлежит горизонтальному рубежу, который пролегает по Днепру. На сегодня аналогичную вертикальную границу находим, пожалуй, только на карте свадебных традиций Смоленского региона¹. В ней отличается лишь самый северный отрезок, проходящий несколько восточнее – по течению реки Вопь. Однако такое колебание характерно для изомел смоленского правобережья Днепра; его амплитуда очерчивает зону вибрации, в пределах которой пролегают границы различных музыкально-этнографических явлений.

Шестисложные свадебные песни, отнесенные нами к первой типологической группе, тесно связывают Смоленский регион с восточной Беларусью – могилевским Поднепровьем и восточным Поозерьем, где в подавляющем большинстве это тоже песни-дразнилки. Как и для многих других обрядовых песенных структур (свадебных и календарных), Смоленщина является крайней северо-восточной зоной их распространения на восточнославянской территории. Южнее, в брянском Подесенье sporadически (Суражский, Унечский и Клетнянский р-ны) встречаются только напевы первой ритмической разновидности, которые нередко звучат здесь с иными – терцово-квартовыми ладовыми формами.

Белорусские исследования подтверждают наличие в восточно-белорусских напевах тех же ритмических и звуковысотных

¹ См. карту 7 в статье автора [1].

форм, которые были выявлены на смоленском материале¹. К сожалению, опубликованные источники не дают представления о том, как ведут себя разные структурные типы за пределами исследуемого региона: каковы масштабы и конфигурации их ареалов, как географически соотносятся друг с другом ритмические, ладовые структуры, в какие сочетания они вступают между собой и т.п.

Вторая типологическая группа

Группа, в которую входят шестисложные напевы из трех построений, насчитывает пять ритмических моделей. Ареалы четырех из них располагаются на днепровском левобережье. Лишь одна бытует на правобережье как узколокальный структурный тип, и хотя по ряду существенных признаков она также связана с южносмоленской музыкальной традицией, есть смысл рассматривать ее отдельно от группы левобережных форм.

Отличительным качеством данного корпуса песен является гораздо более богатая, в сравнении с уже рассмотренными «дразнильными» шестисложниками, палитра их обрядовых функций. Они исполняются в самых разнообразных ситуациях: на до- и послевенечных этапах свадьбы, в локусах обоих семейных кланов, сопровождают обряды инициации и коммуникации², могут быть сиротскими и теми же дразнилками. Расширение функциональной сферы напевов и их возрастающая роль в драматургии свадебного ритуала особенно заметны при движении к южносмоленским границам. И хотя ни одна из шестисложных ритмических форм в отдельности не претендует на статус доминирующей в традиции³, их совокупный учет дает очень близкий показатель (например, в селах Ершичского района – до 40% от общего числа зафиксированных в населенном пункте свадебных песен).

¹ См., например, исследование Т.Б. Варфоломеевой по северобелорусской свадьбе [3, с. 72-74], а также напевы № 196, 198, 202, 203 в сборнике песен белорусского Поднепровья [19].

² Концепция двух драматургических линий восточнославянского свадебного ритуала (коммуникативно-контактной и инициационной) изложена в ряде работ Б.Б. Ефименковой, в том числе в исследовании «Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение» [8].

³ Специально о доминирующих напевах свадебно-обрядового цикла см. статьи автора [4, с. 324; 1, с. 250]. Сходные идеи высказывает киевская исследовательница И.В. Клименко в статье «Ритмоструктурна систематика весільних мелодій...» [15].

На первый взгляд картина бытования напевов второй типологической группы представляется чрезвычайно пестрой и даже запутанной. Кажется, что ритмические и звуковысотные конструкции имеют исключительно мозаичный характер и вступают между собой в случайные сочетания. Это ощущение усиливается тем, что только за одной моделью закреплён определённый словесный текст. Во всех остальных случаях поэтические тексты свободно мигрируют от одной музыкально-ритмической формы к другой, что вместе с отмеченным разнообразием ритуальных функций напевов создаёт впечатление отсутствия какой бы то ни было упорядоченности материала. Между тем выделение определённых структурных моделей и их картографирование оказалось не только возможным, но и необходимым для выявления существующих закономерностей. Далее в целях удобства эти модели получают условные названия по своим географическим характеристикам.

Южнорусская модель. Самый большой ареал (см. карту 2) у шестисложных напевов, ритмическая композиция которых отличается характерным зеркально-симметричным рисунком двух первых построений:



Эта последовательность, равно как и другие, в образовании которых участвует ритмоформула, начинающаяся с долгих слоговых времен и всегда занимающая инициальное положение в композиции, – явление, специфичное для южнорусской свадебно-обрядовой культуры. Судя по публикациям и архивным материалам, данная ритмическая модель не известна в украинско-белорусском ареале. Она бытует на обширной территории юга России: от Тульской, Орловской, Калужской областей на севере до Краснодарского края на юге. Насколько равномерно её распространение в очерченном географическом пространстве, сказать в настоящий момент не представляется возможным. Показательно, что на территориях чересполосного русско-украинского заселения она фиксируется только в русских певческих традициях, в частности, в селах Слободской Украины [5] и линейных станицах Кубани [11]. Все это даёт основания назвать данную ритмическую модель *южнорусской* и считать левобережную Смоленщину северо-западным пределом её распространения.

В Смоленском регионе южнорусский свадебный шестисложник бытует в четырёх разновидностях, география которых представлена на карте 2. Одна – это инвариантная музыкально-ритмическая форма, которая отмечена в половине всех имеющихся образцов данной модели. В рамках смоленского ареала она не фиксируется только в остерско-сожском междуречье, где в основном сосредоточены три остальные разновидности типовой модели.

Две из них образованы изменением длительности долгих силлабохрон начальной ритмоформулы, что приводит к нарушению симметричного рисунка слоговой музыкально-ритмической формы в целом. В одном случае увеличивается долгота второго слога (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪), в другом – вдвое сокращается длительность первого (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪). Такой способ ритмического варьирования данной шестисложной формулы встречается также в смоленских календарных песнях – весенних закличках и троицких напевах условно рамочного РТ¹.

Последняя, четвертая разновидность южнорусской модели возникает в связи с расширением слоговой нормы до 9-10 слогов, что приводит к дроблению четырёх первых силлабохрон в ритмических формулах. Дробление имеет устойчивый характер, при этом в расширенных слоговых группах стабилизируется внутренняя цезура [4+(5-6)]. В результате исходная типовая формула приобретает следующий вид:



Подобная модификация типовых ритмических рисунков хорошо известна в Полесье. В украинском Поднепровье и на левобережье она используется в различных свадебно-обрядовых напевах и служит одним из признаков региональной музыкальной системы. Украинские этномузыкологи структурно-типологического направления называют такие ритмические структуры *формами второго поколения*, указывая на их производный характер [17; 15]. Появление их в смоленском песенном фонде не случайно и свидетельствует о непосредственном воздействии полесской (точнее – центрально- и восточно-полесской) музыкальной культуры.

¹ См. [22, с. 364].

Полесская ритмическая модель, репрезентирующая основной структурный тип свадебных песен восточного и центрального Полесья – другой и, пожалуй, еще более яркий пример смоленско-полесских схождений:



Здесь мы снова сталкиваемся с характерным приемом изменения типовой ритмомодели – активным расширением слоговой нормы стиха и расщеплением основных музыкальных времен (показаны длительностями со штилями вниз). Колебания слоговой нормы в имеющихся смоленских напевах не стабильны. В некоторых песнях свободно чередуются слоговые группы, насчитывающие от 6 до 10 слогов; по определению украинских исследователей – это спорадический, произвольный способ дробления типовой формулы. Другие образцы демонстрируют устойчивое тяготение к максимальной, 8–10-сложной норме, следствием чего становится постоянное дробление двух начальных силлабохрон с тенденцией к отделению их в самостоятельную 4-сложную группу (♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩) и образование ритмической формы второго поколения.

Полесская шестисложная СМРФ на Смоленщине имеет локальное распространение и известна лишь в компактной зоне на западе региона – в междуречье Днепра и Сожа (карта 3). Видимо, это самая северная часть ареала данной ритмической модели. Примечательно, что в этой же зоне отмечаются и другие полесские музыкально-этнографические рефлексy. Например, жнивныe песни со стихом 4+4+5, которые недавно были атрибутированы И.В. Клименко как локальные варианты одного из основных жнивных типов правобережной Украины (со стихом 4+3) [14]. Отличительные черты смоленских образцов данного ритмического типа, в частности, вторичная форма ритмической модели, имеют аналогии именно в полесских традициях.

Что касается рассматриваемых свадебных напевов, то связующим звеном между западом Смоленщины и полесским этнокультурным массивом, вероятно, послужило могилевское правобережье Днепра. Здесь, в Быховском, Шкловском и Бобруйском районах зафиксированы географически самые близкие смоленским образцы полесского свадебного шестисложника¹. Обращает на себя внимание

¹ В последнем издании песен Белорусского Поднепровья [19] это №№ 201, 204, 205 (тип Б-2 согласно принятой авторами системе кодирования РТ).

то обстоятельство, что функциональные качества указывают на их тяготение к традиции восточного и центрального Полесья, где данный структурный тип включается в самые разные ритуальные ситуации и бытует с большим числом поэтических текстов. В смоленской традиции он имеет ограниченную, но устойчивую обрядовую специализацию и почти всегда выступает только в качестве сиротского напева с текстом «Дубровушка ты зелёная, а што в тябе листья многа».

Деснинская модель шестисложных свадебных песен строится по типу рамочной музыкально-ритмической композиции, однако поэтический текст не предполагает обрамляющего повтора:



В ряде деревень у истоков Десны (Глинковский и Ельнинский районы) в первой ритмоформуле вдвое укорочены длительности начальных слоговых времен: ♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩. Кроме того, местный напев отличается медленным темпом и всегда поется только с одним текстом – «Господа бояре на пути стояли» (см. пример 7). В двух населенных пунктах Шумяцкого района зафиксирована версия с аугментацией вторых силлабохрон в двух ритмических фигурах:



Песни данной ритмической формы тяготеют к юго-восточной зоне региона. На карте 4 хорошо видно, что ареал их располагается в поречье Десны и ограничен с запада течением Остёра. По имеющимся в гнесинском архиве материалам из Брянской области можно утверждать, что эта смоленская зона является сегментом более крупного ареала, захватывающего брянский северо-запад (Дубровка, Клетня, Жирятино) и южнее уходящего на деснинское левобережье (Суземка). Насколько далеко простирается ареал на восток и юг в настоящий момент установить затруднительно даже в предположительном плане.

Вместе с тем ритмическая модель, которая здесь условно названа *деснинской*, хорошо известна в других восточнославянских традициях. Львовские исследователи Б. Луканюк и Л. Добрянска помещают ее под кодом Л1С3 в своей типологии западнополесских свадебных напевов [18]. Белорусский этномузыколог Т.Б. Варфоломеева указывает всю западную часть Витебской области (от линии Россоны – Чашники) как территорию бытования свадебных напевов интересующей нас структуры (автором она обозначена как тип Г-II) [3, с. 75].

Таким образом, на сегодняшний день ареал этой ритмической структуры представляет собой два достаточно протяженных «острова». Один занимает западную часть украинско-белорусского этнокультурного массива, другой размещается в верхнем Подесенье, к нему относится и выявленная зона на юго-востоке Смоленщины.

Четвертая – *остёрско-ипутская модель* – представляет собой цепочку шестисложных музыкально-ритмических формул, образующих следующую последовательность, не имеющую структурных версий:



Ее ареал, расположенный к востоку от Сожа – в бассейне Остёра и Ипути, занимает центральную зону смоленского левобережья (карта 3). На сегодня эта территория едва ли не единственная в Восточной Славии, где данный структурный тип зафиксирован на более-менее протяженном пространстве. По имеющимся публикациям следы этой формы обнаруживаются лишь в северной Беларуси: Т.Б. Варфоломеева указывает ее как локальную разновидность типа Г-II, встречающуюся в деревнях Шумилинского района Витебской области [3, с. 75, нотный пример № 45].

Обобщая наблюдения над «ритмической» географией южносмоленских свадебных шестисложников, отметим следующую закономерность их территориального распределения. Конфигурации ареалов трех из четырех ритмических моделей определяются речной системой смоленского левобережья, которая в целом имеет меридианальный характер. При движении с запада на восток они последовательно сменяют друг друга, в результате чего левобережная территория делится на три сектора: днепровско-сожское междуречье (ареал полесской ритмической модели), остерско-ипутский бассейн (ареал одноименной структуры), деснинско-остерское междуречье (ареал деснинской модели). Лишь распространение южнорусской ритмической модели не зависит от гидрографических условий – она покрывает собой практически все пространство смоленского левобережья Днепра.

Звуковысотная организация южносмоленских напевов второй типологической группы обнаруживает их значительную общность. Этот весьма объемный и разнообразный в ритмическом отношении песенный корпус объединяется всего тремя ладовыми структурами. Две из них являются в традиции основными и охватывают подавляющее большинство анализируемых музыкальных текстов:

- ладовая форма, в которой напевы реализуются в звуковой шкале «минорной» кварты с субтоном (б. II–1–2–м. 3–4) и всегда имеют полиацейковую (многоопорную) мелодическую композицию;
- ладовая форма, в которой напевы воплощаются в объеме терции-кварты¹, в некоторых версиях с добавлением субквартового тона (IV)–1–2–3–(4), и всегда имеют монаяцейковую (одноопорную) мелодическую композицию.

Эти основные ЛФ по-разному представлены в напевах различного ритмического строя (см. таблицу на с. 58). Так, полесский шестисложник реализуется исключительно в ЛФ «кварта с субтоном»,



а остёрско-ипутский – только в терцово-квартовой ЛФ:

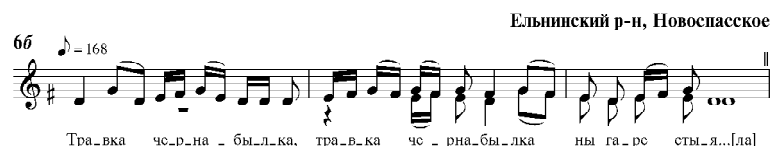


Большинство (около 90%) образцов деснинской ритмоструктуры воплощаются в ЛФ кварта с субтоном и лишь незначительная часть – в терцово-квартовой ЛФ:



¹ Чаще всего фиксируется высокая («мажорная») позиция терцового тона, но малотерцовая ладовая основа также возможна.

Что касается южнорусской ритмической модели, то она равно часто сочетается с обеими основными ЛФ¹:



При картографировании выявленных ЛФ хорошо прослеживается тенденция к их географической закреплённости. Особенно красноречивы в этом отношении карты 3 и 5.

Ареал моноячейковой терцово-квартовой ЛФ охватывает южно-центральную зону смоленского левобережья и включает бассейны Остёра, Ипути и сожско-деснинское междуречье. Безусловно, данная зона испытала на себе воздействие более южных – восточно-полесских музыкальных традиций, являющихся эпицентром распространения подобных ладовых структур. Аналогичные формы преобладают в свадебном музыкальном фольклоре брянского правобережья Десны, поэтому есть основания предполагать, что связь южной Смоленщины с Восточным Полесьем осуществлялась как раз через посредничество правых притоков Десны, в частности, Ипути.

Другая ладовая форма – малотерцовая кварта с субтоном, предполагающая поляйчиковую мелодическую композицию, – по всей вероятности, местный, смоленский звуковысотный конструкт. В свадебных песнях смоленского левобережья она фиксируется повсеместно, причем в координации с большим числом ритмических типов, среди которых не только разнообразные цезурированные, но и сегментированные². Вместе с тем ее распространение в

¹ Для полноты картины на карте 5, где зафиксированы ладовые формы данной ритмомодели, указаны также образцы напевов в квинтовой шкале с моноячейковой мелодической композицией.

² Этот факт уже отмечался исследователями, см. [6, с. 279].

ареалах шестисложных напевов смещено к северной зоне, куда эта ЛФ словно бы отступила под натиском восточнополесской терцово-квартовой ЛФ (карты 3 и 5). В наименьшей степени эта тенденция проявляет себя лишь на карте 4, где показана звуковысотная организация напевов деснинской ритмомодели.

Необходимо отметить, что в шестисложных свадебных песнях поляйчиковая квартная ЛФ реализуется очень разнообразно. Она представлена целой группой композиционных версий, причем каждая из них закреплена за определенной ритмической моделью (см. таблицу на следующей странице). Так, в напевах полесского шестисложника концевые опоры трех мелодических ячеек образуют последовательность ступеней I–II–I, в песнях южнорусской ритмической модели: II–I–I, а в напевах деснинской ритмической формы: II–II–I (см. примеры 3, 5а и 6а). Пожалуй, единственным исключением из этой закономерности служат упоминавшиеся выше образцы деснинской модели, поющие с поэтическим текстом «Господа бояре». Выделяясь своим ритмическим рисунком, они, кроме того, звучат в альтернативной шкале (большетерцовая кварта с малой субтерцией: м. III–I–2–б. 3–4) и имеют нехарактерную для напевов деснинской ритмоструктуры последовательность опорных тонов: I–III–I.



Еще одну ладовую форму свадебных песен второй типологической группы по аналогии с предыдущими можно назвать «секунда с субтоном и субкварттой» (IV–II–I–2)¹. Для исследуемого песенного массива она имеет эпизодическое значение и зафиксирована лишь в нескольких образцах южнорусской и деснинской ритмических моделей на юго-восточной границе Смоленской области (карты 4 и 5). Юго-восточная окраина Смоленского региона является, по-видимому, фрагментом западной границы распространения данной звуковысотной структуры. Причем здесь она фиксируется в свадебных песнях различных РТ, как общесмоленских, так и локальных.

¹ Впервые данная ЛФ смоленских свадебных песен была выявлена В.П. Калужной и названа ею деснинской по локализации в поречье Десны [12].

Таблица. Ладовые формы южносмоленских напевов второй типологической группы.

Ритми- ческая модель	СМРФ	Основные ладовые формы				Факультативная ладовая форма	
		Квартовая с субтоном		Терцово- квартовая		Секундовая с субквартой и субтоном	
		представ- ленность	концевые опоры	представ- ленность	концевые опоры	представ- ленность	концевые опоры
«Южнорусская»		50 %	II-I-I	50 %	I-I-I	единичные образцы	II ⁻ /IV ⁻ /IV ⁻ -I
«Полесская»		100 %	I-II-I	—	—	—	—
«Дешинская»		90 %	II-II-I	10 %	I-I-I	единичные образцы	II ⁻ /IV ⁻ /IV ⁻ -I
«Острёско- ипу́тская»		—	—	100 %	I-I-I	—	—

В звуковысотном контексте смоленского свадебного фольклора спецификой данной ЛФ является приближенность основного опорного тона к верхнему краю шкалы и ведущая роль вертикального компонента в организации напевов: ладовую оппозицию основному опорному тону составляет созвучие терцовой структуры, в которое входят все остальные звуки шкалы (IV/II/2–1). Конечные тоны мелодических построений напевов всегда образуют цепочку нескольких опор: II/IV– II/IV–I.

8а $\text{♩} = 132$

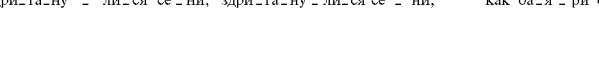
Рославльский р-п, Крутицы



(И) Здри_га-ну _ ли_ся се_ни, здри_га-ну _ ли_ся се _ ни, как ба_я _ ри се...(уй)[ли].

8б $\text{♩} = 84$

Рославльский р-п, Андреевка



А в се_ре _ ду ра _ на ой_ вв се_ре _ ду ра_на си_цё мо _ ря игра...[ла]

Отмеченные отличительные черты этой ЛФ позволяют предположить ее связь с южнорусскими традициями, которая прослеживается по архивным материалам РАМ им. Гнесиных: эта форма хорошо известна в свадебном репертуаре сел северной Брянщины. Родственные ладовые структуры обнаруживаются на деснинском левобережье – в юго-восточной части Брянской области и пограничных (Хомутовский и Рыльский) районах Курской [10].

Северносмоленская ритмическая модель, в отличие от всех остальных структур второй типологической группы, бытует на правом берегу Днепра. Она представляет собой комбинацию всех трех типовых шестисложных формул, не известную в других смоленских зонах, и вероятно – на иных восточнославянских территориях:



В песенный контекст северносмоленской свадьбы исследуемые напевы вписываются благодаря заимствованию ладово-мелодического строя местных шестисложных песен первой типологической группы. Речь идет о ЛФ-2, которая, напомним, характеризуется квинтовой шкалой с малотерцовой основой и полиячейковой мелодической композицией (сравни примеры 9 и 2).



Несмотря на структурное своеобразие, данные песни представляются нам вторичными по отношению к южносмоленским образцам. Об этом свидетельствует состав поэтических текстов, целиком повторяющий левобережный шестисложный репертуар, и широта обрядовых функций, столь характерная для песен второй типологической группы.

Еще один аргумент в пользу относительно позднего появления этих напевов на правобережье – географического порядка. Их ареал имеет вид узкой ленты, вытянутой вертикально по водоразделу Западной Двины и Днепра (см. карту 3). Нам уже приходилось отмечать то значение, которое имеет природный ландшафт, в особенности гидрографическая система, в организации смоленского этнокультурного пространства [2]. Ареалы обрядовых музыкально-этнографических явлений, как правило, ориентированы на речные бассейны, что тесно связано с историей освоения Верхнего Поднепровья раннеславянскими племенами. Как свидетельствуют документальные и археологические материалы, в первую очередь восточными славянами заселялись речные долины, бассейны крупных и малых рек, тогда как территории, располагающиеся на водоразделительных рубежах, были освоены ими значительно позднее [20].

В свете сказанного то обстоятельство, что северносмоленские «шестисложники» локализованы исключительно в днепро-двинском водоразделе, дает основание предполагать их позднейшее здесь появление. Учитывая их многообразные связи с южносмоленским материалом, можно предположить, что они могли быть привнесены сюда мигрантами из левобережной Смоленщины. Произошло это, видимо, в то время, когда свадебно-музыкальные традиции, расположенные в верхнеднепровском и верхнедвинском бассейнах, были уже вполне оформлены. Этим объясняется неспособность напевов распространиться за пределами водораздела.

Подводя **итоги проведенного исследования** и учитывая его преимущественную ареалогическую направленность, отметим наиболее существенные результаты.

Все выявленные в Смоленском регионе ритмические модели свадебных напевов одного ритмического типа – безрефренного со стихом 6+6 – обнаружили структурную стабильность, следствием которой является самостоятельный ареалогический статус каждой из них.

Дифференциация корпуса шестисложных напевов на две типологические группы, определившаяся на этапе структурного анализа, красноречиво подтверждается картографической проекцией материала. Ареал песен первой типологической группы охватывает всю смоленскую территорию, тогда как напевы второй в массе своей бытуют в левобережных традициях, а те немногие образцы, которые фиксируются на правобережье, представляют собой сравнительно позднее привнесение. Все это позволяет сделать вывод о том, что наблюдаемые ареалы складывались в разное историческое время.

Надо полагать, «дразнильные» шестисложники, составляющие первую типологическую группу, осваивали исследуемое пространство в период его относительной этнокультурной целостности. Во всяком случае, они относятся к тем явлениям, которые эту целостность собою воплощают. Скорее всего этот процесс происходил одновременно с распространением в Смоленщине других общерегиональных музыкально-ритмических типов со стихами 5+3, 3+3+4, 4+4+3 и др.

Шестисложные ритмические модели другой типологической группы указывают на единство лишь южной части региона. Причем единство это весьма относительное, так как левобережная территория поделена на зоны преимущественного влияния тех или иных структурных типов.

Для того чтобы выяснить, как хронологически соотносятся между собой два обозначенных пласта смоленской свадебной культуры – общерегиональный и левобережный, требуются дальнейшие специальные исследования.

Внешние ареальные связи исследуемого музыкально-фольклорного материала позволяют определить место смоленской свадебной традиции в восточнославянской перспективе. Общесмоленские по характеру распространения песни первой типологической группы неразрывно связывают регион с традициями восточной Беларуси. Шестисложные свадебные напевы смоленского левобережья обнаруживают большое число соответствий в различных восточнославянских музыкальных «диалектах». Среди них прежде всего следует назвать центральное и восточное Полесье и юж-

норусский регион. Обращают на себя внимание музыкально-ритмические сходения южносмоленского материала со свадебной песенностью западной зоны белорусско-украинского ареала.

Взаимодействие указанных традиций в свадебной культуре Смоленщины носило сложный характер и не свелось к внешнему сосуществованию компонентов различных региональных и этнических культур. Чаще всего наблюдается синтетическая природа музыкальных текстов. Так, напевы восточнополесского музыкально-ритмического строя реализуются в специфически смоленской ладовой системе. Напротив: полесские по происхождению ладовые формы фиксируются в напевах, ритмика которых имеет южнорусские корни и т.п.

Ареалогическое изучение небольшого, в сравнении со всем песенным массивом смоленской традиционной свадьбы, числа музыкально-фольклорных текстов продемонстрировало, во-первых, гетерогенную природу даже типологически родственных явлений, во-вторых, выявило многообразные, порой неожиданные культурные связи исследуемого региона с другими восточнославянскими областями.

1. *Белогурова Л. М.* Ареальная картина Смоленского региона по материалам свадебных песен / Лариса Белогурова // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий : проблемы, методы, перспективы исследования. – Москва, 2008. – С. 244-256.
2. *Белогурова Л. М.* Принципы организации смоленского этномызыкального ландшафта / Лариса Белогурова // Мир традиционной музыкальной культуры. – Москва, 2008. – С. 176-205.
3. *Варфоломеева Т.Б.* Северобелорусская свадьба: Обряд, песенно-мелодические типы / Тамара Варфоломеева. – Минск, 1988.
4. *Винарчик Л.М.* Песенный компонент северносмоленской свадьбы: структура и обрядовые функции / Л.М. Винарчик, И.А. Никитина // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика. – Новосибирск, 2004. – С. 325-338.
5. *Гончаренко Е.В.* Ритмическая география свадебных напевов Сумской области (к вопросу изучения музыкально-диалектных стилей культурных пограничий) / Елена Гончаренко // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования. – Москва, 2008. – С. 233-244.
6. *Енговатова М.А.* Сиротская свадьба Смоленщины в системе обрядов жизненного цикла / Маргарита Енговатова // Традиционные му-

зыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования. – Москва, 2008. – С. 272-280.

7. *Енговатова М.А.* Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований / Маргарита Енговатова, Бронислава Ефименкова // Мир традиционной музыкальной культуры. – Москва, 2008. – С. 6-44.
8. *Ефименкова Б.Б.* Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение / Бронислава Ефименкова. – Москва, 2008.
9. *Ефименкова Б.Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора / Бронислава Ефименкова. – Москва, 2000.
10. *Жиганова С.А.* Обрядовые песни как структурный компонент свадебного ритуала (на примере западно- и южнорусских традиций) / С.А. Жиганова. – Москва, 1989. – Рукопись. – Российская академия музыки им. Гнесиных.
11. *Жиганова С.А.* Субрегиональные традиции в условиях культуры позднего формирования (на примере кубанской свадьбы) / С.А. Жиганова // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования. – Москва, 2008. – С. 287-296.
12. *Калюжная В.П.* Звуковысотная организация свадебных обрядовых напевов как отличительная черта локальной традиции / В.П. Калюжная // Мир традиционной музыкальной культуры. – Москва, 2008. – С. 228-241.
13. *Квитка К.В.* Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен / Климент Квитка // *Квитка К.В.* Избранные труды : В 2 т. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 161-176.
14. *Клименко И.В.* Макро- и микроареалогия: на перекрестке методик (на примере жнивного типа слоговой модели 4+3) / Ирина Клименко // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования. – Москва, 2008. – С. 214-225.
15. *Клименко І.* Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип'ятського Полісся) / Ірина Клименко // Проблеми етномузикології : Збірник наукових праць. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 135-165.
16. *Котельнікова О.* Шестидольна ритмоформула у весільних піснях українського Посем'я / Ольга Котельнікова. – Київ, 2006. – Рукопис. – Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського.
17. *Луканюк Б.* Диференціальний принцип тактування / Богдан Луканюк // Актуальні питання методики фіксації та танскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. – Київ, 1989. – С. 59-86.
18. *Луканюк Б., Добрянська Л.* Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині / Богдан Луканюк // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне, 2004. – Вип. V. – С. 95-108.
19. *Мажейка З.Я.* Песні Беларускага Падняпроўя / З.Я. Мажейка, Т.Б. Варфаламеева. – Мінск, 1999.
20. *Седов В.В.* Славяне верхнего Поднепровья и Подвинья / В.В. Седов. – Москва, 1970.

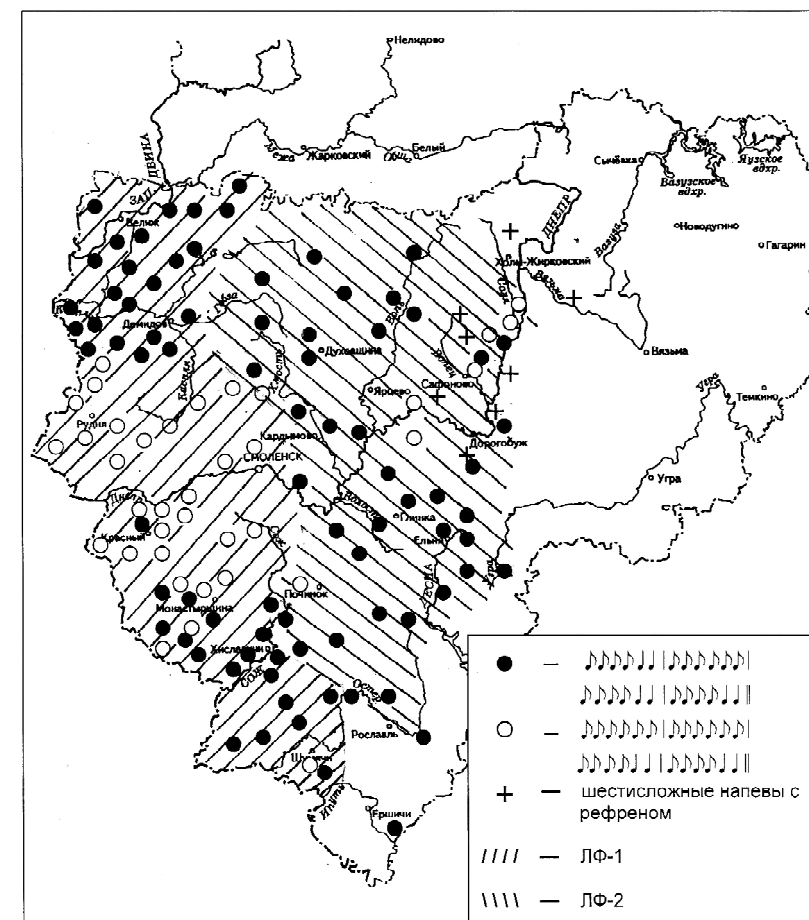
21. Скаженник М. Модифікації весільного мелотипу 6³ на Житомирщині / Маргарита Скаженник // Народна музика Волині. – Кременець, 1998. – С.52-61.
22. Смоленский музыкально-этнографический сборник. – Москва, 2003. – Т. 1 : Календарные обряды и песни.

Комментарии к нотным примерам

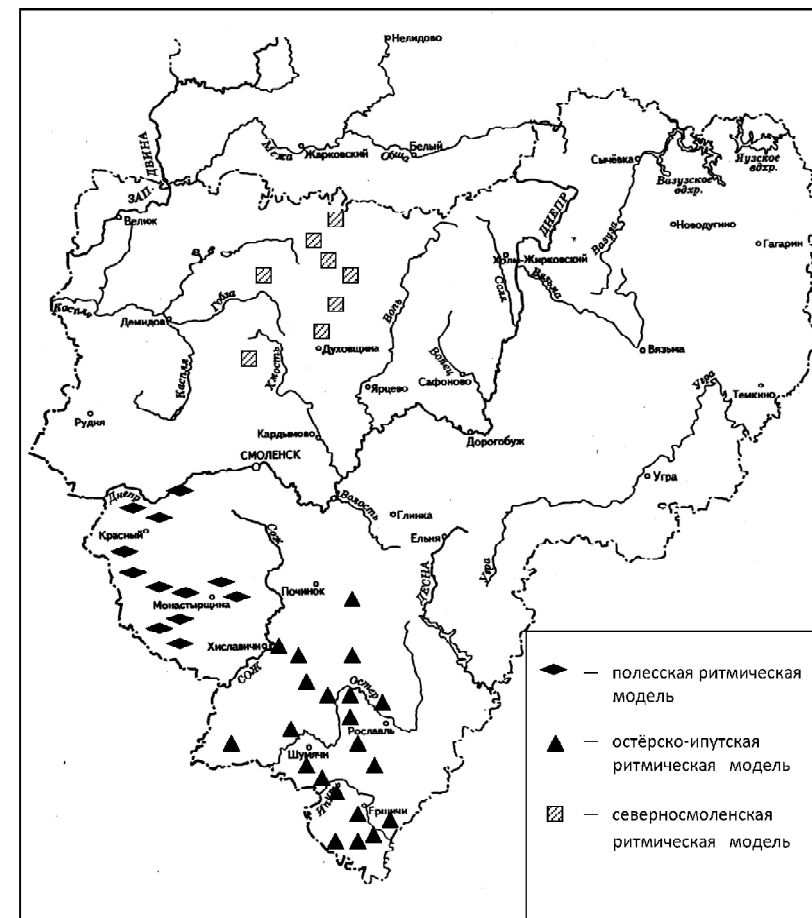
1. «Когда сваты входят в дом невесты или жениха». Исп.: Бабурова А.Ф. (1918 г.р.), Давыденкова Л.Ф. (1921), Королева М.Д. (1927), Лапеченкова А.К. (1924). Зап. И. Никитина, Е. Карпеченкова в 1997 г. Архив Российской академии музыки им. Гнесиных (РАМ), ф.1662к-12. Нот. автора.
2. «Дражнят девок-боярок». Исп.: Перегонцева У.Ф. (1916), Борцева А.Ф. (1911), Белянкова О.Ф. (1909). Зап. С. Жиганова, С. Курлыкин в 1986 г. Архив РАМ, ф. 2399-1-12. Нот. автора.
3. «Сиротская». Исп.: Андрееенкова О.Т. (1920), Войтова Е.Т. (1922). Зап. И. Никитина, С. Латышева в 2002 г. Архив РАМ, ф. 2408к-26. Нот. автора.
4. «Поют в доме жениха после приезда молодых». Исп.: Никонова А.А. (1922), Кучерова Е.К. (1916), Потапова А.И. (1914), Праслова М.И. (1908), Захаренкова А.К. (1928), Чуенкова Т.П. (1931), Полякова А.Н. (1928). Зап. Е. Дорохова, В. Сигина в 1984 г. Архив КМФ, ф. 2855-124. Нот. Е. Дороховой.
5. а) «Чешут косу невесте». Исп.: Моисеенкова А.Ф. (1931), Серенкова Н.И. (1930), Моисеенкова Ф.И. (1914). Зап. А. Камаев, Т. Камаева в 1996 г. Архив РАМ, ф. 1587к-41. Нот. автора.
б) «Поют в доме невесты до приезда жениха». Исп.: Винникова А.Г. (1914), Реусова А.Ф. (1904), Пушанова Е.Е. (1935), Фролова Е.Т. (1928). Зап. В. Сигина в 1984 г. Архив КМФ, ф. 2856-146. Нот. Е. Дороховой.
6. а) «Поют молодым за столом в доме жениха». Исп.: Бочонкова М.Ф. (1914), Осипенкова Н.Н. (1927), Королева А.Д. (1914), Козлова А.З. (1927), Копытова А.А. (1923), Глухарева Е.Е. (1918). Зап. М. Енговатова, И. Константинова, О. Собакина в 1988 г. Архив РАМ, ф. 2810-3. Нот. автора.
б) «Когда за столом сидят». Исп.: Бондарева А.П. (1916), Макаренкова Ф.Е. (1907), Володина Н.К. (1919). Зап. Е.Кустовский в 1972 г. Архив РАМ, ф. 856-181. Нот. автора.
7. «Сваты увозят невесту к жениху». Исп.: Сидоренкова Н.С. (1920), Андрианова М.Г. (1922), Горбунова Е.Е. (1914), Ильюхина А.Г. (1919), Федоренкова З.М. (1938), Трошкина О.И. (1930), Степанова М.М. (1935), Андрианова М.М. (1941), Трифоненкова Н.И. (1937), Сотникова М.Я. (1929), Попова Н.В. (1930). Зап. Л. Винарчик, М. Енговатова, Б. Ефремов, Т. Кирюшина в 1995 г. Архив РАМ, ф. 1502к-75. Нот. автора.
8. а) «Приезжает свадебный поезд, все садятся за стол». Исп.: Леонова В.А. (1915), Жидкова М.И. (1915), Котлярова М.А. (1910), Леонова И.В. (1922), Леонова Н.М. (1918), Иванишкина А.Ф. (1916). Зап. М. Енговатова, И. Константинова, О. Собакина в 1988 г. Архив РАМ, ф. 2802-15. Нот. автора.
б) «Поется на второй день, когда зять с шафером привозят тещу в гости». Исп.: Кузовова А.Я. (1926), Мазурина В.И. (1908), Савкина А.Г. (1921), Бакутина Е.К. (1913). Зап. М. Енговатова, И. Константинова, О. Собакина в 1988 г. Архив РАМ, ф. 2805-154. Нот. автора.
9. «Поют на второй день». Исп.: Кудрявцева А.Н. (1917), Савченко А.Н. (1912), Кудрявцева П.А. (1923). Зап. С. Жиганова, С. Курлыкин в 1986 г. Архив РАМ, ф. 2390-3-08. Нот. автора.

Карты

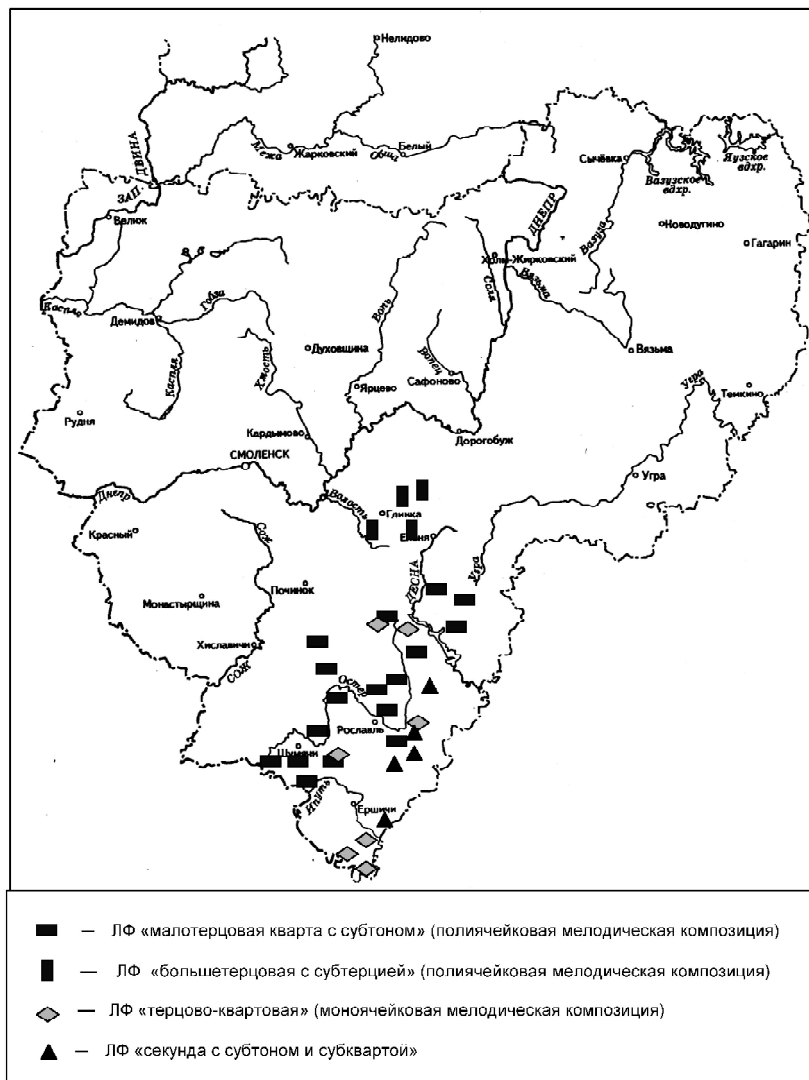
Карта 1. Напевы первой типологической группы



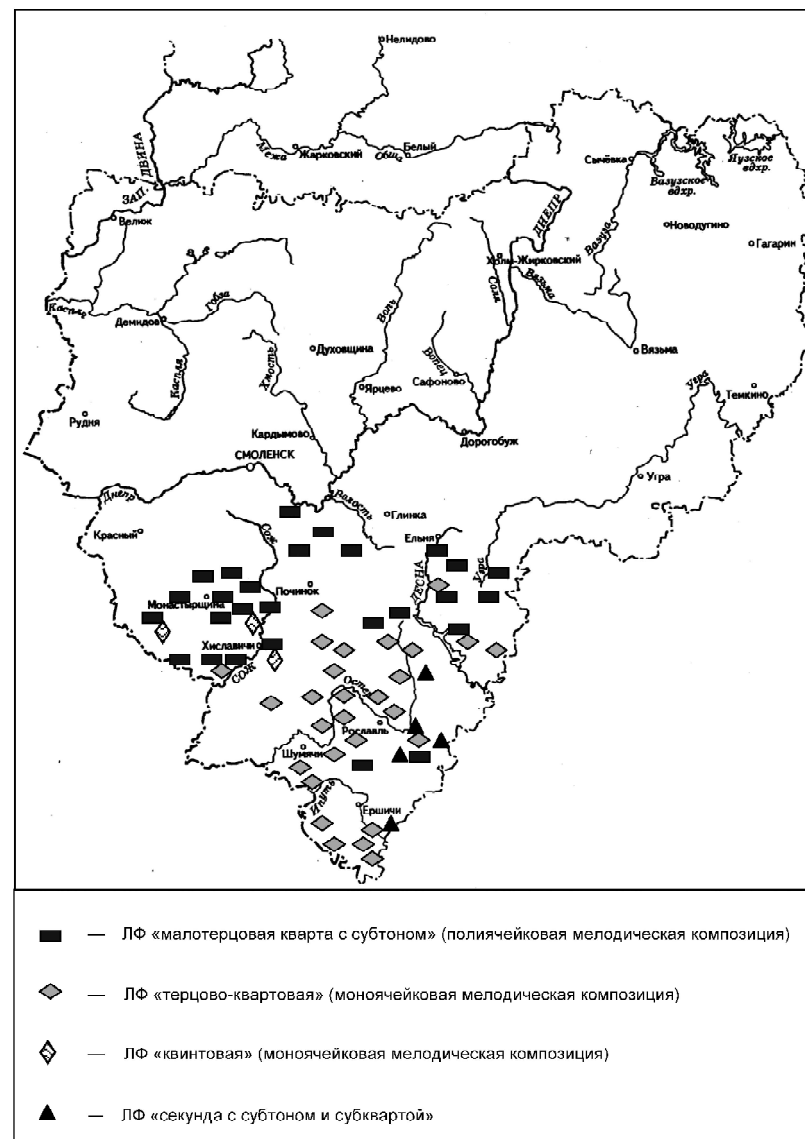
Map of the Smolensk region showing the distribution of four types of folk songs. The map includes major rivers like the Dnieper, Desna, and Dugla, and numerous settlements. A legend at the bottom identifies the symbols: solid black circle, circle with diagonal lines, circle with horizontal lines, and circle with vertical lines, each corresponding to a specific musical notation.



Карта 4. Ладовые формы напевов деснинской ритмической модели



Карта 5. Ладовые формы напевов южнорусской ритмической модели



Лариса Белогурова. Материалы к смоленскому этномузыкалогическому атласу: Свадебные песни со стихом 6+6.

В статье излагаются результаты структурно-типологического и ареалогического изучения смоленских свадебных напевов с шестисложным стихом. В исследуемом песенном массиве (более 750 образцов) выявлены две типологические группы. Напевы первой группы (с формой поэтической строфы aa/bb) охватывают территорию всего смоленского региона и тесно связывают его с музыкальными традициями восточной Беларуси. Песни второй типологической группы (форма строфы aab) известны почти исключительно на левобережье реки Днепр (южные районы Смоленской области). Они обнаруживают параллели в свадебном репертуаре различных этнокультурных областей Восточной Славии – Полесья, южной России и других.

Ключевые слова: смоленский регион, свадебные песни, силлабический шестисложный стих, география ритмических и ладовых форм.

Larisa Belohurova. Materials to the Smolensk ethnomusicological atlas: wedding songs with a syllabic verse 6+6.

In article results structurally-typological and arealogical studying of Smolensk wedding tunes with syllabic structure of the verse 6+6 are stated. In an investigated song file (more than 750 samples) two typological groups are revealed. Songs of the first group (with the form of a poetic stanza aa/bb) cover territory of all Smolensk region and closely connect it with musical traditions of east Belarus. Songs of the second typological group (the stanza form aab) are known almost exclusively on a river Dnepr left bank (southern areas of the Smolensk region). They have parallels in wedding repertoire of various ethnocultural areas of east Slavs — Polesye, southern Russia and others.

Key words: Smolensk region, wedding songs, six-syllabic verse, geography of the rhythmic and modes forms.

Богдан Луканюк

РИТМІЧНЕ ВАРІЮВАННЯ*

Аплікація

Чергова розвідка із серії теоретичних досліджень над виявами ритмічного варіювання в музичному фольклорі присвячена аплікаціям – вставлянням у потічний текст народної пісні семантично зайвих мовних звуків, які виступають самостійними словоподібними утвореннями. Вони модифікують початкову структуру вірша та породжують похідні роздроблення основних (первісних) ритмічних тривалостей у наспіві, тією чи іншою мірою змінюючи його ритмічний малюнок у цілому.

Ключові слова: мелогенеза, ритмічне варіювання в музичному фольклорі, орнаментация (модифікація) структури вірша, аплікація, типізація (моделювання) пісенного типу.

Найелементарніші вияви *аплікацій*¹ близькі до прононціацій, оскільки теж являють собою вставки семантично, граматично та структурно зайвих мовних звуків, *закритих* або *відкритих*, різного рівня виразності – від фонологічно неясного до чітко виявленого приголосного, напівголосного чи вже справжнього голосного, що вельми нагадують манеру розмовляти з „еканням”, „иканням” тощо. Вони вочевидь випадають з основної (базової) структури вірша, тож у записах їх подають лише разом з наспівом², звичайно опускаючи в окремо викладеному тексті. Відмінність, проте, полягає в тому, що подібні орнаментальні вставки є не середскладовими, не розбудовують склад якби із середини, перетворюючи один

* Продовження. Початок див. [4, с. 3-18], а також на компакт-диску (CD), долученому до цього числа „Етномузики”.

¹ Від лат. *applicatio* – прикладання, й *applicatus* – прикладений. В етномузикознавчій літературі цей термін іноді застосовується як тотожний ампліфікації [2, с. 42, 149, 157 і т. д.]. Тут же йому дається власне значення з огляду на його можливе місце в загальній понятійно-термінологічній системі виявів ритмічного варіювання.

² Причому досить по-різному: С. Людкевич, який, мабуть, перший зафіксував дане явище, запропонував для його фіксації значок, подібний до рукописної букви „г”, тобто – „g” [10, с. XXIII], Б. Барток же в останньому своєму збірнику скористався іншим спеціальним символом, що нагадує перевернено-обернену букву „e”, тобто – „e” [12, с. 64]; слідом за ним, здається, пішов М. Мишанич [5, ч. 2: с. VIII]. Натомість К. Квітка, слухно додаючи між аплікаціями виразні відміни, намагався розрізнявати на письмі закриті призвуки за допомогою взятої в круглі дужки букви „(м)” і відкриті – букви „(i)” [3, с. XI], та ця пропозиція, на жаль, не була підхоплена в тій чи іншій формі пізнішими транскрипторами.

дійсний на декілька фіктивних, а виступають цілком самостійними словоподібними утвореннями¹, які деколи буває навіть важко відрізнити від справжніх надкоротких слів (сполучників, часток, вигуків і т. п.)².

У вірші аплікат може займати різні позиції. Здебільшого він появляється на самому початку в ролі своєрідного настроювання до всього народнописанного твору, окремої мелострофи або лише якоїсь окремої її побудови, „коли, – за словами С. Людкевича, – співак, інтонуючи, хоче немов найти тональну підставу для голосу” [10, № 21]³:

12

Хи_ля_ют_сьи_во_ро_та,
во_ро_та, Кла_ня_йи_сьи_си_ро_та.

Трохи рідше трапляється подібний прикінцевий зайвий звук⁴, як скажімо, цілком окреме „й”, покликане завуалювати цезуру (способом „цегельної кладки”) між другою та третьою силабічними групами V433 такої поліської весільної пісні [8, № 55-a]:

¹ Принаймні в музично-етнографічних транскрипціях вони практично завжди пишуться окремо, без складосполучних дефісів.

² Інтенсивність застосування аплікацій значною мірою детермінована географічно: в Галичині вони взагалі маловживані, за винятком, може, львівського Надсяння, де виступають помітним атрибутом виконавського стилю, проте, очевидно, не настільки, як на всьому Поліссі й у зоні т. зв. протяжного співу.

³ Див. також: [5, ч. 2, №№ 81²²⁻²³, 82⁷]; [6, №№ 23, 942 тощо]; [7, № 81] і т. п. Інколи такі ж короткі початкові призвуки нотуються у вигляді форшлага (звукосотно як визначеного, так і невизначеного, в круглих дужках і без них тощо) й, отже, трактуються як мікромелізми [5, ч. 2, №№ 81²²⁻²³]; [6, №№ 949, 950 тощо]; [9, с. 314]; [7, №№ 5, 10, 12, 20, 26, 31, 32, 49, 79, 83 і т. д.]; [13, №№ 11, 34, 64].

⁴ Пор.: [6, №№ 14, 15, 23 і т. п.]. У кінці строфи (тим більше – твору) він практично ніколи не виступає. Так, заключний вигук „у!” (чи фарингалізований – „у!”), характерний для певних етномузичних діалектів, звичайно не розщеплює заключну тривалість, а додає свою власну, надмірну (тобто належить до явищ не мелоритмічної варіаційності, а мелоритмічної трансформації).

13

1. Ой_от_чин_ко_й_от_чин_ко, й_от_че_наш,
Да_про_чи_ни_цер_ков_ку_ж_про_ти_в_нас.
2. Да_про_чи_ни_цер_ков_ку_ж_про_ти_ж_нас,
По_вен_чай_те_де_тонь_ки_в_бо_жий_час.

Інтонаційно такий призвук мислиться тут як своєрідна анакруза наступної побудови, проте структурно, без сумніву, він належить до попередньої, де роздроблює останню тривалість у вигляді пунктованої групи, а саме: V443\R⁶1111|2 2 3 1|⁴2 2 4 || ⇐ V433\R⁶1111|2 2 4 |⁴2 2 4 ||. У другому рядку на цьому ж місці виступає в аналогічній ролі девокалізоване „ж(e)”, але тепер у поєднанні з мікромелізмом (нахшлагом). Симптоматично, що вже наступна мелострофа йде без аплікацій¹, чим тільки зайвий раз підкреслюється їхня принципова факультативність.

Аналогічно ведуть себе аплікаційні вкраплення в середині мелодичних побудов, а втім щось подібне трапляється вкрай рідко [7, № 153]:

14

1. Да_ра_но_і_ра_но, не_што_ї_ле_се_зві_не_ло,
Да_ра_но_ра_но, не_зві_не_ло_го_во_ри_ло.

¹ Хоча важко зрозуміти, як у другому мелорядку після віддыху має відтворюватися нахшлагова група без відповідної вербальної підкладки, скажімо, аплікації „й”, „і” чи бодай пульсації „-и” („де_тонь_ки_и”).



У даному випадку аплікація „і” в початковому рефрені (взята транскриптором в дужки) зовні схожа на сполучник, однак її позалексична природа стає очевидною, коли на тому ж місці в наступній мелострофі з’являється, як і вище, вокалізована частка „ж/и/”, а така факультативність, як відомо, абсолютно протипоказана серед-строфовим повторам (рефренам).

У другому такті цього, дещо складнішого прикладу [1, № 62]:

15



аплікація „и” також (як у нотному прикладі 13) уподібнена анакрузі, до того підсиленої характерним відштовхуванням від субкварти, і також породжує розщеплення первісної півноти на пунктовану групу, тільки тут четвертна з крапкою укорочується віддиховим павзуванням на дві восьмі:

$$R^7 114 \ 2 \ 2 \ 4 \ |^8 111112 \ 2 \ 6 \ | \dots \{ \Leftarrow R^7 114 \ 2 \ 2 \ 4 \ |^8 113 \cap 12 \ 2 \ 6 \ | \dots \} \\ \Leftarrow R^7 114 \ 2 \ 2 \ 4 \ |^8 114 \ 2 \ 2 \ 6 \ | \dots$$

Так ізоритмічні перші дві побудови переходять у позірні контрастні¹. Укінці вклинення тієї ж аплікації „и” призвело навіть до словорозриву („у вишневень-и-кім”). І знов у наступній мелострофі, поданій окремо, перший із призвуків заступила пронунація (серед-складова пульсація голосного: „ви-и_мі_та_ла”), а другий виявився взагалі непотрібним.

Як видно, аплікації – це здебільшого разові оздобы, які показуються то тут, то там, можуть бути, а можуть і не бути, що засвідчує їхню нестійку природу та понаднормову необов’язковість. Правда, іноді вони все ж консеквентно витримуються від строфи до строфи, виступаючи в одних і тих же місцях, і через це уподібнюються до закономірно постійних рефренів, як наприклад, у такому народнопісенному вірші, де в кінці другої силабічної групи кожного рядка послідовно з’являється словоподібне „і” чи те ж з йотацією – „йі” („йі”) [11, № 43]:

16^a



¹ Мелоритмічним прототипом цієї весільної (за функцією і поетичною тематикою) пісні з базовим V557 є R⁷114 2 2 4 |⁸114 2 2 6 |⁹112 2 2 5 1+1 || { ⇐ R⁸114 2 2 6 | 114 2 2 6 | 112 2 2 5 1 || } ⇐ R⁸24 226 | 24 226 | 24 226 || =⁸12 113 | 12 113 | 12 113 ||, явно споріднена з мелотипом V66/R⁸12 1112 | 12 1112 :||, що властивий головню звичайним пісням і, здається, винятково деяким версіям веснянки „Воротар” (див., наприклад: [3, № 40, 42, 53-54 тощо]).



Але й тоді, при ближчому розгляді понаднормовий характер усіх додатків такого роду мало коли викликає сумнів¹. Вони, як і прононціяції, відразу впадають у вічі (у вище наведених текстах призвук „ж” та „і”, зовнішньо схожі на частку та сполучник, насправді ж, будучи семантичними зайвинами, виконують роль не граматичних одиниць, а фонічних прикрас) і без особливих утруднень відсіваються при вилучуванні базової структури вірша, якою є *V433₂:

16^b

1. Вийди, вийди, мамонько, погляди:
Чи хорошу невіст(оч)ку привезли?
2. Ой хороша невіст(оч)ка, вродлива,
Яка єї доленька щаслива.
3. Подивися, мамонько, в окенце,
Ми привезли невіст(оч)ку, як сонце (і т. д.).

Відповідно типізується (скелетизується) реальний музично-ритмічний малюнок, в якому аплікати викликають, як правило, прямі дроблення первісно цілих силабохрон², причому початкові (препозиційні) аплікати мають лишок під першим з дробів (нотний приклад 12), а кінцеві та серединні, будучи постпозиційними, навпаки, під наступним, другим дробом (нотні приклади 13-16). У трьох останніх творах досить виєлімінувати фонологічні надлишки та відповідні їм ритмічні тривалості долучити до попередніх, у першо-

¹ Аплікації зрідка використовуються народними виконавцями також для збереження нормальної віршової структури, випадково порушеної невдало підібраним виразом (див., наприклад: [1, кн. 1, № 878; 1, кн. 2, № 1104 і т. п.].

² Аплікації, що викликають дроблення, не слід плутати з тими, які доточують до основного ритмічного малюнку свою додаткову тривалість (інколи вона спеціально зазначається дрібнішою ноткою та ще й відмежовується тактовою рисою як своєрідний „затакт”), наслідком чого неодмінно зростає загальна часова протяжність у цілому відповідної музичної побудови, а значить, такі аплікації породжують уже не ритмічне варіювання, а ритмічну *трансформацію*, як це має місце, скажімо, в нотному прикладі 16а на самому початку другої мелострофи (див. ще також [3, №№ 49, 203, 218, 231, 236, 240, 243, 246, 247, 249, 252, 253, 255, 265, 277, 278, 432, 477, 478, 563, 593]; [5, №№ 82^{3,4}, 113¹²]).

му ж насамперед потрібно повернути зсунутий основний склад на його законне місце на початку віршової одиниці, після чого музичні фігурації, як звичайно, стягнати в єдину, сумарну силабохрону. Інакше кажучи, процес типізації (моделювання) аплікацій, подібно як і прононціяцій та мелізматик, по суті зводиться до *силабізації* ритмічного малюнку й отримувана таким чином формосхема відповідає класичному поняттю пісенного типу.

З того виходило б, що в загальній системі градації виявів ритмічно-говаріювання аплікації займають важливу проміжну позицію, адже саме завдяки їм нижчі, малозначні його форми поступово переростають у вищі, для нього атрибутивні. Перехідна природа аплікацій виявляється, зокрема, в їхній двійстості: з погляду мовного вони виступають явищами суто фонологічними (фонічними), як і прононціяції, натомість із музичного – виразно граматично-морфологічними. Не випадково ж на письмі аплікаційні дроблення переважно зазначаються окремими, повноцінними ритмічними тривалостями, так що в нотному запису, взятому самому по собі (поза поетичним текстом), їх практично годі вирізнити серед решти нерозспіваних силабохрон. Та й виключно у словесному плані аплікації складають необхідну сполучну ланку між найпростішим, вихідним ступенем видозмінювання віршової структури – середскладовим „розбуханням”, і сповна зрілою, сформованою вербальною орнаментикою, позаяк одні різновиди аплікатів (переважно закриті) можуть бути зовсім близькими до прононціяцій, а подекуди генетично прямо виводитися з них, інші (головно відкриті) здатні уподібнюватися вже до *інтерполяцій*¹, тобто таких же понадструктурних додатків, тільки виражених звичайними словесними, лексично-граматичними мовними засобами. Про них мова піде вже в наступному нарисі.

1. Весільні пісні: У 2 кн. – Київ, 1982.
2. Грица С. Мелос української народної епіки / Софія Грица. – Київ, 1979.
3. Квітка К. Українські народні мелодії / Климент Квітка. – Київ, 1922.
4. Луканюк Б. Ритмічне варіювання / Богдан Луканюк // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1996. – С. 3-18.
5. Мишанич М. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 ч. і 2 кн. / Михайло Мишанич, Богдан Луканюк. – Львів, 1985, 1986. – Рукопис депонований

¹ Від лат. *inter* – між, усередині та *polatio* – оброблення, внесення (протилежне – *екстраполяція*).

у Відділі мистецтва ЛННБ ім. В. Стефаника НАНУ. – Од. зб. 331351-3 муз.

6. Мишанич М. Музично-етнографічний архів : У 3 кн. / Михайло Мишанич. – Львів, 1983, 1984, 1988. – Рукопис депонований у Відділі мистецтва ЛННБ ім. В. Стефаника НАНУ. – Од. зб. 33217|1-3 муз.
7. Можейко З. Песни Белорусского Полесья : В 2 вып. / Зинаида Можейко. – Москва, 1983. – Вып. 1.
8. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – Київ, 1995.
9. Пісні Поділля / Записи Насті Присяжнюк у с. Погребище 1920-1970 рр. – Київ, 1976.
10. Роздольський Й. Галицько-руські народні мелодії : У 2 ч. / Йосип Роздольський, Станіслав Людкевич. – Львів, 1906, 1908. (Етнографічний збірник НТШ. Т. 21-22).
11. Сливинський Ю. Весільні мелодії / Юрій Сливинський. – Львів, 1982. – Вип. 1 : Полісся. – Рукопис депонований в ПНДІМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка.
12. Чекановска А. Музыкальная этнография: Методология и методика / Анна Чекановска. – Москва, 1983.
13. Эвальд З. Песни Белорусского Полесья / Зинаида Эвальд. – Москва, 1979.

Богдан Луканюк. Ритмическое варьирование: Апликация.

Очередная статья из серии теоретических исследований проявлений ритмического варьирования в музыкальном фольклоре (начало см.: Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів, 1996. С. 3-18) посвящена апликациям – вставкам в поетический текст народной песни семантически лишних речевых звуков, которые выступают самостоятельными словоподобными образованиями. Они модифицируют первоначальную структуру стиха и порождают производные дробления основных (первичных) ритмических длительностей в напеве, в той или иной мере меняя его ритмический рисунок в целом.

Ключевые слова: мелогенезис, ритмическое варьирование в музыкальном фольклоре, орнаментация (модификация) структуры стиха, апликация, типизация (моделирование) песенного типа.

Bohdan Lukaniuk. Rhythmic variation: Application.

This article is part of a series of theoretical studies, which examine manifestations of rhythmic variation in musical folklore (see the beginning: VII Conferentia investigatore musicae popularis Rusia Rubrea regionumque finitimarum. Leopoldis, 1996. P. 3-18) called *application*. It describes how poetic text are inserted in folk songs, which are semantically redundant speech sounds. These insertions act independently as formations of ordinary words. They modify (the) initial structure of a verse and generate derivatives by dividing the basic rhythmic values of a tune in one way, and in another, by changing its rhythmic figure generally.

Key words: rhythmical variations in musical folklore, figuration (modification) of structure of verse, application, typification (modelling) of type of folk song.

Матеріали

Юрій Сливинський

МЕЛОГЕОГРАФІЯ ЗБІРНИКА ОСКАРА КОЛЬБЕРГА „ПОКУТТЯ”

Хоч даний покажчик був укладений ще в 1982 році, він не втратив своєї актуальності як перша спроба систематизаційного осмислення географії збирацької кольбергіани, що може послужити зразком для наступних аналогічних напрацювань. Друкується вперше.

Ключові слова: Оскар Кольберг, Покуття, мелогеографічний покажчик.

Покажчик місць походження записів у збірці О. Кольберга „Покуття” [2] був укладений Ю. Сливинським 1982 року в рамках проекту, що мав на меті готувати матеріали для планованого загального музично-етнографічного каталогу (докладніше див.: [1, с. 1-2]). Хоча з тих пір минуло майже три десятиліття, цей покажчик не втратив свого значення не тільки як історичний документ і незамінне довідникове джерело, але й як перша та, наскільки відомо, досі єдина спроба вироблення засад методики систематизаційного осмислення географії Кольбергового спадку.

Таке осмислення важливе для його ефективного використання, яке з часта буває утруднене через проблеми з ідентифікацією назв деяких місцевостей, їхньою локалізацією в сучасних умовах, а також у зв'язку з особливостями географічної паспортизації записів, які в зібраннях О. Кольберга бувають як точними, так і вельми приблизними. Крім того, значне число народнопісенних творів представлено в ньому тільки поетичними текстами (без мелодій).

Ці специфічні особливості визначили зрештою необхідність поділу покажчика на дві частини. Перша з них пропонує реєстр усіх названих у збірнику населених пунктів: спочатку за алфавітом і з точною їхньою адміністративно-територіальною локалізацією, потім у зворотному порядку за адміністративними одиницями (областями, районами і сільрадами), що дає певне

уявлення про охопленість території, визначеної назвою збірника „Покуття” (як видно, О. Кольберг включив до нього також матеріали, які не належать до цієї етнографічної області, й походять вони не тільки з пограниччя, як-от з Возилова, Косова, Кут і нинішнього Івано-Франківська, але й з місць, корінних для сусідніх етнографічних областей, як Галич, Заліщики, Сігет, Яблунівка).

Друга частина присвячена виключно географії мелодій, що обумовлюється суто етномузикознавчими інтересами. Вона також складається з двох розділів – точних і приблизних даних, кожен з яких включає ще по два підрозділи, залежно від того, чи ці дані стосуються однієї місцевості або околиці, чи відразу двох.

Уперше публікований показник географії Кольбергового „Покуття”, укладений Ю. Сливинським, має, безумовно, лише попереднє значення – він покликаний вивірити фактографічні дані та накреслити методичку їх упорядкування для майбутнього зведеного мелогеографічного каталогу, коли не всього виданого на сьогодні епохального доробку О. Кольберга, то принаймні його масштабної рутеніки (а це майже сорок відсотків від зібраного ним!), що все ще чекає на докладне вивчення та належну оцінку – як історичну, так і текстологічну.

Публікація практично зберігає авторський спосіб викладу, всі необхідні редакторські доповнення взяті в клямри.

Ліна Добрянська.

1. АДМІНІСТРАТИВНО-ТЕРИТОРІАЛЬНИЙ ПОКАЖЧИК населених пунктів

Примітка: Адміністративно-територіальний поділ подається за станом на 1 січня 1979 року.

Умовні скорочення: І – Івано-Франківська область
Т – Тернопільська область
Ч – Чернівецька область
Р – Соціалістична республіка Румунія

А) Алфавітний показник

№ з/п	Населений пункт	Сільрада, міськрада	Районний центр	Обл.
1	2	3	4	5
1	Белелуя	Красноставці	Снятин	І
2	Борівці	Киселів	Кіцмань	Ч
3	Велика Кам'янка	Велика Кам'янка	Коломия	І
4	Вербіж ¹	Вербіж	Коломия	І
5	Вікно	Вікно	Городенка	І
6	Возилів	Сновидів	Бучач	Т
7	Воскресинці	Воскресинці	Коломия	І
8	Галич	Галич	Галич	І
9	Гарасимів	Гарасимів	Тлумач	І
10	Гвіздець	Гвіздець	Городенка	І
11	Гірське ²	Гірське	Косів	І
12	Глушків	Чернятин	Городенка	І
13	Годи	Годи-Добровідка	Коломия	І
14	Голосків	Голосків	Коломия	І
15	Гончарів	Обертин	Тлумач	І
16	Городенка	Городенка	Городенка	І
17	Городниця	Городниця	Городенка	І
18	Губин ³	Хмелева	Городенка	І
19	Далешове	Далешове	Городенка	І
20	Джурків	Джурків	Коломия	І
21	Жуків	Жуків	Тлумач	І
22	Заболотів	Заболотів	Снятин	І
23	Загайпіль	Загайпіль	Коломия	І
24	Заліщики	Заліщики	Заліщики	Т
25	Івано-Франківськ ⁴	Івано-Франківськ	Івано-Франківськ	І
26	Ісаків	Петрів	Тлумач	І
27	Ключів ⁵	Ключів	Коломия	І
28	Коломия	Коломия	Коломия	І
29	Корнич	Корнич	Коломия	І
30	Корнів	Корнів	Городенка	І

¹ У збірнику не уточнено, який Вербіж: Верхній чи Нижній?

² Давня назва, подана О. Кольбергом – Іспас [за радянських часів штучно розділене на два села – Гірське та Долишнє, сьогодні – знову єдине с. Спас, до того ж передане до Коломийського району].

³ Село Губин, мабуть, приєднано до с. Хмелевої [село Губин знаходилося на лівому березі Дністра поряд з сільрадою Миколаївка Бучацького району Тернопільської області (на топографічній мапі Тернопільської області – це квадратики В8д5 і Г8а5)].

⁴ Давня назва, подана О. Кольбергом – Станіславів.

⁵ У збірнику не уточнено, який Ключів: Великий чи Малий?

1	2	3	4	5
31	Коршів	Коршів	Коломия	I
32	Косів	Косів	Косів	I
33	Кулачківці	Кулачківці	Снятин	I
34	Кути	Кути	Косів	I
35	Ланчин	Ланчин	Надвірна	I
36	Лісна Слобідка	Лісна Слобідка	Коломия	I
37	Лука	Лука	Городенка	I
38	Мишин	Мишин	Коломия	I
39	Надвірна	Надвірна	Надвірна	I
40	Назаренкове ¹	Назаренкове	Городенка	I
41	Назірна	Загайпіль	Коломия	I
42	Незвисько	Незвисько	Городенка	I
43	Новомарківка ²	Новомарківка	Коломия	I
44	Обертин	Обертин	Тлумач	I
45	Олієво ³	Олієво-Королівка	Городенка	I
46	Отиня	Отиня	Коломия	I
47	Печеніжин	Печеніжин	Коломия	I
48	Підвисоке	Підвисоке	Снятин	I
49	Поточище	Поточище	Городенка	I
50	П'ядики	П'ядики	Коломия	I
51	Серафинці	Серафинці	Городенка	I
52	Сігет	Сігет	Марамуреш	P
53	Слобода ⁴	Слобода	Коломия	I
54	Снятин	Снятин	Снятин	I
55	Сокирчин	Петрів	Тлумач	I
56	Стецева	Стецева	Снятин	I
57	Стрільче	Стрільче	Городенка	I
58	Тисмениця	Тисмениця	Івано-Франківськ	I
59	Тишківці	Тишківці	Городенка	I
60	Тлумач	Тлумач	Тлумач	I
61	Турка	Турка	Коломия	I
62	Уніж	Лука	Городенка	I
63	Хотимир	Хотимир	Тлумач	I
64	Чернелиця	Чернелиця	Городенка	I
65	Чернятин	Чернятин	Городенка	I
66	Шепарівці	Раківчик	Коломия	I
67	Яблунівка ⁵	Яблунівка	Бучач	T
68	Ясенів-Пільний	Ясенів-Пільний	Городенка	I

¹ Давня назва, подана О. Кольбергом – Чортовець.

² Давня назва, подана О. Кольбергом – Рунгури.

³ У збірнику не уточнено, яке Олієво: Олієво-Корнів чи Олієво-Королівка.

⁴ Давня назва, подана О. Кольбергом – Слобода Рунгурська.

⁵ Давня назва, подана О. Кольбергом – Язлівець.

Б) Показчик за областями, районами і сільрадами

Обл.	Районний центр	Сільрада, міськрада	Населений пункт	№ з/п
1	2	3	4	5
I	Галич	Галич	Галич	8
I	Городенка	Вікно	Вікно	5
I	Городенка	Гвіздець	Гвіздець	10
I	Городенка	Городенка	Городенка	16
I	Городенка	Городниця	Городниця	17
I	Городенка	Далешове	Далешове	19
I	Городенка	Корнів	Корнів	30
I	Городенка	Лука	Лука	37
I	Городенка	Лука	Уніж	62
I	Городенка	Назаренкове	Назаренкове	40
I	Городенка	Незвисько	Незвисько	42
I	Городенка	Олієво-Королівка	Олієво	45
I	Городенка	Поточище	Поточище	49
I	Городенка	Серафинці	Серафинці	51
I	Городенка	Стрільче	Стрільче	57
I	Городенка	Тишківці	Тишківці	59
I	Городенка	Хмелева	Губин	18
I	Городенка	Чернелиця	Чернелиця	64
I	Городенка	Чернятин	Глушків	12
I	Городенка	Чернятин	Чернятин	65
I	Городенка	Ясенів-Пільний	Ясенів-Пільний	68
I	Івано-Франківськ	Івано-Франківськ	Івано-Франківськ	25
I	Івано-Франківськ	Тисмениця	Тисмениця	58
I	Коломия	Велика Кам'янка	Велика Кам'янка	3
I	Коломия	Вербіж	Вербіж	4
I	Коломия	Воскресинці	Воскресинці	7
I	Коломия	Годи-Добровідка	Годи	13
I	Коломия	Голосків	Голосків	14
I	Коломия	Джурків	Джурків	20
I	Коломия	Загайпіль	Загайпіль	23
I	Коломия	Загайпіль	Назірна	41
I	Коломия	Ключів	Ключів	27
I	Коломия	Коломия	Коломия	28
I	Коломия	Корнич	Корнич	29
I	Коломия	Коршів	Коршів	31
I	Коломия	Лісна Слобідка	Лісна Слобідка	36
I	Коломия	Мишин	Мишин	38
I	Коломия	Новомарківка	Новомарківка	43
I	Коломия	Отиня	Отиня	46
I	Коломия	Печеніжин	Печеніжин	47

1	2	3	4	5
I	Коломия	П'ядики	П'ядики	50
I	Коломия	Раківчик	Шепарівці	66
I	Коломия	Слобода	Слобода	53
I	Коломия	Турка	Турка	61
I	Косів	Гірське	Гірське	11
I	Косів	Косів	Косів	32
I	Косів	Кути	Кути	34
I	Надвірна	Ланчин	Ланчин	35
I	Надвірна	Надвірна	Надвірна	39
I	Снятин	Заболотів	Заболотів	22
I	Снятин	Красноставці	Белелуя	1
I	Снятин	Кулачківці	Кулачківці	33
I	Снятин	Підвисоке	Підвисоке	48
I	Снятин	Снятин	Снятин	54
I	Снятин	Стецева	Стецева	56
I	Тлумач	Гарасимів	Гарасимів	9
I	Тлумач	Жуків	Жуків	21
I	Тлумач	Обертин	Гончарів	15
I	Тлумач	Обертин	Обертин	44
I	Тлумач	Петрів	Ісаків	26
I	Тлумач	Петрів	Сокирчин	55
I	Тлумач	Тлумач	Тлумач	60
I	Тлумач	Хотимир	Хотимир	63
T	Бучач	Сновидів	Возилів	6
T	Бучач	Яблунівка	Яблунівка	67
T	Заліщики	Заліщики	Заліщики	24
Ч	Кіцмань	Киселів	Борівці	2
P	Марамуреш	Сігет	Сігет	52

2. ПОКАЖЧИК ПІСЕННИХ МЕЛОДІЙ

за місцем запису (побутування)

А) Мелодії з точними географічними даними а) з одного населеного пункту

Населений пункт	Том	№№ мелодій
1	2	3
Вербіж	2	336, 489
Галич	2	188
Гарасимів	1	41
	2	55, 62 ¹ , 167, 240, 349б, 433

¹ У збірнику помилково надруковано № 63. Повинно бути – № 61.

1	2	3
Гвіздець	2	31, 216, 225, 385, 479
Гірське	1	2, 3, 4, 16, 37, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 211, 213, 215, 244
	2	22, 25, 37, 207, 394, 414, 443, 464, 487, 488
Голосків	2	481
Городенка	3	451
Городниця	1	171, 178, 181
	2	94
Джурків	1	251, 252
	2	24, 36, 47, 136, 259а, 328, 470, 483
	3	262
Жуків	1	109, 112, 115, 138
	2	361
Івано-Франківськ	2	71, 463, 471
	3	79, 117, 138, 194
Ісаків	2	124
Коломия	2	60, 62, 231, 384, 475
	3	284
Корнич	1	20, 78, 247, 248
	2	9, 49, 64, 109, 112, 128, 478
	3	334
Коршів	2	166, 375
Кулачківці	2	374
	3	449
Мишин	2	254
Назаренкове	1	24, 25, 52, 53, 54, 55, 102, 143, 144, 145, 147, 149, 156, 157, 158, 160
	2	1, 18, 29, 35, 45, 53, 58, 63, 89, 102, 111, 118, 129, 148, 168, 170, 232, 236, 238, 249, 251, 329, 330, 399, 401, 411, 419, 426, 437, 452, 485, 509
	3	88, 109, 113
Назірна	3	245
Незвисько	2	199, 335
Обертин	2	155
Олієво	2	402
Отиня	3	34
П'ядики	3	151, 341
Печеніжин	1	66, 67
Підвисоке	1	103, 104
Поточище	2	205, 211
Снятин	3	124
Сокирчин	2	359, 494, 495, 496, 498, 501, 503, 504, 505, 507
Стрільче	2	434
Тисмениця	2	306

1	2	3
Чернелиця	2	90
	3	165
Чернятин	2	235
Ясенів-Пільний	1	21, 22, 23, 36, 45, 190, 192, 193, 194, 195, 198, 201, 202, 207, 209
	2	83, 141, 181, 206, 258, 259б, 372, 492, 497, 502
	3	45, 299, 447, 681

б) з двох населених пунктів

Населений пункт	Том	№№ мелодій
1	2	3
Борівці, Серафінці		див. Серафінці, Боринці
Велика Кам'янка, Коршів		див. Коршів, Велика Кам'янка
Вікно, Чернятин	2	43
Возилів, Уніж		див. Уніж, Возилів
Воскресинці, Гірське		див. Гірське, Воскресинці
Гарасимів, Коршів	2	100
Гарасимів, Назаренкове		див. Назаренкове, Гарасимів
Гарасимів, Незвисько	1	58, 61
	2	50а, 87, 115, 125
	3	188
Гірське, Воскресинці	2	44
Глушків, Ясенів-Пільний		див. Ясенів-Пільний, Глушків
Гончарів, Джурків	2	397
Городенка, Снятин	2	219
Городниця, Назаренкове		див. Назаренкове, Городниця
Городниця, Поточище	1	42, 62, 64, 65
		див. також Поточище, Городниця
Городниця, Стрільче	2	4, 358
Губин, Чернелиця		див. Чернелиця, Губин
Далешове, Чернелиця,		див. Чернелиця, Далешове
Джурків, Гончарів		див. Гончарів, Джурків
Джурків, Турка	2	101, 106
Джурків, Чернятин		див. Чернятин, Джурків
Жуків, Коршів		див. Коршів, Жуків
Ключів, Мишин		див. Мишин, Ключів
Корнів, Гарасимів		див. Гарасимів, Корнів
Коршів, Велика Кам'янка	2	103
Коршів, Жуків	1	264
Лука, Незвисько		див. Незвисько, Лука

1	2	3
Мишин, Ключів	2	368
Назаренкове, Гарасимів	1	29, 30
	2	21, 123, 226, 407
Назаренкове, Городниця	1	38
Назаренкове, Олієво	2	193
Назаренкове, Стрільче	2	239
Назаренкове, Уніж	2	392
Незвисько, Гарасимів		див. Гарасимів, Незвисько
Незвисько, Лука	2	424
Новомарківка, Слобода	1	80, 81
Олієво, Назаренкове		див. Назаренкове, Олієво
Поточище, Городниця	2	224
		див. також Городниця, Поточище
Серафінці, Борівці	2	183
Серафінці, Чернятин	2	185
Слобода, Новомарківка		див. Новомарківка, Слобода
Снятин, Городенка		див. Городенка, Снятин
Стрільче, Городниця		див. Городниця, Стрільче
Стрільче, Назаренкове		див. Назаренкове, Стрільче
Стрільче, Ясенів-Пільний		див. Ясенів-Пільний, Стрільче
Турка, Джурків		див. Джурків, Турка
Уніж, Возилів	2	28а
Уніж, Назаренкове		див. Назаренкове, Уніж
Чернелиця, Губин	2	92, 95, 247
Чернелиця, Далешове	2	56
Чернятин, Вікно		див. Вікно, Чернятин
Чернятин, Джурків	2	68
Чернятин, Серафінці		див. Серафінці, Чернятин
Ясенів-Пільний, Глушків	2	350
Ясенів-Пільний, Стрільче	2	26

**Б) Мелодії з приблизними географічними даними
а) з околиці одного населеного пункту**

Населений пункт	Том	№№ мелодій
1	2	3
Галич	2	316, 333, 482, 500
Гвіздець	2	46
	3	222

1	2	3
Городенка	1	107, 108
	2	218, 465
	3	26, 144
Івано-Франківськ	2	66, 80, 163, 182, 184, 186, 222, 228, 405, 484
	3	285
Коломия	1	51
	2	76, 91, 105, 189а, 194, 217, 243, 506
	3	47, 68, 462
Обертин	2	327, 404
Снятин	2	223
	3	209
Тлумач	2	344, 406
	3	301
Хотимир	2	23

б) з околиці двох населених пунктів

Населений пункт	Том	№№ мелодій
1	2	3
Велика Кам'янка, Обертин	2	438
Галич, Івано-Франківськ	2	158, 432 див. також Івано-Франківськ, Галич
Гвіздець, Заболотів		див. Заболотів, Гвіздець
Городенка, Заліщики	2	77, 110, 220
Городенка, Снятин	2	208
Заболотів, Гвіздець	2	421
Заліщики, Городенка		див. Городенка, Заліщики
Заліщики, Снятин		див. Снятин, Заліщики
Івано-Франківськ, Галич	2	252 див. також Галич, Івано- Франківськ
Коршів, Отиня		див. також Отиня, Коршів
Коршів, Тлумач	2	41
Обертин, Велика Кам'янка		див. Велика Кам'янка, Обертин
Отиня, Коршів	3	173
Отиня, Тлумач	2	84, 88
Снятин, Городенка		див. Городенка, Снятин
Снятин, Заліщики	2	332
Тлумач, Коршів		див. Коршів, Тлумач

1	2	3
Тлумач, Отиня		див. Отиня, Тлумач
Тлумач, Хотимир		див. Хотимир, Тлумач
Хотимир, Тлумач	1	43

1. Сливинський Ю. Географія збірника Осипа Роздольського – Станіслава Людкевича Галицько-руські народні мелодії : Каталог / Юрій Сливинський, Ірина Довгалюк // Етномузика. – Львів, 2008. – Ч. 4.
2. Kolberg O. Obrazy etnograficzne: Pokucie / Oskar Kolberg. – Kraków, 1882. – Т. I; 1883. – Т. II; 1888. – Т. III (у IV томі, виданому 1889 року, нотних записів, як відомо, немає).

Юрий Сливинский. Мелогеография сборника Оскара Кольберга «Покутье»: Указатель.

Хотя данный указатель был составлен еще в 1982 году, тем не менее он не потерял своей актуальности как первый опыт систематического осмысления географии собирательской кольбергианы, что может послужить образцом для последующих аналогичных работ. Публикуется впервые.

Ключевые слова: Оскар Кольберг, Покутье, мелогеографический указатель.

Jurij Slyvyns'kyj. The melogeography of Oskar Kolberg's collection «Pokucie»: Index

Compiled in 1982, the index examined in this paper hasn't lost its relevance as it documents the first attempt of a systematic comprehension of geography of Kolberg's field work. Published for the first time, the index can serve as a model for subsequent analogous studies.

Key words: Oskar Kolberg, Pokucie, index of melogeography.

ЦИМБАЛІСТ З ПОКУТСЬКОГО ПІДГІР'Я МИХАЙЛО КАМІНСЬКИЙ

Систематичний звіт про бесіду з типовим репрезентантом однієї з локальних народномузичних традицій у межиріччі Прута, Черемоша та Пістиньки на Передкарпатті.
Ключові слова: народноінструментальна музика, цимбаліст, Покуття, звіт про експедицію.

Пропонований нижче звіт передає основний зміст розмови з народним музикантом М. Камінським, що відбулася 16 липня 1990 року в с. Ковалівка Коломийського району Івано-Франківської області, де той проживав тоді постійно. Сеанс тривав зо дві години в підвечірню пору (десь від 15.30 до 17.30 за тодішнім московським часом) і, не будучи спеціально організованим¹, проходив в атмосфері зовсім вільного спілкування, в ході якого інформант у своєму скромному помешканні на піддашші спершу приготував собі нехитру трапезу, потім і сам відобідав. Загалом він справляв враження інтелігентної, досить комунікабельної людини, хоча напочатку був децю насторожений і категорично не погодився на магнітофонний запис бесіди, тому це довелося зробити приховано за допомогою кишенькового диктофону. Також навідріз відмовився М. Камінський щось заграти бодай для ілюстрації, і не стільки через брак під рукою інструмента, скільки, за словами самого музики, у зв'язку з трауром у родині (син дружини нещодавно загинув в Афганістані).

Про своє музикування з „Могуром” (а це була первісна мета збирацького сеансу) цимбаліст, однак, нічого особливо значущого не повідомив за єдиним винятком того вимовного факту, що на запрошенні його до спільної гри настояла скрипалева дружина, маючи на оці, очевидно, зовсім не музичні, а радше притаманні йому позитивні людські якості. Принаймні сам „Могур” не надто високо оцінював майстерність свого колеги за фахом і, мабуть, цілком справедливо. Хоча рівень гри М. Камінського так і залишився невідомим, про те, що він скоріше мав би бути музикою середньої руки,

¹ Звернутися до М. Камінського порадив того ж дня славний гуцульський скрипаль Василь Грималюк „Могур” (він тоді також жив у с. Ковалівка) як до свого „останнього постійного цимбаліста”, котрий зможе подати додаткові відомості про їхнє спільне музикування на Покутті.

говорять ще дві характерні прикмети: йому довгий час не знаходилося постійного місця в якійсь капелі після завершення виконавської діяльності його родича-скрипаля, з одного боку, а з іншого – сам не зумів стати справжнім, визнаним скрипалем і вийти в той спосіб на найвищий професіональний щабель в ієрархії народних музикантів, дарма що пробував грати на скрипці змалечку, й далі, утікаючи з пересильного табору, покинув усе нажите в німецькому рабстві, забравши з собою лише найцінніший набуток – скрипку.

А проте М. Камінський-музика становить значний науковий інтерес власне як один із типових репрезентантів тієї народноінструментальної традиції Покутського підгір'я, що локалізується в нинішньому Косівському районі по лівий бік від дороги Коломия – Яблунів, а саме в межиріччі Пістиньки та Черемоша (без села Спас, яке тепер належить до Коломийського району)¹, сягаючи на півдні до дороги Яблунів – Косів – Кути, яка на цьому відтинку виступає етнографічною межею між Покуттям і Гуцульщиною. Ця традиція залишилася недослідженою², а тим часом, судячи зі слів М. Камінського, вона відзначалася певною окремистістю порівняно не тільки з сусідніми гуцульськими, але й покутськими околицями (Яблунівсько-Березівською, Печеніжинською, Коломийсько-Снятинським правобережжям Прута)³. Тож відомості, здобуті в ході децю випадкового сеансу, можуть послужити достатньо надійним матеріалом для її осягнення, якщо не з суто музичного боку (через брак зафіксованих виконань відповідних творів), то бодай з боку екстрамузичного (музично-культурологічного, музично-побутового чи „музично-антропологічного” за Аланом Меррієм), що теж має велике пізнавальне значення. При тому пересічність інформанта є радше позитивною якістю, бо ж його біографія дає набагато краще уявлення про характерні особливості місцевого музикування, до якого він намертво прив'язаний, ніж широкозакроєна діяльність яскравого інструменталіста (скажімо, на зразок того

¹ За радянських часів це велике село було поділено на два менші, які отримали назви Долішне та Гірське, тепер його статус-кво відновлений.

² Питома вокальна творчість даної традиції певною мірою висвітлена в дипломній роботі [5].

³ Те ж у своєрідний спосіб підтверджував один печеніжинський інструменталіст із с. Княздів, який з явно осудливим сміхом стверджував у розмові зі мною, що, мовляв, там (на межиріччі Пістиньки й Черемоша) „ну, таке вже грають, таке вже співають...”.

ж таки „Могура”), який по всіх усядах був бажаний і вдатний, вільно кочував з місця на місце, мало звертаючи увагу на специфіку певного музично-діалектного середовища („Моя ‘Гуцулка’, – не без гордості підкреслював „Могур”, – всюди була добра!”).

Як уже мовилося, збирацький сеанс з М. Камінським був повністю імпровізованим, розмова тоді точилася зовсім вільно, перескакувала з теми на тему, заторкуючи не раз і цілком далекі життєві питання, що аж ніяк не стосувалися музики. За таких обставин неможливо дотримуватися якогось логічно вибудованого питальника (хоча загалом на оці мався відомий квестіонар К. Квітки [2] та власні методичні розробки [3, с. 17-18.]), через те замість звичної стенограми, ретельно знятої з фонозапису¹, тут подається систематичне справоздання про проведення бесіди (опускаючи несуттєві дрібниці), словами та виразами якомога ближчими до розмовного стилю музиканта. Отримані відомості й opinii згруповані в наступні вісім параграфів:

§ 1. Паспортні дані.

§ 2. Музичні сімейні традиції, навчання та початки виконавства.

§ 3. Виконавська біографія цимбаліста.

§ 4. Академічна музична освіта, клубна та педагогічна робота.

§ 5. Інструмент.

§ 6. Особливості народновиконавської діяльності.

§ 7. Репертуар.

§ 8. Територія діяльності та діалектні відміни.

Прикінцеві додатки містять мапу-схему правобережного Попруття із вирізненням умовних меж двох основних ареалів народновиконавської діяльності М. Камінського – внутрішнього („ядерного”) та зовнішнього („оболонкового”), а також алфавітний список (попередній реєстр) усіх народних музик, названих цимбалістом.

Нині традиційна інструментальна культура Пістинсько-Черемошського межиріччя вже не функціонує, і лише можна пошкодувати, що вона не була своєчасно вивчена чи хоча б належно задокументована в аудіозаписах. Нехай оцей випадковий збирацький сеанс буде їй скромним пам’ятником.

§ 1. Михайло Камінський, син Миколи, народився 1919 року в селі Микитинці (тепер – сільрада Пістинь Косівського району Івано-Франківської області)¹.

§ 2. У музиці був змалечку. Найстарший знаний музикант у родині – бабин брат, скрипаль Юра (Юрій) Шинкарук (народився приблизно 1870 року, помер до 1919 року) з сусіднього села Спас (стара назва – Іспас, нині Коломийського району Івано-Франківської області). На скрипці грав також бабин син² Андрій Ориняк (1902 – 1989). Він власне й став учителем М. Камінського.

Почалося все випадково. Коли М. Камінський був ще в першому класі (тобто мав 7 років), до вуйка дали вчитися грати на бубні (фактично на малому дитячому бубнику) сусідського хлопця. Але та наука йому йшла не надто добре, і якось М. Камінський, котрий до тих занять приглядався, попросився і собі забубнити. Спроба відразу виявилася вдалою. Відтак протягом Великого посту (7 тижнів перед Великоднем) ходив 2-3 рази на тиждень до вуйка „вправлятися”.

А вже після Великодня пішов грати танці, спершу з капелою того ж вуйка. Через два роки перейшов до капели Миколи Слюсарчука з села Пістинь, з якою грав ще зо два роки. Накінець ще один рік грав у капелі скрипаля Василя, на прізвище „Курилів” (справжнє прізвище забув), з села Хімчин. Загалом бубнив 5 років, від 7 до 12 років життя.

§ 3. З одинадцяти років пробував себе вже на цимбалах. Не потребував спеціально вчитися, бо як бубніст достатньо наслухався та напридивлявся – вуйко лише показав, як настроювати інструмент і кілька способів гри на ньому.

Отож, перейшовши остаточно на цимбали, найдовше грав знову зі своїм вуйком-скрипалем. Був той узагалі музикантом невисокої кваліфікації, але дуже „ввічливим”, умів придобритися до господарів, і його радо запрошували. Хоча М. Камінський це добре собі усвідомлював, покинути родича ніяк не міг, бо його осудили б у селі. Тому з вуйковою капелою грав загалом 17 років³ з дворічною перервою на час перебування в Німеччині.

З 14 квітня 1943 року до березня 1945 року М. Камінський примусово працював на шахтах Рурського басейну. Після повернення додому не був репресований, можливо, тому, що йому вда-

¹ Докладніше див. [3, с. 12; 4, с. 4-5]

¹ Про с. Микитинці та його околиці див. [1, с. 386; 6].

² М. Камінському – вуйко (мамин рідний брат).

³ Тобто орієнтовно до 1949-1950 року.

лося втекти з пересильного пункту (табору) в м. Ковель (Волинської області). При цьому втратив усе, що мав, віз зі собою з Німеччини – залишив при собі тільки гарну скрипку.

Повернувшись у село, далі був цимбалістом у вуйковій капелі. Разово (непостійно) до неї залучалися й інші музиканти, зокрема пістинський Слюсарчук і хімчинський Іван Оленюк („Філіп” чи „Філіпів”).

Як вуйко зістарився, його „версія” скінчилася – люди перестали запрошувати грати весілля¹. Тоді М. Камінський уже грав лише з різними музикантами, разово, цілий час залишаючись без своєї капели. Наостанку постійною стала для нього капела видатного гуцульського скрипаля Василя „Могура” Грималюка. Зустрілися вони у Микитинцях на весіллі, де „Могур” грав у молодой, а М. Камінський із випадковими музикантами – у молодого. Згодом жінка „Могура” підказала скрипалеві взяти до своєї капели М. Камінського, ба навіть сама прийшла його запрошувати.

Усього музикував 52 роки². На час бесіди уже не грав зовсім, але, як стверджував, радо щось загравав би при нагоді разом з „Могуром” для фонозапису³.

§ 4. М. Камінський завжди прагнув вчитися музики „по-справжньому”. Ще в початковій школі вчитель показав ноти, то вже в 14-річному віці міг собі на скрипці розбирати нотні записи мелодій.

У 1955 році за спрямуванням Косівського райвідділу культури М. Камінський закінчив шестимісячні курси керівників хору й оркестру народних інструментів при Львівському культосвітньому технікумі. Важко приходилося з теорією музики та сольфеджіо (особливо спів з листа). Дещо пізніше до м. Косів зі Львова приїхав Юліан Цимбалістий⁴ і ще вчив М. Камінського музики приватно.

У 1969 році він заочно закінчив Снятинське культосвітнє училище.

З 1958 року працював завідувачем клубу в селі Ковалівка. Також два і півроку учителював у музичній школі селища Яблунів (Косівського району). Серед його знаних учнів – цимбалісти Іван Кавацюк і Василь Паланюк.

¹ На той час йому мало би бути десь під 50 років.

² З того виходило б, що закінчив грати у 59 років, тобто у 1978 році.

³ Була спроба зорганізувати таку зустріч, однак „Могур” відмовився від неї, стверджуючи, що насправді М. Камінському лише здається, ніби він спроможний ще щось заграти.

⁴ За словами М. Камінського, Юліан Цимбалістий мав гарний голос, співав у консерваторському хорі у Львові.

§ 5. Свої цимбали М. Камінський уже продав. Три останні інструменти виготовив для нього Василь Лук’янович Чернявський з села Шепіт (сільрада Брустурів Косівського району). Перші з них були невдалі, швидко потріскалися, тому сляк-так підремонтвані М. Камінський продав у музей до Кисва. Другі були заважкі для гри на ходу чи стоячи, позаяк їх треба було тримати на паску за шию. Треті були зроблені на зразок цимбал, що їх виготовляють майстри села Попільники Снятинського району (до речі, тут добрі музиканти та добрі майстри цимбал), задля чого прийшлося одні цимбали з цього села розібрати.

Згодом М. Камінський і сам пробував переробляти старі цимбали чи ремонтувати їх: купував за 60 карбованців, а відремонтовані перепродавав за 400, бо „звук платиться”.

На сьогодні ціни значно змінилися. Спершу платилося майстрові В. Чернявському 300-400 карбованців, а потому, здається, брав уже 700-800 карбованців, а нині, казав М. Кавацюк (батько Івана Кавацюка), що дав аж півтори тисячі.

Щодо угорських цимбалів, то вони важкі – треба двох осіб, аби їх переносити. А повинні бути такі легкі, щоби їх можна було під час весілля носити за шию на паску (як гуцульські).

§ 6. Найбільше наймали грати танці, переважно на свіжому повітрі, у приміщенні – тільки зимою. Грати треба було звичайно від полудня (десь від другої години) до заходу сонця, коли дівчата вже мусили йти додому.

Платили парубки у складчину, старший із них замовляв музикантів на ціле літо (крім постів), щоби грали кожную неділю та кожне свято. Підраховували кількість днів, коли треба було грати, і платили зразу наперед, гуртово. Одна така забава колись коштувала 5 золотих на трьох музикантів. Разове винаймання не виплачувалося парубкам, бо як музика була з іншого села, то треба було посилати когось кожної неділі чи кожного свята із замовленням, і не знати при тому було, чи застануть у той момент усіх музикантів дома, і чи будуть вільними на потрібний день. А гуртова оплата була вигідна й музикантам, бо відразу була файна копійка. Так було спершу, і лише потому зачали винаймати таки разово.

Весіль було багато, особливо восени, так що деколи на раз припадало 7-8 весіль в одному селі (3-4 пари молодих). Тому на музикантів існував попит, часом і не надто добрих.

На самому весіллі музиканти-інструменталісти не співали (ні взагалі до обрядів чи до столів, ні до танцю).

Наймали ще, крім того, музику на вечори після толоки (не тільки восени, але й на весні – садити картоплю, сапати кукурудзу тощо). Толока звичайно відбувалася в суботу від полудня до вечора (скликали 30-35 осіб). Потім була спільна вечеря та музика – після толоки жодних обрядових дій не було, тільки танці.

У селі Пістинь практикувався такий звичай, що парубки наймали музику на три дні Різдвяних свят. Сам М. Камінський не ходив колядувати, і взагалі коляда з музикантами не була прийнята в його околицях.

Також М. Камінський не дуже любив танцювати, хоч мусив знати відповідні кроки, бо було встидно перед людьми не вміти правильно ступити за музичним ритмом.

§ 7. Репертуар капели складала загальногуцулка, козачки, аркан, „Решето”, гопак, „Василина” (село Пістинь), а також вальси (наприклад, „Літо”), а ще – „Бублічки”, краков’яки, а також гатунків з 10-15 польок.

За Польщі, головно силами студентства, були заведені т. зв. „танці Авраменка”¹, як наприклад (вокалізом):



Згодом прийшли фокстроти, босело мінялося, набираючись міської культури. Молодші покоління все хотіли чогось нового – і треба було достосовуватися, аби запрошували грати („якщо хочеш гроші взяти”).

„Гуцулка” була „передовий танець”. Кожен музикант-скрипаль мав свою „Гуцулку”. Багато в них подібного, але й немало відмінного, оскільки один грав своїх кільканадцять строф, а той – своїх, а

¹ Авраменко Василь (1895 – 1981), один із творців українського танцювального фольклоризму („батько українського танцю”), учень і сподвижник Василя Верховинця, учасник визвольних змагань 1917-1920 років, від 1921 жив у Галичині, де організовував танцювальні гуртки, що користувалися значною популярністю, особливо серед студентської молоді. 1926 року емігрував до Канади, згодом перебрався у США. Гастролював у Бразилії, Аргентині, Австралії, Ізраїлі. Автор підручника „Українські національні танці, музика і стрій” (1946).

ще той – своїх. Різниця була не так у самих мелодіях, як у дрібних зворотах. Але квадрат завжди мусив бути витриманий, тут нічого не можна було міняти.

§ 8. Загалом же „Гуцулка” майже в кожному селі трохи різниться, але фактично є дві засадничі – „підгірська” та „гірська” (як у „Могура”, хоч він мусив в останній дещо спрощувати, бо заставляв, аби з ним грав трубач і саксофоніст). Традицію села підтримували місцеві музиканти, люди ж не розуміли фактично, яку саме „Гуцулку” грають – для них не було різниці, головне – аби „не сік” (як казали танцюристи про деяких музикантів: „Січе і милить ноги”), тобто аби не дуже дрібничив, грав не надто дрібними нотами (тривалостями), без мелізматики, вживаючи радше середніх ритмічних тривалостей¹.

А втім, у музиці існують виразні територіальні відміни. Так, наприклад, села Спас, Кропивище та Микитинці – то як одне (і весілля, і коляди). У селі Пістинь уже інакше, ніж у Микитинцях (наприклад, коляда). Польки в селі Хімчин і селі Пістинь також різні.

Сам М. Камінський музикував переважно в селах Спас, Кропивище, Микитинці, Пістинь, Кривоброди, Гуцулівка. В долішній частині селі Спас грав весілля менше, бо то вже трохи даліше; зачіпалися також села Вербоivecь, Трач, Пилипи, Ганнівка, Уторопи. У селах Стопчатові й Ковалівці грав лише в останні часи разом із „Могуrom”. У горах поза містом Косів практично не бував; правда, в селі Соколівка був також разом з „Могуrom” – там вже є трошки виразніша різниця в музиці.

1. Історія міст і сіл Української РСР : У 26 т. – Київ, 1971. – Т. 9 : Івано-Франківська область. – С. 395.
2. Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні (програма для дослідів їх діяльності та побуту) / Климент Квітка. – Київ, 1924.
3. Луканюк Б. Пам’ятка студента-практиканта і збирача-початківця / Богдан Луканюк. – Рівне, 2001. – Вид. 2-ге, доп.
4. Мишанич М. Архівне опрацювання народновокальних творів : Методичні рекомендації / Михайло Мишанич. – Львів, 1995.
5. Турянська О. Народна пісенність Пістиньсько-Рибницького межиріччя : Дипломна робота / Олександра Турянська. – Львів, 1994. – Машинопис. – ЛНМА ім. М. Лисенка.
6. [http://uk.wikipedia.org/wiki/Микитинці_\(Косівський_район\)](http://uk.wikipedia.org/wiki/Микитинці_(Косівський_район))

¹ Розуміється, при однаковому темпі з „січеною” грою. – Б. Л.

Додаток № 1.



Додаток № 2.

**Ресстр традиційних музикантів,
названих М. Камінським**

(1) *Грималюк* („Могур“) Василь – перейшов з Верховинського району у с. Кривоброди (сільрада Трач Косівського р-ну), як оженився вдру- ге (вкінці 60-х років). З майбутньою другою жінкою (вона працюва- ла буфетчицею в селищі Верховина) зазнайомився, коли вона найня- ла його грати весілля у с. Трач. У 1989 році „Могура“ жорстоко пограбували в с. Кривоброди, і він наляканий перебрався у с. Ковалівка (Коломийського району) до жінчиної дочки. Відтоді уже не хотів вертатися у с. Кривоброди, хоч там залишилася добра хата.

(2) *Кавацюк* Михайло Михайлович зі с. Мишин (Коломийського р-ну), старий цимбаліст.

(3) *Кавацюк* Іван Михайлович (1961 року народження), цимбаліст, у 1991 році закінчив Інститут культури у м. Рівне, працює у філар- монії м. Чернівці. Один з найкращих цимбалістів у даній окрузі, не уступає хіба навіть Дмитрові Луцаку з селища Печеніжин (Коло- мийського р-ну). Вчився якийсь час у М. Камінського на гуцульсь- ких цимбалах у музичній школі селища Яблунів (Косівського р-ну), перейшов до Д. Луцака в музичну школу м. Коломия. Тепер грає на угорських цимбалах.

(4) *Луцак* Дмитро Юрійович, цимбаліст із селища Печеніжин (Ко- ломийського р-ну), син сопілкаря, закінчив Чернівецьке музичне училище. Учитель гри на цимбалах у Коломийській музичній школі № 1, керівник молодіжних ансамблів народної музики.

(5) *Паланюк* Василь Михайлович зі с. Стопчатів (селищна рада Яблунів Косівського р-ну); М. Камінський учив його в музичній школі селища Яблунів. Закінчив Київську консерваторію.

(6) *Шинкарук* Юра Данилович (приблизно 1870 – перед 1919), скрипаль зі с. Спас (Іспас, Коломийського р-ну); брат баби М. Камінського.

(7) *Ориняк* Андрій Гнатович (1902 – 1989), скрипаль зі с. Микитинці (сільрада Пістинь Косівського р-ну), учитель М. Камінського, в ка- пелі якого він довгий час грав. Скрипаль не надто високої кваліфі- кації, але шанований у своїй околиці передусім за особисті якості.

(8) *Слюсарчук* Микола (приблизно 1884 року народження), скри- паль зі с. Пістинь (Косівського району). Був у російському полоні. Мав чудовий слух, знав репертуар, який мало кому був тоді відомий.

- (9) *Оленюк* Пилип, давній скрипаль зі с.Хімчин (Косівського р-ну).
 (10) *Оленюк* Іван („Філіп”, „Філіпів”) зі с. Хімчин (Косівського р-ну), спершу грав на цимбалах у капелі свого батька П. Оленюка, а потім сам перейшов на скрипку та, потребуючи цимбаліста, час від часу запрошував до своєї капели М. Камінського.
 (11) „Курилів” Василь (прізвище невідоме), скрипаль зі с. Хімчин (Косівського р-ну).
 (12) „Пісний” (ім’я та прізвище невідомі), дуже добрий скрипаль зі с. Ковалівка (Коломийського р-ну).
 (13) *Чернявський* Василь Лук’янович, майстер виготовлення цимбал із гуцульського села Шепіт (сільрада Брустурів Косівського району).

Богдан Луканюк. Цимбаліст с покутського подгорья Михайло Каминский.

Систематический отчет о беседе с типичным представителем одной из локальных народно-музыкальных традиций в междуречьи Прута, Черемоша и Писыньки на Предкарпатьи (Украина).

Ключевые слова: народно-инструментальная музыка, цимбаліст, Покутье, отчет об экспедиции.

Bohdan Lukaniuk. Michael Kamins'kyj: The cymbalist from the foothills of Pokuttia.

This is a systematic report about a conversation with a typical representative of the local folk musical traditions of this region between the rivers Prut, Cheremosh and Pistynka on Precarpatians (Ukraine).

Key words: folk instrumental music, cymbalist, Pokuttia region, report of expedition.

Ірина Довгалюк

ФОНОГРАФІЧНІ ВАЛИКИ В АРХІВІ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ

У приватному архіві академіка Філарета Колесси (м. Львів) знаходиться колекція 58 фонографічних валиків, на яких зафіксовано репертуар кобзарів та лірників, записані в 1904-1910 роках як самим Ф. Колесою, так і Олександром Бородаєм, Опанасом Сластьоном, Лесею Українкою та Климентом Квіткою. Пропонований каталог цієї колекції містить відомості про авторів записів, виконавців, кількість збережених валиків, їхній стан тощо. Його попереджує невелика передмова, покликана допомогти зорієнтуватися у викладених матеріалах.

Ключові слова: приватний архів академіка Філарета Колесси, фонографічні валики, фонозаписи 1904 – 1910 років, кобзар, лірник, репертуар дум і пісень.

У приватному архіві академіка Філарета Колесси (м. Львів) зберігається колекція фонографічних валиків, записаних у 1904-1910 роках у рамках акції української інтелігенції на початку ХХ століття задля збереження традиційного кобзарства та лірництва. Одним із основних кінцевих завдань проекту мала була публікація репертуару видатних народних виконавців. Тож важливим етапним кроком до досягнення мети і стало документування на фонографічні валики їхнього співу й інструментальної гри.

Першими ініціаторами цього історичного починання виступили Гнат Хоткевич, Опанас Сластьон та Олександр Бородай, які, втім, справу так і не довели до краю [4]. Згодом ідею підхопили Леся Українка та Климент Квітка. За сприяння та матеріальної підтримки подружжя влітку 1908 року Філарет Колесса здійснив фольклористичну експедицію на Наддніпрянську Україну, записавши репертуар шести виконавців. У роботі йому допомагав О. Сластьон, який після повернення галицького фольклориста до Львова продовжив фонографування співу та гри кобзарів та лірників. До збору кобзарсько-лірницького репертуару долучилися також Леся Українка та Климент Квітка [3].

Записані в той час валики були передані Ф. Колесі для транскрибування та публікації зафіксованих на них творів, що вчений успішно здійснив дещо згодом [8; 9]. Сьогодні більша частина всієї тодішньої фonoзбірки збереглася в архіві Ф. Колесси¹. Та незважаючи на всю свою унікальність і фактичний статус видат-

¹ Частина валиків із записаним у ті роки репертуаром кобзарів та лірників міститься також в архіві Львівського Інституту народознавства НАН України й архівних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського [13].

ної культурно-історичної пам'ятки загальнонаціонального значення¹, вона понині все ще є недослідженою та мало знаною не тільки широкому загалу, але й фахівцям. Більше того, будучи досі зовсім ніяк незаінвентаризованою, вона залишатиметься проблематичною доти, поки не вдасться остаточно встановити її дійсний обсяг і зміст у минулому й тепер.

Відомо, що ще на початку шістдесятих років минулого століття в архіві знаходилося близько 70 валиків. Пізніше частина з них задля якнайширшої популяризації постаті академіка була передана до різних музеїв України.

Зокрема, 22 червня 1964 року в числі інших експонатів до Історичного музею (м. Львів) був відданий один фонографічний валик із записом Ф. Колесси думи „Про піхотинця” у виконанні Миколи Дубини [1]. Сьогодні у фондах цього музею знаходиться хіба коробка, в якій зберігався валик.

Подібна сумна доля спіткала і фоновалик (він розбитий), рекордований О. Сластьоном 1909 року від Михайла Кравченка та переданий до музею колишнього Львівського музично-педагогічного училища імені Філарета Колесси².

Ще чотири валики у доброму стані представляють дорожок фольклориста в діючих музейних експозиціях. Так, два валики, які записав О. Сластьон у 1909 та 1910 роках („Пісня про смерть козака” у виконанні Степана Пасюги та дума „Про сестру і брата” – Івана Кучеренка), виставлені у Музеї академіка Філарета Колесси у селі Ходовичі (Стрийського району Львівської області), один валик із записом Лесі Українки та Климента Квітки гри на бандурі Гната Гончаренка експонується у Краєзнавчому музеї „Верховина” міста Стрия, ще один валик – „№ 4 [дума] „Про Олексія Поповича” початок з акомпанементом на

¹ Фонографічна колекція Ф. Колесси має також велику практичну вартість, адже вона єдина дає можливість чути голоси народних співців 100-літньої давності, насолоджуючись „на живо”, пізнавати автентичне мистецтво українських рапсодів, що з відомих причин безвідворотно пішло в небуття. Про яку кобзарську школу нині може йтися, якщо незамінний основоположний для неї дидактичний матеріал є для її вихованців абсолютно недоступним? Крім того, звукові оригінали дозволяють врешті зверифікувати транскрипції, здійснені вченим-етномузикологом, і спростувати чи підтвердити сумніви в їх достовірності, висловлені в музично-етнографічній літературі майже сорок літ тому.

² Сьогодні кафедра музичного мистецтва Львівського національного університету ім. Івана Франка.

бандури” у виконанні Г. Гончаренка – також записаний Лесею Українкою та К. Квіткою, 17 березня 1991 року був переданий Переяслав-Хмельницькому державному історико-культурному заповіднику¹ [2].

Наприкінці весни 1970 року 65 фонографічних валиків з архіву Ф. Колесси скопіював на магнітофонну стрічку Юрій Сливинський². Місцезнаходження деяких із переписаних тоді валиків сьогодні невідоме, зокрема, із фрагментами дум „Про Олексія Поповича” (валик № 1) у виконанні Петра Древиченка та „Про піхотинця” (валик № 2) у виконанні Миколи Дубини. Усі магнітофонні та зроблені з них цифрові копії знаходяться нині в архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

Сьогодні в архіві академіка Філарета Колесси зберігається 58 валиків³. Загалом усі вони у відносно доброму стані. Із них лише вісім тріснутих і вісім розбитих, окремі подряпані або ж надцерблені. Значна частина покрита пліснявою. Валики зберігаються у картонних коробках (футлярах циліндричної форми і кришках до них), на яких збирачі, а інколи і Ф. Колесса вже при нотуванні мелодій, наносили паспортні дані про записане. Ці відомості стали основним джерелом інформації для каталогу, оскільки з метою економії на сам валик нічого, окрім музики збирачі не фіксували. Значно допомогли ідентифікувати валики зазначені на їхніх футлярах номери сторінок двох основних публікацій мелодій дум (якщо вони були надруковані⁴) [8; 9], які старанно виписав Ю. Сливинський при копіюванні фонограм.

У пропонованому нижче каталозі валики згруповані насамперед за авторами фонозаписів в алфавітному порядку, тобто спочатку представлені записи Олександра Бородея, далі – Ф. Колесси й О. Сластьона, а наприкінці – Лесі Українки та К. Квітки.

¹ Сьогодні Національний історико-культурний заповідник „Переяслав” (м. Переяслав-Хмельницький Київської області).

² Розписка Ю. Сливинського, яку він написав Миколі Колесі про отримання від нього для копіювання фонограф та 66 валиків. Один валик не був скопійованим [5].

³ У архіві зберігається ще один валик, на якому, як засвідчує надпис на футлярі, скоплений спів самого Філарета Колесси.

⁴ Один не транскрибований Ф. Колессою валик із записаною О. Сластьоном думою „Про сестру і брата”, згодом розшифрував сам Ю. Сливинський [6, с. 67-68].

Сам каталог складається із семи рубрик (колонок).

Перша, крайня ліва колонка подає відомості про виконавців, від яких був зафіксований репертуар: їхнє ім'я, прізвище, дані про місце проживання, а також дату проведення сеансу. Тут же в дужках виписано позначені римськими цифрами персональні номери деяких музикантів, які їм присвоїв Ф. Колесса, очевидно, при опрацюванні фонозаписів.

У другій колонці („№”) вказана нумерація творів на валиках, проставлена авторами фонозаписів. Оскільки для фіксування однієї думи необхідно було інколи і декілька валиків, то нумерація, яку використовували Ф. Колесса й О. Сластьон складалася з двох арабських цифр (наприклад: „1.1; 1.2; 1.7.”), з яких перша означає порядковий номер записаної думи, друга – її фрагменту. Леся Українка та К. Квітка застосовували наскрізне нумерування усіх валиків, зазначаючи хіба назву думи та вказуючи на порядковість її частин словами: „початок”, „середина”, „продовження” або „кінець”. Зрідка вони виписували також і фрагменти словесного тексту, з якого починався і закінчувався запис. У колонці зазначено лише номер валика, вся інша додаткова інформація винесена у примітки. Якщо ж на валику було зафіксовано декілька творів, що траплялося при фонографуванні пісень або інструментальної музики, подружжя використовувало абеткову сигнатуру („II. а); б)...”).

Третя колонка каталогу – „Твір” – містить назви записаних на валиках творів. Однак деколи на кришці та футлярі подано різні дані: наприклад, не співпадають вказана на кришці назва та виписані Ю. Сливинським на футлярі сторінки друку твору у збірнику [8; 9]. Вочевидь, за багато років валики могли перекласти в інші картонні футляри, так само переставленими могли бути і кришки. Тож у випадку, коли верифікація назви записаного наразі проблематична, вона позначена курсивом і знаками запитання (наприклад: „Про удову (???)”). Окрім того, у виносі подається відповідне пояснення.

У наступній, четвертій колонці зазначено номер фрагменту думи (номер валика). Поряд у дужках додаються відомості про можливу кількість валиків, на яких могла бути рекордована та чи інша дума – „2 (3)”. Якщо ж збирач записав лише уривок думи, стоїть позначка – „1 в.”.

У п'ятій колонці – „Стан” – характеризується стан збереженості валика.

У шостій колонці – „Сторінки в збірнику Ф. Колесси” – виписано сторінки публікацій дум, пісень та інструментальних творів у збірнику „Мелодії українських народних дум”: спочатку – в оригінальному виданні 1910 та 1913 років [8] (римськими цифрами позначено номер тому, арабськими – сторінки), а через кому – у перевиданні 1969 року [9].

Остання, сьома колонка каталогу – „Примітки” – відведена для різних коментарів, які залишили на картонних коробках збирачі.

Отож, інформація, викладена в каталозі, є першою спробою оприлюднити відомості про унікальну колекцію фонографічних валиків, згромаджену під час історичної акції української інтелігенції задля збереження мелодій українських дум. Пропоновані матеріали покликані бодай частково заповнити цю прогалину та стати кроком до створення повного каталогу збережених фонографічних циліндрів, призваних учасниками проекту. Разом з тим, відомості, зареєстровані в каталозі, вимагатимуть ще додаткового клопіткого вивчення та скрупульозного допрацювання. Остаточно ж пересвідчитися, що насправді записано на фонографічних валиках можна буде тільки після їх цифрового копіювання, у чому, треба надіятися, допоможуть колеги з Інституту проблем реєстрації інформації НАН України, які запропонували та на практиці успішно застосовують принципово новий підхід до зчитування інформації з валиків за допомогою методу лазерної інтерферометрії [10; 11; 12]. Тож максимально повно зібрати воєдино усі фрагменти та відновити цілісне звучання рекордованих творів – одне із важливіших завдань на майбутнє.

Умовні скорочення

г. – центр губернії	с. – село
п. – центр повіту	сл. – слобода
м. – місто	х. – хутір

Виконавець, місце та час запису	Твір		Валик		Сторінки в збірнику Ф. Колесси	Примітки
	№	Назва	№	Стан		
<i>I</i>	2	3	4	5	6	7
Олександр Бородай¹						
Гнат Гончаренко сл. Ріпки, п. Харків, г. Харків; 1904		Козачок „Полянка”		цілий, трохи зацвів	II дод. 31-32, 537-538	
Філарет Колеса						
Михайло (I)	1.2.	Про піхотинця	2 (9)	цілий, зацвів	I. 3-6, 107-110	
Кравченко	1.3.	Про піхотинця	3 (9)	цілий, чистий	I. 6-8, 110-112	
с. Великі Сорочинці,	1.6.	Про піхотинця	6 (9)	цілий, чистий	I. 14-16, 118-120	
п. Миргород,	1.7.	Про піхотинця	7 (9)	цілий, чистий	I. 16-19, 120-123	
г. Полтава;	1.8.	Про піхотинця	8 (9)	цілий, чистий	I. 19-22, 120-123	
літо 1908	3.1.	Про самарських братів	1 (3)	цілий, чистий, надщерблений	I. 35-38, 139-142	
	3.2.	Про самарських	2 (3)	цілий, чистий	I. 38-41, 142-145	
	3.3.	Про самарських братів	3 (3)	розбитий	I. 41-44, 145-148	
	6.1.	Про удову	1 в.	цілий, зацвів	I. 47-50, 151-154 ²	
		Про дівку-бранку	1 в.	цілий, зацвів	I. дод. 1-4, 291-294 ³	

¹ Автора запису встановлено на підставі інформації зі збірника Ф. Колесси [8, т. II, дод. с. 31; 9, с. 537].

² Ю. Сливинський на коробці валика не зазначив сторінок, але в збірці твір з такою назвою: „Дума ‘Про удову’ (початок)” опублікований на цих сторінках [8, т. I, с. 47-50; 9, с. 151-154].

³ На коробці валика не зазначено, хто був автором цього запису. В опублікованих транскрипціях сказано, що частина пісні була транскрибована з валика Ф. Колесси, а починаючи від восьмого строфи – з валика О. Сластьона [8, т. I, дод. с. 1-4; 9, с. 291-294]. Прослуханий запис ідентичний транскрипції з валика Ф. Колесси.

<i>I</i>	Твір		Валик		Сторінки в збірнику Ф. Колесси	Примітки
	№	Назва	№	Стан		
<i>I</i>	2	3	4	5	6	7
Явлюха	1.	Про піхотинця	1/а	цілий, чистий	I. 112-114, 216-218	
Пилипенко (III)	3.1.	Про удову	1 (2)	цілий, чистий	I. 117-120, 221-224	
х. Орликівщина, п. Хорол, г. Полтава; літо 1908	3.2.	Про удову ¹	2 (2)	дуже тріснутий	I. 120-121, 224-225	
Антін Скоба (V)	1.1.	Про піхотинця	1 (3)	цілий, чистий	I. 138-141, 242-245	„as-moll”
с. Богачка,	1.2.	Про піхотинця	2 (3)	цілий, зацвів	I. 141-143, 245-247	
п. Хорол,	1.3.	Про піхотинця	3 (3)	тріснутий	I. 143-146, 247-250	
г. Полтава; літо 1908	2.	Про удову	5	цілий, надщерблений	I. 132-135, 236-239	
Микола	1.4.	Про піхотинця	4 (6)	цілий, зацвів	II. 26-28, 346-348	
Дубина (VII)	1.5.	Про піхотинця	5 (6)	цілий, чистий	II. 28-30, 348-350	
с. Решетилівка, п. Полтава,	2.1.	Про удову	1 (2)	цілий, зацвів	II. 36-38, 356-358	
г. Полтава; літо 1908	2.2.	Про удову	2 (2)	цілий, трохи зацвів	II. 38-40, 358-360	
Опанаас Сластьон (VIII)	2.	Плач невольників	2 (3)	цілий, чистий	II. 44-48, 364-368	
м. Миргород, п. Миргород, г. Полтава; літо 1908	3.	Плач невольників ²	3 (3)	цілий, чистий	II. 48-50, 368-370	

¹ На коробці валика назва твору не зазначена. Вона встановлена за номером валика, проставленим Ф. Колесою, і сторінками його опублікованих транскрипцій, виписаними Ю. Сливинським на коробці валика [8, т. I, с. 120-121; 9, с. 224-225].

² На коробці валика назва твору не зазначена. Вона встановлена за номером валика, проставленим Ф. Колесою, і сторінками його опублікованих транскрипцій, виписаними Ю. Сливинським на коробці валика [8, т. II, с. 48-50; 9, с. 368-370].

1	2	3	4	5	6	7
Опанас Сласт'юн						
Михайло Кравченко (I) с. Великі Сорочинці, п. Миргород, г. Полтава; осінь 1909		Плач невольників, початок, бо № 1 зіпсовано; № 4 Про Саву Чалого	0 (3)	цілий, дряпнутий	I. 74-75, 178-179; I. дод. 8-9, 298-299	
	5.2.	Плач невольників	2 (3)	цілий, зацвів	I. 77-80, 181-184	
	7.1.	Про удову	1 (8)	цілий, надщерблений	I. 51-54, 155-158	
	7.2.	Про удову	2 (8)	цілий, чистий	I. 54-57, 158-161	
	7.5.	Про удову	5 (8)	цілий, зацвів	I. 64-67, 168-171	
	7.6.	Про удову	6 (8)	цілий, зацвів	I. 67-69, 171-173	
	7.8. ¹	Про удову	8 (8)	розбитий	I. 73-74 і дод. 3-5, 177-178, і 293-295	
		Про удову	1 в.	цілий, чистий	II. 168-173, 473-478	
Іван Кучеренко м. Мурахва, п. Богодухів, г. Харків; 1910		Про смерть козака-бандуриста	1 в.	тріснутий, чистий	II. 173-176, 478-481	
		Про сестру і брата ²	1 в.	цілий, чистий		

¹ Валик був переданий до Музею Філарета Колесси Львівського музично-педагогічного училища ім. Ф. Колесси. Сьогодні валик знаходиться у Музеї кафедри музичного мистецтва (правонаступниці училища) Львівського національного університету ім. Івана Франка.

² Валик переданий до Музею академіка Філарета Колесси у с. Ходовичі (Стрийського району Львівської області), де експонується й сьогодні.

1	2	3	4	5	6	7
Опанас Сласт'юн						
Опанас Сласт'юн м. Миргород; п. Миргород, г. Полтава; 1910	2.1.	Про удову	1 (2)	цілий, надщерблений	II. 50-54, 370-374	
	8.1	Про піхотинця ¹	1 в.	розбитий	I. 88-91, 192-195	
	8.1	Про піхотинця	1 в.	цілий, зацвів	I. 99-101, 203-205	
Платон Кравченко (II) с. Шахворостівка, п. Миргород, г. Полтава;	9.	Про удову; <i>вар. I</i> (???) ²	1 в.	цілий, трохи зацвів		
		Про удову	1 в.	цілий, чистий		
Остан Калний с. Великі Сорочинці, п. Миргород, г. Полтава; 8. 10. 1908						

¹ На коробці валика назва твору не зазначена. Вона встановлена за сторінками опублікованих колесівських транскрипцій, виписаними Ю. Сливинським на коробці валика [8, т. I, с. 88-91; 9, с. 192-195].

² На кришці та футлярі вказана різна інформація про запис на валку. На кришці зазначено, що на валику міститься дума „Про удову” у виконанні П. Кравченка – варіант, який, за дослідженням Ю. Сливинського, не увійшов до видання [8; 9]. Виписані ж на футлярі Ю. Сливинським сторінки опублікованих колесівських транскрипцій вказують, що тут може бути також дума „Про піхотинця” (4-й валик) у виконанні М. Кравченка [8, т. I, с. 8-11; 9, с. 112-115]. Дізнатися, що насправді зафіксовано на валку можна буде хіба після оцифрування фонографічного запису, тим більше, що збереглася зроблена Ю. Сливинським магніфонна копія думи „Про удову” у виконанні П. Кравченка.

1	2	3	4	5	6	7
Степан Пасюга [с. Велика Писарівка] ¹ , п. Богодухів, г. Харків; 1909 ²		Про сестру і брата	1 в.	тріснутий, чистий	П. 157-162, 462-467	
		Про улову	1 в.	цілий, надшерблений	П. 151-156, 456-461	
		Про Марусю Богуславку	1 в.	розбитий	П. 145-151, 450-456	
		Пісня про смерть козака ³	1 в.	цілий, чистий	П. дод. 12-14, 518-520	
Петро Древиченко с. Каменне, п. Харків, г. Харків 1910		<i>Про удою</i> ⁴	1 в.	цілий, трохи зацвів	П. дод. 15-16, 521-522	
		Про Олексія Поповича	1 в.	розбитий	П. 177-179, 482-484	

¹ Назву населеного пункту встановлено за кн.: [7, с. 37].

² На коробках усіх чотирьох валиків узказано 1909 рік запису. У своєму збірнику Ф. Колеса подав різні дати фонографування: рік запису пісні – 1909 [8, т. II, с. 12; 9, с. 518], а дум – 1910 [8, т. II, с. 162; 9, с. 467]. Опанас Сластьон фіксував репертуар С. Пасюги і в 1909, і в 1910 роках. Зокрема в Наукових архівних фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ зберігаються валики, записані збірником 1910 року. Оскільки даний каталог покликаний зареєструвати наявні валики, то в ньому подається датування, зазначене на коробках.

³ Валик був переданий до Музею академіка Філарета Колеси у с. Ходовичі (Стрийського району Львівської області), де експонується й сьогодні.

⁴ На кришці та футлярі коробки вказана різна інформація про запис на валику. На кришці зазначено, що на валику є дума „Про удою” у виконанні П. Древиченка. Виписані ж на футлярі Ю. Сливинським сторінки опублікованих колесівських транскрипцій вказують, що тут може бути також пісня „Нема в світі правди” у записі Лесі Українки та К. Квітки від Гната Гончаренка [8, т. II, дод., с. 15-16; 9, с. 521-522]. Дізнатися, що насправді зафіксовано на валику можна буде хіба після оцифрування фонографічного запису, тим більше, що збереглися зроблені Ю. Сливинським магнітофонні копії обидвох творів.

1	2	3	4	5	6	7
<i>Лесь Українка та Климента Кайтка</i>						
Гнат Гончаренко сл. Ріпки, п. Харків, г. Харків; осінь 1909	1.	Про Олексія Поповича	1 (3)	цілий	П. 96-103, 416-423	„початок до слів ‘Почему ж ти’”, „без аком- пан[іменту]”
	2.	Про Олексія Поповича	2 (3)	цілий, зацвів	П. 103-109, 423-429	„...ти від нас гріхів більше маш... за рідного отца почитати”, „без акомпана- н[іменту]”
	3.	Про Олексія Поповича	3 (3)	цілий	(П. 109-114, 429-434)	„старшого брата за рідного отца почитати ... на многоая літа” „кінець”, „без акомпаніменту”
	4. ¹	Про Олексія Поповича	1 (3)	цілий, зацвів	(П. 115-125, 435-440)	„початок” „з акомпаніментом бандури”
	5.	Про Олексія Поповича	2 (3)	цілий, зацвів	(П. 125-134, 440-444)	„продовження” „з бандурою”

¹ Валик переданий до Переяслав-Хмельницького державного історико-культурного заповідника (сьогодні Національного історико-культурного заповідника „Переяслав”, м. Переяслав-Хмельницький Київської області).

1	2	3	4	5	6	7
6.	Про Олексія Поповича	3 (3)	розбитий	(П. 134-144, 444-449)	„акомпанімент”	
7.	Про удову	1 (4)	цілий, зацвів	(П. 66-70, 386-390)	„початок з кобзою”	
8.	Про удову	2 (4)	тріснутий	(П. 70-74, 390-394)	„продовження”	
9.	Про удову	3 (4)	цілий, зацвів	(П. 74-80, 394-400)	„продовження”	
10.	а) проба валка б) Про удову Дудочка (козачок)	4 (4)	тріснутий	(П. 81-83, 401-403) (П. дод. 24-25, 530-531)	„кінець”	
11.	Танці а) Метелиця б) Саврадим в) Чоботи		цілий, чистий	(П. дод. 33-34, 539-340) (П. дод. 35, 541) (П. дод. 37-39, 543-545)	„виконувалось в ге-міп”	
12.	Козачок		розбитий	(П. дод. 25-28, 531-534)		
13.	І. Попадя ІІ. Горлиця (танець)		цілий, зацвів	(П. дод. 16-21, 522-527) (П. дод. 22-23, 528-529)		
14.	Про сестру і брата	1 (3)	цілий, зацвів	(П. 83-88, 403-408)	„початок”	
15.	Про сестру і брата	2 (3)	розбитий	(П. 88-94, 408-414)	„середина”	
16.	а) Про сестру і брата б) Дудочка (козачок)	3 (3)	цілий, зацвів	(П. 94-95, 414-415)	„кінець”	

1	2	3	4	5	6	7
	17. ¹	а) Молодичка (козачок) б) Молодичка перва		цілий	(П. дод. 36-37, 542-544 П. дод. 39-40, 545-546)	„повторка”
	18.	а) Козачок (той самий, що під № 12) (шматок) б) Козачок № 2		розбитий		

¹⁵ Валик, переданий до Музею академіка Філарета Колесси у с. Ходовичі, експонується сьогодні у краєзнавчому музеї „Верховина” в м. Стрий (Львівська область).

1. Акт надходження експонатів до музею // Архів академіка Філарета Колесси (Львів).
2. Акт прийому // Архів академіка Філарета Колесси (Львів).
3. Довгалюк І. До історії експедиції Філарета Колесси на Наддніпрянську Україну / Ірина Довгалюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2009. – Вип. 47. – С. 5-27.
4. Довгалюк І. Причинки до історії проекту фонографування дум / Ірина Довгалюк // Етномузика : збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці експедиції для фонографування дум. – Львів, 2008. – Ч. 5. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 22). – С. 9-26.
5. Довіреність // Архів академіка Філарета Колесси (Львів).
6. Дума „Про сестру і брата” у виконанні Петра Древиченка / Запис Опанаса Сластьона, транскрипція Юрія Сливинського, загальна редакція й тактування Богдана Луканюка // Етномузика. – Львів, 2008. – Ч. 5. – С. 67-68. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 22).
7. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан, Андрій Омельченко. – Київ, 1980.
8. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. – Львів, 1910. – Серія І. – (Матеріали до української етнології ЕК НТШ. – Т. XIII) ; 1913. – Серія II. – (Матеріали до української етнології ЕК НТШ. – Т. XIV). *Див. також* : Етномузика. – Львів, 2008. – Ч. 4. – Компакт-диск (CD). – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 21).
9. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. – Київ, 1969.
10. Косяк І. Відновлення та реконструкція звукового сигналу в фонограмах раритетних носіїв запису / Ігор Косяк // Реєстрація, зберігання і обробка даних. – 2005. – Т. 7. – № 1. – С. 122-129.
11. Петров В. Цифрова оптико-електронна система відтворення звуку з фонографічних циліндрів Едісона / В'ячеслав Петров, Андрій Крючин, Семен Шанойло, Ігор Косяк // Усна епіка : етнічні традиції та виконавство. – Київ, 1997. – Ч. II. – С. 44-51.
12. Петров В. Сохранение и введение в научный оборот раритетных музыкальных коллекций / Вячеслав Петров, Андрей Крючин, Семён Шанойло, Игорь Косяк, Людмила Егупова // Культурное наследие для всех: новые технологии в музеях, галереях, библиотеках, архивах : материалы конференции EVA2001. – Москва, 2001. – С. 971-973.
13. Фонд 35 // Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України.

Ирина Довгалюк. Фонографические валики в архиве Филарета Колессы.

В частном архиве академика Ф. Колессы (г. Львов) имеется коллекция 58 фонографических валиков, на которых зафиксированы репертуар кобзарей и лирников, записанные в 1904-1910 годах как самим Ф. Колессой, так и Олександром Бородаем, Опанасом Сластьоном, Лесей Украинкой и Климентом Квиткой. Предлагаемый каталог этой коллекции включает данные об авторах записей, исполнителях, количестве сохраненных валиков, их состоянии и т. п. Его предваряет небольшое предисловие, призванное помочь сориентироваться в изложенных материалах.

Ключевые слова: частный архив академика Филарета Колессы, фонографические валики, звукозаписи 1904 – 1910 годов, кобзарь, лирник, репертуар дум и песен.

Iryna Dovhalyuk. The phonographic cylinders in the private archives of Filaret Kolessa.

The private archives of academic Filaret Kolessa (Lviv) contains a collection of 58 phonographic cylinders, on which are recorded repertoire of kobzars and lyrists. Made between 1904 – 1910, F. Kolessa recorded as well as Oleksandr Boroday, Opanas Slastion, Lesia Ukrainka and Klyment Kvitka. The proposed catalog of this cylinder collection contains information about the author of records, artists, the quantity of saved cylinders, their condition and so on. It is preceded by a small preamble, called to help navigate the shared materials.

Key words: private archives of Academic Filaret Kolessa, phonographic cylinders, phonographic recordings 1904-1910, kobzar, lirnyk (lyrist), repertoire of dums and folk songs.

Збігнєв Єжи Пшерембські

АКТУАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ В ПОЛЬЩІ

У Польщі етномузикологічна освіта (ліценціатського, магістерського та докторського рівнів) здобувається головню під час навчання на музикології, яке здійснюють деякі університети і вищі музичні навчальні заклади. Заняття з етномузикології охоплюють польський, європейський і позаєвропейський музичні фольклори, і певною мірою також класичну та популярну (естрадну, фолькову) музики, інспіровані народними традиціями. Навчання включає методологію, методику, термінологію, джерелознавство, класифікацію і типологію. Предметами вивчення є як відмінності, так і стилістичні, формальні, жанрові, репертуарні, виконавські зв'язки у музичному фольклорі й інструменталізмі різних країн та регіонів. При цьому показується значення народної традиційної музики для людини в біологічному та культурологічному аспектах.

У Польщі етномузикологічну освіту студенти здобувають головню під час навчання в музикологічних закладах кількох університетів. Це – Варшавський університет (Інститут музикології), Ягелонський університет у Кракові (Інститут музикології), Університет імені Адама Міцкевича в Познані (кафедра музикології), Вроцлавський університет (кафедра музикології), а також Люблінський католицький університет імені Яна Павла II (Інститут музикології). Крім того, в Інституті історичних наук варшавського Університету імені кардинала Стефана Вишинського музикологічне (в тому числі й етномузикологічне) студіювання має характер спеціальності.

У більшості цих університетів діють спеціалізовані науково-навчальні установи, які займаються (виключно або значною мірою) дослідженням та викладанням традиційної народної музики. У Варшавському університеті – це заклад¹ етномузикології та заклад си-

¹ Так у польських вищих школах і наукових інституціях називається організаційна одиниця, що відповідає поняттю кафедри чи відділу (сектору) на пострадянському просторі. Кафедра ж у польському розумінні є самостійним підрозділом факультету (свого роду малим інститутом) і здебільшого складається власне з кількох закладів (аналогічного проміжного підрозділу в наших вишах немає, він звичайно ототожнюється вже з факультетом). – *Ред.*

стематичної музикології, у Вроцлавському – заклад антропології музики та заклад систематичної музикології, в Ягелонському – заклад теорії та антропології музики, у Люблінському католицькому університеті – кафедра етномузикології та гимнології.

У певному обсязі заняття з фольклору проводять також музичні вищі навчальні заклади, зокрема Музичний університет імені Фридерика Шопена в Варшаві, Музична академія в Кракові, Музична академія імені Гражини і Кейстута Бацевичів у Лодзі, Музична академія імені Кароля Шимановського в Катовіцах і Музична академія в Гданську¹.

У Польщі прийнята система двоступеневого навчання, яке складається з трилітніх студій першого ступеню – *ліценціатських*², після яких можна продовжувати науку на дворічних студіях другого ступеня – *магістерських*. А втім у деяких навчальних закладах ще зберігся єдиний (неподільний) п'ятилітній магістерський курс.

У музикологічних закладах від абітурієнта не вимагається свідоцтво про закінчення середньої музичної школи. Останнім часом у більшості з них давніше обов'язкові вступні іспити на ліценціатські студії замінив конкурс атестатів зрілості (варшавська, краківська, познанська та люблінська музикології). При тому враховуються оцінки з польської мови, математики, загальної історії, історії музики, суспільствознавства. Не всюди беруться до уваги всі ці предмети, інколи абітурієнт має право їх вибирати. Лауреати та фіналісти секції музики Художньої олімпіади загальнодержавного рівня чи всепольського конкурсу знань про сучасну музику отримують максимальну кількість балів або звільняються від кваліфікаційних випробовувань.

¹ Елементарні відомості з народної музики включені також до навчальних програм деяких музичних шкіл початкового та середнього рівнів. У небагатьох з них існують (або існували) класи народних інструментів (у Збончиню, Яроціні, Живці, Пунську). Практичні навички народного співу, інструментальної гри чи танцю можна опанувати в аматорських музичних осередках, центрах культури різного типу й територіального охоплення (від гмінного через повітовий до воєводського), а також у рамках руху т. зв. „будинків танцю” (що функціонують під тими чи іншими назвами у Варшаві, Познані, Кракові, Вроцлаві, Ольштині, Любліні, Гданську, Торуню чи Сувалках).

² Польський офіційний термін: „*studia licencjackie*” (від *licencja*, ліценція, ліцензія – державний дозвіл на виконання певної кваліфікованої роботи). *Ліценціат* – перший учений ступінь у деяких західноєвропейських університетах, аналогічний бакалаврату в англосакських країнах (а віднедавна й у нас). – *Ред.*

На люблінській музикології при вступі на спеціалізацію літургійної музики конкурс атестатів зрілості доповнюється перевіркою знань з теорії музики, основ гармонії, вміння гри на фортепіано або органі, випробовується також музичний слух. Про зарахування на вроцлавську музикологію вирішує кваліфікаційна співбесіда, що має теоретичне та практичне спрямування: оцінюються гуманітарні зацікавлення та схильності абітурієнта, в тому числі музичні, літературні, театральні, кінематографічні, пластичні, філософські; перевіряється вміння читати музичне письмо, знання основ аналізу тональності, мелодики, метроритміки, гармонії, фактури, форми.

Умовою вступу до магістратури є закінчені ліценціатські студії з музикології, теорії музики чи художнього виховання в галузі музичного мистецтва. Критерієм кваліфікації виступає конкурс оцінок у ліценціатському дипломі. Додатково може бути обов'язковою ще кваліфікаційна співбесіда для виявлення схильності абітурієнтів до навчання саме такого роду, також загальних гуманітарних знань, зокрема музикологічних (в обсязі ліценціатської програми), а саме з історії музики (загальної та польської), народної музики, музичного життя Польщі тощо.

Навчальний рік у Польщі триває від жовтня до червня і складається з двох семестрів.

Етномузикологічна освіта у вищому шкільництві передбачена в навчальних планах ліценціатських студій, винятково теж магістерських студій, як на краківській музикології (частково факультативні лекції). Заняття з етномузикології займають тільки незначну частину всього навчального плану, в якому домінують інші галузі загальної музикології, головним чином історичні. Зазвичай години, відведені етномузикології, становлять кілька відсотків з усіх предметів, що викладаються, не лічачи семінарів та практикумів з фаху (наприклад, 9% на варшавській та вроцлавській музикологіях, дещо понад 6% на познанській, біля 4% на краківській). Мала і неоднакова частка етномузикологічних дисциплін певною мірою зумовлена невеликою та різною в окремих академічних установах кількістю працюючих спеціалістів-етномузикологів.

Ось як виглядає для прикладу цього річний навчальний план трілітніх ліценціатських студій в Інституті музикології столичного університету¹:

¹ Розклад навчального плану за роками та семестрами див. на долученому до цього

НАВЧАЛЬНИЙ ПЛАН СТАЦІОНАРНОГО НАВЧАННЯ ІСТУПЕНЮ

№ з/п	Предмети	Години	ECTS	Семестр
Загальні				
1.	Історія філософії, лекції	60	6	II, III E*
2.	Логіка, лекції	30	4	I E
3.	Факультативні предмети (позамузичні) ¹	90	7	I-VI
4.	Іноземна мова ²	240	10	I-IV E
5.	Латинська мова ³	120	0	I-IV E
6.	Фізкультура ⁴	120	0	I-V
7.	Інформатика, практичні	30	2	III
Фундаментальні				
8.	Вступ до музикології, лекції та практичні	45	6	I E
9.	Гармонія, практичні	60	6	I, II
10.	Контрапункт, практичні	60	6	II, III
11.	Основи музичного аналізу, практичні	60	5	II, III
12.	Загальна історія музики, лекції і практичні	375	38 (2+6x6)	I E, II E, III E, IV E, V E, VI E
13.	Історія польської музики, лекції і практичні	120	16	III, IV E, V E, VI E
14.	Музична естетика, лекції та практичні	30	4	V E
15.	Введення до музичних культур світу, лекції та практичні	30	3	I

числа „Етномузики” компакт-диску (DVD) в електронному додатку до даної статті або безпосередньо на інтернет-сторінці Інституту музикології Варшавського університету: www.imuz.uw.edu.pl/ (дата доступу 25.12.2010). На тому ж компакт-диску викладено для порівняння навчальний план бакалаврату з музикознавства у Львівській національній музичній академії імені Миколи Лисенка та на кафедрі української фольклористики Львівського національного університету імені Івана Франка: www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/bakalavrat.php (дата доступу 25.12.2010). – Ред.

* E – іспит.

¹ Предмети, що вибираються з числа, запропонованих загальноуніверситетських занять (немуюзикологічних).

² Рівень заключного іспиту, не нижчий за B2.

³ Не стосується студентів, які мають оцінку з латини в атестаті зрілості (матуральному свідоцтві).

⁴ Будь-які чотири семестри з-посеред I-V.

16.	Етномузикологія, лекції та практичні	90	10	II, III E
17.	Музична антропологія, лекції та практичні	30	5	IVE
18.	Музична акустика, лекції	30	3	II
19.	Історія музичної нотації, практичні	30	3	V
Напрямові (професійно-орієнтовані)				
20.	Просемінар	30	3	IV
21.	Семінар (ліценціатський)	60	9	V, VI
22.	Факультативні заняття ¹	255	20	I-VI
Інші				
23.	Дипломний іспит і дипломна робота	–	10	VI
24.	Охорона праці	4	0,5	I
25.	Охорона інтелектуальної власності	4	0,5	I
26.	Виробничі практики ²	90 (3 тиж.)	3	I-VI
	Усього	2093	180³	17 ісп + ісп. ліценціатський

Здебільшого ж заняття з етномузикології відбуваються протягом двох семестрів першого року навчання (краківська музикологія) або другого (познанська музикологія), протягом трьох семестрів на першому та другому курсах (вродлавська музикологія) або чотирьох семестрів на першому і другому курсах (варшавська музикологія). Подекуди студенти можуть вибирати, чи хочуть вони займатися етномузикологією на першому чи другому році навчання (краківська музикологія). Порівняно найбільшу частку займають етномузикологічні предмети в Інституті музикології Люблінського католицького університету, де вони починаються на другому курсі і тривають до кінця ліценціатського навчання, охоплюючи загалом – протягом чотирьох семестрів – 195 годин, в тому числі 165 годин обов'язкових і 30 факультативних.

¹ Серед вибраних занять мусить знайтися монографічний цикл лекцій (30 год.), запропонований Інститутом музикології на цілий рік або інший вибраний студентом. Решта факультативних занять студент вільно обирає із числа запропонованих Інститутом музикології.

² Можуть зараховуватися в будь-якому семестрі перед закінченням навчання (бали ECTS виставляються в VI семестрі).

³ 60 балів ECTS це мінімальна кількість, яку потрібно набрати протягом одного навчального року.

У польських навчальних закладах етномузикологію можна також поглиблювати на курсах післядипломної освіти і в аспірантурі¹. Так, Інститут музикології Варшавського університету проводить річні післядипломні етномузикологічні студії із заочною формою навчання (10 суботньо-недільних лекційних блоків). На ці студії приймаються випускники першого (ліценціатського) і другого (магістерського) ступенів вищої освіти, причому не тільки музикологічних, але й музично-виконавських відділів. Слухачами є також охочі до народної музики, значною мірою професійально пов'язані з фольклором (інструктори фольклорних колективів, регіоналісти, творці й аніматори культури, кореспонденти). Тут теоретичні заняття збагачуються народновиконавською практикою в формі вокальних та інструментальних майстер-класів. Лекції з етномузикології (в числі інших) читаються під час чотирирічної докторантури в Інституті мистецтва Польської академії наук у Варшаві. Слухачі як цієї докторантури, так і докторантур інших вищих навчальних закладів можуть обирати етномузикологічну тематику предметом своїх дисертацій.

Етномузикологічні заняття за своїм тематичним і методологічним обсягом бувають різними і називаються теж по-різному. Їхній профіль залежить від конкретної спеціалізації викладача, який проводить лекції та практикуми, утілюючи тією чи іншою мірою своє власне, індивідуальне, авторське бачення предмету. Найчастіше це є: „Етномузикологія”, інколи додатково визначена як „Етномузикологія Польщі” чи „Музичний фольклор Польщі”, „Музичні культури світу”, „Антропологія музики” чи „Культурна антропологія”, „Музика в релігіях та обрядах” (краківська етномузикологія), „Інструментальна музика в народній культурі європейських країн” (познанська музикологія), „Народні музичні традиції в аспекті міждисциплінарних досліджень” (люблінська музикологія).

Заняття з етномузикології охоплюють зазвичай музичний фольклор Польщі та Європи XIX, XX і XXI віків. Порушуються також питання народної музики релігійних, етнічних і національних меншостей у Польщі (наприклад, протестантів, євреїв, циган, литовців й ін.). Феномен польської народної музики розглядається в європейському контексті, передовсім у співвідношенні з сусідніми

¹ У Польщі вони звуться „докторськими студіями”, оскільки там нема „кандидатів наук”, а є доктори двох ступенів – власне доктор і габілітований доктор (останній відповідає нашому докторові наук). – *Ред.*

країнами: Німеччиною, Чехією, Словаччиною, Україною, Білоруссю, Литвою та Росією. Проводяться заняття з історії польської музичної традиції, які зосереджуються на безписемній течії музичної культури від середньовіччя до кінця XVIII століття (вrocławська музикологія). Представляються проблеми методології та методики, термінології, джерелознавства, класифікації, типології; вказується як відмінне, так і спільне в стилістиці, формі, репертуарі, виконавстві народної пісні, інструментальної музики та в інструментах окремих країн і регіонів.

Предмет „Музичні культури світу” відноситься загалом до традиційної етномузики в позаєвропейських суспільствах, що повстала в інших культурних сферах. Важливе місце займають міждисциплінарні дослідження, що органічно поєднують різні пізнавальні та методологічні тенденції в поглядах на значення музики для людини в біологічному та культурологічному аспектах.

Поступово щораз більша частка в навчальних програмах відводиться сучасним явищам зі світу музики, інспірованої народною традицією. Відноситься це так само як до класичної музики, т. зв. „серйозної”, створюваної композиторами, так і до популярної, розважальної (естрадної) музики, виконуваної різноманітними фольковими ансамблями. Цим галузям присвячуються лекції, конфераторії¹ та практичні заняття (практикуми). Двом першим формам відводиться всього в семестрі 15, рідше 30 годин, практичним заняттям – 30 годин. Етномузикологічні теми порушуються на просемінарах² (30 годин) та семінарах – як ліценціатських (третій рік навчання першого ступеню – 60 годин), так і магістерських (четвертий і п’ятий рік навчання, разом 120 годин).

Кожний із навчальних предметів вкінці треба здати в усній або письмовій формі, часто з диференційованою оцінкою. Більшість із них завершується іспитом. Просемінари підсумовує усний або письмовий залік, ліценціатські та магістерські семінари – залік, написання праці (ліценціатської чи магістерської), а також підсумковий ліценціатський чи магістерський іспит.

Просемінари, обов’язкові на другому році навчання (як наприклад, на вrocławській музикології), мають за завдання ближче ознайомити студентів з основами методології та методики

¹ Семінарські заняття у вищій школі, що полягають на проведенні співбесід викладача зі слухачами на теми предмету, що вивчається. – *Ред.*

² Практичні заняття для студентів молодших курсів з метою підготувати їх до самостійної семінарської праці. – *Ред.*

здійснення досліджень у систематичній та історичній музикології. Окремий напрям просемінару складає обговорення процесу творення наукового тексту – від вибору теми, планування наступних етапів розвідок аж до їх реалізації, опису й інтерпретації. Також викладаються основи редагування наукових робіт, включно з їх технічним опрацюванням, зокрема за допомогою комп’ютерних програм для видання словесних і нотних текстів. Заняття ведуть спеціалісти з різних ділянок музикології, щоби ознайомити слухачів зі специфікою своєї спеціальності та полегшити їм вибір певного ліценціатського семінару з числа пропонованих навчальним закладом.

Студент може вільно записуватися на бажаний для себе семінар (звичайно один, рідше відразу на два), яким керує провідний викладач (як правило, дипломований професор) відповідної спеціалізованої кафедри. Здебільшого це означає для молодшої людини вибір певного, достатньо вузького музикологічного фаху (хоча не обов’язково, оскільки в подальшому студент має право змінювати своє рішення або з двох відвідуваних семінарів вибрати згодом один, на якому виконуватиме свою випускню дипломну роботу).

На ліценціатському семінарі (третій рік навчання), окрім дальшого поглиблення проблематики, обговорюваної на просемінарах, тепер уже в межах даної спеціальності (наприклад, етномузикології), студенти головно працюють над обраною темою своєї випускної праці, яка (поряд з позитивним завершенням трилітніх студій і складанням заключного ліценціатського іспиту) служить підставою для здобуття кваліфікаційного ступеню ліценціата. Тематику етномузикологічних ліценціатських робіт здебільшого є результати експедиційно-польових досліджень, архівних та бібліотечних кверенд¹ тощо.

Те ж саме відбувається, хоч уже на вищому науковому рівні, під час магістерського семінару (четвертий і п’ятий роки навчання), який увінчується присвоєнням ступеню магістра. Часом такий семінар перетворюється в справжню мініконференцію, коли на ньому виголошується наукова доповідь (підготована студентом, керівником семінару, працівником цієї ж чи іншої кафедри, чи зі сторони запрошеним фахівцем) із подальшим диспутом над її положеннями, в якому беруть участь всі присутні, в тому числі члени спеціалізованої кафедри, гості. Тоді початкуючий науковець має нагоду „позмагати-

¹ Кверенда (лат. *quaerenda* – те, що потрібно шукати, шукана річ), пошук у документах, архівах і бібліотеках і т. п. даних, потрібних для вияснення певного питання. – *Ред.*

ся” зі своїми досвідченішими старшими колегами й упевнитися у власних силах.

Звісно, керівник семінару є водночас промотором¹ відповідно як поточних, так і випускних ліценціатських чи магістерських робіт своїх студентів.

Етномузикологічні семінари – факультативні. Записується на них порівняно небагато студентів, їх кількість в окремих університетських осередках загалом не перевищує 10-12 осіб у навчальному році². Та щонайбільше половина з них інтересується власне музичним фольклором і при тому їхні зацікавлення зосереджуються частіше на позаєвропейських культурах, на фольковому виконавському русі, рідше на європейській та ще рідше на рідній польській народній музиці.

Етномузикологічні студентські експедиційні практики в польських університетах є теж факультативними. Тож вибирають їх особи, які беруть участь в етномузикологічному семінарі, або студенти з-поза цього семінару, однак зацікавлені подібними дослідженнями чи їх тематикою. Тривалість практик залежить від виділених навчальним закладом фінансів, але загалом не перевищує десяти днів.

У невеликому обсязі етномузикологічне навчання проводять також вищі музичні навчальні заклади. Відносно найбільше місця йому надає Музична академія в Лодзі, де на ліценціатських і магістерських студіях кафедри теорії музики проводяться факультативні заняття з етномузикології, традиційної музики, її виконавських стилів і манер – всього 105 годин. В інших музичних вищах на етномузикологічні предмети призначаються загалом не більше, ніж 30 го-

¹ У Польщі промотором (фр. *promoteur* від лат. *promotio* – просування) називають наукового керівника кваліфікаційної праці на здобуття звання ліценціата, магістра, доктора.

² Для загальної орієнтації варто хіба додати, що кількість студентів на ліценціатських і магістерських студіях позаминулого 2008/2009 навчального року в музикологічних закладах із викладанням етномузикології була наступною: у Варшавському університеті – 130 осіб, краківському Ягелонському – 116, познанському Університеті імені Адама Міцкевича – 99, Люблінському католицькому університеті – 84, Вроцлавському університеті – 80, варшавському Університеті імені кардинала Стефана Вишинського – 41. У минулому 2009/2010 навчальному році у Варшавському університеті музикологію вивчало 173 особи, Ягелонському – 117, познанському – 110, вроцлавському – 96, люблінському – 78, Університеті імені кардинала Стефана Вишинського – 42. Отже, стабільно всього понад півтисячі (550 – 616) осіб, з яких щорічно в середньому біля півсотні тією чи іншою мірою займається етномузикологією.

дин. Гданська музична академія пропонує заняття з етномузикології на відділі диригентури, композиції та теорії музики в рамках спеціалізації „теорія музики” на першому році навчання другого ступеня (магістратури); подібно справа стоїть в Музичній академії у Катовіцах (на кафедрі композиції, диригентури та теорії музики). Варшавський Музичний університет імені Фридерика Шопена на відділі композиції, диригентури та теорії музики має Інститут наук про музику, до складу якого входить кафедра теорії музики, і там у межах факультативних предметів, що доповнюють основний перебіг навчання, читаються лекції з музичної етнології.

Наука та вища школа в Польщі нині перебувають у стані реформи. Планується знесення програмних мінімумів, що визначаються Міністерством науки та вищої освіти, наслідком чого навчальні заклади здобудуть значну автономію щодо навчальних планів. На практиці це дозволить музикологічним осередкам створювати власні, різноманітні освітні профілі, що враховують регіональну специфіку.

Збигнев Ежи Пшерембски. Актуальные тенденции этномузыкального образования в Польше.

В Польше этномузыкальное образование (на лиценциатском, магистерском и докторском уровнях) получают главным образом во время обучения на музыкологии, которое осуществляют некоторые университеты и высшие музыкальные учебные заведения. Занятия с этномузыкалогии охватывают польский, европейский и вневропейский музыкальный фольклор, и в известной степени также классическую и популярную (эстрадную, фольковую) музыки, инспирированные народными традициями. Учеба включает методологию, методику, терминологию, источниковедение, классификацию и типологию. Предметами изучения являются как отличия, так и стилистические, формальные, жанровые, репертуарные, исполнительские связи музыкального фольклора и инструментов разных регионов и стран. При этом указывается значение народной традиционной музыки для человека в биологическом и культурологическом аспектах.

Zbigniew Jerzy Przerembski. Current trends in ethnomusicological education in Poland.

Ethnomusicological education in Poland at the level of bachelor's, masters and PhD degrees takes place mainly in musicological studies. They are conducted at some universities and musical high schools. Classes in ethnomusicology include Polish, European and world folk music, but to a certain degree also include classical and popular music inspired by folk traditions. Studies include the methodology, methodics, terminology, knowledge of the sources, classifications and typologies. The subject of the lectures emphasize differences, but also the relationships between different styles, forms, genres, repertoire, performance of folk songs, music and instruments in various countries and regions. Moreover, it emphasizes the importance of music as a human enterprise in the biological and cultural aspects.

СВІТОВА ЕТНОМУЗИКА: ІНДІЙСЬКА ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА
(проект програми-конспекту для студентів факультету
культури і мистецтв спеціальності „Фольклористика”
спеціалізації „Етномузикологія” Львівського національного
університету імені Івана Франка)

Пояснювальна записка

Відмітна особливість сучасної етномузикології полягає в розбудові різних напрямків вивчення як рідної, так і чужоземної музики усної традиції в її найрізноманітніших аспектах. Це зумовлено не тільки постійним наростанням глобалізації та намаганнями стримати її нівелюючі впливи, але й потребами поглибленого пізнання власних національних традицій, що можливе виключно в порівнянні з іншими традиціями – близькими і далекими. На останньому не раз наголошували в своїх працях наші видатні дослідники народної музики, звертаючи увагу на окремі її світові вияви¹. Проте складні обставини, в яких довелося жи-

¹ Див., зокрема: Сокальський П. Руська народна музика: Російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики / Петро Сокальський. – Київ, 1959. – С. 11-366; Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. – Київ, 1969. – С. 68, 75; Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні / Климент Квітка // Музика. – 1925. – № 2. – С. 11 (окремої відбитки); його ж, До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику // Збірник Історико-філологічного відділу УАН. – 1928. – 76-б. – С. 374-384; його ж, Труды Государственного Института Музыкальной Науки (ГИМН). Песни Крыма. Собраны и записаны певцом-этнографом А.К. Кончевским, гармонизованы М.А. Ставицким и В.В. Пасхаловым. Москва 1924 // Записки Історико-філологічного відділу Української Академії Наук. – 1925. – Кн. 5. – С. 239-250; його ж, В справі досліду народної музики неукраїнських елементів людності УРСР // Бюлетень Етнографічної комісії Української Академії Наук. – 1929. – № 11. – С. 1-5; Квітка К. З польського фольклору на Україні / Климент Квітка, Олена Курило // Етномузика. – Львів, 2011. – Число 7. – С. 9-42. – (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вип. 26); Квітка К. Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе (из рукописного наследия ученого) / Климент Квітка. – Ереван, 2001; Гошовский В. Музыка Востока в исследованиях К. Квитки / Владимир Гошовский // Музыка народов Азии и Африки. – Москва, 1973. – Вып. 2. – С. 281-300; Правдюк О. Міжнародні зв'язки в музичному фольклорі / Олександр Правдюк. – Київ, 1982; Грица С. Українські думи в міжетнічному діалозі / Софія Грица

вотити українському етномузикознавству ХХ століття¹, не сприяли вихованню бодай фахівців-„білінгвістів”, не кажучи вже про заснування відповідних етномузикознавчих спеціальностей хоч би (суб)континентального рівня поділу, звичайного в західній науці з кінця позаминулого століття. Розвиток інформаційного простору, формування нового поліетнічного, а значить і полікультурного суспільства нинішньої України ще більше актуалізують необхідність багатовекторності та розширення проблематики вітчизняного етномузикознавства.

Народна музика Індії, яка є предметом пропонованої навчальної програми, належить до найдавніших і на сьогодні водночас найбільш збережених. Незважаючи на суттєві трансформаційні процеси в житті Індійського субконтиненту протягом нової та найновішої епох і наплив значної кількості сторонніх елементів, традиційна музична культура індусів як аматорська, так і висококласична зуміла утримати свій статус-кво, роль і значення в суспільстві, а тому становить значний інтерес для етномузикологів усіх спеціалізацій – від типологів-аналітиків, компаративістів до істориків та культурологів-практиків.

Програма спецкурсу розрахована на студентів п'ятого року навчання зі спеціалізації „Етномузикологія”, що здобувають кваліфікацію магістра. До цього вони повинні бути вже ознайомлені з проблематикою світової етномузики в оглядовому курсі „Світовий музичний фольклор” („Worlds of music”), який вивчається на попередньому курсі. Тож спецкурс „Індійська традиційна культура” покликаний значно поглибити вже отримані базові знання на прикладі докладнішого вивчення однієї з найрозвину-

// Грица С. Трансмісія фольклорної традиції. – С. 138-139, 148; Пяковський І. Арабо-перська музика як історично глобалізована народотрадиційна культура / Ігор Пяковський // Проблеми етномузикології. – Київ, 2009. – Вип. 4. – С. 23-39; Пяковський І. Порівняльна типологія пісенних жанрів весільного обряду в арабо-палестинській та східнослов'янській традиціях / Пяковський Ігор, Мотасем Аділах // Проблеми етномузикології. – Київ, 1998. – Вип. 1. – С. 49-78 та ін.

¹ Іваницький А. Радянська фольклористика чи радянський фольклоризм? / Іваницький Анатолій, Пальоний Володимир // Родовід. – Ч. 1(13). – 1996. – С. 25-30; Пальоний В. Історія української музичної фольклористики (1960-ті – 1990-ті роки) / Володимир Пальоний. – Київ, 1997; Луканюк Б. До історії терміна „Етномузикологія” / Богдан Луканюк // Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1. – С. 16-17. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 12).

тіших і найрізноманітніших етномузик світу. Потрібно теж зазначити, що даний спецкурс можна читати як самостійну програмну одиницю або ж як складову більш розбудованого спецкурсу „Автентична музика Сходу”¹. Вибір того чи іншого формату, очевидно, залежатиме від можливостей навчального закладу, його, програмної політики та наявності відповідних фахівців.

Головні завдання курсу передбачають пізнання основних аспектів різних виявів музичної культури Індії, її історичного розвитку, фундаментальної термінології та засадничих теоретичних категорій творчості, виконавства тощо. Виконання цих завдань сприятиме досягненню кінцевої мети курсу – розширити професійний кругозір молодих фахівців, розвинути у них здатність порівнювати різноманітні явища, а також підготувати студентів до спеціалізації у галузі світової музики усної традиції або й етномузичного сходознавства.

Як видно із поданої нижче структурної таблиці, в курсі використовуються різні форми навчання: лекційна, семінарсько-практична та самостійна робота студентів. Різними є і види контролю – поточне оцінювання та кінцевий залік або іспит.

Безумовно, пропонується розробка не претендує на остаточний варіант, вона може видозмінюватись (і формою, і змістом) відповідно до сповідуваних педагогічних поглядів, та при тому автор розраховує, що програма стане в пригоді колегам – викладачам курсу (курсів) світового музичного фольклору, а водночас підставою для дискусій на шляху формування етномузичного сходознавства в Україні (музичної індології, арабістики, іраністики, японістики, китаїстики й ін.).

¹ Коломиєць О. Проект програми-конспекту спецкурсу „Світова етномузика: арабська та японська культури” (для студентів факультету культури і мистецтв спеціальності „Фольклористика” спеціалізації „Етномузикознавство” Львівського національного університету імені Івана Франка) / Ольга Коломиєць // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3. – С. 150-169. – (Наукові збірники ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 15).

Структура курсу

Тема	Кількість годин		
	Лекції	Семінари та практикуми	Самостійна робота
Тема 1. Індійська музична культура: історичний аспект	2	1	2
Тема 2. Визначальні характеристики індійської традиційної музики	2	1	2
Тема 3. Індійські традиційні музичні інструменти	1	3	2
Тема 4. Аматорська музична культура Індії	3	3	3
Тема 5. Музика народних професіоналів	1	1	1
Тема 6. Висока класика індійської музики: основні засади традиції	2	2	2
Тема 7. Жанри/стилі традиційної професійної музики	3	3	3
Тема 8. Легка класична музика	1	1	1
Тема 9. Культова музика	2	1	1
Тема 10. Музика в традиційному театрі Індії	1	2	1
Усього	18	18	18
Разом	54 год.		

ПРОГРАМА КУРСУ

Тематика лекційних занять

Тема 1. Індійська музична культура: історичний та теоретичний аспекти.

Поняття „індійська традиційна музика”: його обсяг та характеристика. Побутування явища на території індійського субконтиненту та його поширення в інших країнах Азії, Європи та Північної Америки. Проблематика періодизації південноазійської музики,

різноманіття підходів до проблеми. Джерела та засади періодизації. Три основні епохи в музичній історії Індії: давня (до сер. XIII ст.), середньовічна (до сер. XVI ст.), новочасна (нова: з XVI ст. та найновіша: з XVIII ст.). Періоди розвитку музики Індії та її співвідношення із загальною політичною та культурною історією:

I. Передісторична фаза.

Передарійський період (2500 – 1550 р. до н. е.). Найуживаніший інструментарій: різновиди ідіофонів, аерофони: флейта, труба, виготовлена з мушлі. Іконографічні джерела про практику музикування на флейті та барабані в південній частині Індії.

Арійська інвазія (прибл. 1500 – 563 р. до н. е.). **Епоха Вед: ранній та пізній періоди.** Рігведа („знання гімнів”) „священна книга та найдавніша пам’ятка арійських племен. Табуїзація, усність побутування та періоди фіксації священних гімнів арійських капланів. Укладення книги у I тис. до н. е. Інструментальна практика періоду: гра на флейтах, лютні й арфі в супроводі цимбал і барабанів. Музикування на віні та виконання епічних поем „Махабхарата” та „Рамаяна” у пізньому ведичному періоді. Відображення цих практик в трактаті „Натяшастра” Бхарати початку нашої ери. Елементи Вед у сучасній музичній практиці Індії.

II. Історична фаза.

Епоха Будди (близько 563 – 325 р. до н. е.). Введення в музичну практику буддистських категорій. Розвиток струнних інструментів типу віні, їх документація в іконографічних джерелах періоду (з Бхархути, Санчі, Бхаджі). Пізнання грецької та інших чужоземних традицій. Міркування про музику в трактаті „Натяшастра” Бхарати (вчення про естетичні категорії *раса*, теоретичний аналіз *джаті* – попередника *рагі* тощо).

Класичний період (320 – 647 р.). „Золотий вік” індійської (індуїстської та буддистської) культури. Домінуюча роль вокальної музики. Музичний інструментарій класичного періоду (група ударних: *мріданг*, барабани, дзвони; духові інструменти: флейти та мушлі; ідіофони; щипкові та смичкові *хордофони*). Драматична творчість правителя Харші та класична драматургія Калідаси. Великі та малі капели, що супроводжують сценічні композиції. Інструментальні ансамблі у придворній культурі. Еволюція культової музики (гимни Ріг, Яджур та Самаведи).

Середньовічна епоха (650 – 1192 р.). Розквіт культури на півдні Індії: зіткнення арійської та дравідійських традицій. Музичні

зв’язки між мусульманськими та індуськими дворами, мандри музикантів. Середньовічні трактати про музику та їх значення для розвитку традиційного класичного музичного мистецтва Індії: „Брігадеші” Матангі (VIII – IX ст.), основні нововведення праці: теоретичні міркування про звук, його походження та властивості, перше обґрунтування *рагі*. Теоретичні праці Навади (X ст.).

Мусульманський період (1192 – 1761 р.). Остаточне розмежування класичної музичної практики на північну та південну традиції-стилі (Гіндустані та Карнатак), їх теоретичне обґрунтування: термінологічна диференціація, теорія звукорядів; розбіжності у музичній практиці: ритмічні системи, інструментарій, його будова та застосування (північна віна „*бін*” та південна Сарасваті-віна). Тан Сен як найвідоміший представник придворного музикування за часів правителя Акбара. Делі та Лакнау як найважливіші мистецькі центри (Північна Індія). Придворні музичні традиції в Танджорі (Південна Індія). Розвиток вокальної форми класичної традиції „*дгруппад*” у виконавській практиці Тан Сена та його послідовників, поширення жанру/стилю на території Ірану та Близького Сходу. Творчість поета та музиканта Джадеви, „*Гіта-говінда*” – найважливіше творіння автора. Значний розвиток теорії музики Південної Азії. Епохальний трактат „Сангітаратнакара” Шарнгадеви (XIII ст.) як підсумок досліджень попередніх авторів та накреслення шляхів розвитку музичної теорії Індії в майбутньому. Аналіз мистецтва *рагі* в теоретичній праці „Сангітапаріджата” Ахобала-пандіта. Наукова дискусія щодо мелодичних типів та їх найдавніша іконографія у трактатах „Сангіта-самайя-сара” Парсвадеви та „Сангітопанісат-сароддхара Судхакаласи з Гуджарату (1350 р.) – „місток” між давньою і сучасною традицією. Дискурс про високу музичну культуру у праці „Сангіта-раджа” (1453), створеної під керівництвом короля Кумбхакарні з Мевару.

Колоніальний період (1760 – 1947 р.). Традиційне музикування при дворах чисельних князівств на півночі та півдні Індії. Перехід професійних музикантів до багатих бенгальських патронів, землевласників та торгівців в Колкаті, а також Варанасі та Лакнау. Утворення *гхаран* – „фамільних” шкіл у професійному традиційному музикуванні Північної Індії. Праця „*Ма’дану’ль-мусікі*” Хакіма Імама, у якій окреслюється музична ситуація в Лакнау й інших містах Індії першої половини XIX ст. Впливи західної музичної практики: формування оркестрів при маєтках іноземних губернаторів та

індійських правителів, а також у навчальних закладах. Оркестр „Вадя врінда” при Всеіндійському радіо. Введення нових інструментів у локальні музичні форми: скрипка, гармоніум. Діяльність трьох музикантів-брахманів: Тягараджі (1767 – 1847), Муттусамі Дікшітара (1775 – 1835) і С’яма Шастрі (1762-1827). Переосмислення давньої локальної музичної традиції у музичній практиці Рабіндраната Тагора (1861 – 1941) в період індійського ренесансу. Діяльність музикантів і теоретиків Вішну Дігамбара Палускара – засновника першого музичного інституту в Північній Індії „Гандхарва Маха Відялая” та Вішну Нараяна Бгаткханде – організатора перших наукових конференцій з проблем музичної культури Індії.

Період незалежності (з 1947 р.). Трансформація форм та способів традиційного музикування та освіти. Державне патрунування класичної музики через Всеіндійський національний конгрес та „Всеіндійське радіо”. Діяльність музичних товариств (сангіта сабха). Практика публічних концертів. Поширення індійської традиційної професійної музики у Північній Америці та країнах Західної Європи. Концертна діяльність Раві Шанкара й Алі Акбар Кхана, їх просвітницька й учительська практики. Осередки збереження давніх музичних традицій у найновіший період (виконавська та наукова діяльність членів Академії традиційної музики в Колкаті “ITC Sangeet Research Academy” та Sangeet Natak Academy, Нью Делі).

Тема 2. Визначальні характеристики індійської музики та її основна термінологічна база.

Монодійність індійської традиційної музики – одна з найважливіших засад імпровізації. Гетерофонія як можлива форма поєднання голосів.

Шруті – найвужчі інтервальні співвідношення – як вияв нюансовості мелодики в творах індійської музики.

Рага: різновиди трактування явища. Рага як елемент ладової системи – звукоряд, його різновиди та внутрішня будова: верхній та нижній тетрахорди (пурванга та утаранга) та їх роль у ладовому забарвленні.

Естетична категорія „раса” в музичному мистецтві Індії.

Система ритму в індійській традиційній музиці: поняття „тала” та „тхека”.

Темп (лая) в жанрах індійської традиційної музики, його різновиди та їх характеристики.

Принцип формотворення в творах індійської традиційної музики. Поняття закритої (нібадха) та відкритої форми (анібадха). Засади композиції (бандіша).

Вокальна (гіта) та інструментальна (вадя) форми музикування. Вокально-інструментальні форми. Традиційні індійські капели, їх структура („Панча вадя” з Орісси, „Наянді мелама” з Таміл Наду та ін.).

Основні сфери культуро-жанрової системи в індійській музиці та їх диференціація: аматорська та професійна музика усної форми побутування. Релігійність та світськість в індійському музичному мистецтві. Поняття „марга” (професійне, класичне, високе) та „деші” (земне, регіональне, народне).

Індійська музична культура та її спорідненість із традиціями культур Близького Сходу, басейну Середземного моря (інструментарій) та стародавньої Греції (теорія музики).

Тема 3. Індійські традиційні музичні інструменти

Найдавніша класифікація індійських інструментів у трактаті „Натяшастра” Бхарати: тата (хордофони), аванаддха (мембранофони), гхана (ідіофони) і сушира (аерофони).

Мембранофони та їх характеристика: давній барабан періоду вед *бумі дундубхі*, бубен *даф (патаха)*, індійські літаври *нагара*, *табла* як найвідоміший котлоподібний барабан Північної Індії, циліндроподібний барабан Південної Індії *ченда* та його роль у театральній музиці Катхакалі, бочкоподібні барабани *дхолак*, *пакхавадж* та *мріданга*, барабани в формі пісочних годинників: південноіндійський інструмент *ідакка*.

Ідіофони: горнята *джалтаранг*, палички *данда*, горщики *гхатам*, тарілки *джагта*, *тхалі*, *джалларі*, *джандж*, *брахматал* та ін., кастаньети *картал* та *чіпла*.

Аерофони: роги *сінгх* та *комбу*, труби *тіручіннам* (південь), *карна* (північ); різновиди індійських язичкових інструментів: 1. з одинарною тростиною (*пунгі*, *махуді*, *бін*); 2. з подвійною тростиною (*нагасварам* та *шені*); горизонтальні та вертикальні флейти: інструменти періоду вед: *вену* та *наді*. „Божественна” флейта *бансурі*. Подвійна флейта *алгоза*.

Хордофони, географія їх розповсюдження. Арфи та споріднені як найдавніший вид струнних інструментів (тата вадя): арфи ведичних церемоній *вана віна*, *каркарі віна*, *апагхатіла*, *годна віна*.

Давні інструменти групи у новочасній практиці: *сантур* (кашмірські цимбали) та *сварамандал* (Півн. Індія); однострунні хордофони: бурдонуєчий інструмент *тамбура* як найрозповсюдженіший вид; *бін* або *віна* *Північної Індії* як основний різновид індійської цитри; лютнеподібні щипкові інструменти Індії: *сітар*, *сарод* та південноіндійська віна (*Сарасваті віна*); смичкові хордофони та їх регіональні різновиди: (*пуллуван віна* в Кералі, *кхінгрі* в Андхрі, *банам* в Оріссі, *камайча* та *сарангі* в Раджастхані).

Тема 4. Аматорська музична культура Індії.

„Етнічна музика Індії”: трактування поняття у контексті поліетнічного населення Індії. Проблематика дослідження аматорської музичної культури Індії. Народна та племінна музика.

Найчисельніші етнічні групи та їх характеристика: гіндустанці, андхра, бенгальці, маратхи, таміли.

Аматорська сфера музикування в Індії, її прикладне значення.

Жанрова система традиційної аматорської музичної культури. Танцювальний компонент та його роль у жанрах аматорської музичної культури.

Обрядова музика родинного циклу.

Величальні пісні з нагоди народження дитини: пісенний жанр *сохар* у регіонах Біхара.

Традиційне індійське весілля (*шааді*): основні церемонії, їх вокальний та інструментальний супровід. Передвесільна церемонія *сангіт*: характеристика виконавиць та їх репертуар. Обряд *мегді*. Танець-привітання молодих *чарі* та *качі* *іході*. Ритуальні весільні пісні, що виконуються у нареченої та нареченого впродовж основного дня весілля та їх характеристика: *іході*, *банна*, *банні*, *кохбар*, *бхангра* (Пунджаб), *боліян* (Пунджаб), хвалебні пісні *лааван*; жіночий ритуальний танець *джагра*на (Кашмір) в домі молодого під час церемонії приведення невістки. Ритуал *відааі* та його музичний супровід. Заклучна весільна церемонія *сумангалі* у штаті Біхар у виконанні одружених жінок.

Обрядовий похоронний жанр *сіанах* (Пунджаб), його різновиди та основні характеристики.

Пісні до сімейних богів та богинь. Вечірні релігійні церемонії *ратіджага* в Раджастхані.

Пісні дидактичної функції: довгі пісні-„енциклопедії” *кучела кадха*, *сіта кадха*, *дхарма раджу джудам*, *бала раджу кадха* й ін. в регіонах Андхра Прадеш.

Статева освіта через вокальні жанри на території Андхра Прадеш. Церемонія жіночої ініціації та музичний елемент ритуалу на прикладі вокально-хореографічного жанру *куммі* в регіонах Тамілнаду: характеристика функцій виконавиць та антифонний тип виконання твору.

Календарна обрядова музика етносів Індії.

Сезон дощів (мусони) як один з основних церемоніальних періодів календарного року в Індії. Комунальний танець *куду* у гірському регіоні Джамма.

Весняне свято *холі* та його музичне обрамлення. Чоловічий танець *дган*. Народні театралізовані видовища: *кхаял та рама*т у Раджастхані. Синкретичне дійство *чхау* у Біхарі.

Музика традиційних фестивалів: обрядовий та необрядовий репертуар. Фестивалі *гхумар* та *тідж*: жіночі хороводи та їх інструментальний супровід.

Святкування нового місячного циклу у жанрі тамілів *колаатам*.

Трудовий фольклор, його регіональні особливості: пісні біля прядки, пісні човнярів та рибалок. *Тхумар* (*барахмаса*) –жанр із жіночого репертуару, що виконується на рисових плантаціях в штаті Біхар. Вокальні та хореографічні жанри приурочені до збору врожаю. Жанр *руф* у виконанні жінок в Кашмірській долині. Жнивний жанр *джатусарі* (Біхар). Величальні пісні *бхалері* для збирачів врожаю в регіонах Махараштра.

Дитячий фольклор. Жанр колискових (*лалі паталу*) у виконанні жінок регіонів Андхра Прадеш. Колискові *палане* в традиції жіночого музикування Махараштри. Дитинин фольклор у контексті святкувань Дасера.

Необрядова музична творчість народів Індії. Твори на баладні сюжети: *буракатха* – балади з Андхра, раджастханські балади *пабуджі* й ін.

Синкретичний жанр *чакарі* Кашмірського регіону. *Лавані* та *повада* – пісенні різновиди звичайного циклу в штаті Махараштра.

Інструментарій аматорського музикування. Взаємозв’язки аматорського та професійного інструментального традиційного виконавства (на прикладі сарангі).

Тема 5. Музика народних професіоналів.

Музика народних професіоналів та традиційне придворне музичне мистецтво Індії: спільне та відмінне у контексті минулого та сучасного. Взаємозв'язки двох сфер професійного музикування: репертуар, інструментарій, спосіб збереження та навчання традиції.

Народне професійне мистецтво на прикладі традиції Раджастхану. Племена музикантів-потішників *лангас*, *мантаньярс*, *мірасіс*, *дголіс*, їх соціальний статус та функції в спільноті. Церемонії народин, весілля та ритуали надання новонародженому імені – основні сфери діяльності раджастханських музик. Основний інструментарій та способи його виготовлення: камаяча, сіндбі сарангі, сурнаї, алгоджа. Вокальна та інструментальна сфери виконання.

Спільнота традиційних співців-менестрелів *бгопас*. Сільське середовище побутування. Епос як основа репертуару мандрівних бгопас: музично-поетичні оповіді на героїчні сюжети (Багадават, про Баба Рамдео, оповідь про Пабуджі). Традиційний одяг бхопас та розмальована на героїчні сюжети тканина як неодмінний атрибут виступу менестреля. Акомпануючий струнний інструмент раванхатха у виконавському мистецтві бхопа. Розподіл функцій між чоловіком-співцем бхопа та його дружиною бхопі під час презентації певного епічного твору.

Тема 6. Висока класика індійської музики: основні засади традиції.

Висока духовна та світська класична музична культура у мистецтві співців та інструменталістів придворної та сучасної елітної (клубної) сфер. Основні критерії високої традиції професійного мистецтва Південної Азії: теоретичні канони (шастра) та їх втілення у виконання професіоналів; спадкоємність традиції (сампрадайя).

Характеристика постаті традиційного музиканта-професіонала: естетичні, філософські та соціальні засади. Класифікація та ієрархія професійних музикантів: співці, інструменталісти-солісти, інструменталісти-аккомпаніатори.

„Гуру-шиш'я парампара” як основна традиційна система навчання у сфері класичного мистецтва Індії: характеристика складових поняття та їх символіка.

Регіональна диференціація високої класики Південної Азії: Гіндустані та Карнатак, їх історична обумовленість та стильові характеристики.

Основні структури розвитку та збереження традицій професійного музикування: явище гхаран (фамільних шкіл) у культурі Гіндустані та вані (бані) у середовищі співців південноіндійської традиції.

Форми презентації музичних композицій: музичні вечори мехфіл (качері). Трансформація традиційних презентацій у найновішій добі: концертні форми виконання.

Поняття „рага” в класичному музикуванні Індії: амплітуда інтерпретацій явища, його вузьке та широке значення: мелодична поспівка та вияв медитації через музику.

Рага і тала як коди естетичної та емоційної характеристики (раса) твору класичної музики Індії та його впливу на слухача.

Диференціація понять „класична музика” та „легка класична музика” у мистецтві Південної Азії.

Тема 7. Основні жанри/стилі традиційної професійної музики.

Дгруппад (дгруппавад) як найраніший та „найсуворіший” стиль вокальної музики Гіндустані. Розквіт жанру за часів правління імператора Акбара та раджі Мансінгха Томара з Гваліору. Розвиток жанру у творчості Тан Сена. Дгруппад як основа репертуару співців „касти” (класу) калавант. Структура жанру, його характеристика: вступна частина-алап; складові основної композиції: стхаї, антара, санчарі та абхог. Строгість розвитку мелодичної лінії, відсутність значних орнаментаций – основа стилю. Інструментальний супровід – мембранофон пакхавадж. Кхандар, Наухар, Глухар та Дагар як основні школи/музичні діалекти виконання дгруппаду в минулому. Канонічність жанру та проблематика його виконання в новочасній добі.

Кхаяль – найпопулярніша вокальна форма традиційної професійної музики Гіндустані. Етимологія назви „кхаяль” (персидське „фантазія”, „уява”, „медитація”) та її відображення на характеристиках різновиду. Зародження та розвиток жанру в XVIII ст. Діяльність музиканта Ніямата Кхана (Садаранга) при дворі делійського правителя Мухамеда Шаха. Кульмінаційний етап побутування кхаялю в XIX-XX ст. Функціонування чотирьох основних гхаран кхаялю: Гваліор, Джайпур, Агра та Кірана. Різновиди кхаяля як частини циклу структури презентації: бара кхаяль (великий) та чота кхаяль (малий), їх автономність та засади поєднання. Одиниці побудови кхаяля: вступ-алап, стхаї та антара. Орнаментация та значна

імпровізаційність як основні характеристики стилю виконання кхалая. Різновиди мелодичної та ритмічної орнаментаций та їх роль у розвитку напруження виконання жанру: тан, болтан, саргам та ін. Інструментальні партії кхалая: тамбура, табла, сарангі гармоніум, їх співвідношення з домінуючою партією співця.

Кіртана (кріті) – різновид класичної вокальної музики південноіндійської традиції. Етимологія терміну „кіртана”, відбиття назви на характеристиці жанру. Компоненти структури кіртана, їх функції в розгортанні композиції: паллаві, анупаллаві та чаранам. Сангати – прийоми орнаментаций мелодики жанру. Найстаріші зразки кріті Таллапаккаму Аннамачар’я (XV ст.), їх збереження у текстових написах в храмі Тірупаті девастханам. Розквіт жанру в XVIII ст. у творчості трьох видатних карнатських музикантів-містиків Шьяма Шастрі, Тьягараджі і Муттусвами Дікшітара. Кіртани Тьягараджі у творчості його послідовників XIX–XX ст. та основа концертних програм карнатської класичної традиції найновішої доби.

Інструментальна професійна практика в контексті традицій Гіндустані та Карнатак. Відтворення пісенних форм у репертуарі інструменталістів карнатської традиції та самостійні жанри інструментальної музики в традиції Гіндустані: форми *гат*. Різновиди гат та їх характеристики: машиткхані та разакхані.

Імітація вокальної техніки виконання у північно-індійському стилі гаякі анг. Музикування на сітарі, сароді, сантурі, сарангі та бансурі як найбільш уживане в північно-індійській традиції. Трансформація значення та виконавської практики гри на табла у другій половині XX ст. Взаємовпливи індійської та західноєвропейської інструментальної культури: нові типи ансамблів та роль інструментів у них.

Тема 8. Легка класична музика.

Основні різновиди легкої класичної музики, їх місце в репертуарі професійних виконавців.

Тхумрі у творчості музикантів Північної Індії. Тхумрі як жанр легкої класичної музики та стиль співу. Лірика як основна категорія сюжетів тхумрі. Жанр тхумрі та культ бхакті Радхи-Крішні. Синтетичний різновид жанру: пантомімічне зображення сюжету у танці „катхак”. Розквіт жанру в XIX ст., культивування жанру при дворі правителів (навабів) в Лакнау. Правитель Ваджід Алі Шах (правив 1847 – 1856 р.) як виконавець тхумрі (артистичне ім’я – Ахтарпія). Гендерний аспект виконання тхумрі.

Гхазель – різновид арабо-перської поезії та один з найпопулярніших жанрів вокальної традиції Гіндустані. Кохання та розлука як головні мотиви ліричних текстів. Поширення різновиду на північно-індійській території з XII ст. Розвиток гхазеля у творчості Джалал аль-Діна Мухамеда Румі (XIII ст.), Хафеза (XIV ст.), Фузулі (XVI ст.), Мірзи Гхаліба (1797 – 1869) та Мухамеда Ікбала (1877 – 1938). Елітарність жанру: функціонування у найосвіченіших колах суспільства, використання виразових засобів творів високої класики.

Падам і джавалі – легкі жанри класичної музики карнатської традиції, їх алегоричний зміст. Кшетраджія з Андхри (псевдонім Мува Гопала) – найвидатніший творець падамів у XVII ст.

Тема 9. Культова музика.

Деякі різновиди культової музики Індії та їх значення у виконавській практиці традиційних професіоналів. Зв’язок релігійної музики із світською практикою музикантів-професіоналів у мусульманській та індуській традиціях Індії.

Рецитації вед та їх канонічні характеристики. Стиль Яджурведи як канони релігійного рецитуювання духівника. Рецитації Яджурведи та Рігведи: характеристика звуків, їх значення. Пантомімічне і танцювальне доповнення рецитацій Яджурведи. Пісенний стиль Самеведи. Розвинута мелодика та мелізматика як характеристики стилю Самеведи. Функційна обумовленість виконання стилів: домашнє камерне виконання Рігведи та храмова практика виконання Самеведи та Яджурведи. Щоденні та святочні рецитації вед.

Гимнотворчість регіонів Таміл Наду. *Теварами* – релігійні піснеспіви. Прославлення бога Шіви як основний мотив творів. Шіваїстські співці раннього середньовіччя як перші творці теварамів: Тірунавукарасу (Аппар), Джнанасамбандар та Сундарамурті (VII – IX ст.), Манікавасагар (IX ст.). Антологія вішнуїстської поезії „Налаїра дів’я прабандхам”, X – XI ст. („Чотири тисячі священних гімнів”). *Натхамуні* як основа ритуального поклоніння та домашніх обрядів Південної Індії. Музично-поетичні властивості жанру: рецитація у певному метрі та манері виконання (чхандам або надаі).

Кавалі як тип божественної мусульманської музики. Кавал – тип музиканта-суфіста. Безпосередній зв’язок кавалі та його виконавців із класичною музикою у XVIII – XIX ст.: жанр кхалая.

Музика мусульманської групи Шія. *Марсія* – ляментациї про муки Гасана та Гусейна в місяць Махарам. Спеціалізація професійних музикантів у виконанні жанру. Канонічні елементи творів високої класики та їх інтерпретація в жанрі марсія: рага, тала.

Тема 10. Музика в традиційному театрі Індії.

Музика як одна з необхідних складових традиційного театраль-ного мистецтва Індії: театральні форми індуської традиції. Епічні розповіді співців та відтворення їх засобами акторської виразності в театральних формах західного Бенгалу.

Ляльковий тіньовий театр на території Індійського субконтиненту. Розподіл функцій між лялькарем, співаком і музикантами-інструменталістами (флейта й ударні інструменти) у тіньовому театрі „Толу Боммалатам” в Андхрі.

Музична виконавська практика у південно-індійській формі „*якса-тана*” („духовна пісня”). Співець-рецитатор як основний носій сюжетного розвитку в жанрі, характеристика його партії, що складається з канонічних мелодичних типів. Метро-ритмічний компонент ударних інструментів, мелодична функція духового інструменту.

Функції співців та музикантів у традиційній театральній формі регіонів Керала „*Катхакалі*”. Пісенний компонент жанру „гіта”, музичні характеристики партій „понані” (головний співець) та „сінгіді” (помічник співця). Вокальний стиль *сонанам* як основа пісенних партій вокалістів, використання у стилі раг карнатської традиції. Інструментальний супровід (*вадям*): характеристика партій ударних інструментів ченда, шудха мадалам, ідакка, ілатхалом.

Музичний компонент (вачіка) та його роль у створенні певного канонічного емоційного стану (раса) у *давньоіндійському класичному театрі*. П’ять канонічних пісень, їх місце та значення у структурі вистави. Ритмічні моделі у виконанні ударного інструменту мріданг. Співвідношення засобів акторської виразності (абхіная) та музичного елементу в класичному театрі Індії.

ТЕМИ СЕМІНАРСЬКО-ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

№ з/п	Назва теми	К-сть годин
1	Періодизація індійської традиційної музики у контексті розвитку орієнтальної культури <i>Практична робота:</i> розгляд основних підходів до періодизації південноазійської музики в її зв’язку з історичним та загальнокультурним розвитком регіону.	1
2	Теорія музичної практики Індії в її порівнянні з іншими традиціями Сходу. <i>Практична робота:</i> аналіз основних засад теоретичних трактатів Індії.	1
3	Етноорганологічні дослідження та їх проблематика в контексті музичної індології. <i>Практична робота:</i> аналіз найважливіших традиційних інструментів Індії шляхом опису та визначення на слух їх основних звукових характеристик (на підставі аудіо- та відеодемонстрації).	3
4	Основні ритуальні концепції етносів Індії та їх відображення у жанрах аматорського музикування. <i>Практична робота:</i> характеристика музичної аматорської творчості одного етносу Індійського субконтиненту (на вибір)	3
5	Народна музична професіональна творчість у культуро-жанровій системі індійської музичної традиції: виконавці та їх репертуар. <i>Практична робота:</i> визначення основних функцій творчості співців та капелістів в індійській традиційній професійній практиці (на підставі перегляду фото- та відеоматеріалів та обговорення досліджень на тему)	1
6	Явище „висока музична класика” в давню та новочасну епохи Індії. <i>Практична робота:</i> розгляд життєспісу визначних музикантів Індії (на вибір), визначення засад професіоналізму в їх музичній практиці (на основі перегляду та обговорення інтерв’ю з музикантами в терені та інших доступних відеоматеріалів)	2
7	Жапрова палітра репертуару індійського традиційного професіонала. <i>Практична робота:</i> аналіз основних елементів музичного тексту в різновидах високої класики, репрезентації раги і тала у цих жанрах (на підставі прослуханих аудіо- або відеоматеріалів)	3

8	Явище „легка класика” у системі класичних та некласичних сфер музикування. <i>Практична робота:</i> аналіз засад та способів втілення канонічних елементів тексту (рага і тала) у жанрах легкої класики; амплітуда інтерпретації канону в жанрах (на підставі опрацювання аудіо- або відеоматеріалів)	1
9	Культовість у сфері релігійної та світської музичних практик Індії. <i>Практична робота:</i> характеристика розспівування релігійних текстів у жанрах культової музики Індії (на підставі прослуховування та перегляду аудіо- або відеоматеріалів)	1
10	Музика у сферах традиційної аматорської та високої класичної театральної культури Індії. <i>Практична робота:</i> аналіз вокального та інструментального елементів вистав пантомімічної драми „Катхакалі” та тіншового театру „Толу Боммалатам” (на підставі перегляду відеоматеріалів)	2
Разом		18

САМОСТІЙНА РОБОТА

№ з/п	Назва теми	К-сть годин
1	Взаємозв'язки індійської та інших музичних традицій Сходу в контексті їх історичного розвитку.	2
2	Категорії ладу та ритму в музичній практиці та теорії традицій Сходу.	2
3	Етноорганологічні концепції К. Закса, Ч. Деви.	2
4	Дослідження про етнічну аматорську музику Індії, визначення їх ролі в сучасній індології.	3
5	Побут і мистецтво одного з класу традиційних професіоналів (на вибір: дголіс, мірасіс чи бгопас).	1
6	Система „гуру-шиш'я парампара” як основа пізнання високої музичної традиції та розвитку династичних музикантів.	2
7	Репертуарна політика традиційних професійних співців Індії останніх десятиліть: інтерпретація канону.	3
8	Інтерпретація поетичного тексту в жанрі гхазель.	1
9	Жанр „кавалі” у творчості музикантів Північної Індії, Афганістану та Пакистану.	1
10	Музика в театральних трактатах Індії.	1
Разом		18

РОЗПОДІЛ БАЛІВ

Поточне тестування та самостійна робота									Підсумковий тест (екзамен)	Сума
T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9	50	100
5	6	6	5	6	6	5	6	6		

Оцінка ECTS	Оцінка в балах	За національною шкалою		
		Екзаменаційна оцінка, оцінка з диференційованого заліку		Залік (іспит)
A	90 – 100	5	Відмінно	Зараховано
B	81-89	4	Дуже добре	
C	71-80		Добре	
D	61-70	3	Задовільно	
E	51-60		Достатньо	

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА ДО КУРСУ

Основна

Джерела.

1. Бгавадгіта (Божественна пісня): з санскриту / Пер. та прим. Миколи Ільницького ; передм. Галини Дідківської; худ. оформл. Василя Сави. – Париж, Львів, Цвікау, 1999. – (Бібліотека альманаху українців Європи „Зерна”. – Вип. 11 (19)).
2. Sangita-ratnakara of Sarngadeva. Sanskrit Text and English Translation / Comments and Notes by R.K. Shringy and P.L. Sharma. – New Delhi, 1991 (Vol. I), 1996 (Vol. II).
3. Natyashastra with the Abhinavabharati. Comment. of Abhinavagupta / Ed. by Nagar R.S. – Delhi, 1981.
4. The Natyasastra. English Translation with Critical Notes by Rangacharya A. – New Delhi, 1996. Ch. XXVIII-XXXIII.

Дослідження.

1. Аллендер И.З. Музыкальные инструменты Индии / И.З. Аллендер. – Москва, 1979.
2. Алиханова Ю. Классический театр Индии / Ю. Алиханова // Классическая драма Востока. – Москва, 1976.
3. Бабкина М.П. Народный театр Индии / М.П. Бабкина, С.И. Потабенко. – Москва, 1964.
4. Бабкина М. Индийская музыка / М. Бабкина // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. Келдыш. – Москва, 1974. – Т. 2.
5. Виноградов В. Индийская рага / В. Виноградов. – Москва, 1976.
6. Гороховик Е. Музыкальная культура Индии / Е. Гороховик. – Минск, 2005.
7. Дева Б.Ч. Индийская музыка / Б.Ч. Дева. – Москва, 1980.
8. Елизаренкова Т. Ригведа. Избранные гимны / Т. Елизаренкова. – Москва, 1972.
9. Музыкальная эстетика стран Востока. – Москва, 1967.
10. Ульциферов О. Индия. Лингвострановедческий словарь / О. Ульциферов. – Москва, 2003.
11. Basham A.L. Indie: Od początku dziejów do podboju musulmanskiego / A.L. Basham. – Warszawa, 1964.
12. Czekanowska A. Azja poudniowa / A. Czekanowska // Kultury Muzyczne Azji. – Kraków, 1981.
13. Czekanowska A. Indie – jedna czy wiele cywilizacji? Dawne źródła i zachowane do dziś praktyki / A. Czekanowska // Czekanowska A. Kultury tradycyjne wobec współczesności: Muzyka, poezja, taniec. – Warszawa, 2008.
14. Deva B. Chaitanya Musical Instruments of India: Their history and Development / B. Deva. – New Delhi, 2000.
15. India // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. – London, 1980. – Т. 9.
16. Garland Encyclopedia of World Music / Adv. editors Nettl B., Stone R. – New York, 2000. – V. 5: South Asia / Arnold A., ed.
17. Muszkalska B. Indyjska muzyka / Muszkalska Bożena // Encyklopedia Katolicka / Red. S. Wielgus i in. – Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1997. – Т. VII.
18. Reck D.B. India / D.B. Reck // Worlds of Music : An Introduction to the Music of the World's Peoples / Titon J. T., gen. ed. – 4th ed. – USA, 2002.

Додаткова

1. Алиханова Ю. К истокам древнеиндийского понятия «раса» / Ю. Алиханова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – Москва, 1988.
2. Искусство Индии. – Москва, 1969.
3. Кабир Х. Индийская культура / Хумайюн Кабир. – Москва, 1963.
4. Касты в Индии. – Москва, 1965.
5. Коломиець О. До питання про поняття „гхарана” у традиційній професійній музичній культурі Гіндустані (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиець // Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія Мистецтвознавство. – Львів, 2009. – Вип. 9. – С. 151-166.
6. Коломиець О. До питання про гхарани в традиційній професійній музичній культурі Північної Індії: зародження, розвиток, трансформація явища (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиець // Сходознавство. – № 51. – Київ, 2010. – С. 65-80.
7. Коломиець О. Система „гуру-шиш’я парампара” як критерій пізнання та збереження традиції у контексті професійної музичної культури Гіндустані (на прикладі гхарани Кірана) / Ольга Коломиець // Тези доповідей міжнародної наукової конференції „XIV сходознавчі читання А. Кримського”. – Київ, 2010. – С. 195-198.
8. Котовская М. Синтез искусств: зрелищные искусства Индии / М. Котовская. – Москва, 1982.
9. Крылов Г. Основные принципы исследования санскритских музыковедческих понятий (на материале трактатов II – XII вв.) / Г. Крылов. – Москва, 1990.
10. Культура древней Индии. – Москва, 1975.
11. Морозова Т. Рага в музыке Хиндустани. Современный период / Т. Морозова. – Москва, 2003.
12. Морозова Т. Рабиндронанит. Музыка Рабиндраната Тагора / Т. Морозова. – Москва, 1993.
13. Савина Н. Рага в североиндийской традиции кхяль (к проблеме текста) : Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Н. Савина. – Новосибирск, 2008.
14. Черкасова Н. Рага и ее место в индийской музыкальной культуре / Н. Черкасова. – Москва, 1993.
15. Черкасова Н. Эстетика гхаран в индийской классической музыкальной традиции / Н. Черкасова // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. – Санкт-Петербург, 1997.
16. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма / Н. Шахназарова. – Москва, 1983.
17. Aspects of Indian Music / Ed. S. Mutatkar. – Delhi, 2006.

18. Journal of the Society for Asian Music. – New York : Wesleyan University, 1970-1979. – Т. I–X.
19. Kaufmann W. The ragas of North India / W. Kaufmann. – Oxford, 1968.
20. Krishna A. An Early Ragamala Series / A. Krishna // Art Orientalis. – Washington, 1961. – Vol. IV.
21. Lachmann R. Die Musik des Orients / R. Lachmann. – Breslau, 1929.
22. Neuman D. The Life of Music in North India. The Organization of an Artistic Tradition / D. Neuman. – Detroit, 1980.
23. Pendeya A. The Art of Kathakali / A. Pendeya. – Allahabad, 1961.
24. Randhawa M.S. Kangra ragamala paintings / M.S. Randhawa. – New Delhi, 1971.
25. Ruckert G. Music in North India. Experiencing Music, Expressing Culture / Ruckert G. – New York, 2004.
26. Shankar R. My Music, My Life / R. Shankar. – Delhi, 1972.
27. Wade B. Khyal: Creativity within North India's classical music tradition / Wade B. – Cambridge, 1984.

Огляди, рецензії, повідомлення

IX Conferentia Investigatorum Musicae Popularis Russiae Rubrae Regionumque Finitimarum (Leopolis, 1990 – 1998 – 2010)

24-25 вересня 2010 року у Львові відбулася чергова IX Конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Такі зустрічі мали би проводитися щорічно (що, зрештою, і тривало від 1990 до 1998 року), однак із різних причин конференція розпочалася із дванадцятилітнім запізненням – зате в знаковий ювілейний рік, який ознаменовує двадцятирічний період з часу започаткування цього заходу. Саме такі важливі дати – 1990, 1998, 2010 – й були винесені в назву.

У цілому проведення конференції – одна з непересічних в історії української етномузикології подій, вагомість якої зумовлена як тим, що ініціаторами виступають провідні осередки в ділянці етномузикології – Кафедра музичної фольклористики та Науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, так і всіма званою скерованістю львівської трибуни етномузикознавців на європейські високі наукові стандарти. Принагідно варто сказати, що досвід проведення восьми попередніх конференцій сам собою вже є посутньою сторінкою в розвитку української етномузикології, про що свідчать актуальність та подальша практична об'єктивізація задекларованих ідей. У цьогорічному заході взяло участь понад тридцять учасників – відомих етномузикологів не лише з України (яка теж представлена доволі розмаїто – Львів, Київ, Рівне, Івано-Франківськ, Ужгород, Борислав), а й з-за її меж – з Польщі (Люблін, Варшава) та Сполучених Штатів Америки (Г'юстон).

За традицією кожна з конференцій дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель присвячена одному з діячів фольклористики, родом з окреслених у назві теренів. Так, запланований на 1998 рік захід мав бути приурочений до сотої річниці з дня смерті відомого фольклориста Івана Колесси. Отож, цю конференцію розпочато зі Слова про Івана Колессу, яке виголосив професор Богдан Луканюк.

Варто зауважити, що логіка розвитку конференційного заходу традиційно передбачала двоетапну структуру. Перший „заочний” етап мав відбуватися як відкрите листування учасників конференції через електронні

пошти (e-mail). Справа в тому, що за усталеною схемою львівської етномузикологічної конференції препринти доповідей та повідомлень оприлюднювалися у повних авторських версіях на веб-сайті конференції до її початку. Відтак із напрацюваннями дослідників можна було ознайомитися задовго до „очної” зустрічі. Окрім того, в е-листах можна було ставити питання до авторів запропонованого наукового матеріалу та сподіватися на відповіді. Такі листи, а також репліки авторів доповідей, за задумом організаторів, мали бути надіслані також іншим учасникам конференції та сприяти широкому обговоренню тієї чи іншої проблеми. На жаль, певна інерційність українського наукового середовища, його консерватизм та настороженість до Інтернет-ресурсів завадили уповні втілити такий цікавий та потенційно продуктивний задум у життя. Багато учасників дійсно ознайомилися із науковими статтями через Інтернет до офіційного відкриття конференції, проте зав'язати жваву дискусію у віртуальному просторі Інтернету усе ж не вдалося. Сподіваємося, однак, що така практика обов'язково приживеться надалі та розширить наукові комунікативні можливості, що зрештою вплине на невтішний стан інформації про українську етномузикологію за кордоном.

„Очний” етап відбувався за звичною схемою упродовж двох днів – оптимального, як показує досвід, терміну для плідної спільної роботи. Він включав денні засідання, на яких обговорювали по три доповіді на кожному. Оскільки свої напрацювання дослідники не зачитували, а лише тезисно окреслювали, вивільнявся час для колективного осмислення того чи іншого явища, що й надало конференції того неповторного живого та водночас камерного характеру.

Мабуть, є логіка в тому, що конференція протікає в єдиному руслі, не розгалужуючись на секційні вузькотематичні потоки. За такого формату кожне явище, обговорюване з точки зору неоднакових напрямів та методів вивчення фольклору, набуває по-новому проблемного звучання та разом необхідної стереоскопічної цілісності. Водночас існує те, що завжди об'єднувало та й сьогодні продовжує об'єднувати тематичне розмаїття цього проекту, – це актуальність усіх проголошених проблем у сучасній етномузикології.

Перше денне засідання розпочав Юрій Рибак, доповідь якого була присвячена одній із цікавих та посутніх сторінок мандрівної лірницької традиції західнополіського регіону – життєвій долі та творчій „майстерні” талановитого лірника Івана Власюка. Також у цій частині конференції мали слово Ярослав Бодак, який коротко окреслив музичні особливості лемківських трудових пісень-діалогів у контексті часово-просторових, гендерних, вікових, функціональних тощо прикмет побутування таких творів. Мелотипологічну картину вокального репертуару весільного жанрового циклу, який побутує в селах етнографічного району Вороняки, що на сході Львівської області, окреслив Антоній Поточняк.

Друге денне засідання відкрила Лариса Лукашенко, представивши жанрово-типологічну характеристику підляських пісень, які записав відомий краєзнавець, етнограф та фольклорист Іван Ігнатюк. „До джерел” повернула конференційне русло Ірина Довгалюк, виклавши історію формування та сьогочасне наповнення чималої галицької колекції фонографічних валиків.

Про Етнолінгвістичний архів Інституту філології Університету ім. Марії Кюрі-Скłodовської, зокрема про історію створення, способи транскрибування та каталогізації фольклорних матеріалів, їхні географічні, жанрові та зрештою кількісні характеристики, розповіла Беата Максимюк-Пацек (Beata Maksymiuk-Pacek) у співавторстві з професором Єжи Бартмінським (Jerzy Bartmicki) й Анною Міхалець (Anna Michalec), які не змогли взяти безпосередню участь у конференції.

Вечірні засідання відбувалися у форматі тематичного та вільного круглих столів. У межах тематичного круглого столу осмислено проблеми музично-етнографічної транскрипції. Обговорення розпочалося з презентації широкому загалу основоположної праці Отто Абрагама та Еріха М. фон Горнбостеля, яку переклав з німецької Андрій Вовчак з редакційною допомогою Богдана Луканюка. Розмову навколо питань музичного транскрибування продовжив польський колега Збігнєв Єжи Пшерембські (Zbigniew Jerzy Przerembski), ознайомивши присутніх із проблемами транскрипції народної музики, задекларованими на сторінках польських етномузикологічних досліджень. Василь Коваль висвітлив історію становлення та основні досягнення в цій же галузі української теоретичної думки. Своє бачення сутності т. зв. „аналітичного методу нотування”, запропонованого свого часу російським етномузикологом Євгенієм Гіппіусом, виклав у своїй доповіді Богдан Луканюк.

У межах вільного круглого столу учасники конференції обговорювали основні положення повідомлень про макро- та макрорівні східнослов'янської мелоареалогії (Ірина Клименко), про початки збирацької діяльності Львівської консерваторії, зокрема про експедицію Ярослава Шуста 1954 року (Ліна Добрянська), про єдиний наявний нині в українському етномузикознавстві зразок мелодії царинної пісні з Перемишльщини, задокументований у 1976 році (Михайло Мишанич), а також про рецензію Володимира Гошовського, помилково видану серед наукових праць Станіслава Людкевича (Володимир Пасічник), і про досі незнану в нас рецензію Валеріана Батка на „Волинські народні пісні” Філарета Колесси (Богдан Луканюк). Усі зацікавлені могли також ознайомитися із препринтом наукової доповіді про хрестильний жанровий цикл на Надсянні (Роман Скобало), яку, на жаль, не вдалося обговорити на засіданні через відсутність доповідача. Натомість учасники мали приємність заслухати не заявлений попередньо виступ Агати Кусто (Agata Kusto) про дослідження народної інструментальної музики на Люблінщині.

Майже всі доповіді звично супроводжувалися представленням аудіо- та відеозаписів (навіть особисто наспівуваними „ілюстраціями”), демонстрацією карт польових досліджень, аналітичних схем, таблиць і графіків, що унаочнювали та погравлювали інформативно насичені повідомлення. Палкі дискусії продовжувалися й поза рамками засідань, віддзеркалюючи той комунікативний чи апробативний голод, на який страждає сьогочасна етномузикознавча наука в Україні.

Важливо, що лише після активного обговорення, а відтак доопрацювання своїх доповідей автори зможуть опублікувати їх у збірникові. З відео- та фотоматеріалами конференції, а також подальшими інформаціями про неї можна ознайомитися на її офіційній Інтернет-сторінці <https://sites.google.com/site/09cimp>, що теж є певною новацією, співзвучною з часом.

Свого часу зрушивши у західному регіоні музично-фольклористичний науковий процес із мертвої точки, організатори заходу сьогодні обмірковують подальшу долю свого дітища, вбачаючи його майбутнє в розширенні територіальних, теоретико-методологічних, інформаційно-технологічних горизонтів.

Надія Пастух.

XIX Міжнародні наукові читання пам'яті
Л.С. Мухарінської (1906-1987) „Музична культура
Білорусі в суцвітті національних культур”
та Міжнародний фестиваль етнокультур у Мінську

Протягом 14-20 квітня 2010 року Білоруська державна академія музики в Мінську приймала науковців та музикантів з різних країн. Проведенням таких тривалих та насичених наукових і мистецьких заходів сьогодні може похвалитись далеко не кожен навчальний музичний заклад: триденна наукова конференція та семиденний фестиваль етнокультур, а ще численні презентації нових книг, аудіоматеріалів, колекцій музичних інструментів, міжнародних дослідницьких проектів.

Наукові читання в Мінській музичній академії проходять щорічно від 1992 року. З тих пір склався їхній формат, згідно з яким окремі секції охоплюють як проблематику етномузикологічних досліджень, так і питання історії та теорії музики писемної традиції. При тому кожен із наукових читань мали свою специфіку, загострюючи певний напрямок досліджень у тій чи іншій галузі¹. Цьогорічна дев'ятнадцята конференція

¹ Детальніше про історію та тематику всіх наукових читань Мінської академії музики можна довідатися на веб-сторінці Академії – www.bgam.edu.by.

вперше була об'єднана з Міжнародним фестивалем етнокультур, на якому були представлені різноманітні народномузичні традиції, що і зумовило тематичний акцент його наукової частини.

На читаннях науковці різних країн широко презентували етномузикологічні дослідження. Багатогранно розглядалась, зрозуміло, передовсім білоруська музика – її вокальна та інструментальна сфери. Із доповіддю про функціональне поле передзвону в Білорусі виступила доктор мистецтвознавства Інна Назіна, проблематику дослідження хороводно-ігрових піснених традицій у календарно-землеробській культурі Білорусі розглянула кандидат мистецтвознавства Тацяна Бярковіч. Тацяна Канстанцінава, співробітник Інституту мистецтвознавства, виголосила доповідь „Великодні псалми в пісенно-обрядових традиціях півночі Білорусі”. Білоруську тематику продовжила кандидат мистецтвознавства Тамара Якіменка із доповіддю „Епіка в календарно-пісенних зібраннях Г. Ширми”.

Ряд доповідачів запропонували слухачам розглянути певні аспекти російської етномузики, а саме в дослідженнях: „Особливості втілення інтонації плачу в жанрах дитячого музичного фольклору Псковської області” (кандидат мистецтвознавства Євгенія Редькова, Санкт-Петербург), „Стильові особливості північноросійських хороводних пісень” (Алла Полякова, Санкт-Петербург), „Смоленські народні пісні з баладними сюжетами” (Ксенія Мехнецова, Санкт-Петербург), „Історико-типологічний метод вивчення народних пісенних традицій” (кандидат мистецтвознавства, доцент Галіна Лобкова, Санкт-Петербург). Із специфікою регіональних стилів латвійської традиційної музики ознайомила у доповіді-презентації доповідач з Латвії доктор Анда Бейтане.

Одним із найпомітніших досягнень цьогорічних наукових читань, як зазначили їхні організатори, було проведення окремого секційного засідання, присвяченого традиційним музичним культурам Сходу. Окрім того, ще одним позитивом цієї секції, на думку її ведучих доктора мистецтвознавства Інни Назіної та кандидата мистецтвознавства Єлени Гороховік, стало те, що участь у роботі засідання взяли не тільки місцеві дослідники та більш часті гості з Росії, але й уперше до цього тематичного блоку долучилась Україна.

Важливий аспект сходознавчого засідання – поліареальність заслуханих досліджень. Доповідачі представили наукові розвідки, присвячені вельми відмінним східним традиціям. Певним вступом у роботу секції була доповідь дослідниці з Московської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського Маргаріти Каратигіної „Звуковий світ як предмет музикознавчого дослідження”, яка ввела присутніх у значимість і поліфункціональність звуку в різних традиціях Сходу. Різні аспекти музичної культури Південної Азії розглядалися в доповіді-презентації „Звук

як культуротворчий фактор: досвід південноазійської цивілізації” кандидата мистецтвознавства Єлени Гороховік з Мінська та „До питання про поняття ‘гхарана’ в традиційній професійній музичній культурі Гіндустані (на прикладі школи Кірана)” Ольги Коломиєць із Львівського національного університету імені Івана Франка. Проблематика однієї з найхарактерніших перських музичних традицій обговорювалась в доповіді „Традиція аваза в іранській класичній музиці”, яку виголосив відомий співець та дослідник Хосейн Нуршарг з Ірану. Про значення часу та ритму в корейській традиційній музиці розповіла Маріна Вавілова, аспірантка історико-теоретичного факультету Московської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського в доповіді „Час як персонаж звукової драми в корейській традиції каягим санджо”.

Різні музичні культури Сходу стали яскравими сторінками програми майстеркласів та фестивалю: це, зокрема, уроки гри на класичних японських інструментах (цитрі кото, лютні сямісен, флейтах сякухачі, хочіку, кьотаку) та вечір японської класичної музики і танцю від центру „Музичні культури світу” Московської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського (виконавці Хітомі Сомата – танець, Маріна Пак – кото, Маріна Вавілова – сямісен, Маргарита Каратигіна – сямісен, Александр Івашін – сякухачі, хочіку, кьотаку); концерт індійського танцю та музики „Ранголі” у виконанні танцювальних груп „Сапна” (художній керівник Е. Сіпач), „Індівара” (художній керівник Л. Хатилева), „Йога” (художні керівники Н. Воробей та Шрі Кумар), а також вечір китайської інструментальної музики Чжень Янь.

Із різними виявами східної тематики можна було ознайомитись і в інших форматах, а саме під час презентації альбому іранської класичної музики „Сарзамін-е ман” („Моя батьківщина”), про творення якого розповіли виконавець Хосейн Нуршарг і Маргарита Каратигіна, а також відкриття виставки індійських народних інструментів із колекції Білоруської державної музичної академії, які презентувала викладач цього навчального закладу та дослідниця індійської музики Єлена Гороховік.

Так само яскраво у позаконференційній програмі були представлені інші музичні традиції. З локальною білоруською традиційною культурою ознайомили автентичний колектив „Завіца” с. Радзяловічі Ганцавіцького району Брестської області, ансамбль народної музики „Рада”, а також народні інструменти з колекції І. Назіної та А. Лося.

Різноманітно була показана також російська традиція. Етномузикологи з Санкт-Петербурга Ксенія Мехнецова та Галіна Лобкова презентували книгу А.М. Мехнецова „Русские гусли и гусельная игра” (Санкт-Петербург, 2006-2009), додаючи до розповіді про автора й історію створення цієї книги цікавий ілюстративний матеріал з експедицій її автора. Свою народновиконавську діяльність дослідники з Санкт-Петербурга

(фольклорний ансамбль консерваторії ім. М.А. Римського-Корсакова) продемонстрували у концертній програмі „Народна пісня в художній культурі Росії XIX ст.”, слухачі якої почули уривки родинних та календарних обрядів, а також позаобрядовий репертуар.

Ще одним відкриттям став виступ групи студентів-етномузикологів із Латвійської академії музики ім. Я. Вітола під керівництвом Анди Бейтане та за її участі. Латвійські колеги виконали автентичну вокальну й інструментальну музику різних ареалів Латвії, виявивши велике захоплення своєю професією.

Загалом, цей конференційний та фестивальний тиждень у Мінську показав, що білоруські колеги, зацікавлені в розвитку локальної традиційної музичної культури, активно її досліджують та співпрацюють у цьому з колегами з багатьох країн, що, зокрема, засвідчила розповідь про нещодавню (2009 року) спільну експедицію білоруських і латвійських етномузикологів у Міорський район Вітебської області. Водночас білоруські науковці, як і їхні російські колеги, наполегливо розвивають вектори, спрямовані на вивчення світових культур, у чому переконались учасники як конференційних, так і фестивальних подій.

Видається, що в реалізації цих завдань неабияк зацікавлена і дирекція Академії. Це виявилось у чудовій організації наукових читань, інших презентацій, у гостинності господарів, їхній опіці всіх учасників, а особливо гостей з моменту приїзду до Мінська, у забезпеченні їхнього проживання та побуту, в добре налагодженій роботі студентів-волонтерів.

Під час останнього круглого столу відбулася дискусія щодо майбутніх наукових читань у Мінську, головним завданням яких, на думку учасників, є поглиблення міжнародної наукової співпраці. Обговорювалися також виголошені доповіді та перспектива їх публікації – відібрані матеріали в скорому часі мають з’явитися друком у черговому номері наукового Вісника Білоруської державної академії музики.

Ольга Коломиєць.

Літня школа фольклористики
Малої академії наук України

З 20 до 30 червня 2010 року в місті Дубровиця Рівненської області відбулася перша Всеукраїнська літня школа фольклористики, організована Малою академією наук України. Тут навчались учні старших класів з усієї України, які мають високий рівень знань з української мови та літератури, мистецькі нахили і здібності до пошуково-дослідницької народознавчої діяльності.

Керівництво заходом здійснював кандидат мистецтвознавства, доцент Рівненського державного гуманітарного університету Юрій Рибак. Він розробив програму роботи школи, а саме: визначив місце її проведення, склад викладачів, склав плани навчання, майстер-класів, експедиційних виїздів тощо. До роботи у школі були залучені фахівці з Рівного, Львова та Києва: Андрій Вовчак з Львівського університету, Ліна Добрянська та Лариса Лукашенко з Львівської музичної академії, Тетяна Пархоменко з Рівненського обласного краєзнавчого музею, Ірина Клименко з Київської національної музичної академії, а також народний майстер із Рівного Юрій Ковальчук і технічний працівник зі Стрия Орест Онишків.

Школа працювала протягом дев'яти повних календарних днів (не враховуючи дні приїзду та від'їзду) і, слід відмітити, що графік роботи був досить насичений. Так, в перші три дні відбувалися заняття з таких дисциплін: методика експедиційної роботи (Л. Лукашенко), усна словесність (А. Вовчак), етнографія (Т. Пархоменко), український музичний фольклор (Ю. Рибак), народні промисли (Ю. Ковальчук), народний спів (І. Клименко). Робота подальших шести днів поєднувала лекційні та практичні заняття до обіду з експедиційними виїздами в терен у другій половині дня, завдяки чому учасники школи, з одного боку, здобували певні теоретичні знання, з іншого – набували навичок проведення польової роботи. Також під час роботи школи її учні та працівники відвідали Рівненський краєзнавчий та Сарненський історико-етнографічний музеї.

Найвагомішими здобутками школи насамперед стала професійна орієнтація та початкова підготовка майбутніх фахівців у галузі фольклористики та етнографії.

Лекційні заняття були спрямовані на ознайомлення з основними етнологічними дисциплінами й отримання відповідних базових теоретичних знань. Так, на лекціях доцента А. Вовчака старшокласники дізналися про головні та найдавніші пласти усної словесності, її основні жанри (календарно-обрядові, родинно-обрядові та необрядові), фольклорну прозу та драму. Уроки народної музики, які проводив Ю. Рибак, мали на меті ознайомити учнів із основними поняттями етномузикології, а саме: культурно-жанровою системою, жанровими циклами, власне музичними жанрами, інструментальною грою тощо. На викладах із етнографії старшого наукового співробітника Т. Пархоменко слухачі дізналися про важливі види господарської діяльності українців, традиційні ремесла, одяг, декоративно-прикладне мистецтво, етнографічну діяльність корифеїв української культури Тараса Шевченка та Лесі Українки. Молодший науковий співробітник Л. Лукашенко ознайомила учнів із методичними засадами збирацької роботи фольклориста.

На практикумах народного співу під керівництвом кандидата мистецтвознавства І. Клименко діти засвоїли основні прийоми автентичного фольклорного звуковидобування, пробували опанувати різні локальні стилі та манери співу, крім того, вивчили до десятка українських народних пісень різних жанрів та традиційні народні ігри, що викликало у них особливе захоплення.

Учасникам школи також надзвичайно сподобався предмет „Народні промисли”, який викладав майстер Ю. Ковальчук. Тут вони своїми руками робили традиційні народні іграшки, плели постолі, взяли участь у виготовленні народних музичних інструментів.

Лекції дуже вдало поєднувались із стаціонарними та тереновими практичними заняттями, під час яких учні спостерігали за збирацькою роботою своїх викладачів та навіть пробували працювати самостійно, а також переймали досвід традиційних ремесел та манеру народного співу безпосередньо від місцевого населення¹.

Надзвичайно цінним надбанням школи виявилися здобуті в експедиціях аудіо- та відеоматеріали, переважно із записами традиційної народної музики. Задokumentовано також чимало оповідань, розповідей про звичаї, традиції та народні промисли поліського краю.

Експедиціями було обстежено двадцять два населених пункти Дубровицького району: Золоте, Лісове, Сварицевичі, Залешани, Грицьки, Кривиця, Літвиця, Трипутня, Бережки, Колки, Заслуччя, Залужжя, Селець, Лютинськ, Рудня, Мочулище, Крупове, Берестя, Червоне, Висоцьк, Вербівка, Тумень. Проведено збирацькі сеанси з майже сотнею інформантів, від яких записано приблизно півтори тисячі одиниць традиційної музичної культури, зроблено біля 20 годин відеозаписів та понад 2000 фотознімків. Цінними здобутками виявились записи традиційного поліського багатоголосся, творів, що супроводжують календарні обряди колядування, щедрювання, закликів весни, водіння Куста, Купала тощо. Зафіксовано досить багато родинно-обрядових пісень, переважно весільних. Також зібрано народну прозу, розповіді про традиційні уявлення, вірування, магічні дії та багато іншої етнографічної інформації. Дослідникам у подарунок від інформантів дісталися предмети народного побуту та прикладного мистецтва, що поповнять експозиції Рівненського обласного краєзнавчого музею.

Загалом діяльність школи, незважаючи на відсутність досвіду проведення подібних заходів, виявилась успішною. Учні здобули певні теоретичні знання та деякі практичні навички проведення польової роботи, що можуть їм придатися в майбутньому. Викладачі, окрім того, що виконували головним чином свої безпосередні дидактичні обов'язки, змогли

¹ Про особисті враження дітей від роботи школи можна дізнатися за Інтернет-адресою: <http://sites.google.com/site/folklorman>.

нагромадити значну кількість експедиційних матеріалів, які поповнять фольклорні архіви та використовуватимуться в подальшій дослідницькій, виконавській та навчальній роботі.

Отож на закінчення хочеться побажати, щоб перша Літня школа фольклористики Малої академії наук України була хорошим починком для проведення подібних заходів у наступні роки і стала б доброю традицією, що вносила б свою вагому частку в освітньо-патріотичне виховання шкільної молоді, розширювала б її загальнокультурні обрії, а можливо, й готувала старшокласників до вибору майбутньої професії народознавця.

Лариса Лукашенко.

Пісні з голосу столітнього львів'янина Теодора Фурти / Упор. О. Харчишин; Нотні транскрипції Х. Ізотової. – Львів, 2010. – 196 с.

Чоловічий спів у фольклорній традиції українців – досить раритетне явище, і навіть самі народні виконавці вже віддавна пісню вважають жіночим привілеєм, тоді як інструментальне музикування – чоловічим. У меншій мірі цей стереотип поширюється на необрядову сферу, у значно більшій – на обрядову, оскільки лише колядування, за спостереженням К. Квітки, є „школою організованого чоловічого співу”. І тільки як виняток, що зумовлюється неабияким музичним талантом та непереборним бажанням співати, нерідко усупереч нерозумінню та навіть насмішкам з боку оточення, у наші дні трапляються традиційні виконавці-чоловіки.

Власне до таких неординарних особистостей належить столітній львівський співак-інструменталіст Теодор Фурта, багатий творчий спадок якого висвітлено у рецензованій книзі. Матеріал на високому професійному рівні зібрано й упорядковано знаним львівським науковцем-філологом Ольгою Харчишином, котра останнім часом спеціалізується на тематиці міського фольклору¹. Нотні транскрипції також фахово ви-

¹ Харчишин О. Новочасний фольклор Львова: творення, функціонування, специфіка репертуару // Матеріали до української етнології: Збірник наукових праць. – Вип. 2(5). – Київ, 2002. – С. 435-437; *її ж*, Пісні т. зв. „легкого жанру” в народно-культурному житті українців Львова першої половини ХХ століття (питання фольклорно-літературних взаємин) // Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. – Серія філологічна. – Вип. 37. – Львів, 2006. – С. 207-231; *її ж*, Советська дійсність у фольклорі львів'ян: Нарис. – Львів, 2006. – 48 с.; *її ж*, Фольклорна спадкоємність у співаній поезії Львова кінця 1980-х – початку 1990-х рр. // Народна творчість українців у просторі і часі: Матеріали Міжнародної наукової конференції в рамках VI Міжнародного фестивалю українського фольклору „Берегиня”. – Луцьк, 2010. – С. 178-195 та інші.

конала студентка кафедри музичної фольклористики Львівської музичної академії Христина Ізотова, самé ж видання вийшло під егідою Проблемної науково-дослідної лабораторії цієї ж установи. Друк невеличким накладом у 150 примірників забезпечив поліграфічний центр університету „Львівська політехніка”.

Концепція збірки та її структура детально викладені й обґрунтовані упорядником у вступних розділах, що значно полегшує сприйняття та розуміння матеріалів книги. Звідси дізнаємося, зокрема, про те, що записи провадилися упродовж 2001-2009 років, а видання готувалися напередодні славного ювілею Т. Фурти. У процесі багаторазових зустрічей із музикантом О. Харчишин поступово вивідувала його репертуар, а водночас komponувала багатогранний творчий та психологічний портрет людини-легенди зі складними біографічними перипетіями. Очевидно, що за сто останніх років надто поліетнічний та, відповідно, еkleктичний в мистецькому плані Львів зазнав чимало політичних та соціокультурних змін, що безпосередньо відобразилось і на музичній сфері. Годі було б сподіватися, що людина із доброю пам'яттю, неабиякими творчими здібностями та тривалим життєвим шляхом, якою є Т. Фурта, могла лишитися поза цими процесами та не піддатися мінливим естетичним віянням. Саме тому його різномірний пісенний репертуар викладено у трьох розділах, далеких від пропорційності: найповніший – це „Традиційні пісні” (102 твори), значно менший – „Львівські пісні” (14 творів) та кілька зразків – „Власна творчість Т. Фурти” (2 пісні та 2 вірші). Причому в першому розділі міститься більшість творів літературного походження із відображенням соціально-побутової тематики (про козацтво, чумацтво, опришків, рекрутів, жовнірів, національно-визвольний рух), а також чимало автентичних обрядових зразків, які з дитинства запам'яталися музикантові у його рідному селі Великий Дорошів Жовківського району Львівської області. Другий розділ складають переважно жартівливі пісні, що побутовали у середовищі львівських батярів та виконувались різними мовами – у т. ч. польською та їдиш. Кілька заключних текстів, як це властиво найталановитішим музикантам, складені особисто співаком та проспівані ним на загальноновідомі мелодії – „Ой не ходи, Грицю” та „Тільки у Львові”.

Музичні матеріали збірки підготовлено на належному рівні, згідно з вимогами, виробленими львівськими етномузикологами. Зокрема, послідовно витримано диференціальний принцип тактування, детально відображено агогічні особливості виконання, численні мелічні та ритмічні варіанти. При мінімальній імпровізаційності подано лише першу строфу, а певні відхилення зазначені петитом в основному тексті та під ним. Складніші твори, з розвиненою варіантністю, транскрибовані повністю. Більшість пісень, як це зазначено у примітках, виконані співаком під власний інструментальний акомпанемент, однак у книзі

містяться лише два таких цілісних зразки: шлягер „На Високім замку старий дуб стояв” – у супроводі банджо, весільна ладканка „Гей росло, росло болото” – зі скрипкою. У решті випадків відображено лише вокальні партії. Хоча такі половинчаті транскрипції не позбавляють сам пісенний репертуар певних якісних властивостей, однак таким чином порушено цілісність музичної композиції. Більше того, наскільки відомо, виконуваних на банджо мелодій взагалі немає у жодному українському фольклорному збірнику, й тому саме цей вид неписьмної інструментальної гри міг би становити значний інтерес для дослідників. Наявні ж вокальні транскрипції відзначаються довершеністю, що у певній мірі забезпечується акуратним графічним викладенням та грамотним макетуванням музичних творів.

У такому гармонійному комплексі презентації повноцінного образу музиканта Т. Фурти слід особливо відзначити скрупульозність упорядника у філологічному опрацюванні пісенних текстів. Можна посперечатись з приводу логічності застосованого жанрового поділу творів, що komponуються у групи „традиційних”, „львівських” та „власних”, бо ж поміж першими трапляються як глибоко автентичні обрядові зразки, так і виразно напливові, авторські пісні, які радше пов’язуються із міським, у т. ч. і львівським середовищем; також до групи міських (львівських) слід віднести і власні композиції співака. Однак розв’язання подібної проблематики зробить безпорадним кожного упорядника, оскільки й досі не вироблено однозначних критеріїв класифікації фольклорних поетичних та музичних текстів узагалі, не кажучи вже про такі, що побутують у міському середовищі. Очевидно, що основну увагу О. Харчишин зосередила на точності та об’єктивності представлення поетичного масиву, а саме: (1) зазначено усі наявні варіанти комбінацій слів та словосполучень, що виникали унаслідок кількарізних фіксацій тих самих творів; (2) відображено в оригінальному звучанні кілька іноземних текстів та подано їхній переклад; (3) додано словничок діалектних та маловживаних слів. Надзвичайно ретельно упорядник дослідила історію майже кожної із виконаних Т. Фуртою пісень, що змістовно викладено в примітках і коментарях. Тут, окрім стандартної паспортизації, вказується походження творів, їхня перша публікація, в окремих випадках – документальні відомості щодо героїв сюжетів, а також цінні особисті зауваження виконавця щодо побутування тих чи інших зразків.

У додатках основне місце займають світлина, головню ті, які зробила О. Харчишин, а також із домашнього архіву співака. На більшості з них зображено Т. Фурту під час його вуличної практики співу та, переважно, скрипкової гри, що активно проходила в 1990-х роках у різних місцях Львова – від Залізного, через Краківський і до Галицького ринків, і, насамкінець, – у Бернардинському дворіку. Кілька цікавих спостережень

про скрипкове виконавство Т. Фурти викладено в окремому рефераті випускниці кафедри української фольклористики Львівського університету Анни Габрук. Однак тут стиль викладу надміру розбавлений романтичними зворотами, що помітно контрастує із суто науковими, лаконічними формулюваннями у текстах від упорядника.

Поява такого збірника може знаменувати собою початок нового етапу у фольклористиці, коли на стадії зникнення автентичного репертуару в питомому сільському середовищі наукові дослідження ще певний час можна буде проводити у місті від колишніх вихідців із села. Крім того, у майбутньому слід було б приділити окрему увагу і суто міському фольклорові, що нині, як уже мовилося, з успіхом реалізовує О. Харчишин в інших своїх доробках. В особі ж Т. Фурти ці два мистецькі стилістичні напрямки знайшли органічне поєднання, тому досконало підготовлена та оформлена збірка його пісень слугуватиме взірцем наукової розправи над музично-поетичним матеріалом, що за змістом межує між фольклором та фольклоризмом.

Юрій Рибак.

Хроніка '10

1 січня – 2 лют. Лариса Лукашенко відвідала Інститут мистецтва Польської академії наук та ознайомилася з роботою його Фонограмархіву народної музики імені Собеських.

11 лютого на щорічній звітній науковій конференції Львівського національного університету імені Івана Франка за 2009 рік виступили Ольга Коломиєць із доповіддю „До питання про поняття „гхарана” у традиційній професійній музичній культурі Гіндустані (на прикладі школи Кірана)” й Ірина Довгалюк з доповіддю „Колекція фонографічних валиків в архіві Філарета Колесси”.

21 лютого Юрій Рибак працював у журі секції „фольклористика” обласного конкурсу учнівських наукових робіт Малої академії наук України (м. Рівне).

27 лютого Ольга Харчишин на Всеукраїнській науково-практичній конференції „Геноцид України у XX столітті” (Львів, Національний університет „Львівська політехніка”) виступила з доповіддю „Усні меморати українців північної Молдови про голодомор 1946 – 1947 рр.”

18 березня на Двадцять першій науковій сесії Наукового товариства імені Тараса Шевченка в фольклорно-етнографічній комісії доповідали Ольга Харчишин на тему „Пісні-парованки: жанрова локалізація в обрядовій традиції українців Молдови та міжжанрова дифузія в системі українського фольклору” та Надія Пастух на тему „Купальські обряди та супровідна пісенність в українських селах північної Молдови”.

26 березня Л. Лукашенко в ПНДЛМЕ ЛНМА імені Миколи Лисенка прочитала лекцію „Фонограмархів імені Собеських: історія, діяльність та перспективи”.

26 березня на Восьмій всеукраїнській науково-практичній конференції „Україна – країни Сходу в XXI столітті: діалог мов, культур, цивілізацій та педагогічних систем” (Київ) виступила О. Коломиєць із доповіддю „До питання про гхарани в традиційній професійній музичній культурі Північної Індії: зародження, розвиток, трансформація явища (на прикладі школи Кірана)”.

14 – 16 квітня у Мінську відбулися XIX Міжнародні наукові читання пам'яті Л.С. Мухарінської (1906 – 1987) «Музыкальная культура Беларуси в соцветии национальных культур», на яких львівських етномузикологів представляла О. Коломиєць. Вона виголосила доповідь: «К вопросу о понятии “гхарана” в традиционной профессиональной музыкальной культуре Хиндустани (на примере школы Кирана)» (докладніше про наукові читання див. у повідомленні О. Коломиєць у цьому числі Етномузики).

18 квітня Ірина Довгалюк взяла участь у тематичній експедиції (записів риндзівок) ЛНУ ім. І. Франка у селах Яворівщини Львівської області (Бунів, Мельники, Серни, Калинівка, Породенко, Роснівка).

13 – 15 травня О. Коломиєць виступила на Міжнародній науковій конференції „XIV Сходознавчі читання А. Ю. Кримського” (у Києві) з доповіддю „Система «гуру-шиш'я парампара» як критерій пізнання та збереження традиції у контексті професійної музичної культури Гіндустані (на прикладі гхарани Кірана)”.

У середині травня вийшов друком фольклорний збірник „Пісні з голосу столітнього львів'янина Теодора Фурти”, підготований працівниками ПНДЛМЕ, з упорядкуванням, вступною статтю та коментарями О. Харчишин, нотними транскрипціями Христини Ізотової, комп'ютерним набором нот і верстанням Ліни Добрянської, музичним редагуванням Василя Ковалю.

17 травня вийшов друком фольклорний збірник „Пісні з голосу Степаниди Бровченко”, упорядкований Світланою та Оленою Юзюк, за редакцією Ю. Рибак.

22 травня Ю. Рибак та Андрій Вовчак були членами журі Міжнародного фестивалю-конкурсу дитячого фольклору „Котилася торба” (м. Дубно, Рівненської обл.).

23 травня Ю. Рибак разом із А. Вовчаком записав троїцькі обрядові голосіння та „водіння Куста”, а також понад 50 пісень у селі Сваричеві Дубровицького р-ну Рівненської області.

20 – 30 червня у с. Дубровиця Рівненської області працювала Всеукраїнська школа фольклористики Малої академії наук України. До організації та роботи цієї школи були залучені працівники ПНДЛМЕ Ю. Рибак, Л. Добрянська, Л. Лукашенко, доцент ЛНУ А. Вовчак і завідувач київської НДЛМЕ при Національній музичній академії імені П.І. Чайковського Ірина Клименко (докладніше про школу див. у повідомленні Л. Лукашенко в цьому числі Етномузики).

22 – 25 червня у Львові відбувся III Міжнародний конгрес „Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті: сучасний вимір, проекція в майбутнє”, у якому взяли участь О. Харчишин та Н. Пастух. Їхня спільна доповідь „Український фольклор як чинник етнічної ідентичності українців Республіки Молдова” викликала значне зацікавлення як єдина, що представляла етнокультуру української спільноти у Молдові.

3 – 10 липня І. Довгалюк разом з А. Вовчаком та студентами ЛНУ ім. І. Франка провели фольклористичну експедицію у села Старосамбірського р-ну Львівської обл.: Головецько, Мшанець, Галівка, Бабино, Плоске, Гвіздець, Грозьово, Дністрик, Ріп'яна, Смеречка.

31 липня у м. Новоград-Волинському Житомирської обл. відбувся Всеукраїнський конкурс автентичного співу „Животоки”, в роботі журі якого взяв участь Ю. Рибак.

21 – 22 серпня у рамках Міжнародного фестивалю традиційної народної культури „Древлянські джерела” (м. Рівне) відбувся оглядовий конкурс українських фольклорних колективів, де Ю. Рибак був членом журі.

27 серпня І. Довгалюк пропагувала свої наукові зацікавлення у прямому радіоефірі – передачі „По цимбалах”, де вела мову про фонографування народної музики в Україні.

24 – 25 вересня у Львові силами ПНДЛМЕ була проведена „IX Конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель”. На цій конференції виступила більшість працівників ПНДЛМЕ: Богдан Луканюк із доповіддю „До питання про аналітичний метод нотування”, а також із повідомленням „Рецензія Валеріана Батка на ‘Волинські народні пісні’ Філарета Колесси”; Василь Коваль з доповіддю „Українська думка про музично-етнографічну транскрипцію”; Юрій Рибак – „Поліський лірник Іван Власюк”; Ліна Добрянська – „Початки збирацької діяльності Львівської консерваторії: Експедиція Ярослава Шуста 1954 року”; Лариса Лукашенко – „Жанрово-типологічна характеристика підляських пісень у запису Івана Ігнатюка”; Ірина Довгалюк – „Галицькі колекції фонографічних валиків” (докладніше про конференцію див. у повідомленні Н. Пастух у цьому числі Етномузики)

На початку жовтня в 15 випуску журналу Асоціації слов’янського та східноєвропейського фольклору (SEEFA) “Folklorica”, що видає університет в Альберті (Канада), вийшло англійське перевидання статті Богдана Луканюка „До історії терміну ‘етномузикологія’” (On the History of the Term “Ethnomusicology”, pp. 129-154).

8 – 10 жовтня у Луцьку відбулася Міжнародна наукова конференція „Народна творчість українців у просторі і часі” в рамках VI Міжнародного фестивалю українського фольклору „Берегиня”. У цій конференції взяли участь Ю. Рибак (з доп. „Локальні обрядові мелоформи у Верхньоприп’ятському басейні”), Л. Добрянська („Експедиційна діяльність у Львівській консерваторії 1958-1961 років: Початки формування фонограмархіву ПНДЛМЕ”), І. Довгалюк („До історії поліської експедиції Філарета Колесси та Казімежа Мошинського”), О. Харчишин („Фольклорна спадкоємність співаної поезії у Львові кінця 1980-х – поч. 1990-х рр.”), Н. Пастух („Методика дослідження тваринного образу в українському фольклорі: морфологічний рівень”), Б. Луканюк („Причинки до біографії Климента Квітки: Так коли і де народився Климент Квітка?”). На фестивалі „Берегиня” у конкурсі колискових пісень виступила Л. Лукашенко, яка здобула перше місце, а Ю. Рибак у цьому конкурсі працював у журі.

9 жовтня пішов із життя Олекса Федорович Ошуркевич – відомий фольклорист, етнограф і краєзнавець, Заслужений працівник культури України (див. у цьому ж числі Етномузики некролог Ю. Рибак).

24 жовтня на Інтернет-сторінці <https://sites.google.com/site/zpkkvitku/> офіційно з’явилося електронне видання „Климент Квітка.

Зібрання праць: Прижиттєві публікації (1902–1946)”, що завершило багатолітній проект, виконаний на громадських засадах етномузикологами Львова, Рівного, Києва, Дрогобича, Хмельницького. Видання викликало численні схвальні відгуки міжнародної етномузикознавчої громади.

29 жовтня Б. Луканюк виступив із повідомленням „Електронне видання публікацій Климента Квітки” на Міжнародній науковій конференції з нагоди 70-ліття Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника. Виступ супроводжувався інструктивним показом (за участю Ліни Добрянської) компакт-диску й інтернетної сторінки, на яких викладені всі прижиттєві праці великого українського вченого.

15 – 16 жовтня О. Коломисць взяла участь у Міжнародній науковій конференції з нагоди 75-річного ювілею Яреми Євгеновича Полотнюка „Орієнталістика в Україні: традиції та актуальність проблеми” (Львів, ЛНУ ім. І. Франка), де виступила з доповіддю „Українсько-індійський етномузикологічний діалог: початки (досвід автора у дослідженні школи Кірана)”.

16 листопада у рамках Наукового семінару ЛНУ ім. І. Франка та НТШ виступила О. Харчишин з доповіддю „Український пісенний фольклор в етнокультурі новочасного Львова (трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя)”. Там же відбулася презентація збірника „Пісні з голосу столітнього львів’янина Теодора Фурти”, в якій взяв участь сам Теодор Фурта – унікальний своїм віком і хистом вуличний музикант та співак.

3 грудня у Рівненському Палаці дітей та молоді відбулася презентація компакт-диску „Ой ти, полька ‘Рухля’”, підготованого Вікторією Ярмолою та Віктором Ковальчуком. На диску представлено 57 скрипкових мелодій, записаних в останні десятиліття на Рівненському Поліссі.

25 грудня Ю. Рибак взяв участь у журі Конкурсу різдвяних вертепів „Вифліємська зірка”, організованому Центром естетичного виховання Рівненського міського будинку культури (м. Рівне).

У кінці грудня вийшов друком збірник матеріалів Дев’ятої конференції дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель за редакцією професора Б. Луканюка та доцента Ю. Рибак.

Ольга Харчишин.

Олекса Ошуркевич
(1933 – 2010)

9 жовтня 2010 року внаслідок важкої та тривалої хвороби у віці 77-ми літ пішов із життя Олекса Федорович Ошуркевич – відомий фольклорист, етнограф і краєзнавець, Заслужений працівник культури України.

Народився він 1 квітня 1933 року у славетному волинському місті Берестечку. Фахову освіту здобув на філологічному факультеті Львівського державного університету імені Івана Франка, який успішно закінчив у 1956 році. Вже із 1955 року брав активну участь у фольклористичних експедиціях на теренах Волинської області. Ці та інші волинські матеріали лягли в основу його дипломної роботи „Народнопісенна творчість Волині”, а сам регіон у подальшому став основним об’єктом етнографічних та краєзнавчих досліджень Науковця.

Із 1957 до 1961 року О. Ошуркевич працював у редакціях районних газет – у с. Заболотці Бродівського району Львівської обл., у м. Ковель Волинської обл. та в м. Болехів Івано-Франківської обл., а в 1961 році на постійно переїхав до Луцька. Тут спершу обіймав посаду наукового співробітника Волинського краєзнавчого музею, дещо згодом – із 1966 до 1984 року – був методистом, завідувачем відділу фольклору та етнографії обласного Будинку народної творчості, а в 1984 році знову повернувся до місцевого краєзнавчого музею, де із 1989 до 2003 року очолював відділ етнографії та народних промислів.

Основні напрацювання О. Ошуркевича пов’язані зі сферою фольклорної творчості – поезії, прози та музики. Вражає його збирацький стаж – понад піввіку (!), протягом якого невтомний фольклорист зафіксував більш, як 6 тисяч народних пісень, близько 900 легенд і переказів, 250 казок, майже півтори тисячі прислів’їв та приказок, а ще – багато цінної етнографічної та історичної інформації. Йому вдалося записати чимало виконавців, народжених ще наприкінці XIX століття, завдяки чому, зокрема, збережено для історії унікальні награвання на ріжку, колісцевій лірі та музику весільних капел, а також достовірно, із розповідей безпосередніх активних учасників, описано різноманітні обрядові дійства. Фольклористичні записи О. Ошуркевича в абсолютній більшості репрезентують усі райони Волинської області, певна кількість матеріалів походить із суміжних Львівської та Рівненської, а також із Івано-Франківської, Житомирської та Черкаської областей. В останні десятиліття Олекса Федорович багато пристарався для реалізації проекту повноцінного („з чистого листа”) видання фольклорної спадщини з родинних осередків видатних особистостей – Т. Шевченка, І. Франка та Лесі Українки. Багато уваги, переважно у руслі історико-культурологічних досліджень, приділив і своєму рідному містечку та його околицям, зокрема у світлі вивчення подій Берестецької битви 1651 року.

У результаті такої тривалої пошукової роботи з’явилося друком чимало окремих видань, статей, нарисів, рецензій, а також публікацій у періодиці, що загалом сягає майже 400 (!) позицій¹. Особливу цінність представляють його монографії: „Пісні з Волині” (1970), „Чарівне кресало: Українські народні казки з Волині і Полісся” (1995), „Пісні з Колодязна” (1998), „Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції” (2002), „3 фольклорної криниці Франкового села: Народні пісні, перекази, спогади” (2006), „Пісні Шевченкового краю” (2006), „До джерел: Народознавчі статті, розвідки, тексти” (2008). В останній рік свого життя О. Ошуркевич підготував до друку збірник стрілецьких і повстанських пісень „Пісні червоної калини”, що залишився у машинописі. В особистому архіві збирача знаходиться також кілька рукописних праць, приготованих для видання.

У роботі Олекса Федорович демонстрував високий ступінь організованості, був послідовним, педантичним, принциповим, і це споріднювало його з науковцями класичного академічного рівня. Проте водночас залишався надзвичайно скромним та безкорисливим, чому й не досяг у житті жодних матеріальних благ та належних відзнак, і значною мірою із тих же причин навіть не зміг реалізувати багато задуманого. По собі лишив велику бібліотеку та добротню впорядкований особистий архів, які заведве вміщувались у маленький однокімнатний квартирі. За згодою його рідної сестри Галини та домовленістю поміж кількома найближчими до Етнографа науковцями, вирішено усю цю спадщину централізовано передати до фондів бібліотеки Волинського національного університету імені Лесі Українки, де вона зберігатиметься як персональна колекція Олекси Ошуркевича та буде доступна широкому загалу; частина рукописів передана до Волинського обласного архіву. Цифрові копії усіх його аудіозаписів, а це понад 100 аудіокасет та більше як 60 магнітофонних бобін, депонуватимуться також в архіві Проблемної науководослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

Без сумніву, завдяки вірному та жертвовному служінню своїй справі, ім’я Олекси Ошуркевича вже нині великими літерами прописано в крижалі української фольклористики. Його стиль та методика студіювання уснопоетичної творчості повинні стати для наступних поколінь науковців зразком для наслідування, а солідний доробок Етнографа, представлений зокрема документальними, у т. ч. польовими матеріалами, слугуватиме етнологам цінною та унікальною джерельною базою.

¹ Основна біографічна інформація про О. Ошуркевича та повний список його публікацій, до 2003 року включно, містяться у покажчику, підготовленому до 70-літнього ювілею Етнографа: Олекса Ошуркевич: Біобібліографічний покажчик / Упоряд. В.В. Бабій. – Луцьк, 2004. Матеріали покажчика використано і при написанні цього некролога.

Олекса Федорович мужньо витримав долю науковця-самітника, а його відхід у Вічність набув символічного значення. Із 8 до 10 жовтня у Луцьку проходив VI-й Міжнародний фестиваль фольклору „Берегиня” (в історії якого, до речі, О. Ошуркевичу належить чимала роль), і водночас відбувалася наукова конференція. Серед заявлених доповідей була і його, однак саме в день свого виступу Науковця не стало. Ця трагічна вістка надійшла тільки після завершення фестивалю...

А вже 11 жовтня, знову ж без особливих почесей, у вузькому колі рідних і близьких заслуженого Фольклориста, Етнографа і Краєзнавця попрощали навіки у рідимому Берестечку.

Юрій Рибак.

Додаток

Повне зібрання праць Оскара Кольберга

Dzieła wszystkie Oskara Kolberga

Tom 1. Pieśni ludu polskiego	Tom 45. Góry i Podgórze cz. II
Tom 2. Sandomierskie	Tom 46. Kaliskie i Sieradzkie
Tom 3. Kujawy cz. I	Tom 47. Podole
Tom 4. Kujawy cz. II	Tom 48. Tarnowskie-Rzeszowskie
Tom 5. Krakowskie cz. I	Tom 49*. Sanockie-Krośnieńskie cz. I
Tom 6. Krakowskie cz. II	Tom 50*. Sanockie-Krośnieńskie cz. II
Tom 7. Krakowskie cz. III	Tom 51*. Sanockie-Krośnieńskie cz. III
Tom 8. Krakowskie cz. IV	Tom 52*. Białoruś-Polesie
Tom 9. W. Ks. Poznańskie cz. I	Tom 53. Litwa
Tom 10. W. Ks. Poznańskie cz. II	Tom 54. Ruś Karpacka cz. I
Tom 11. W. Ks. Poznańskie cz. III	Tom 55. Ruś Karpacka cz. II
Tom 12. W. Ks. Poznańskie cz. IV	Tom 56. Ruś Czerwona cz. I
Tom 13. W. Ks. Poznańskie cz. V	Tom 57. Ruś Czerwona cz. II
Tom 14. W. Ks. Poznańskie cz. VI	Tom 58. Materiały do etnografii Słowian wschodnich
Tom 15. W. Ks. Poznańskie cz. VII	Tom 59/I. Materiały do etnografii Słowian zachodnich i południowych cz. I. Łużyce
Tom 16. Lubelskie cz. I	Tom 59/II. Materiały do etnografii Słowian zachodnich i południowych cz. II. Czechy, Słowacja
Tom 17. Lubelskie cz. II	Tom 59/III. Materiały do etnografii Słowian zachodnich i południowych cz. III. Słowiańszczyzna południowa
Tom 18. Kieleckie cz. I	Tom 60. Przysłowia
Tom 19. Kieleckie cz. II	Tom 61-62. Pisma muzyczne cz. I-II
Tom 20. Radomskie cz. I	Tom 63. Studia, rozprawy i artykuły
Tom 21. Radomskie cz. II	Tom 64. Korespondencja Oskara Kolberga cz. I
Tom 22. Łęczyckie	Tom 65. Korespondencja Oskara Kolberga cz. II
Tom 23. Kaliskie cz. I	Tom 66. Korespondencja Oskara Kolberga cz. III
Tom 24. Mazowsze cz. I	Tom 67. Pieśni i melodie ludowe w opracowaniu fortepianowym cz. I-II
Tom 25. Mazowsze cz. II	Tom 68. Kompozycje wokalo-instrumentalne
Tom 26. Mazowsze cz. III	Tom 69. Kompozycje fortepianowe
Tom 27. Mazowsze cz. IV	Tom 70. Pieśni ludu polskiego. Suplement do t. 1
Tom 28. Mazowsze cz. V	Tom 71. Sandomierskie. Suplement do t. 2
Tom 29*. Pokucie cz. I	Tom 72/I. Kujawy. Suplement do t. 3-4 cz. I
Tom 30*. Pokucie cz. II	Tom 73/I. Krakowskie. Suplement do t. 5-8, cz. I
Tom 31*. Pokucie cz. III	
Tom 32*. Pokucie cz. IV	
Tom 33*. Chełmskie cz. II	
Tom 34*. Przemyskie	
Tom 35*. Wołyń	
Tom 36*. Miscellanea cz. I-II	
Tom 37-38. Pomorze	
Tom 39. Mazury Pruskie	
Tom 40. Mazowsze cz. VI	
Tom 41. Mazowsze cz. VII	
Tom 42. Śląsk	
Tom 43. Góry i Podgórze cz. I	

Tom 73/II. Krakowskie. Suplement do t. 5-8, cz. II	Tom 77/II. Radomskie. Suplement do t. 20-21, cz. II
Tom 73/III. Krakowskie. Suplement do t. 5-8, cz. III	Tom 78. Łeczyckie. Suplement do t. 22
Tom 74. Wielkie Księstwo Poznańskie. Suplement do t. 9-15	Tom 79. Kaliskie. Suplement do t. 23
Tom 75. Lubelskie. Suplement do t. 16-17	Tom 80. Mazowsze. Suplement do t. 24-28
Tom 76. Kieleckie. Suplement do t. 18-19	Tom 81. Pokucie. Suplement do t. 29-32
Tom 77/I. Radomskie. Suplement do t. 20-21, cz. I	Tom 82. Chełmskie. Suplement do t. 33-34
	Tom 83. Przemyskie. Suplement do t. 35
	Tom 84. Wołyń. Suplement do t. 36
	Tom 85. Biografia Oskara Kolberga
	Tom 86. Indeksy

Відомості про авторів

Лариса Белогурова – музикознавець (1989), доцент (2009), кандидат мистецтвознавства (2000), старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії з вивчення традиційних музичних культур Російської академії музики (РАМ) імені Гнесіних; доцент кафедри історії музики РАМ; Российская академия музыки им. Гнесиных, ул. Поварская 30/36, Москва, 121069, Россия / Росія, тел. (495) 691 27 90; folknesin@yandex.ru; моб. 8 915 125 20 65, belogurova_lm@mail.ru

Ліна Добрянська – музикознавець (1993), науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, викладач кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.): +38 050 970 87 26, e-mail: ldo2007@ukr.net

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, 79602 Львів, Україна, тел.: (032) 296 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. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.): +38 066 772 67 76, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com

Климент Квітка (1880 – 1953), видатний український етномузикознавець. Автор збірників народних пісень, низки фундаментальних наукових праць. Засновник і керівник Кабінету музичної етнографії ВУАН (1920 – 1933), професор ряду київських вищих шкіл. Професор, науковий керівник Кабінету народної музики Московської консерваторії (1933 – 1953, з перервою 1934 – 1936 у зв'язку з ув'язненням в Карагандинському концтаборі). Віртуальний інститут квіткіани – e-mail: cl.kvitka@ukr.net

Ольга Коломиєць – етномузикознавець (2000), асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури та мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, 79602 Львів, Україна, тел.: (032) 296 41 97, e-mail: kaftetr@franko.lviv.ua; співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.): +38 050 551 39 11, e-mail: okolom@gmail.com

Олена Курило (1890 – ?) видатна українська лінгвістка, діалектолог, етнограф і педагог. Вищу освіту здобула в Варшаві (учениця академіка

Євгена Тимченка). Авторка низки термінологічних словників, інструктивної монографії „Уваги до сучасної української літературної мови”, популярних шкільних підручників з української мови, а також статей з української діалектології та фольклористики. Старший науковий співробітник Української академії наук (1921 – 1933), активний член її багатьох наукових комісій ВУАН (Діалектологічної, Фольклорно-етнографічної, Краєзнавчої та ін.), професор Московського обласного педагогічного університету (1933 – 1938). Автор основоположних праць із мовознавства, термінознавства, діалектології, етнографії, а також шкільного підручника з української мови (10 видань). Репресована (1938 – 1946). Після звільнення з Карагандинського концтабору подальша доля невідома.

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. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; 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 (2000), 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. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 067 722 61 79, e-mail: larysa_lukashenko@yahoo.com

Надія Пастух – філолог (1997), кандидат філологічних наук (2001), науковий співробітник відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України, просп. Свободи, 15, м. Львів, 79000, Україна, тел.: (032) 297 01 57, e-mail: npastukh@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. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net

Збігнев Єжи Пшерембський – музикознавець (1979), доктор гуманітарних наук (1991), габілітований доктор гуманітарних наук (2008), професор Відділу музикології Інституту мистецтва Польської академії наук (Варшава), завідувач секції систематичної музикології кафедри музикології Вроцлавського університету (Вроцлав); e-mail: zprzere@ispan.pl

Юрій Рибак – етномузикознавець (1998), доцент (2008), кандидат мистецтвознавства (2006), доцент кафедри музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028, м. Рівне, Україна, тел.: (0362) 62 10 86; 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. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; 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 народної творчості у Львівській державній консерваторії ім. Миколи Лисенка (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.: (032) 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. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net

ЗМІСТ КОМПАКТ-ДИСКА (DVD)

Електронні доповнення до Етномузики № 7 (2010):

Климент Квітка, Олена Курило. Додаток до статті „З польського фольклору на Україні”.

Лариса Белогурова. Додаток до статті „Матеріали к Смоленському етномузикологічному атласу: Свадебные песни Свадебные песни со стихом 6+6”.

Богдан Луканюк. Додаток до статті „Ритмічне варіювання: Аплікація”.

Юрій Сливинський. Додаток до покажчика „Мелогеографія збірника Оскара Кольберга ‘Покуття’”.

Довгалик Ірина. Додаток до каталогу „Фонографічні валики в архіві Філарета Колесси”

Пшерецький Збігнєв Єжи. Додаток до статті „Актуальні тенденції етномузикологічної освіти в Польщі”.

Надія Пастух. Додаток до повідомлення “IX Conferentia Investigatorum Musicae Popularis Russiae Rubrae Regionumque Finitimarum (Leopolis, 1990 – 1998 – 2010)”

Ольга Коломиць. Додаток до повідомлення „XIX Міжнародні наукові читання пам’яті Л.С. Мухарінської „Музична культура Білорусі в суцвітті національних культур” та Міжнародний фестиваль етнокультур в Мінську”

Лариса Лукашенко. Додаток до повідомлення „Літня школа молодих фольклористів на Поліссі”

Додатки до Хроніки ’10:

Юрій Рибак. Додаток до некролога „Олекса Ошуркевич (1933 – 2010)”.

Пам’яті Оскара Кольберга

Фотоальбом

Електронна рутеніка Оскара Кольберга

Białoruś – Polesie (DWOK. Т. 52).

Zwyczaj i obrzędy weselne z Polesia.

Wołyń: Obrządy, melodie, pieśni (=DWOK. Т. 36).

Obrazy etnograficzne: Chełmskie. Т. I-II (=DWOK. Т. 33-34).

Przemyskie (=DWOK. Т. 35).

Sanockie – Krośnieńskie. Т. I-III (DWOK. Т. 49-51).

Obrazy etnograficzne: Pokucie. Т. I-IV (=DWOK. Т. 29-32).

Pieśni ludu Podola rosyjskiego w latach 1858 i 1862.

Електронна бібліотека „Етномузики”:

Автореферати:

Ефремов Евгений. Вариантность и импровизационность в фольклорном исполнении (на материале традиционной песенной лирики Киевского Полесья): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1989.

Сторожук Анастасія. Історизм етномузикології Климента Квітки: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000.

Персоналії:

Квітка Климент. Праці з етномузикології. Ч. 7. Посмертні публікації: Коментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году. Ч. 2.

О ритме болгарского танца «фученица» // Квитка Климент. Избранные труды. Т. 1

Лисенко Микола. Праці з етномузикології. Ч. 4. Нотографія: Збірник українських пісень. Вип. 4 (початок див. Етномузика. Ч. 4-6)

Свадьба, записанная в м. Борисполь, Переяславского уезда, Полтавской губернии // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. Т. 4

Луканюк Богдан. Праці з етномузикології. Ч. 5.

№ 43. К вопросу об аналитическом методе нотирования

№ 44. Бойківські коломийки в записях Климента Квітки

№ 45. Tańce huculskie

№ 46. Рецензія Валеріана Батка на „Волинські народні пісні” Філарета Колесси

№ 47. Матеріали до бібліографії польської етномузикології XIX–XX ст.

№ 48. Начерк історії музично-етнографічної освіти (до середини XX століття)

Людкевич Станіслав. Праці з етномузикології. Ч. 4.

Кілька слів про „Ruskie pieśni ludowe” Галя [фрагмент]

Про основу і значення співності в поезії Т. Шевченка [фрагмент]

Про композиції до поезій Шевченка [фрагмент]

Роздольський Осип. З рукописної спадщини. Ч. 3. Неопубліковані записи народнопісних текстів 1900 – 1902 років (продовження, початок див.: Етномузика. Ч. 4-5. CD)

Педагогіка:

Лобкова Галина. Становление отечественной этномузыкологии и программа подготовки специалистов. Программы с этномузыкологии Санкт-Петербургской консерватории им. Н. Римского-Корсакова.

Мацієвський Ігор. Традиційна інструментальна культура та музична освіта на межі століть

Публікації ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка:

Етномузика. Львів, 2007. Число 2.

Довідковий відділ „Етномузики”:

Покажчики:

Dziela wszystkie Oskara Kolberga (DWOK): Informator wydawniczy = Повне зібрання праць Оскара Кольберга (ПЗП ОК): Проспект видання Електронний каталог Етномузики. Ч. 1-6.

Етномузикознавчі заклади України:

Магістерські, дипломні та курсові роботи з етномузикології студентів харківських вищих навчальних закладів культури і мистецтв 1993-2010 років. – Підготувала Віра Осадча (Харків).

CONTENTS

<i>From editors</i>	7
---------------------------	---

Studies

Klyment Kvitka, Olena Kurylo.	
From the Polish folklore in Ukraine	9
Lukaniuk Bohdan. Commentary.....	37
Larisa Belogurova.	
Materials to the Smolensk ethnomusicological atlas:	
Wedding songs with a syllabic verse 6+6	43
Bohdan Lukaniuk.	
Rhythmic variation: Application	71

Materials

Jurij Slyvyyns'kyj.	
The melogeography of Oskar Kolberg's collection „Pokucie”:	
Index / Edited by Lina Dobryans'ka	79
Bohdan Lukaniuk.	
Michael Kamins'kyj: The cymbalist from the foothills	
of Pokuttia	90
Iryna Dovhalyuk.	
The phonographic cylinders in the private archives	
of Filaret Kolessa	101

Pedagogy

Zbigniew Jerzy Przerembski.	
Current trends in ethnomusicological education in Poland	116
Olha Kolomyets'.	
World ethnomusic: Indian traditional culture	
(Project of the academic program-synopsis)	126

Reviews and announcements

IX Conferentia Investigatorum Musicae Popularis Russiae Rubrae Regionumque Finitimarum (Leopolis, 1990 – 1998 – 2010).	
– <i>Nadija Pastukh</i>	147
The 19 th international academic reading in memory of L. Mukharinskaya “Musical culture of Belarus’ in the inflorescence of national cultures” and International festival of ethnic cultures in Minsk	
– <i>Olha Kolomyets’</i>	150
The summer school of young folklorists in Polissia region	
– <i>Larysa Lukashenko</i>	153
The songs recorded from Theodor Furta, a centenarian from Lviv	
– <i>Yuriy Rybak</i>	156
<i>Chronicle</i> '10	
– <i>Olha Kharchyshy</i>	160
Oleksa Oshurkevych (1933 – 2010)	
– <i>Yuriy Rybak</i>	164

Appendix

Complete works of Oskar Kolberg	167
Information about authors	169
Contents of the compact-disc (CD)	172
Contents	174

Наукове видання

НАУКОВІ ЗБІРКИ
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
імені Миколи ЛИСЕНКА

Випуск 26

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 16175-4647Р від 20.11.2009

серія
ЕТНОМУЗИКА
Число 7
Збірка статей та матеріалів

Упорядник – Богдан Луканюк
Відповідальний за випуск – Василь Коваль
Мовний коректор – Ольга Харчишин
Англійські тексти – Антоній Поточняк
Комп’ютерна верстка – Юрій Рибак

Редакція:

Ліна Добрянська, нс, секретар редакції, ldo2007@ukr.net
Ірина Довгалюк, доц., снс, канд. м-ва, dis_muz@ukr.net;
Василь Коваль, зав. ПНДІМЕ ЛНМА, снс, канд. м-ва, pndlme@ukr.net;
Богдан Луканюк, проф., пнс, канд. м-ва, редактор, lukaniuk@ukr.net);
Юрій Рибак, доц., снс, канд. м-ва, yuriy_rybak@ukr.net

Адреса редакції:

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка
вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів
тел. +38 032 235 84 78
e-mail: pndlme@ukr.net, pndlme@ukr.net

Підписано до друку 17.06.2011
Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60x84/16
Друк на різнографі. Ум. друк. арк. **XX**. Обл. вид. арк. **XX**.
Наклад 100 примірників

