ISSN 2523-4854 (Online), ISSN 2523-4846 (Print)

ЕТНОМУЗИКА

13

Століттю публікації XVI тому
„Матеріалів до української етнології" НТШ
присвячується

herausgegeben
von der Ethnographischen Kommission der ukrainischen Ševčenko-Gesellschaft der Wissenschaften in Lemberg
Bd. XVI.
Melodien der ukrainischen Volkslieder aus Podolien und dem Cholmer Gebiete
redigiert von Stanislaus Ljudkewyč, mit Einleitung von Philaret Kolessa.

Матеріяли до української етнольоґії

видає
Етноґрафічна Комісія
Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові
ТОМ XVI.

Мельодії українських народнїх пісень з Поділя і Холмщини

зібрані
Л. Плосайкевичом і Я. Сенчиком

під редакцією
Станислава Людкевича

з передмовою
Філярета Колесси.

У ЛЬВОВІ, 1916.

Накладом Наукового Товариства імени Шевченка.

З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка

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

ЕТНОМУЗИКА

13

Збірка статей та матеріалів
з нагоди століття публікації XVI тому
„Матеріалів до української етнології” НТШ

Львів
2017

УДК 78.6У
Е 88

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
протокол № 9 від 26.10.2017 р.

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 22979-12879Р від 13.11.2017

Редакційна колегія:

Ігор Пилатюк – академік, народний артист України, дійсний член НАМ України, кандидат мистецтвознавства (головний редактор)
Ірина Довгалюк – доктор мистецтвознавства, доцент (заступник головного редактора)
Василь Коваль – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (відповідальний секретар)
Бернард Ґарай – доктор, професор (Словаччина, Нітра)
Адріана Ґельбіг – доктор, професор (США, Пітсбург)
Пйотр Даґліґ – доктор, професор (Польща, Варшава)
Ірина Зінків – доктор мистецтвознавства, професор
Любов Кияновська – доктор мистецтвознавства, професор
Богдан Луканюк – кандидат мистецтвознавства, професор
Сванібор Петтан – доктор, професор (Словенія, Любляна)
Юрій Рибак – кандидат мистецтвознавства, доцент
Рімантас Слюжінскас – доктор, професор (Литва, Клайпеда)
Олег Смоляк – доктор мистецтвознавства, професор
Надія Яремко – доктор мистецтвознавства, професор

Рецензенти:
Віолетта Дутчак – доктор мистецтвознавства, професор
Анатолій Іваницький – доктор мистецтвознавства, професор
Стефанія Павлишин – доктор мистецтвознавства, професор

Упорядник:
Лариса Лукашенко – кандидат мистецтвознавства

Мовне редагування:
Ольга Харчишин – кандидат філологічних наук

Е 88 **Етномузика**: Збірка статей та матеріалів з нагоди століття публікації XVI тому „Матеріалів до української етнології” НТШ. – Львів: Вид-во „ГАЛИЧ-ПРЕС”, 2017. – Число 13 (2016) / упор. Л. Лукашенко. – 182 с.

У тринадцятому щорічнику „Етномузика” вміщено дослідницькі статті з питань історії та теорії музичної фольклористики, педагогіки, рідкісні архівні матеріали, а також рецензії, повідомлення та хроніку за 2016 рік.

УДК 78.6У

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2017
© Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2017
© Вид-во „ГАЛИЧ-ПРЕС”, 2017

Століттю публікації XVI тому
„Матеріалів до української етнології" НТШ
присвячується

ЗМІСТ

Від редакції..... 7

Студії

Ольга Коломиєць
Звукова колористика у стилістиці музичної мови професійних співців школи (ґхарани) кірана у Північній Індії: раґа Яман – спроба аналізу (до питання про музичну семіотику)..... 9

Галина Кутирёва-Чубаля
Лингво-музыкальный синкрезис как онтогенетическая и диахроническая константа этнопесенного языка (на примере белорусской песни)..... 31

Вікторія Кумгир-Новак
Етномузикознавча діяльність Дезидерія Задора..... 47

Матеріали

Лариса Лукашенко
Збирацька діяльність Якова Сєнчика (за матеріалами авторського рукопису)..... 80

Ірина Довгалюк
Рецензія Філарета Колесси на рукописну збірку народних пісень з нотами з Холмщини та Підляшшя Якова Сєнчика 89

Богдан Луканюк
Автобіографія К. В. Квітки..... 99

Олена Серко
Типові весільні наспіви Середньої Волині 116

Педагогіка

Богдан Луканюк

Музичний фольклор. Порівняльне етномузикознавство: Програма 135

Повідомлення, рецензії, огляди

Рецензія-відгук на книгу І. Довгалюк „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції”
– Богдан Луканюк 151

На шляху до мелогенетичної систематизації.
Відгук на книгу: Луканюк Богдан „Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі”
– Лариса Лукашенко 155

Рецензія на видання: „Нижанківський Остап. Народні пісні в Україні: історія, методологія, тенденції”
– Ірина Довгалюк 160

Рецензія на видання: „Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році: Вибране”
– Олена Серко 163

Рецензія на видання: „Polska pieśń i muzyka ludowa – Źródła i materiały. T. 5. PODLASIE. Część I. Teksty pieśni obrzędowych
– Ольга Харчишин 164

Слов’янська мелогеографія-6: прицільний погляд на зиму
– Анна Коломицева 167

ICTM, Study Group on Musics of the Slavic World
– Галина Пшенічкіна
– Анастасія Мазуренко 170

Хроніка ’16 / уклала *Лариса Лукашенко* 173

Богдан Луканюк

„Лемківщино моя мила...” Пам’яті Ярослава Бодака **177**

Від редакції

Черговий 13-й випуск „Етномузики” присвячений збірці, виданій у 1916 році Науковим Товариством ім. Шевченка „Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини” Людвіґа Плосайкевича і Якова Сєнчика, під редакцією Станіслава Людкевича та з передмовою Філарета Колесси. Це було фактично останнє музично-фольклористичне видання Етнографічної комісії НТШ, оскільки Перша світова війна та наступні глобальні соціально-політичні колізії зумовили занепад наукової та видавничої діяльності НТШ, а згодом й повне припинення роботи всього товариства. Історія появи книги була непроста. У 1908 році народнопісенні колекції Л. Плосайкевича та Я. Сєнчика (як і низку інших зібрань) планувалось опублікувати у продовженні серії видань „Галицько-руських народних мелодій”. Робота над підготовкою до публікації була розпочата, зокрема матеріали Я. Сєнчика для оцінки були передані Ф. Колессі. Він пише загалом схвальний відгук, однак висловлює низку зауважень. Цей унікальний документ із Приватного архіву академіка Філарета Колесси у Львові оприлюднила на сторінках цієї „Етномузики” Ірина Довгалюк, додавши невеликий історіографічний нарис, що роз’яснює обставини появи рецензії та відповідні коментарі. Вдруге питання видання народних пісень у записі Я. Сєнчика та Л. Плосайкевича було винесено на засідання Етнографічної комісії НТШ у 1911 році. Підготована до друку робота з невідомих причин пролежала у видавництві до війни і щойно 1916 року була опублікована лише обрядова частина холмсько-підляської колекції.

Коротку характеристику неопублікованого збирацького спадку Я. Сєнчика представлено у публікації Лариси Лукашенко. У роботі здійснено також спробу реставрації за архівними матеріалами невідомих обставин життя та збирацької діяльності Я. Сєнчика.

У розділі „Матеріали” вміщено ще одну цінну фактографічну публікацію на основі архівних джерел – автобіографію Климента Квітки, складену в 1943–44 роках, що значною мірою доповнює загальновідому біографію вченого. Матеріал до друку підготував, проаналізував та супроводив детальними поясненнями та коментарями Богдан Луканюк.

Завершує розділ робота молодої дослідниці Олени Серко „Типові весільні наспіви Середньої Волині”. О. Серко зараз здійснює активну експедиційно-дослідницьку діяльність, отож пропонована студія демонструє перші вагомі здобутки, оскільки ґрунтується на чималій кількості матеріалів, особисто зафіксованих авторкою на території Середньої Волині.

Чільний розділ збірки „Студії” представлений трьома роботами, які репрезентують тематичну та методологічну різноманітність сучасної східноєвропейської етномузикології. Рідкісний для української

етномузикології орієнтальний напрямок досліджень став предметом наукових зацікавлень львівської дослідниці Ольги Коломиєць. У вміщеній у „Етномузиці" роботі описано основні засади звуко-інтонаційної палітри північноіндійської професійної традиції, також прослідковано взаємозв'язки музичної творчості зі стилістикою співців Кірана. Студія виконана на основі власних польових записів авторки.

Неординарний погляд на засадничі принципи будови обрядових народнопісенних творів демонструє дослідниця білоруського фольклору Ґаліна Кутирьова-Чубаля. У своїй роботі вона простежує, як на основі аналізу різних рівнів лінгво-музичних кореляцій можна розкрити передумови та закони формування синкретичної мови народної пісні.

Досягнення молодої генерації етномузикологів репрезентовані роботою магістранти ЛНМА імені М. В. Лисенка Вікторії Кумгир-Новак, яка досліджує етномузикознавчу діяльність українського закарпатського композитора Дезидерія Задора. Вперше вивчено та схарактеризовано його експедиційну роботу, проаналізовано праці, статті та рукописи, присвячені народній пісні.

Традиційний розділ „Педагогіка" представлений навчальною програмою Богдана Луканюка „Музичний фольклор. Порівняльне етномузикознавство" у вищих музичних навчальних закладах. Порівняльна етномузикологія сьогодні не є повністю сформованою дисципліною та все ще перебуває в процесі становлення, тому запропонована методична розробка має почасти експериментальний характер.

Відгуки на важливіші етномузикологічні події року вміщені у розділі „Огляди, рецензії, повідомлення". 2016 рік був багатим на видання львівського наукового осередку. У цьому році побачила світ ґрунтовна об'ємна монографія Ірини Довгалюк „Фонографування народної музики в Україні", що стала вагомим підсумком багатолітніх напрацювань та склала підґрунтя для здобуття авторкою наукового ступеня доктора мистецтвознавства. У нинішній „Етномузиці" вміщено одну із низки рецензій на цю роботу. Значний поступ до вирішення проблем генеалогічної класифікації народних мелодій зроблено у монографії Б. Луканюка „Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі", рецензію на яку також опубліковано в цій „Етномузиці". Також у розділі вміщено відгуки на інші видання та події 2016 року: „Нижанківський Остап. Народні пісні: збірка 1891 року", „Конкурс на волинські народні пісні в 1834/35 навчальному році: Вибране", п'ятий том „Підляшшя" серії "Polska pieśń i muzyka ludowa", конференцію „Слов'янська мелогеографія–6", Перший симпозіум традиційної музики (ICTM), присвячений вивченню музики слов'янського світу.

Завершує випуск Хроніка подій за 2016 рік та некролог пам'яті українського музикознавця, етномузиколога та педагога Ярослава Бодака.

УДК 781.2:784.03.071](540-17)

Ольга Коломиєць

ЗВУКОВА КОЛОРИСТИКА У СТИЛІСТИЦІ МУЗИЧНОЇ МОВИ ПРОФЕСІЙНИХ СПІВЦІВ ШКОЛИ (ҐХАРАНИ) КІРАНА У ПІВНІЧНІЙ ІНДІЇ: РАҐА ЯМАН – СПРОБА АНАЛІЗУ
(до питання про музичну семіотику)

Ольга Коломиєць, етномузиколог, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів), okolom@gmail.com, + 38 (050) 551 39 11.

У статті розглянуто фундаментальні елементи та різні етапи творення музичної інтонації у композиції кхаялу – різновиду високої класики професійної музичної культури усної традиції Північної Індії в репертуарі співців школи Кірана.

Вперше в українському етномузикознавстві на прикладі особисто записаних упродовж експедиційного дослідження в Індії у 2009 р. та транскрибованих зразків *раґи Яман*, а також проаналізованих архівних матеріалів у статті розглянуто основні засади її звуко-інтонаційної палітри та взаємозв'язок із стилістикою та етосом співців Кірана.

Показана у дослідженні на фрагментах двох творів звукова інформативна ланка *раґи Яман* дає змогу зробити перший крок у визначенні властивостей музичної мови співців школи Кірана у контексті багатовікових уставів індійської музики. Аналіз транскрибованих творів показав, що (1) співці використовують у своїх композиціях характерний для побудови *раґи Яман* звуковий склад, вирізняючи з-поміж інших найприкметніші для неї тони, які і надають звучанню певної колористики; (2) представлення однієї і тої самої *раґи* співцями, що належать до однієї школи (вчитель – учень), ні в якому разі не стає калькуванням. Таким чином, співці школи Кірана доводять приналежність своєї виконавсько-професійної традиції до давніх канонів індійської музики на її універсальному, спеціальному та альтернативному рівнях, будучи як творцями, так і оберегами традиції. Це підтверджує унікальність високої музичної культури Індії та засвідчує універсальність традиційної культури у її безмежних світових проявах.

Ключові слова: звук, свара, канон, ґхарана Кірана, раґа Яман.

Одне з ключових правил функціонування традиційної музичної культури в будь-якому регіоні світу полягає у необхідності володіння

її носіями не лише текстом (музичним/словесним) твору, але й стилістичними особливостями його інтерпретації в канонах певної традиції. Лише у такий спосіб носій може бути представником певного традиційного музичного середовища.

Стилістичний фактор, зазвичай, є містким поняттям і передбачає дію багатьох рівнів різного характеру. Незважаючи на окремішність проблематики кожного з цих рівнів, вони поєднуються у звучанні певної композиції, яка під час виконання виявляє своє походження, період та обставини виникнення, середовище побутування, функції та музичні властивості, а також індивідуальні характеристики її інтерпретаторів.

Багаторівневість стилістики того чи іншого репертуару музичної традиційної культури уподібнюється до структури живого організму: від зовнішньої оболонки до найменших складових на клітинному рівні. На думку видатного індолога Чайтаньї Деви, об'ємність поняття стилю в індійській музиці відповідає й багаторівневій лінгвістичній піраміді в цьому регіоні, де найзагальніший рівень представляє індоєвропейська група мов, наступний – окремі її види (наприклад, гінді), після цього різновиди, тобто діалекти, і останній „клітинний" рівень – манера мовлення певної особи у спільноті. Так й у професійній музиці усної традиції стилістику музичного матеріалу науковець пропонує розподілити на чотири рівні: 1) універсальний (вся індійська музика); 2) спеціальний (музика двох великих культурних регіонів субконтиненту: північного або гіндустані та південного – карнатського); 3) альтернативний (побутування діалектів-стилістичних шкіл (*ґхаран*[1]); 4) індивідуальний (особливий спосіб інтерпретації кожного виконавця, представника тої чи іншої *ґхарани*) [2, с. 111]. Очевидно, всі ці рівні існують у тісному взаємозв'язку, утворюючи цілісність стилістичної піраміди. Унікальність цієї системи полягає і в тому, що експонент її останньої ланки є не лише відтворювачем, а й творцем нових інтерпретацій фундаментальних елементів музичної мови.

Одним із визначальних елементів музичного мовлення виконавців в індійській культурі на усіх її стилістичних рівнях є звук та його символіка. Незвичайна увага інформантів до цієї, здавалось би, найменшої інформативної складової тексту була виявлена впродовж експедиційних сесій[2], що зумовило написання цієї розвідки. Інтерес

---

[1] Більше про поняття ґхарани див. дослідження авторки [3].

[2] Особисте експедиційне дослідження відбулось у 2009 р. в містах Делі, Ґурґаон, Колькатa, а також в селищі Кайрана, що знаходиться за 100 км. від Нью-Делі, і

до цього питання був також підсилений міркуваннями дослідників про те, що „…семіотичні теорії, розвинуті у фоноцентричному контексті, мають великий вплив на виявлення інформації, переданої через музику” [10, с. 214], а, відтак, проливатимуть світло на її засадничі властивості, що, у свою чергу, становить особливо важливий фактор для пізнанні чужоземної музичної культури.

Звукова палітра в індійській музиці почала формуватись від ранніх її етапів у взаємодії локальних та чужоземних, запозичених елементів. З одного боку, на звуковий комплекс індійської музики вплинуло різноманіття автентичної індійської вокальної та інструментальної сфер ще з часів архаїчного (передарійського), ведичного та буддійського періодів із притаманним кожному з них (щонайменше двом останнім) особливим, навіть сакральним, ставленням до звуку. З іншого – ще з часів раннього середньовіччя більша частина Індійського субконтиненту, а особливо його північ, зазнала впливу нових звучань. Найбільш дотичним до нової звукової інформації став ареал, до якого входив Пенджаб, Раджастхан, Кашмір, території сучасного Пакистану та інші близькі до них ділянки. Злиття різних регіональних традицій Сходу на території Північної Індії означало й поєднання різних граней семантики звуку: ритуальної (релігійної) та гедоністичної (світської).

Задекларована ще давніми теоретиками індійської музики концепція звуку як основи світобудови та буття всього земного та неземного [6, с. 103] стала знаковою не лише як теоретичне обґрунтування сакральності звуку. Оскільки, згідно з теорією, „першозвук” всесвіту потребує своєї реалізації та перетворення у його фізичну стадію, вона стала підґрунтям виконавської практики носіїв традиційного високого класичного репертуару, зокрема співців стильової школи (*ґхарани*) Кірана, витоки якої сягають кінця XIII ст., а сучасні її представники стали основними інформантами цього дослідження[1].

Процес „знаходження” або „встановлення” звуку та його правильної артикуляції є фундаментальним та, зазвичай, тривалим у

є місцем походження основних представників школи як в минулому, так і в сучасний період. Впродовж дослідження було опитано 20 інформантів, до основних з них належать Пандіт Мані Прасад (Нью-Делі), Амджад Алі Кхан (Нью-Делі), Машкур Алі Кхан, що є одним з ґуру Академії традиційної музики в Колькаті (ITC Sangeet Research Academy), а також його учень та племінник Аршад Алі Кхан.

[1] Детальніше про ґхарану Кірана, її формування та сучасних представників див. [3; 4].

щоденних вправляннях співців Кірана, а також становить першооснову розвитку музичних композицій; цей процес розпочинається з підбору відповідних до задуму виконавця звуків, втілених у найменших складових музичного матеріалу – *шруті* та *сварах*.

Найбільшу складність у пошуку та побудові певного (правильного) звуку у виконавській практиці співців становлять мікротони *шруті*. Значення, яке надають цим звуковим „клітинам" індійського музичного організму співці Кірана, є справді надзвичайно велике. Саме *шруті* визначають характер звучання, якість та барву тої чи іншої ноти. Відбувається це завдяки різній кількості усіх 22 мікротонових співвідношень, що містяться у складі основних семи ступенів звукорядної шкали:

I – 4 *шруті*,
II – 3 *шруті*,
III – 2 *шруті*,
IV – 4 *шруті*,
V – 4 *шруті*,
VI – 3 *шруті*,
VII – 2 *шруті*.

Як видно, специфіка цього елемента полягає у нестабільності, постійному коливанні.

Стабільну основу композицій співців Кірана становлять сім *свар*: Са (I), Ре (II), Ґа (III), Ма (IV), Па (V), Дга (VI), Ні (VII). Проте, у зв'язку з наявністю у кожному з них різної кількості мікротонів, і ці порівняно стабільні елементи можуть зазнавати певних модифікацій: підвищуватись (*тівр*) або понижуватись (*комал*) на певну кількість *шруті*. Зокрема, виконавці Кірана користуються трьома видами підвищення (підвищений, більше підвищений та найбільш підвищений) та, відповідно, пониження звуку. Варто зазначити, що у звукоряді є й ступені, які виконуються лише у чистому (*шудха*) виді – це I та V ступені (Са та Па, відповідно). Вони ж містять і найбільшу кількість мікротонів. Це надає їм особливої ваги впродовж композиції.

Така градація звуку допомагає виконавцю знайти найвідповідніший його варіант. Увиразнюючи той чи інший ступінь, співець досягає необхідної звукової аури. Пояснюючи мотивацію віднайдення чи вибору певного звучання, виконавці Кірана покликались не лише на спонтанний емоційний стан чи настрій, а часто, навпаки, апелювали до „рецептів", які отримали у спадок від старших представників сво-

єї династії (тобто, дотримуючись „альтернативного” стилістичного рівня) та загальних канонів гіндустанської традиції (універсальний рівень). Відповідно до них, на думку опитаних співців, кожен чистий та альтерований ступінь може бути пов’язаний з певними емоціями, як-от: I неальтерований ступінь символізує спокій та щастя, II понижений – відображає жаль і т. д.

Після усвідомлення якості та символіки кожного ступеня співець переходить до моделювання основи музичної композиції. Цей наступний рівень пов’язаний із підбором необхідного звукового складу та розподілом функцій між ступенями. Це дає змогу виконавцям будувати ладово-мелодичні конструкції – *раґи*, що є не лише певними комбінаціями звуків, а й есенцією їхнього символічного забарвлення. Про це свідчить й пряме значення терміна *раґа* (*рааґ*) – „фарба”, „колір”, або ж „почуття” (санскрит). У кожній з них щораз по-новому прочитується і загальновідомий склад звукоряду, і характер та семантичне значення твору.

Новизна подачі *раґи* значною мірою залежить від трактування ролі кожного її ступеня – *свари*. Це взаємопов’язано з частотою та формою вживання тої чи іншої *свари*. Незалежно від кількісного звукового складу *раґи* (що може коливатись від п’яти до семи), вона містить різні за функцією ступені. Зокрема, ступінь, який співець використовує найчастіше і, відповідно, який найбільше „забарвлює” звучання *раґи* у певний настрій, вважають головним – *ваді*. Наступний за важливістю є ступінь-„співрозмовник” – *самваді*. Назва функції цього ступеня походить від слова „самвад” – „діалог”, що ілюструє його завдання у побудові. Цю *свару* найчастіше використовують упродовж імпровізації *раґи* поряд із головною під час вступу в „розмову”, щоб відтінити головну свару, увиразнити її властивість. Саме *ваді* та *самваді* є основою *раґи*, і зазвичай вони перебувають на відстані двох-трьох ступенів один від одного. Своєрідний „дисонанс” у звучання *раґи* може внести ступінь *віваді* („ворог”), однак, на думку співців, і цей „чужий” елемент, якщо вдаватися до нього не надто часто, покликаний надати нового імпульсу розгортання, активізувати його та наголосити на властивостях визначальних для *раґи* ступенів. Роль *анувaді* (всіх інших ступенів) – сприяти створенню загального характеру композиції та допомогти розвинути драматургію *раґи*.

Не менш важливою для втілення характеру *раґи* є й послідовність її ступенів на всіх етапах розвитку. Зерном процесу розгортання раґи є дійсний висхідний (*арох*) та низхідний (*аврох*) виклади під

час виконання, зумовлені канонами традиції. Варто зазначити, що як висхідний, так і низхідний рухи часто не відповідають послідовній порядковості ступенів від найнижчого до найвищого, а становлять „ламані” побудови. Тому поняття звукоряду в сенсі розташування звуків за висотою є умовним. Крім того, висхідний та низхідний рухи тієї самої *paґu* часто відрізняються один від одного.

Належного звучання для *paґu* у її вузькому та широкому сенсі надають характеристичні фрази, які також сформувались протягом тривалого часу практики видатних співців і, відтак, стали канонічними. Такі характерні звороти, що в співочому середовищі мають назву *пакад*, є своєрідними лейтмотивами композиції. Вони часто слугують критерієм диференціації *paґ*, які мають однаковий звуковий склад.

Вибір відповідного типу звуку та його артикуляції, так само як звукового складу, тобто певних *paґових* побудов та розвиток їхніх *пакадів*, можуть бути зумовлені часом виконання композиції. Час, зазвичай, трактують у двоякому значенні: певна частина доби та період календарного року. Як відомо, дещо подібна „звукова” приуроченість (зокрема, сезонна) характерна для різних традиційних культур, у тому числі й української (наприклад, у Поліському регіоні). У цьому контексті традиційні виконавці вважатимуть неприпустимим виконання весняних мелодій узимку тощо. Взаємозв’язок музичного виконання з циклічністю всесвіту індійські виконавці та теоретики пов’язують із „звучанням” універсуму та підпорядкування цьому всіх елементів. Метою цього процесу є досягнення гармонії буття. Відповідно, у зв’язку із сакралізацією звуку, в цій традиції правильне звучання чи співвідношення звуків мали позитивний вплив на виконавця та слухача, а неправильне – шкідливе і навіть згубне. Цим правилом користувались і в лікувальних цілях, про що свідчить учення Аюрведи. Зрозуміло, досягнення однозначного узгодження було можливе в періоди домінанти традиційної культури, коли людина організовувала свою діяльність в унісон із природним циклом.

Визначальними у досягненні адекватного (правильного) звучання є знову ж відповідні властивості ступенів, які корегують зачислення тої чи іншої *paґu* до певної групи згідно з часом виконання, а саме, їхня чиста або альтерована форма (окрім I та V ступенів, які є завжди незмінні). Особливу вагу в класифікації типів *paґ*, згідно з їхньою часовою символікою, матиме IV ступінь, а точніше – його вид. Зокрема, *paґu*, де обов’язково наявні II, IV та VI ступені у чистій

формі, виконують у денний час після сходу сонця. Видозміна IV ступеня, а власне його підвищення, відноситиме побудови із II та VI чистими до другої підгрупи денних *раґ*, а саме тих, які найкраще відповідають періоду після заходу сонця. *Раґи*, які краще звучатимуть пізнього вечора та вночі, мають у своїй основі понижений III та VII ступені; всі інші – виконують у різних видах: чистих та більше або менше модифікованих. Спеціальний статус, так само як і години їхнього виконання – перехідний період доби, який призначений також і для медитацій [2, с. 66], мають *раґи* третьої групи – *раґи* світанку та сутінок. Особливої загостреності та напруги звучання їм надаватимуть близькі до незмінних *свар* (I та V) понижені II та VI ступені, що, очевидно, є символічним для рубікону дня і ночі. Свою вирішальну роль тут знову відіграє IV ступінь. Його чиста форма відноситиме *раґу* до періоду виконання в часі сходу сонця, підвищена – до заходу.

Таким чином, звучання цілковито узгоджується з природнім циклом та, відповідно, настроєвим станом як виконавця, так і слухача.

Взаємозв'язок цих двох факторів зазвичай важливий, адже основу репертуару співців Кірана становить музика для слухання. Тому досягнення контакту та взаєморозуміння між виконавцем і слухачем є метою та бажаним результатом. Важливо, що успіх виконання полягає не лише у правильній подачі елементів та прочитанні обізнаною аудиторією граматики музичної мови виконавця, а власне зведенні усіх її складових у загальну концепцію, яка передбачає введення слухача у бажаний емоційний стан, що у давньоіндійській теорії окреслюється поняттям *раса*. Етимологія цього терміна пов'язана зі словами „есенція" та „аромат", про що свідчать давні теоретики в одному з перших трактатів про мистецтво давньої Індії „Натяшастра" [7]. У цьому ж джерелі обґрунтовано декілька основних емоційних станів, у яких перебуває виконавець у процесі викладу матеріалу та які викликає в аудиторії мовою мистецтва. Серед них: любов (*шрінґар*), меланхолія або сум (*каруна*), гнів або дратівливість (*раудра*), відвага (*вііра*), радість (*хася*), відраза (*бібаца*), страх (*бхаянака*), захоплення (*адбхута*), спокій або благоговіння (*шант*). Усі дев'ять емоційних комплексів є універсальними для різних видів мистецтва, оскільки більшість його давніх форм передбачали єдність елементів. Характерно це було і для музики, яка існувала у нерозривній єдності з танцем та акторською грою [1, с. 56].

При тому, що термін *раса* під час опитування був, по суті, не відомий співцям Кірана, однак мета виконання та стадії її досягнення збігаються з виконавськими канонами індійського мистецтва. Занурення слухача в певний емоційний стан у співців досліджуваної школи відбувається шляхом „нанизування" усіх зазначених вище елементів музичної мови від першого звуку, який „бере" виконавець, розпочинаючи композицію, розміщення цього звуку у певних регістрових площинах (*стхана*), яких є три: низький (*мандра*), середній (*мадхя*) та верхній (*тара*), і до введення слухача в особливий настрій. Він часто супроводжується певними реакціями аудиторії, такими, як закриванням очей, виразами обличчя, промовлянням упродовж виконання певних слів як „чудово" та ін., та характерним похитуванням голови на знак ототожнення себе із намірами виконавця, а в деяких випадках – слізьми радості або смутку. Така відповідь на „висловлені" емоції виконавця є виявом його високої майстерності. Крім того, важливо, що в кожному своєму виконанні співець щоразу по-іншому висловлює закодований у *разі* канонічний емоційний комплекс, зокрема, стан любові, градація та спосіб виказування якої може змінюватися відповідно до індивідуальних емоційних та професійних властивостей співця. Адже співець/музикант у традиційній професійній музичній культурі виконує роль не просто „посередника" між авторським текстом та його інтерпретацією, що характерно для писемної традиції. Під час кожної нової презентації *раґи* він начебто знову створює її (хоча на основі заданої та відомої раніше моделі), щоразу відтворюючи закладену в ній гармонію, реалізовує єдність усіх її аспектів [1, с. 57]. З усіх канонічних емоційних модусів, для творів у виконанні співців Кірана, які були записані під час експедиційних сеансів, а також проаналізованих архівних одиниць[1], здебільшого притаманний широкий спектр ліричної сфери: *раса шрінґар* (любов) та *каруна* (сум або меланхолія).

Саме цей спектр емоцій характерний для однієї з найуживаніших у виконавській практиці співців *ґхарани* Кірана *раґи Яман*, яка

[1] Було проаналізовано виконання Саваі Ґандхарва (фонд 2239, 2094), Шакура Кхана (фонд 723, 950, 1065), Ґанґубаі Ханґал (фонд 1456-57), Бгімсен Джоші (фонд 12, 37, 222, 387) та Машкура Алі Кхана (фонд 630, 126, 0266-67, 309, 325), записи яких містяться у фоноархіві Академії традиційної музики в Колькаті а також записи Аміра Кхана з колекції Джонатана Роя Барлоу (ARCE # 16:041:86, 16:042:86), які знаходяться в фоноархіві Центру Етномузикології при Американському інституті індійських досліджень в Ґурґаоні.

слугує основою різножанрових інтерпретацій у сфері „високої” та „низької” класики, як от: *кхаял*[1], *гхазал*[2] чи *тхумрі*[3]. *Раґа* має повний семизвучний склад (*сампурн*), а її ступені зберігають ті ж властивості при висхідному та низхідному рухах. У складі побудови *Яман* усі ступені виконують у неальтерованому вигляді, окрім IV, який підвищується[4]. Наявність чистих II та VI ступенів та підвищеного IV засвідчує, що цей ладово-мелодичний тип належить до тих *раґ*, які, згідно з каноном, найкраще звучатимуть після заходу сонця, що зумовлює їхню емоційну палітру, етос. Про цю ознаку свідчать ще два аспекти в будові *раґи*: її визначальні ступені та характеристичні звороти. Зокрема, у діалог із ведучим (*ваді*) III ступенем зазвичай вступає ввідний VII (*самваді*), з якого ця *раґа*, як правило, і починається (як у прикладах 1, 2). Один з основних характеристичних зворотів *раґи Яман* становить *пакад* VII–II–IV–VI. Тут, близьке до „незмінних” I і V ступенів розташування складових *пакаду* та уникання розв’язання у стабільні тони зумовлює напругу, роздуми, хвилювання, що відповідає оспівуванню різних відтінків кохання (раси *шрінґар*) та меланхолії (раси *каруна*), яка часто супроводжує його.

Таку канонічну звукову палітру *раґи Яман* щоразу по-іншому „прочитують” виконавці у різних розділах композиції певного репертуарного різновиду. Зокрема, у жанрі високої класики *кхаял* співець спочатку представляє її у вступному розділі композиції – ритмічно вільному вступі, що називають алап. Завдяки поступовому представленню звукового складу *раґи* в *алапі* створюється відповідна атмосфера звучання. Слухач ознайомлюється з характерними особливостями *раґи* та ідентифікує її. Водночас у цій частині викона-

---

[1] Різновид високої класики в традиції гіндустані, який також окреслюють як стиль, форма співу або ж певний спосіб представлення раґи. Більше про це див. [3, с. 158–162].

[2] Жанр ліричної поезії на урду або фарсі, а також різновид „легкої” класики любовного змісту в репертуарі співців гіндустанської традиції, який базується на північноіндійських раґах.

[3] Стиль та форма „легкої” класичної музики Північної Індії, у якій переважають тексти ліричного змісту, найчастіше вони оповідають історії про Крішну, його кохану Радху та бога Вішну.

[4] Див. фрагмент відеозапису виконання раґи Яман під час заняття Ольги Коломиєць та устада Машкура Алі Кхана в електронних додатках до цього числа „Етномузики”.

вець задає вихідний темп виконання *кхаяла* та допасовує звучання свого голосу відповідно до характеристики обраної *раґи*[1].

Вступний *алап* позбавлений розвинутого смислового словесного тексту і виконується на основі голосних „а”, „е” або різноманітних силаб, як проілюстровано у транскрипції *кхаяла* в прикладі 1. Головне завдання цього розділу полягає у накресленні основних рис „обличчя” *раґи*, поступово презентуючи та обігруючи її звуковий склад. Особливо важливо показати найхарактерніші ступені *раґи*. Зокрема, вступний *алап*, який показано у прикладі 1, розпочинається із обігрування VII ввідного ступеня (у транскрипції фа#) – одного з найхарактерніших ступенів *раґи Яман*. Із VII ступеня розпочинається практично кожна з п’яти фраз цього *алапа*, а її настирлива присутність усе збільшується в кожній наступній фразі. Другим важливим звуком, який з’являється трохи згодом (ніби випадково наприкінці другої фрази) і з яким VII веде діалог у кожній із наступних фраз, є II ступінь (у транскрипції – ля). Різні варіанти обігрування цих двох нот співець показує у третій, четвертій та п’ятій фразах. Показово, що саме ці ступені є неодмінними складовими *пакаду* цієї *раґи*, прикметою якого є ніби навмисне уникання утвердження стійких ступенів. Особливо це помітно у четвертій фразі. Тут, у „діалозі” II та VII ступенів, одна із сталих *свар* (I) з’являється найчастіше як прохідна. Та все ж, наявні на завершенні фраз *алапу*, незмінні ступені зумовлюють цілісне представлення та сприйняття *раґи*. Характеристичності звучання *раґи* в експозиції додає ще один важливий елемент – підвищений IV ступінь (звук до#). З’являючись лише один раз на початку другої фрази, саме він, разом із ввідними у „тоніку” II та VII, забарвлює звучання у меланхолію вечірньої *раґи Яман*.

Наступний етап презентації *раґи* в композиції *кхаяла* пов’язаний із другим розділом твору – *бандішем*. *Бандіш* – це незмінна побудова, що складається з музичного і словесного текстів, а її початок у фактурі композиції відзначений вступом ударного інструменту. Саме ця частина у структурі *кхаяла* щодо тексту є найбільш сталою. Створена видатними співцями династії, вона передається наступним поколінням *ґхарани* у „недоторканному” вигляді і вважається родинним надбанням. Як зазначає М. Клейтон, „добрий *бандіш* окреслює

[1] Зазвичай початком кхаяла у виконанні Машкура Алі Кхана був довгий протяжний звук „а”. Згідно з поясненням інформанта, це, найвірогідніше, початок слова „аллах”. Крім того, на думку респондента, довгий початковий звук дає можливість правильно налаштувати свій голосовий апарат.

найхарактерніші фрази *раґи*, яка є основою твору, щоб відобразити її характер…" [8, с. 14]. Властивість ролі цього розділу в контексті розбудови всієї композиції – суттєва. Протягом кількох тактів тривання у *бандіші* співець ще раз презентує *раґу*, показуючи її під іншим кутом зору. Виконавець підбирає найадекватніший до її музичних особливостей текст, який у лаконічній фразі покликаний передати основну ідею всієї композиції. Часом виконавець концентрується на якійсь складовій словесного тексту, щоб ще більше загострити увагу слухача на символіці *раґи*. Такий спосіб викладу застосовує, зокрема, молодий співець школи Кірана Аршад Алі Кхан, виконуючи кхаял з текстом *бандіша* „Саджні Ніис Джаат" („Кохана не приходить"), що показано у прикладі 2. Розпочинаючи *бандіш* з першої частини фрази „саджні ні" (кохана не...), протягом наступних тактів він цілком присвячує свою увагу другій складовій словесної фрази – „джаат" (приходить), розділяючи її по-складах. Емоції виконавця, втілені у словесному тексті, суголосні з його музичним прочитанням. У *алапі* звукове представлення *раґи Яман* сконцентроване на характерних для неї VII та II ступенях. Почуття жалю в *бандіші* співець передає через послідовне оспівування наступних ступенів *раґи*, а наростаюче емоційне збудження поступово приводить до підвищеного IV ступеня – визначального для характеру цієї *раґи*. У площині цього ступеня виконавець концентрує свою увагу певний час, „вимальовуючи" конкретний образ вечірньої *раґи*.

Звукова колористика у музичній мові співців як носіїв різних пластів стильової інформації хоч і обговорювалась протягом століть у багатьох теоретичних дискурсах, починаючи із згадуваного у цьому дослідженні чи не найдавнішого трактату „Натяшастра", та „закріплена" у канонах різних стильових традицій, усе ж завжди потребуватиме перегляду, переосмислення згідно з кожним індивідуальним її трактуванням як самим співцем, так і слухачем. У цьому випадку необхідно було б враховувати об'єктивні фактори трансформації та суттєвого впливу сучасного глобалізованого світового простору на творчу/виконавську діяльність співців. У процесі проведення експедиційних сесій із співцями Кірана усі респонденти (як старшого, так і молодшого поколінь) висловлювали усвідомлення потреби адаптувати звучання до символіки тої чи іншої ладо-мелодичної побудови. Це особливо стосується тих випадків, коли опитані співці Кірана музикують під час традиційних „клубних" виступів-*мехфілів* або на фестивалях під відкритим небом, що тривають протягом всієї доби; тоді

виконавці намагаються приурочувати свій репертуар до відповідної ситуації, узгоджуючи її з давнім каноном основних стилістичних рівнів індійської музики. При тому, співці також неодноразово підтверджували, що слідувати канонам традиції щодо узгодження звукового матеріалу та його символіки, наприклад часової, досить часто є нелегко. Йдеться, зокрема, про запис творів у студійних умовах, концертні виступи, більша частина яких відбувається у вечірній час, а також навчальний процес[1].

Часова приуроченість та її вплив на звук, що формує музичну мову співця – це лише одне питання з проблематики, яка стосується інформативної цілісності музичного твору. Наближенням до вирішення цього завдання може слугувати виокремлення навіть однієї складової цілісного полотна. Показана у дослідженні, хоч би, на фрагментах двох творів, звукова інформативна ланка *раґи Яман*, дає змогу зробити перший крок у визначенні властивостей музичної мови співців школи Кірана у контексті багатовікових уставів індійської музики. Аналіз транскрибованих творів показав, що (1) співці використовують у своїх композиціях характерний для побудови *раґи Яман* звуковий склад, не відступаючи від канону. Особливо важливо, що як в одному, так і в іншому прикладі, виконавці дотримуються звукової диференціації у представлені *раґи*, вирізняючи з-поміж інших найприкметніші для неї тони, які й надають звучанню певної колористики (2). З іншого боку, представлення однієї і тої самої *раґи*, зокрема у вступних частинах композицій, співцями, що належать до однієї школи, ні в якому разі не стає калькуванням, ідентичною схемою способу ознайомлення слухача із звуковою палітрою *раґи* (хоч це цілком можна було б припустити, покликаючись на професійні засади пізнання традиції в цьому середовищі [5], адже твір виконують учитель (приклад 1) та учень (приклад 2). Навпаки, вступні розділи (*алап*) двох прикладів мають і значні відмінності, як наприклад, мелодичні ходи, спосіб орнаментування чи обігрування основних *свар*, завершення фраз тощо.

Відтак, очевидно, що співці школи Кірана доводять приналежність своєї виконавсько-професійної традиції до давніх канонів індійської музики на її універсальному, спеціальному та альтернативному рівнях, будучи, властиво, як її творцями (що підтверджує

[1] Про мотивацію вибору певної раґи в процесі навчання з учителем-ґуру див. спеціальне дослідження авторки на тему особливостей пізнання традиції [5, с. 202–204].

багатовікова безперервна тривалість кіранської традиції), так і оберегами. Це надважливе завдання усіх її представників (що, знову ж, великою мірою, зумовлено збереженням школи впродовж її тривалої історії) було не раз зазначено під час експедиційних сесій та помічено іншими дослідниками [2, с. 111; 9, с. 202; 12, с. 177–178]. При тому, довготривалість та багатовікова молодість цієї традиції, безумовно, полягає в розмаїтті індивідуальних інтерпретацій і, зокрема, на рівні звукових матриць, щоразу прочитаних по-новому. Розглянута тут одна із найулюбленіших у середовищі співців школи Кірана – *рага Яман*, уподібнюючись до багатоликості індуїстських божеств, проявляється через канони північно-індійської музичної традиції та втілюється у різних виконавських версіях. Цим співці досліджуваної школи підтверджують одну з унікальних властивостей високої музичної культури Індії, та, водночас, засвідчують універсальність традиційної культури у її безмежних світових проявах.

Список використаних джерел

1. Гороховик Е. Музыкальная культура Индии / Е. Гороховик. – Минск, 2005. – 232 с.
2. Дева Біґамрде Чайтанья. Индийская музика [пер. с англ. Е. Гороховик, вступ. статья, коммент. Дж. К. Михайлова] / Чайтанья Дева, Е. Гороховик – Москва : Музыка, 1980. – 207 с.
3. Коломиєць О. До питання про поняття „ґхарана” у традиційній професійній музичній культурі Гіндустані (на прикладі школи Кірана) / О. Коломиєць // Вісник Львівівсього національного університету ім. І. Франка. Серія Мистецтвознавство. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2009. – Вип. 9. – С. 151–166.
4. Коломиєць О. Засновники стильової школи ґхарани Кірана у контексті системи носіїв професійної музичної культури усної традиції гіндустані / О. Коломиєць // Вісник Львівівсього національного університету ім. І. Франка. Серія мистецтвознавство. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2014. – Вип. 14. – С. 223–238.
5. Коломиєць О. Система „гуру-шиш’я парампара” у традиційній професійній музичній культурі гіндустані : до питання трансмісії музики усної традиції (на прикладі школи Кірана) / О. Коломиєць // Вісник Львівівсього національного університету ім. І. Франка. Серія Мистецтвознавство. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – Вип. 10. – С. 194–207.
6. Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. В. Шестакова. – Ленинград : Музыка, 1967. – 416 с.

7. Bharata Muni. The Natyashastra / Translated by Manamohun Ghosh. – Calcutta : Asiatic Society of Bengal, Ch. XXIV, 1951. – P. 158–470.
8. Clayton M., Sahasrabuddhe Veena. Khyal : Classical Singing of North India : Booklet to video cassette ETHNO VC 1 / M. Clayton, Veena Sahasrabuddhe. – Open University, UK, 1996. – 19 p.
9. Clayton M. Sound and Symbol? The Indian in Music // Clayton M. Music, Time and Place : Essays in Comparative Musicology / M. Clayton. – Delhi, 2007. – P. 201–203.
10. Clayton M. Towards a Theory of Musical Meaning (In India and Elsewhere) // Clayton M. Music, Time and Place : Essays in Comparative Musicology / M. Clayton. –Delhi, 2007. – P. 205–220.
11. Kichlu Vijay. Gharanas in Hindustani Vocal Music / Vijay Kichlu // Aspects of Indian Music / Edited by S. Mutatkar. – P. 106–112.
12. Wade Bonnie. Hindustani Vocal Music / Bonnie Wade // Garland Encyclopedia of World Music / Adv. Editors B. Nettl, R. Stone. – V. 5. South Asia. – New York, 2000. – P. 162–188.

REFERENCES

1. Gorokhovik, Y. (2005), *Muzykalnaya kultura Indii* [Musical Culture of India], Minsk, 232 p., (in Russian).
2. Deva, B. C. (1980), *Indiyskaya muzyka* [Indian Music], Muzyka, Moscow, 207 p., (in Russian).
3. Kolomyyets, O. (2009), "To the Question of 'Gharana' Concept in Hindustani Traditional Professional Musical Culture (the Case Study of Kirana School)", *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, Iss.9, pp. 151–166, (in Ukrainian).
4. Kolomyyets, O. (2014), "The Founders of the Stylistic School Gharana Kirana in the Context of Bearers of Professional Musical Culture of Hindustani", *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, Iss.14, pp. 223–238, (in Ukrainian).
5. Kolomyyets, O. (2011), "The 'Guru-Shyshya Parampara' System In Hindustani Traditional Professional Musical Culture: To The Question of Transmission of Oral Tradition's Music (The Case Study of Kirana School)", *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, Iss.10, pp. 194–207, (in Ukrainian).
6. Shestakov, V. (1967), [Musical Aesthetics of the Orient], Muzyka, Leningrad, 416 p., (in Russian).
7. Bharata, M. (1951), The Natyashastra. Translated by Manamohun Ghosh, Calcutta: Asiatic Society of Bengal, Ch. XXIV, pp. 158–470, (in English).
8. Clayton, M., Sahasrabuddhe, V. (1996), Khyal: Classical Singing of North India: Booklet to video cassette ETHNO VC 1, Open University, UK, 19 p., (in English).

9. Clayton, M. (2007), Sound and Symbol? The Indian in Music, Delhi, pp. 201–203, (in English).
10. Clayton, M. (2007), Towards a Theory of Musical Meaning (In India and Elsewhere), *Clayton M. Music, Time and Place: Essays in Comparative Musicology*, Delhi, pp. 205–220, (in English).
11. Kichlu, V. (2006), Gharanas in Hindustani Vocal Music, *Aspects of Indian Music*, New Delhi, pp. 206–112, (in English).
12. Wade, B. (2000), Hindustani Vocal Music, *Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 5. South Asia, New York, pp. 162–188, (in English).

Ольга Коломыец, этномузыковед, канд. искусствоведения, доцент кафедры музыковедения факультета культуры и искусств Львовского национального университета имени Ивана Франко (Львов), okolom@gmail.com, + 38 (050) 551 39 11.

Звуковая колористика в стилистике музыкальной речи профессиональных певцов школы (гхараны) Кирана в Северной Индии: Рага Яман – попытка анализа (к вопросу о музыкальной семиотике).

В статье рассмотрены фундаментальные элементы и различные этапы создания музыкальной интонации в композиции *кхаял* – разновидности высокой классики профессиональной музыкальной культуры устной традиции Северной Индии в репертуаре певцов школы Кирана.

Впервые в украинском этномузыковедении на примере лично записанных в течение экспедиционного исследования в Индии в 2009 году образцов *раги* Яман, а также проанализированных архивных материалов, в статье рассмотрены основные принципы ее звуко-интонационной палитры и взаимосвязь со стилистикой и этосом певцов Кирана.

Выявленное в исследовании на фрагментах двух произведений звуковое информативное звено *раги Яман*, позволяет сделать первый шаг в определении свойств музыкального языка певцов школы Кирана в ее отношении к многовековым уставам индийской музыки. Анализ транскрибированных произведений показал, что (1) певцы используют в своих композициях характерный для построения *раги Яман* звуковой состав, выделяя среди других наиболее заметные тона, которые и придают звучанию определенную колористику; (2) представление одной и той же *раги* певцами, представляющими одну школу (учитель–ученик), ни в коем случае не становится дублированием. Таким образом, певцы школы Кирана доказывают принадлежность своей исполнительской профессиональной традиции древним канонам индийской музыки на ее универсальном, специальном и альтернативном уровнях, будучи как ее создателями, так и хранителями. Это подтверждает, с одной стороны, уникальные свойства высокой музыкальной культуры Индии и одновременно свидетельствует об одной из самых примечательных универсальных черт традиционной культуры в ее безграничных мировых проявлениях.

Ключевые слова: звук, свара, канон, гхарана Кирана, рага Яман.

Olha Kolomyyets, ethnomusicologist, PhD, Associate Professor at Musicology Department at the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University (Lviv), okolom@gmail.com, + 38 (050) 551 39 11.

Sound Coloring In The Stylistics Of Professional Singers Of Kirana Gharana In North India: Raga Yaman – An Attempt Of Analysis (Regarding the Question of Musical Semiotics).

The research dedicated to the stylistic phenomenon of Kirana gharana singers in the context of professional musical culture of oral tradition in North India.

Based on the systematic study of the personally transcribed newly acquired materials during the field-work in India (New-Delhi, Kolkata: ITC Sangeet Research Academy, Gurgaon, Kairana, 2009) as well as archival and published sources, the most significant components of the Kirana performers' musical compositions are characterized.

Taking the main repertoire of Kirana singers – khayal – as traditional area of "high" classical music of India into consideration, for the first time in Ukrainian ethnomusicology, this research examines the fundamental elements of music intonation of khayal compositions in the course of different levels of its creation.

The core element of the musical 'language' of Kirana performers at all the stylistic levels is a sound itself and its symbolic meanings. The main sound palette was formed in the course of the development of Indian musical culture from the earliest period in the process of interaction of local Indian and foreign elements. It was also largely influenced by the concept of a 'sacred sound' as a base for the creation of the universe, which in turn influenced the everyday practice of professional singers.

The process of performing the 'right sounding' starts with searching and establishing svaras that consist of different quantity of shrutis – the smallest elements of an intonation. That results in a quality or 'color' of every svara and thus it creates a certain emotion which a performer has an intention to express. Moreover, it becomes a basis for his/her choosing a certain raga (a scale/mode/melodic structure) for the composition. At this level a performer relies not only on his/her individual feeling but 'coordinates' them with canons of the tradition in its widest meaning within the range of stylistic system: from universal level (whole Indian music), specific (North –Hindustani and South – Karnatak traditions) and alternative (dialects – gharanas).

Every new performing of a certain raga connected with a Kirana singer's interpretation of every svara's role in it. Thus, every raga consists of a 'leading' svara (vadi), 'companion' svara (samvadi), 'alien' (vivadi) and other svaras (anuvadi) that all together create a particular color of a raga.

The certain development of a raga (ascending and descending movement) and presenting some characteristic phrases (pakads) in a course of its development are of no less importance.

One more significant feature of raga's coloring relies on the time of performing (daily and seasonally) that largely depends on the svaras' type in a certain raga's scale. It also depends on the tradition's canons and certainly influences the emotions of a listener, therefore creating a special emotional state – rasa. According to the canon there are nine main rasa modes, among them are the shringar (love) and karuna (sadness or

melancholy) emotional modes which are the most frequently created by the Kirana singers in a course of their performing.

This range of emotions is very typical for one of the most distinctive ragas in the performing practice of the respondents – raga Yaman. Due to the presence of unmodified second, sixth pitches and altered (raised) forth pitch in its seven-svaras construction, raga belongs to these modes that sound better after sunset. This ethos is also created by the 'dialog' between the leading (third) or characteristic svara from the pakad (second) and the supportive seventh svara, from which the raga very often begins as shown in the musical transcriptions to the article (examples 1, 2).

Each time the Kirana singers embody the canonical sound coloring of the raga Yaman in a new way in different genres of high and light classical compositions – khayal and thumri are among them. As shown in the musical transcriptions included, a performer starts the very first presentation of the raga Yaman in the first part of the khayal composition – alap – rythmically unbound introduction. In the alap a performer presents every svara step by step in a slow tempo, 'drawing the face' of the raga and giving a listener some time to realize all its significant features. Also in the alap he/she stress the most important svaras of the raga. This is shown in the transcription of the alap in example 1. Mashkoor Ali Khan, the performer of this khayal, at the very beginning of the alap focuses his attention mostly on the seventh svara of the scale (fis), using it to start almost all the five phrases of the introduction. The other symbolic svaras of the characteristic pakad is also presented by the performer in this section, among them the raised forth (cis), that appears at the beginning of the second phrase of the alap, colors the sounding in the melancholy of the evening raga Yaman.

The next level of the raga presentation and developing connected to the second part of the khayal composition is known as the bandish section. Bandish, which consists of musical and verbal material and starts from the first beat of the drum (tabla) is the most stable section of the composition. Having been created by the famous singers of Kirana tradition it has been passing through generations as a family property. The short fragment of the bandish shown in the transcription (example 2) once again demonstrates the most important features of the raga. The performer – young Kirana singer Arshad Ali Khan – taking short verbal phrase "Sajni Niis Jaat" ("The Beloved Doesn't Come") as a leitmotif of the bandish, stressing mostly its last word 'jaat' during the development, and combining it with the symbolic svaras of this raga (seventh, second, raised forth) creates the feeling of deep sorrow and at the same time great love typical for the Yaman ethos.

Although it is not so easy to always follow the tradition in a modern globalized world (during a concert schedule or recording sessions), all the informants among Kirana singers are conscious of the rules' importance and try to coordinate their activity with them (especially in a course of performing at traditional 'club' concerts-mekhfils or festivals).

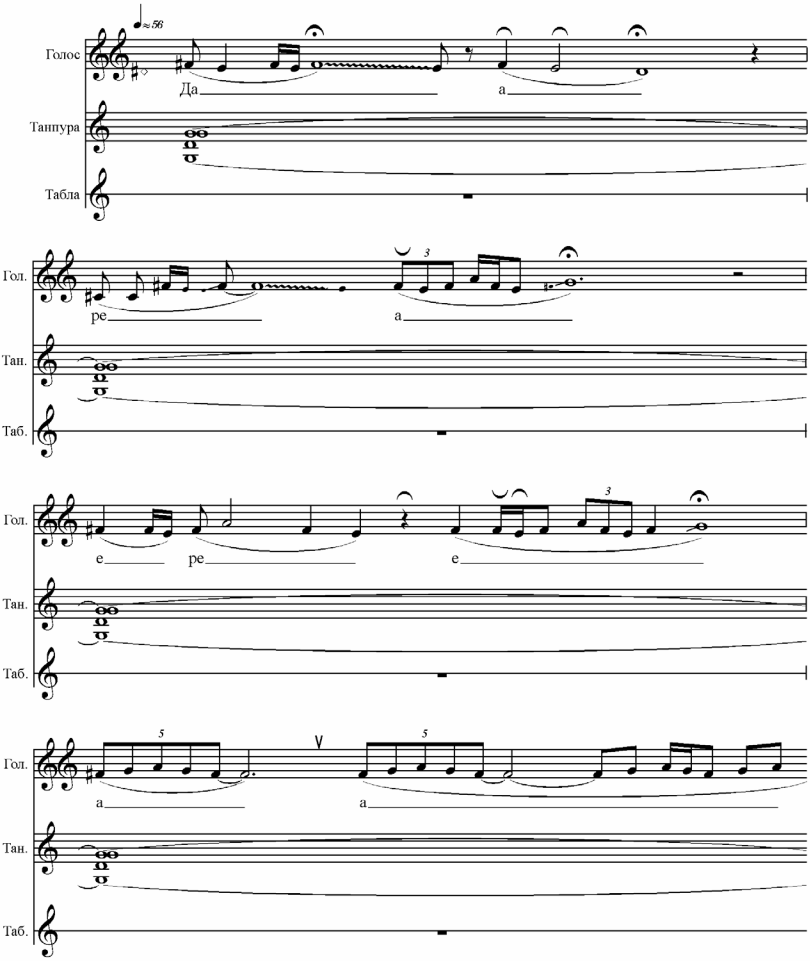
Key words: sound, svara, canon, Kirana gharana, raga Yaman.

Стаття надійшла до редколегії 11.02.2017 р.

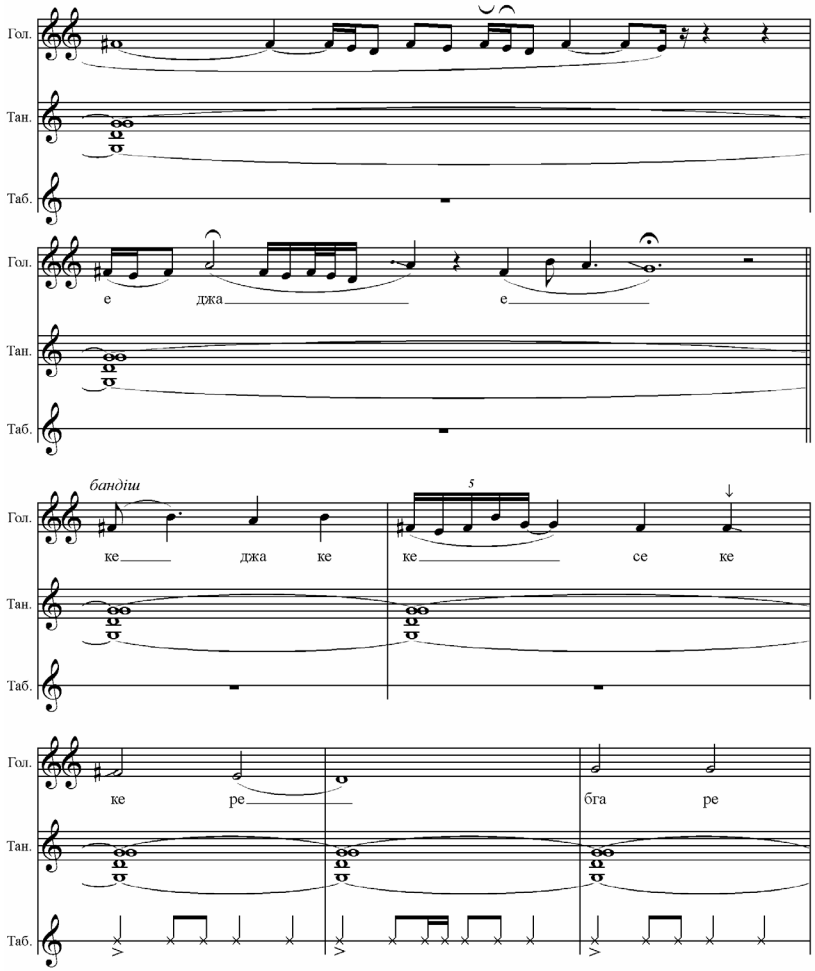
НОТНИЙ ДОДАТОК

Приклад 1[1]

Кхаял: *алап* та початок *бандіша (рага Яман)*, *устад* Машкур Алі Кхан

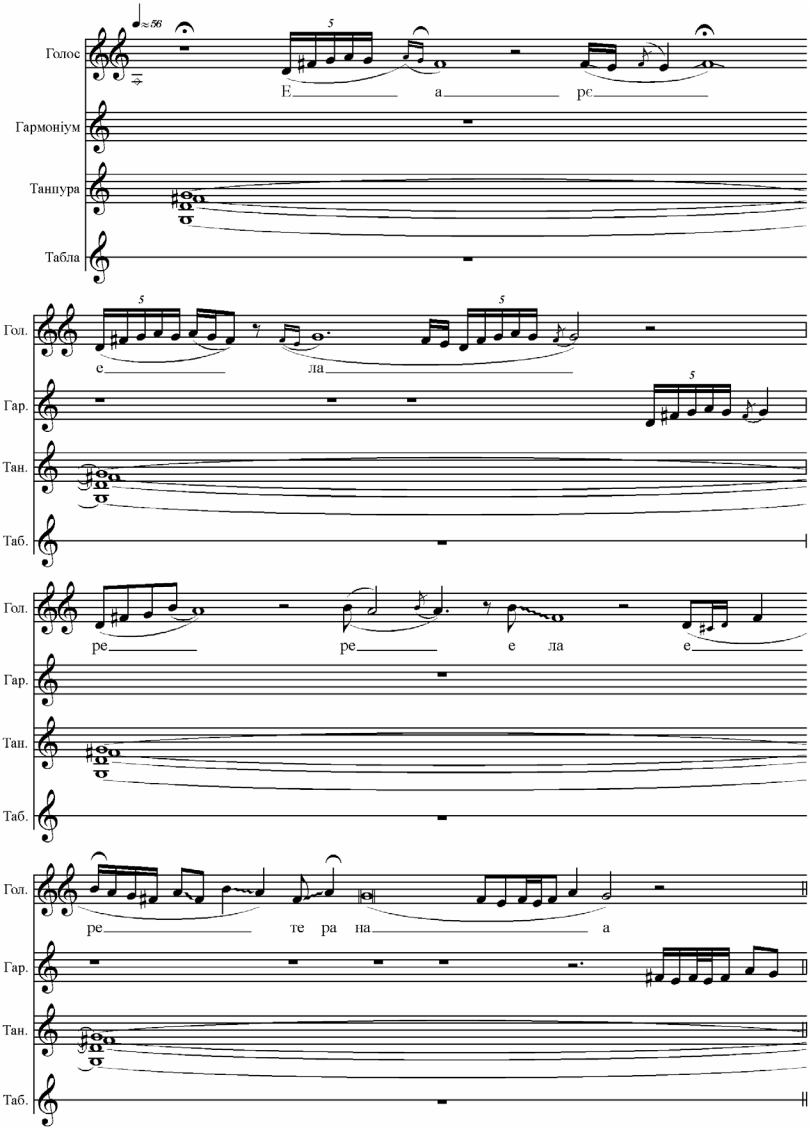


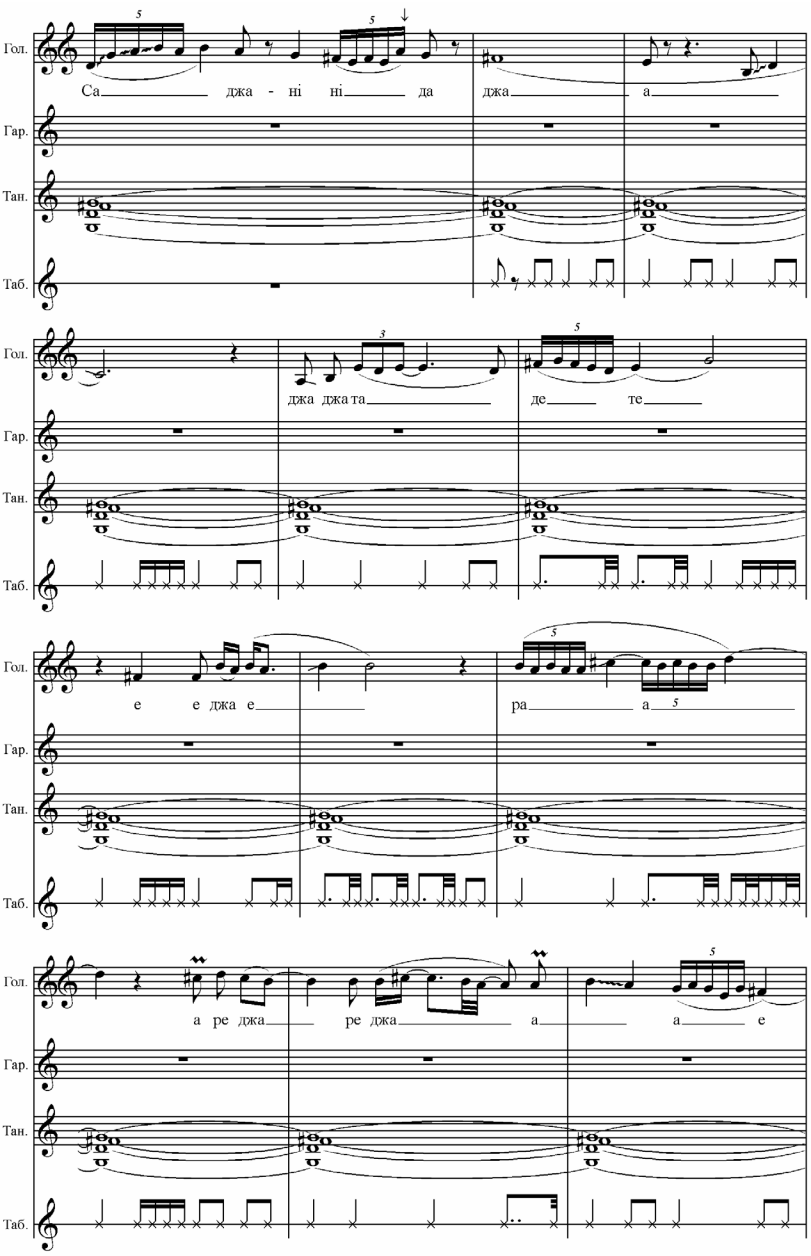
[1] Звучання танпури у всіх прикладах заповнене призвуками – обертонами (джоварі).

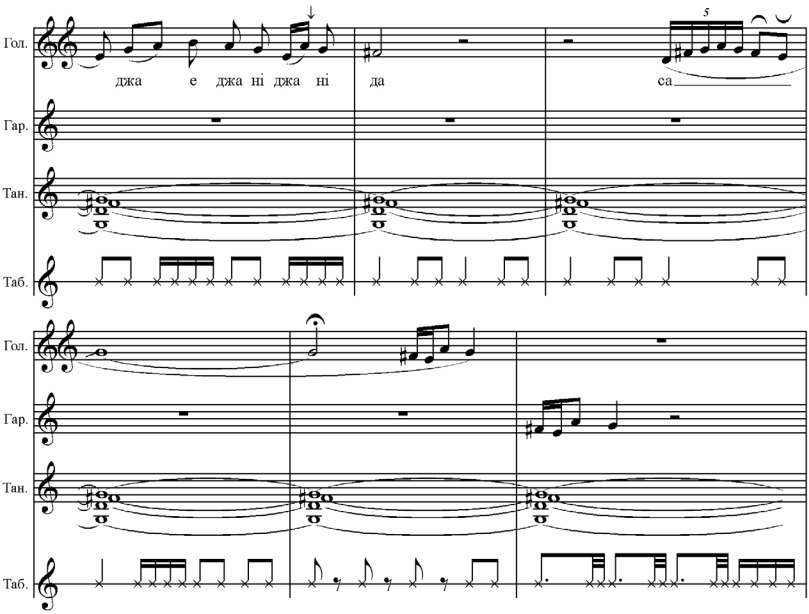

Гол.
Тан.
Таб.
е джа е
бандіш
5
ке джа ке ке се ке
ке ре бга ре

Приклад 2

Кхаял: *алап* та *бандіш* «Саджні Ніис Джаат» («Кохана не приходить») (*рага Яман*), Аршад Алі Кхан




Гол.
Гар.
Тан.
Таб.
Са джа - ні ні да джа а
джа джа та де те
е е джа е ра а
а ре джа ре джа а а е


Гол.
Гар.
Тан.
Таб.
джа е джа ні джа ні да са
5

УДК 781.2:398.8(=161.3)

Галина Кутырёва-Чубаля

ЛИНГВО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНКРЕЗИС КАК ОНТОГЕНЕТИЧЕСКАЯ И ДИАХРОНИЧЕСКАЯ КОНСТАНТА ЭТНОПЕСЕННОГО ЯЗЫКА
(на примере белорусской песни)

Галина Кутырёва-Чубаля, этномузыковед, доцент Кафедры центрально-европейских исследований Технико-гуманитарной академии (Бельско-Бяла, Польша), galkut1003@gmail.com, +48 661 969 557.

В исследовании представлен опыт диалектологического анализа этнопесенного языка, направленный на выявление предпосылок формирования лингво-музыкального синкрезиса народной песни.

Главной методологической платформой работы является комплексный универсальный подход к народному музыкальному искусству как к языку – одному из средств коммуникации. Эта методология возникла в среде структурной лингвистики, впоследствии её основные положения распространились на смежные дисциплины. Особенно важными являются труды, посвящённые раскрытию интонационной природы различных типов стиха.

Онтогенетическая взаимообусловленность стиха и напева изучается на материале белорусских календарно-обрядовых песен. Предметом исследования являются тенденции и закономерности пересечения двух параметров языка заклинательных формул беларусов – стиховой структуры и напевной формы в их взаимодействии.

Анализ проводится на трёх уровнях: элементарной **морфологии** (в корреляции стиха и мелостроки), стихо-мелодической формульной **лексики** заклинательного происхождения (звуковые знаки-символы, формулы уровня строки) и **композиции** / синтаксиса (идиоматические напевные формулы уровня строфы).

Музыкально-лингвистические корреляции в народных песнях являются онтогенетически заложенными. Они неоднородны, выражаются по-разному в разных жанрах и вокальных зонах Беларуси.

Диалектологический анализ этнопесенного языка представляется весьма перспективным направлением фольклорных исследований. Это дает возможность идентифицировать скрытые предпосылки формирования синхронного (словесно-музыкального) языка народных песен.

Ключевые слова: фольклорный синкрезис, стопный ритм, респираторика, строфика, изоморфизм, квантитативность, ритмо-омонимия.

Онтогенез народной песни остаётся во многом не изученным с точки зрения отражения взаимодействия различных видов народного творчества: *словоречéния* (наррации), инкантирования, пения, соматики (движения, танца). Одной из сторон синкрезиса, в частности,

является область вербально-музыкальных, или стихо-вокальных, корреляций[1]. Совокупность выразительных элементов песни представляет собой не просто частное описание двух планов песенного языка, это широко понимаемый «язык культуры» (Н. Толстой) [24].

С расширением и универсализацией методов структурной лингвистики (А. Бодуэн де Куртене и Ф. де Соссюр), перенесением её основных положений на этнографию, культурную антропологию (К. Леви-Стросс), а затем и на сферы народной поэтики, музыки и изобразительного искусства, в последние два десятилетия начался более активный процесс сближения учёных из разных сфер гуманитарных знаний. Это ознаменовано рядом конференций и симпозиумов, общим посылом которых является **отношение** к искусству, культуре в целом **как к языку** – одному из средств коммуникации. «Такая постановка вопроса позволяет подойти к искусству с двух различных точек зрения: во-первых, выделить в искусстве то, что роднит его со всяким языком, и попытаться описать эти его стороны в общих терминах теории знаковых систем. Во-вторых, – на фоне первого описания – выделить в искусстве то, что присуще ему как особому языку и отличает его от других систем этого типа». Под понятием «язык», изучая творчество эпохи синкретизма искусств, следует понимать «всякую коммуникационную систему, пользующуюся знаками, упорядоченными особым образом», – пишет Ю. Лотман [16, с. 17].

Тема вербально-мелодийного синкретизма, ранее определявшая структурно-типологическую направленность музыковедческого анализа народных песен, всё чаще появляется в работах стиховедов и этнолингвистов семиотического направления. Не только основные структурообразующие компоненты – словесный текст и мелодия, – но и сам *голос* как посредник, языковой медиум изучается в контексте культуры совместно музыковедами и лингвистами. Достаточно привести названия тематических симпозиумов и одноименных научных сборников: «Голос и ритуал» [6], «Мир звучащий и молчащий» [17], «Музыка и незвучащее» [19]. Об одном из них

---

[1] См. сокращённую версию данной статьи на белорусском языке в: Кутырова-Чубаля Г. Этнапесенная мова Беларусі (лінгва-музычныя аспекты вывучэння) // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зборнік навуковых прац удзельнікаў VII Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 26–28 красавіка 2013 г.) / рэд. В. Языковіч. – Мінск: Выдавецтва БДУКМ, 2013. – С. 202–206.

Вячеслав Иванов пишет: «Это – необычная книга: не только потому, что филологи пишут в ней о музыке, а музыковеды о литературе. Музыка вводится в более широкий контекст – звук, а звук переводится в разные семиотические коды / разные виды текста … но прежде всего слово» [9, с. 2]. Симптоматична и декларация синтеза междисциплинарных подходов: в современной «лингвистике текста существует направление, которое занимается поисками музыкальных структур, заложенных в тексте: речь идёт о конструировании текста по образцу некоей музыкальной формы» [9, с. 4]. Возможно, такая заявка представляется отчасти метафоричной, однако нельзя не согласиться с тем, что в ряде исследований лингвисты вплотную подошли к выяснению явлений (синтагматики, специфики линеарного развёртывания словесно-вокальных текстов), не полно раскрытых и, в принципе, неполно *раскрываемых* усилиями музыковедов. Здесь важно сослаться на работы М. Ланглебен, Б. Гаспарова, Р. Якобсона, И. Левого. Особенно же значимы для нашего изучения песенно-магических формул труды, посвящённые раскрытию интонационной природы различных типов стиха. Это работы представителей школы «слуховой филологии» – Б. Эйхенбаума, В. Холшевникова, Е. Сафроновой, Е. Невзглядовой, Н. Калачёвой, Н. Черемисиной.

Для описания наиболее ярких проявлений онтогенетической взаимообусловленности стиха и напева важно сосредоточиться на пересечении двух параметров языка песен магического происхождения – стиховой структуры и напевной формы (для краткости – стиха и напева). Эти две плоскости песенного «измерения» соединились в таких понятиях, как *песенная речь* (М. Штокмар, И. Земцовский), *язык песни* (Л. Кулаковский), *песенный стих, напевный стих* (В. Холшевников, Е. Сафронова, О. Федотов и др.). Календарные весенне-летние заклинательные формулы беларусов – благодарный материал для исследования проблемы. Он позволяет выявлять наиболее значимые тенденции развития двух указанных компонентов песни в их взаимодействии.

Анализ проводится нами на трёх уровнях: элементарной **морфологии** (в корреляции стиха и мелостроки), стихо-мелодической формульной **лексики** заклинательного происхождения (звуковые знаки-символы, формулы уровня строки) и **композиции** / синтаксиса (идиоматические напевные формулы уровня строфы). Само понятие *формулы* как знаковой стихо-вокальной структуры распространяется, соответственно, на построения различного объёма – от

полустиха / полу-мелостроки до целостной строфы. Знакомство с народным песенным творчеством убеждает в том, что перед нами широкий спектр исторически разнородных форм: от *реплики-символа* до развёрнутой строфической композиции, в буквальном смысле – вокального *произведения*. З. Эвальд писала: «При отмирании магической функции, … с уходом от архаической символики …, данный напев уже не магическая формула, а музыкальный «образ». Однако, в отличие от такового в профессиональном искусстве, это образ «типовой для целого комплекса календарных песен, связанных с земледельческим трудом» [29, с. 23–24]. З. Эвальд впервые проследила историческую изменяемость *образа*, опираясь на **поэтику** жанра: расширение тематики песни способствовало росту «объёма семантики» [29, с. 18]. Социальные мотивы дополнили, а со временем почти повсеместно вытеснили мифологическую символику жнивнопесенных текстов.

Морфология и синтаксис, как и лексика, обнаруживают стилевую многослойность, позволяющую изучать ступени эволюции песни от просодирования к интонированию-инкантации; от «застывших», «окаменелых», «твёрдых»[1] формул-реплик (стихо-ритмо-интонационных лексем) – к развёрнутым и, одновременно, отточенным по форме строфным композициям-идиомам; от артефакта – к произведению искусства. Соединение стабильного и нестабильного в стихо-напевном языке календарных заклинательных формул делает остро насущным многоуровневое системное обследование любого жанрового вида песни как по синхронии, так и диахронии. «Две взаимосвязанные задачи – исследование […] *первичных* песенных типов как корневого пласта народного [песенного языка] … и изучение *динамики их преобразований* в процессе исторического развития представляются […] наиболее актуальными в белорусской фольклористике» [20, с. 192].

Итак, стихо-напевная строка содержит анализ элементов-составляющих стиховой (слогосостав, слогоритм) и напевной (интонационность) строки – единицы композиции песни. Определяются функции микропостроений, их роль в синтагматике строки (а далее – строфы). Изначально нами была тщательно изучена **жнивная** песенность белорусов. Однако декламационно-распевная природа древнейших жнивных песен, как показывает сопоставительный межжанровый анализ,

[1] Определения Е. Гиппиуса, З. Можейко и М. Харлапа.

отногенетически восходит к весенним за́кличным инкантациям. Такая межсезонная дистрибуция позволяет максимально приблизиться к универсальным – наджанровым – закономерностям развития, процессам становления формы песни. В данной статье мы остановимся на важнейшем из аспектов этнопесенного языка – **ритмике** стиха и напева. Именно ритмический синкрезис текста вербального и музыкального представляет культурно-антропологический сплав, который мы рассматриваем как звуковой (респираторно-вербально-вокальный) генокод того или иного этноса внутри Беларуси и, в целом, в балто-славянском этнокультурном пространстве.

Своеобразная эстетика ритмического рисунка жнивных напевных формул всегда притягивала внимание музыковедов, причём не только фольклористов [3; 4]. «Жнивные напевы остались бы во многом стандартными, если б не их богатейшая, изобретательная, порою изысканная ритмика» [31, с. 45]. Общим местом в характеристике жнивной ритмики со времён З. Эвальд была ремарка: *«основанная на импровизации»*. Действительно, последнее ярко выделяет жнивные из всего массива обрядовых песен. Однако, если подходить к песенно-магической формульности «жнива» строго типологически, то следует признать, что импровизационность – лишь внешнее, *слышимое*, но не фундаментальное свойство белорусского «жнива». Это качество **музыкальной стилистики** характерно не для всякой белорусской традиции «жнива» и весенне-летних заклинаний в целом, то есть не является универсальным и общеареальным.

Между тем, моделирование **слогового ритма** как костяка и первоосновы формул долгое время представлялось не приложимым к песням с декламационно-рубатной ритмикой – жнивным и стилистически-функционально родственным им весенним. Слогоритмический, шире «ритмостихометрический» [1, с. 61] анализ по методу К. Квитки – Ф. Колессы – А. Рудневой до конца 70-х годов не применялся в белорусском жнивоведении. *Нерегулярно времяизмерительная ритмика* [26, с. 77] была своего рода камнем преткновения и причиной некоего особого жнивно-структурного агностицизма. Приведём наиболее характерные высказывания.

«Вряд ли можно систематизировать отдельные ритмические образования – слишком они разнообразны и переменчивы. … Ритмика жнивных напевов развивается, можно сказать, в постоянных диалектических противоречиях. Метрические перебивы, несимметричные ритмические мотивы, необычное чередование коротких и долгих до-

лей трудно поддаются точному метрическому учёту. … Метр индивидуален для каждой фразы» [31, с. 45]. Известная неподатливость жнивных форм структурному моделированию затрудняла их районирование, ареальную систематизацию: «Каждый из […] календарных структурно-ритмических песенных типов имеет более-менее чётко очерченные границы распространения и более-менее определённый диапазон интонационного содержания. В жнивных же напевах структурная сторона (поэтическая строфа, слоговая структура стиха) локально менее очерчена, а специфические песенно-ритмические формулы при импровизационности ритма и вовсе не могут быть моделированы *без грубого нарушения живой мелодической ткани*» [18, с. 109. Курсив – *К.-Ч.*].

Постулат о неподатливости, «сопротивляемости материала» жнивной формульности, о бесперспективности её картографирования и пр. – стали общим местом в изданиях по фольклору. Такое положение было поколеблено в конце 70-х годов с появлением исследований по данному вопросу Л. Мухаринской: «Действительно, терцовые, трихордовые […] жнивные чаще всего характеризуются ритмической свободой, гибкостью, текучестью строения. Но в основе этой ‘непрерывной текучести’ – **структура стиха**, который отличается достаточной определённостью. […] Обильная мелизматика и присущее медленному темпу *рубато* исполнения маскируют чрезвычайно чёткую в своей основе музыкально-ритмическую форму, в которой периодичность текста обусловливает не меньшую законченность и внутреннюю периодичность напева» [21, с. 54. Разр. – *К.-Ч.*].

Приведённый тезис актуален и по отношению к орнаментально распетым **весенним** (юрьевским, троицким, русальным) и **купальским** песням отдельных традиций. Все они составляют стилевую оппозицию группе песен, основанных на двигательно-моторной ритмике. Таковы, например, ритмоформулы «затанцовывания» (затанцоўвання)[1], затопывания, затаптывания земли. Тут важно заметить, что моторно-двигательное начало угадывается также и в зовно-заклинательных формулах отдельных традиций, в частности, в зонах *диямба*, *дипиррихия* и *восходящего ионика*. Объяснить природу, жанровый

[1] Определение народное: «затанцовывают», например, *масляніцу* (*ма́слянку*), что означает «*затопывают*» землю с целью разбудить, пробудить её к весне (карпогоническая магия). Такие сведения получены нами в днепровско-березинской зоне, в районах гомельско-могилёвско-минского пограничья.

генезис таких формул представляется реальным лишь в контексте общестилевого кода этих традиций в соотнесении с иными жанрами фольклора, с данными этнографии местных обрядов.

Независимо от певческой реализации и жанровой принадлежности «музыкально-стиховой ритм служит опорой мелодического развития, но вместе с этим он имеет и самостоятельное конструктивное и художественное значение. Именно потому, что музыкально-стиховой ритм *менее индивидуален*, чем мелодический, он особенно пригоден для целей систематики» [8, с. 91. Курсив – *К.-Ч.*].

Для структурно-мелодических исследований в ещё большей мере, нежели для стиховедческих, существенно различать две категории стиха: стих как поэтическую **строку** (структурная сущность) – и стих как **предложение** (синтаксическая сущность). Для первой категории важны *а)* числовой **слогосостав** и *б)* **метр**, или размер – однородный либо смешанный, включающий различные стопы. Вторая категория отражает ‘формально-**грамматическое членение**’, или *актуальное членение* стиха [15, с. 23]. Корреляции этих двух планов (стихостроки / предложения) не одинакова не только в различных местных традициях, но и внутри традиций, а также внутри отдельного произведения либо отдельной строфы. Это корреляции **согласованности** – и **несогласованности** (структурной оппозиционности) плана стиха-строки и плана предложения. Последнее представляет собой, в сущности, оппозицию ритмо-напевного исполнения стиха – ритмо-грамматическому, просодически правильному его произнесению («артикулированию»)[1].

Таким образом, к основным *формуло*образующим факторам и признакам стиха в песнях обрядово-заклинательного назначения относятся:

1. Слогосостав как слогочислительный норматив, определяющий границы-контуры словесно-мелодической формулы, её ‘каркас’.

Без текстовой рамки в виде стиховой строки с устойчивым или относительно устойчивым слогосоставом напевная форма песни в принципе несостоятельна. В народном песнетворчестве «отдельного напева не бывает. … Напев *для складу*»[2], то есть для слаженности звучания слов.

---

[1] См.: «артикулирование […] способ существования музыки» [7, с. 152].

[2] Лев Толстой писал: народ поёт «с тем полным и наивным убеждением, что в песне всё значение заключается в словах, что напев сам собой приходит и что от-

2. Тип акцентуации – стопно-метрический либо грамматический.

Метрика, стопность стиха, как показывают исследования, не могут быть объяснены из самого стиха или языка. Для выяснения предпочтения в различных традициях того или иного метра в исполнении одной и той же текстовой формулы необходим учёт экстраязыковых, надъязыковых факторов – этнографии ритуалов, местной системы кодов, т. е. обрядовой семиотики.

3. Наличие / отсутствие актуального членения, тип актуального членения.

Выявление названных признаков стиха в напевно-стиховой формуле представляет первоочередную, однако лишь предварительную стадию её анализа. Синкретическая природа песни обязывает к рассмотрению степени и характера «участия» собственно *плана напева* в создании словесно-музыкальной формулы. Текст обнаруживает ту стопную метризацию стиха, которая «навязана» напевом: «Метрическая интерпретация [стиха] в напеве *типа речевой динамики* очень часто … трансформирует стих» – пишет В. Елатов [30, с. 48. Курсив – *К.-Ч.*]. Отсюда – проблема *музыкальной стопности* песенного стиха.

Декламационная специфика заклинательных формул обусловила такое свойство их ритмики, как квантитативность, т. е. времяизмерительность. Этот род ритмики чаще всего упоминается в связи с античными песнопениями. Однако интерес к нему неоднократно возрождался и в связи с поисками «прототипов форм» в русской вокальной музыке (В. Холопова) [28, с. 4, 14; 29, с. 268] и в песенном фольклоре [22, с. 109; 25, с. 68–69; 26, с. 67]. К. Квитка использует определение *изохронический* (т. е. равновременнóй) *ритм* [10, с. 70]. Проблема квантитативности как один из аспектов проблемы *истоков* песенного искусства должна быть, как нам кажется, ещё во многом раскрыта на конкретном жанровом и регионально-этническом материале[1].

дельного напева не бывает, а что напев – так только, *для складу*. От этого-то этот *бессознательный* напев […] необыкновенно хорош» [23, с. 604. Курсив – *К.-Ч.*].

[1] Исследователь ритмики чувашских песен М. Кондратьев пишет: «Музыковедение почти не обращалось к понятиям квантитативной ритмики, так как они традиционно входили в сферу компетенции филологии. Учение о квантитативной ритмике издавна разрабатывалось стиховедами. […] Особенность подхода к квантитативной ритмике у большинства авторов – и филологов, и музыковедов – состоит в том, что она признаётся явлением синкретическим, в котором слиты закономерности музыки и стиха […]. Долготная структура стиха при этом

Суть явления, в отнесении его к песенно-магическим формам, состоит в почти точном соблюдении в определённых традициях[1] ритмико-временнóго норматива-канона, так сказать, ритмической «дисциплины», твёрдого «режима» ритмического развёртывания формулы песни. Заметим, что в условиях устного бытования, при отсутствии в декламационно-заклинательных формулах ритмических опор в виде регулярной стопной или двигательной акцентики (танец, марш, мерный ритм трудовых движений артельных песен), соблюдение времяизмерительных пропорций формы – поистине **искусство**. Оно требовало доскональной многовековой «отработанности» исполнения, большого внутреннего чувства ритма. Без этого точного воспроизведения метроритмического рисунка не могла бы образоваться форма песенной строки или строфы, поскольку, как писал стиховед С. Бобров, «это совершенно особенный род *неточного* [= неравноакцентного стихового – *К.-Ч.*] ритма, постоянно перебивающийся всевозможными отклонениями, причём … основная схема как бы скрывается за этими вариациями» [2, с. 67].

Освоение квантитативности исполнителями песен-заклинаний – значительное достижение в эволюции стихо-напевной ритмики. Этого принципа организации придерживались до последнего времени, судя по собранным нами образцам, лишь в определённых зонально-кустовых традициях заклинаний. Для уточнения генезиса квантитативности в фольклоре важно помнить о синкретической природе стихо-напевных форм: «Концепция прямой зависимости возникновения квантитативности в стихе от фонологических свойств речи достаточно убедительно оспаривается многочисленными примерами *отсутствия* такой зависимости. … Не слово формировало поэтическую метрику, а, напротив, само [слово] подчинялось условиям, диктуемым системой стихосложения» [11, с. 17]. С точки зрения генезиса квантитативности в вокальном народном творчестве, немаловажно замечание М. Гаспарова по поводу песен трубадуров: «на эти мотивы

обуславливается действием двух факторов: во-первых, **фонологией речи** (наличием оппозиций долгих и кратких гласных в данном языке) и, во-вторых, **музыкальным интонированием**, где роль долготных отношений *гораздо выше, чем в речи.* Обоснованно считается (здесь автор ссылается на работу М. Харлапа [25, с. 68–69]), что вне музыкального интонирования **точные** долготные отношения в стопах квантитативных метров **невозможны**» [11, с. 17. Выдел. и курсив – *К.-Ч.*].

[1] Например, в Понёманье и, в особенности, в Поднепровье.

пелись силлабические тексты, никакого соотнесения словесных ударений с музыкальными долготами не было» [5, с. 66–67].

Своё высшее выражение песенный ритм получает в строфных формах. Здесь обнаруживаются полиморфные структуры, отражающие асинхронию стиха / напева. Данный срез рассматривался нами в предыдущих публикациях [12; 13; 14]. Отдельной темой представляется также аспект «семантических перекодировок» (Б. Путилов) формул стиха-напева, сопутствовавших народной песне на всём пути её развития. В этом, помимо ритмики, велика роль ритмо-интонационных и собственно интонационных средств выразительности. Эта область фольклористики ещё довольно мало исследована. В последующих работах мы рассмотрим такие показатели, как эмфаза и цезура в напеве. Их интонационное оформление является весьма существенным показателем местного, зонального или этнорегионального стиля, ярким диалектным признаком той или иной песенной традиции.

Список использованных источников

1. Банин А. Ладозвукорядный аспект историко-стадиальной концепции П. П. Сокальского и её новая трактовка / А. Банин // Музыкальная фольклористика : проблемы истории и методологии / Ред. Э. Алексеев, Л. Левин. – Москва : Издательство Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания, 1990. – С. 61–76.
2. Бобров С. Русский тонический стих с ритмом неопределённой чётности и варьирующей силлабикой (опыт сравнительного описания русского вольного стиха) / С. Бобров // Русская литература, № 2 / Ред. В. Тимофеева. – Ленинград : Издательство Пушкинского Дома (Института русской литературы РАН), 1968. – С. 61–87.
3. Володкович А. О некоторых особенностях музыкального речитатива / А. Володкович // Вопросы теории и истории музыки / Ред. К. Степанцевич. – Мінск : Вышэйшая школа, 1976. – С. 180–195.
4. Володкович А. Народные белорусские речитативные жанры / А. Володкович // Вопросы музыкознания / Ред. К. Степанцевич. – Мінск : Вышэйшая школа, 1981. – С. 10–17.
5. Гаспаров М. Романская силлабика и германская тоника : встречи и взаимодействия / М. Гаспаров // Труды по знаковым системам / Ред. Ю. Лотман. – Тарту : Издательство Тартуского государственного университета, 1987. – XX Ученые записки ТГУ. – Вып. 746. – С. 64–72.
6. Голос и ритуал : материалы конференции / Ред. Е. Дорохова. – Москва : Издательство Государственного института искусствознания, 1995.

7. Земцовский И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры / И. Земцовский // Этнознаковые функции культуры / Ред. Ю. Бромлей, А. Байбурин. – Москва : Наука, 1991. – С. 152–189.
8. Иваницкий А. Типологическая характеристика некоторых принципов формообразования в украинском фольклоре / А. Иваницкий // Музыкальная фольклористика / Ред. А. Банин. – Москва : Советский композитор, 1978. – Вып. 2. – С. 90–116.
9. Иванов В. Предисловие // Музыка и незвучащее : матер. конф. / Ред. В. Иванов. – Москва : Наука, 2000. – С. 3–5.
10. Квитка К. О природе пауз в народных напевах // Избранные труды : в 2-х т. Т. 2 / К. Квитка ; [сост. и коммент. В. Л. Гошовского]. – Москва : Советский композитор, 1973. – С. 66–80.
11. Кондратьев М. О ритме чувашской народной песни / М. Кондратьев. – Москва : Советский композитор, 1990.
12. Кутырова-Чубаля Г. Дыяхронны аналіз беларускіх жніўных напеваў / Г. Кутырова-Чубаля // Крыўя, 1(3). – Мінск : Выдавецтва Навуковага цэнтру «Крыўя», 1998. – С. 39–86.
13. Кутырова-Чубаля Г. Песенная строфіка як хрона- і этнавызначальны знак культуры (на матэрыяле беларускага ‘жніва’) / Г. Кутырова-Чубаля // Мовы Вялікага Княства Літоўскага // Рэд. М Аляхновіч. – Брэст : Академия, 2005. – С. 100–102.
14. Кутырова-Чубаля Г. Белорусская песенная строфика как предмет лингво-музыкальной диалектологии / Г. Кутырова-Чубаля // Acta Baltico-Slavica. Archeologia, Historia, Ethnographia et Linguarum Scientia. XXXVI / Red. nacz. I. Grek-Pabisowa. – Warszawa : Wydawnictwo “Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy” PAN, 2012. – S. 93–112.
15. Лингвистический энциклопедический словарь / Ред. В. Ярцева. – Москва : Советская энциклопедия, 1990.
16. Лотман Ю. Структура художественного текста // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Москва : Искусство, 1998. – С. 14–285.
17. Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Ред. С. Толстая. – Москва : Индрик, 1999.
18. Можейко З. Календарно-песенная культура Белоруссии. Опыт системно-типологического исследования / З. Можейко. – Минск : Наука и техника, 1985.
19. Музыка и незвучащее : матер. конф. / Ред. В. Иванов. – Москва : Наука, 2000.
20. Мухаринская Л. О теории скрещивающихся интонационных полей / Л. Мухаринская // Актуальные проблемы современной фольклористики : сборник статей и материлов / Ред. В. Гусев. – Музыка : Ленинград, 1980. – С. 192–194.
21. Мухаринская Л. Белорусская народная песня. Историческое развитие. Очерки / Л. Мухаринская. – Минск : Наука и техника, 1977.

22. Тавлай Г. Белорусское купалье : Обряд, песня / Г. Тавлай. – Минск : Наука и техника, 1986.
23. Толстой Л. Война и мир : в двух книгах. Книга 1 / Л. Толстой. – Москва : Художественная литература, 1970.
24. Толстой Н. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. Толстой. – Москва : Индрик, 1995.
25. Харлап М. О стихе / М. Харлап. – Москва : Художественная литература, 1966.
26. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции / М. Харлап. – Москва : Музыка, 1986.
27. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Холопова. – Москва : Музыка, 1971.
28. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы / В. Холопова // Проблемы музыкальной науки / Ред. М. Тараканов, В. Холопова. – Москва : Советский композитор, 1979. – Вып. IV. – С. 4–22.
29. Холопова В. Русская музыкальная ритмика / В. Холопова. – Москва : Советский композитор, 1983.
30. Эвальд З. Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья // Песни белорусского Полесья / З. Эвальд ; [ред. З. Можейко]. – Москва : Советский композитор, 1979. – С. 15–32.
31. Ялатаў В. Музыка беларускіх веснавых песень / В. Ялатаў // Веснавыя песні / Рэд. К. Кабашнікаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979. – С. 36–72.
32. Ялатаў В. Музычныя асаблівасці беларускіх жніўных песень / В. Ялатаў // Жніўныя песні / Рэд. А. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1974. – С. 33–60.

REFERENCES

1. Banin, A. (1990), “The modal-scales aspect of the progressive historical conception of P. P. Sokalsky and its new interpretation”, *Muzykalnaya folkloristika: problemy istorii i metodologii* [Musical folklore studies: problems of history and methodology], Izdatelstvo Vsesoyuznogo nauchno-issledovatelskogo instituta iskusstvoznaniya, Moskov, pp. 61–76, (in Russian).
2. Bobrov, S. (1968), “Russian tonic verse with a rhythm of indefinite parity and varying syllable (experience of comparative description of Russian free verse)”, *Russkaya literatura* [Russian literature], no 2, Izdatelstvo Pushkinskogo Doma (Instituta russkoy literatury RAN), Leningrad, pp. 61–87, (in Russian).
3. Volodkovich, A. (1976), “About some features of musical recitative”, *Voprosy teorii i istorii muzyki* [Issues of theory and history of music], Vysheyshaya Shkola, Minsk, pp. 180–195, (in Russian).

4. Volodkovich, A. (1981), “Folk Belarusian recitative genres”, *Voprosy muzykoznaniya* [Issues of musicology], Vysheyshaya Shkola, Minsk, pp. 10–17, (in Russian).
5. Gasparov, M. (1987), “Romance syllabic and Germanic tonic: meetings and interactions”, *Trudy po znakovym sistemam. XX Uchenyye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [Proceedings on sign systems. XX Research notes of Tartu State University], Iss. 746, pp. 64–72, (in Russian).
6. Dorochova E. (1995), *Golos i ritual: Materialy konferentcyi* [Voice and Ritual: Proceedings of conference], Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, Moskov, (in Russian).
7. Zemtcovskiy, I. (1991), “Articulation of folklore as a sign of ethnic culture”, *Etnoznakovyye funktcyi kultury* [Ethnical functions of culture], Nauka, Moskov, pp. 152–189, (in Russian).
8. Ivanitckiy, A. (1978), “Typological characteristic of some principles of shaping in Ukrainian folklore”, *Muzykalnaya folkloristika* [Musical folklore studies], Iss. 2, Sovetskiy kompozitor, Moskov, pp. 90–116, (in Russian).
9. Ivanov, V. (2000), *Predisloviye* [Foreword], *Muzyka i nezvuchashcheye: Materialy konferencyi*, [Music and Silent: Proceedings of conference], Nauka, Moskov, pp. 3–5, (in Russian).
10. Kvitka, K. (1973), “On the nature of the pauses in folk melodies”, K. V. Kvitka, *Izbrannyye trudy v dvukh tomakh* [Selected works in 2 volumes], Vol 2, Sovetskiy kompozitor, Moskov, pp. 66–80, (in Russian).
11. Kondratyev, M. (1990), *O ritme chuvashskoy narodnoy pesni* [On the rhythm of the Chuvash folk song], Sovetskiy kompozitor, Moskov, (in Russian).
12. Kutyrova-Chubalia, G. (1998), “Diachronic analysis of the Belarusian harvesting melodies”, *Kryuvia, 1(3)*, Vydavetctva Navukovaha tcentru “Kryuvia”, Minsk, pp. 39–86, (in Belarusian).
13. Kutyrova-Chubalia, G. (2005), “A song stanza as a chronic and ethnically identifiable symbol of the culture (on the Belarus harvesting material)”, *Movy Vialikaha Kniastva Litouskaha* [The languages of the Great Duchy of Lithuania], Akademiya, Brest, pp. 100–102, (in Belarusian).
14. Kutyrova-Chubalia, G. (2012), “Belarusian song stanza as a subject of linguistic and musical dialectology”, *Acta Baltico-Slavica. Archeologia, Historia, Ethnographia et Linguarum Scientia, 36*, Slavistychny Osrodek Vydavnichy PAN, Warshawa, pp. 93–112, (in Russian).
15. Yartceva, V. (1990), Sovetskaya entcyklopediya, Moskov, (in Russian).
16. Lotman, Y. (1998), “Structure of artistic text”, *Y. M. Lotman, Ob iskusstvie* [About art], Iskusstvo, Moskov, pp. 14–285, (in Russian).
17. Tolstaya, S. (1999), *Mir zvuchashchiy i molchashchiy. Semiotika zvuka i rechi v tradicyonnoy kulture slavian* (1999), [The sounding and silent world. Semiotics of sound and speech in the traditional culture of the Slavs], Indrik, Moskov, (in Russian).

18. Mozheyko, Z. (1985), *Kalendarno-pesennaya kultura Belorussii. Opyt sistemno-tipologicheskogo issledovaniya* [The calendar song culture of Belarus. Experience of the system-typological study], Nauka i tekhnika, Minsk, (in Russian).
19. Ivanov, V. (2000), *Muzyka i nezvuchashcheye: Materialy konferentcyi* [Music and Silent: Proceedings of conference], Nauka, Moskov, (in Russian).
20. Mukharinskaya, L. (1980), "On the theory of interbreeding intonation fields", *Aktualnyye problemy sovremennoy folkloristiki* [Actual problems of modern folklore studies], Muzyka, Leningrad, pp. 192–194, (in Russian).
21. Mukharinskaiya, L. (1977), *Belorusskaya narodnaya pesnia. Istoricheskoye razvitiye. Ocherki* [Belarusian folk song. Historical development. Essays], Nauka i tekhnika, Minsk, (in Russian).
22. Tavlay, G. (1986), *Belorusskoye kupalye: Obriad, pesnia* [Belarusian kupalye: Rite, song], Nauka i tekhnika, Minsk, (in Russian).
23. Tolstoy, L. (1970), *Voyna i mir: V dvukh knigakh. Kniga 1* [War and peace: in two books. Book 1], Khudozhestvennaya literatura, Moskov, (in Russian).
24. Tolstoy, N. (1995), *Yazyk i narodnaya kultura. Ocherki po slavianskoy mifologii i etnolingvistike* [Language and folk culture. Essays on Slavic mythology and ethnolinguistic], Indrik, Moskov, (in Russian).
25. Kharlap, M. (1966), *O stikhe* [About the verse], Khudozhestvennaya literatura, Moskov, (in Russian).
26. Kharlap, M. (1986), *Ritm i metr v muzyke ustnoy traditcyi* [Rhythm and meter in the music of oral tradition], Muzyka, Moskov, (in Russian).
27. Kholopova, V. (1971), *Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX veka* [Questions of rhythm in the arts of composers of the first half of the twentieth century], Muzyka, Moskov, (in Russian).
28. Kholopova, V. (1979), "On the prototypes of the functions of musical forms" *Problemy muzykalnoy nauki* [Problems of musical science], Iss. IV, Sovetskiy kompozitor, Moskov, pp. 4–22, (in Russian).
29. Kholopova, V. (1983), *Russkaya muzykalnaya ritmika* [Russian musical rhythm], Sovetskiy kompozitor, Moskov, (in Russian).
30. Evald, Z. (1979), "Social rethinking of the harvestig songs of Belarusian Polesie, *Z. V. Evadl, Pesni belorusskogo Polesya* [Songs of Belarusian Polesie], Sovetskiy kompozitor, Moskov, pp. 15–32, (in Russian).
31. Yalatav, V. (1979), "Music of Belarusian Spring songs", *Vesnavyya pesni* [Spring songs], Nauka i tekhnika, Minsk, pp. 36–72, (in Belarusian).
32. Yalatav, V. (1974), "Musical features of Belarusian harvesting songs" *Zhnivnyya pesni* [Harvesting songs], Nauka i tekhnika, Minsk, pp. 33–60, (in Belarusian).

Ґаліна Кутирьова-Чубаля. Етномузиколог, доцент Кафедри центрально-європейських досліджень Техніко-Гуманітарної Академії (Бєльсько-Бяла, Польща), galkut1003@gmail.com, +48 661 969 557.

Лінгво-музичний синкрезис як онтогенетична і діахронічна константа етнопісенної мови (на прикладі білоруської пісні)

У дослідженні репрезентовано спробу діалектологічного аналізу етнопісенної мови, що спрямована на виявлення передумов формування лінгво-музичного синкрезису народної пісні.

Головною методологічною платформою роботи є комплексний універсальний підхід до традиційного музичного мистецтва як до мови – одного із засобів комунікації. Ця методологія виникла в сфері структурної лінгвістики, згодом її основні положення поширилися на суміжні дисципліни. Особливо важливими є праці, присвячені розкриттю інтонаційної природи різних типів вірша.

Онтогенетична взаємозумовленість вірша і мотиву вивчається на матеріалі білоруських календарно-обрядових пісень. Предметом дослідження є тенденції та закономірності перетину двох параметрів мови білоруських формул замовляння – віршової структури і музичної форми в їхній взаємодії.

Аналіз проводиться на трьох рівнях: елементарної морфології (в кореляції вірша і мелорядка), віршово-мелодичної формульної лексики заклинального походження (звукові знаки-символи, формули рядка) і композиції / синтаксису (ідіоматичні мелодичні формули строфи).

Музично-лінгвістичні кореляції в народних піснях є онтогенетично зумовлені. Вони неоднорідні, виражаються по-різному в тих чи інших жанрах і вокальних зонах Білорусі.

Діалектологічний аналіз етнопісенної мови є досить перспективним напрямком фольклорних досліджень. Це дає можливість ідентифікувати приховані передумови формування синхронної (словесно-музичної) мови народних пісень.

Ключові слова: фольклорний синкрезис, стопний ритм, респіраторика, строфіка, ізоморфізм, квантитативність, ритмо-омонімія.

Galina Kutyriowa-Czubala. Ethnomusicologist, PhD, docent (adiunkt) at Department of Central European studies at the University (Bielsko-Biała, Poland), galkut1003@gmail.com, +48 661 969 557.

Music-linguistic syncresis as the ontogenetic and diachronic constant of the ethnomusical language (based on the results of Belarusian songs dialectology)

Dialectological analysis of the ethnomusical language appears to be quite promising on this stage of folklore studies evolvement. It gives an apportunity to identify hidden premises shaping of the syncresis (verbal-musical) language of folk songs. Music-linguistic correlations are ontogenetically in pledge in folk songs. They are unhomogeneous, they are expressed in different ways in various genres and vocal zones of Belarusia.

The analysis is being performed on 3 stages: 1) elementary morphology (stress foot structure of the vocal verse); 2) lexic of the poetic / vocal verse (as types of stress foot connection into poetic / vocal verse); 3) composition / syntax (strophes-idioms).

In the songs of motor-motive style verse and melody are in the synchronous interaction: they have mutual caesuras, one actual decomposition. In songs with incantatory origins bistructural connection of verse and melody can be found very. All this reflects particular qualities of zonal, local chanting tradition and is forming a certain ethnovocal anthropological group. Here, such factors as tempo and volume dynamics of performance are taken into consideration, and also related to them respiration rate and articulation of the singing lyrics. The evolution of polymorphous (bistructural) singing form lies in consolidating skills of "incorrect", alogical from viewpoint of verbal text censuring and pausing, converting them eventually into aesthetical norm.

It is important to take into account syntagmatic stress foots-formulas: its semantics changes depending on the place in strophe. In transitional and mixed zones syllabic-rhythmic isomorphism is distinguished – synonymy, interchangeability of stress foots (accentual verse) with different number of syllables, but united with a help of any style dominant (for example identical clausula). The opposite phenomenon – structural "homonyms" which can be detected only if contensive typology is taken into account and local rhythm style background knowledge.

One of the significant factors of rhythmic stabilization, song formulas crystalization of declamatory-incantatory origin is a quantitative rhythmic. Earlier it used to be mentioned in literature due to the fact of ancient chants, however it is folklore that we find quantitative prototypes of the future forms of professional music.

Its uppermost expression the song rhythm obtains in strophic forms. The opposition of mono- and polystructures in text / tune synchresis in Belarusia turns up in areal opposition West (basins of Niman, in some measure Dvina and Pripyat) – East (basin of Dniepr).

Key words: folklore synchresis, stress foot rhythm, respiration rate, strophic, isomorphism, quantitativeness, rhythm-homonymy.

Стаття надійшла до редколегії 07.03.2017 р.

УДК 784.4.071.2.071.4:398.8](477.87)"19"Д.Задор(0.032)

Вікторія Кумгир-Новак

ЕТНОМУЗИКОЗНАВЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ДЕЗИДЕРІЯ ЗАДОРА

Вікторія Кумгир-Новак, магістрантка кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів), vitakumgir@gmail.com, +38 099 430 80 79.

Публікація присвячена музично-фольклористичній діяльності Дезидерія Задора протягом 1936–1944 років. У пропонованій роботі в загальних рисах уперше представлено та проаналізовано невідомі сторінки діяльності Дезидерія Задора у сфері етномузикознавства: досліджено його експедиційну роботу, зроблено аналіз праць, статей та рукописів, пов'язаних із народною піснею.

Структура дослідження відповідає певним періодам, на які можна розділити музично-фольклористичну діяльність Д. Задора: період формування вченого, польові дослідження, укладання пісенних збірок, листування з Белою Бартоком, наукові праці. Джерелами інформації стали переважно друковані видання та архівні матеріали.

Результатом дослідження є такі висновки. Д. Задор зробив значний внесок у зародження та формування музичної фольклористики на Закарпатті. Він опанував передові на той час методологічні напрацювання та втілив їх для вивчення традиційного музичного фольклору Закарпаття. Цінним внеском Д. Задора у музичну фольклористику є його експедиційна та транскрипторська робота, виконана на високому професійному та науковому рівні, результатом якої є збірки закарпатського музичного фольклору. Д. Задор задекларував себе на музично-фольклористичній ниві також як аналітик-науковець, він дослідив напрямки та шляхи трансформації жанру коломийки. Його напрацювання в галузі народної музики потребують ґрунтовного вивчення для реконструкції та висвітлення повної картини становлення та розвитку музичної фольклористики на Закарпатті.

Ключові слова: музична фольклористика на Закарпатті, етномузикознавча діяльність Д. Задора, польові дослідження, рукописний збірник „Русинські народні пісні", стаття „Коломийка в руській народній творчості".

У науковому просторі України історія становлення музичної фольклористики на Закарпатті до сьогодні ще не є достатньо висвітленою. Серед яскравих збирачів і дослідників народної музики краю виділяють постать Дезидерія Євгеновича Задора (1912–1985). Він відомий широкому загалу як композитор, піаніст європейської величини, яскравий педагог [7; 15; 16]. Проте мало хто знайомий із його етномузикознавчою спадщиною, яка незаслужено забута. У наявній літературі [11; 12] ця сфера діяльності композитора досліджена недостатньо. У пропонованій роботі представлено та проаналізовано

невідомі сторінки музично-фольклористичної діяльності Д. Задора із залученням переважно важкодоступних джерел та архівних матеріалів.

Формування Дезидерія Задора як фольклориста

Наукове дослідження народної музики Закарпаття Д. Задор розпочав у період перебування краю у складі Чехословацької Республіки. Становлення, що тривало близько трьох років: із 1936 до 1938 [11, с. 307–312], відбувалося у сприятливих умовах, було насиченим та інтенсивним. У цей час Д. Задор вивчав теорію фольклористики, здійснив свої перші польові дослідження, уклав збірник пісень „Русинські народні пісні" та написав наукову працю „Коломийка в руській народній творчості".

Поки що не віднайдено інформації про те, хто був науковим керівником Д. Задора в Празькому університеті. Але точно відомо, що напрями його діяльності як референта з питань музичного фольклору від Підкарпатської Русі в Міністерстві освіти визначав його безпосередній наставник – Алоїз Хаба[1].

Майже цілий 1936 рік Д. Задор ґрунтовно вивчав етномузикознавчу літературу. Теоретичною базою для нього служили спочатку праці чеських дослідників: класика чеського етномузикознавства Людвіга Куби[2],

---

[1] Алоїз Хаба (1893–1973) – чеський композитор, теоретик і педагог; учень відомого чеського композитора Вітеслава Новака. Власне А. Хаба рекомендував молодого закарпатця на цю посаду. Цікавим фактом є те, що на початку становлення своєї музичної кар'єри В. Новак і А. Хаба, так само як і Д. Задор, захоплювалися національним музичним фольклором. У період навчання В. Новак заохочував творчу самодисципліну А. Хаби, даючи йому завдання гармонізувати народні мелодії, що, можливо, призвело в подальшому до техніки експериментальної мікрохроматики. Безперечно, курс сучасної музики, яку викладав в Празькій консерваторії А. Хаба, не міг не вплинути на формування особистості молодого Дезидерія. Прагнення точного відтворення мікроінтервалів згодом втілилось у його транскрипціях народних пісень.

[2] Людвіг Куба (1863–1897) – чеський етнограф, фольклорист, музикант, художник. У його 15-ти томній праці „Слов'янство в своїх піснях" налічується близько 4000 народних пісень, збиранню та вивченню котрих Л. Куба присвятив усе життя. Також велику етномузикознавчу цінність представляє його збірка „Поїздки за слав'янською піснею" чисельністю 500 народних записів, з яких 150 пісень походять з українських, російських та білоруських земель.

відомого етнографа Отакара Гостинского[1] та Алоїза Хаби. Також вільне володіння угорською, французькою та німецькою мовами дозволило Д. Задору ознайомитися з іншими національними етномузикознавчими школами, напрямками та методиками.

Водночас молодий музикант концентрується на вивченні історії збирання народної музики Закарпаття та аналізує напрацювання попередників. Основною підмогою у цьому стають два джерела: багаті книжкові фонди празьких бібліотек та підбірка зібрань з особистого архіву Івана Панькевича.

У празьких бібліотеках юнак мовою оригіналу знайомився з усіма опублікованими етномузикознавчими працями Бели Бартока. В одному з своїх листів він пізніше зауважував: „У празькій бібліотеці я переглянув колекцію народних пісень Б. Бартока, пов'язаних із Закарпаттям, та його дослідження, з яких склав бібліографію" [11, с. 309]. Д. Задор фундаментально вивчав ключові праці засновника угорської етномузикології, в яких розкривається методика польової роботи, специфіка етнографічних нотувань (зокрема, традиція, започаткована Б. Бартоком, щодо транспозиції народних пісень у тональність „соль" для зручності порівнянь мелодій), висловлюються цікаві наукові ідеї й гіпотези щодо трансформації окремих жанрів народної музики, виявляється цінність селянського фольклору та багато інших питань етномузикознавства. Дезидерія настільки захопили праці угорського вченого, що саме викладені в них музично-етнографічні погляди склали підґрунтя для формування наукових фольклористичних позицій молодого закарпатця. Наступні польові дослідження він здійснюватиме за методикою Б. Бартока, ідеї для докторського дослідження черпатиме в його працях. Настільною книгою для Д. Задора стала бартоківська „Музика Угорщини та сусідніх народів" (1934), особливо ті місця, де угорський учений розглядає питання взаємовпливу угорського і українського музичного фольклору на матеріалі Закарпатської області [1, с. 27].

І. Панькевич, гімназійний учитель Д. Задора, усіляко підтримував свого колишнього вихованця, передавав йому перелік літератури українських, угорських, чеських авторів з предмету музичний фольклор Закарпаття. У 1936 році Дезидерій познайомився зі збірниками та статтями Філарета Колесси: нотним виданням „Народні пісні з

[1] Отакар Гостинський (1847–1910) – чеський музиколог, історик, професор музичної естетики.

Південного Підкарпаття” (Ужгород, 1923), науковими дослідженнями „Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті” (Ужгород, 1923), „Декілька слів про мелодії народних пісень з Підкарпатської Русі” (Братислава, 1936, чеською мовою). Молодий дослідник вивчав публікації місцевих закарпатських музикантів: статті Петра Світлика „Народна пісня”, в яких піднімалося питання необхідності пізнання музичного фольклору всієї території Закарпаття, Михайла Рощахівського „Музика й спів у присілку Вишоватім на Мараморощі”, де розглядалося явище перетворення танцювальної коломийки у співану, дізнався про рукописний збірник В. (І.) Талапковича в архіві Якова Головацького.

Але основним джерелом пізнання закарпатської народної музики для Дезидерія Задора були власні польові дослідження.

Польові дослідження 1937 та 1938 років

1937–1938 роки для Дезидерія Задора стали особливо плідними в царині експедиційної роботи. Архівні документи та листування між І. Панькевичем та Ф. Колессою [11, с. 122] свідчать, що у липні 1937 року була запланована експедиція за участю Ф. Колесси, М. Рощахівського, П. Щуровського та Д. Задора, для якої шкільний відділ Цивільної управи Підкарпатської Русі за клопотання І. Панькевича виділив кошти.

У період підготовки експедиції в листі від 20 травня 1937 року І. Панькевич писав до Ф. Колесси: „Можемо ще до того запросити п. Щуровську та Рощахівського, є ту музик[ант] Задор” [3, с. 138]. Це свідчить не лише про підтримку І. Панькевича, але й про спробу налагодити співпрацю з відомим українським фольклористом Ф. Колессою. Однак зустріч молодого Д. Задора з видатним українським ученим так і не відбулася. З певних причин Ф. Колесса не приїхав до Ужгорода. Потреба в допомозі з боку М. Рощахівського та П. Щуровської зникла. А от Д. Задор як референт з питань музичного фольклору Підкарпатської Русі вповні скористався слушною нагодою. Він не обмежився дослідженням окремих локальних зон, як це робили його попередники (Лемківщина – у Ф. Колесси, центральна територія Закарпаття – у Б. Бартока [10, с. 266], боржавські долиняни – у П. Світлика, Мараморош – у М. Рощахівського), а вирішив зондовано обстежити всю територію краю та отримати загальну музично-фольклористичну панораму.

Фото 1. Дезидерій Задор у фольклористичній експедиції, 1937 рік. Фото з колекції Ужгородського державного музичного училища.

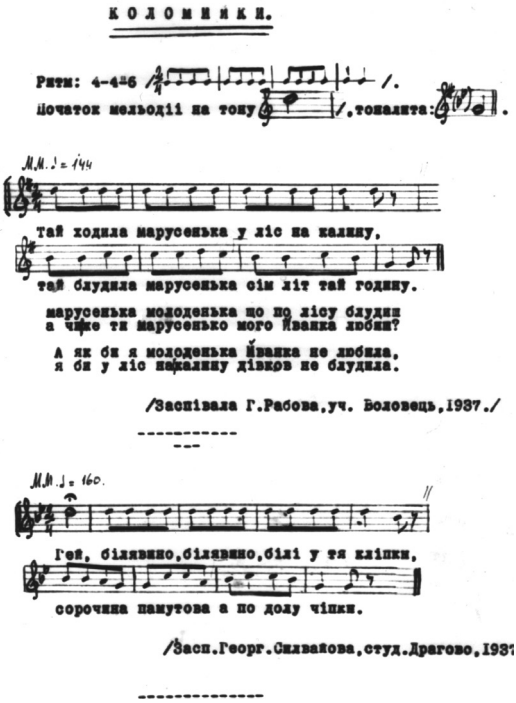
Фото 2. Дезидерій Задор із виконавцями у фольклористичній експедиції, 1937 рік. Фото з колекції Ужгородського державного музичного училища.

Перша його експедиція відбулася влітку (в липні 1937 року), друга – взимку (в січні 1938 року), обидві – в канікулярний період. Задор, володіючи непересічними музичними здібностями, фіксував музику слуховим рукописним способом (у той час для запису народної музики вже кілька десятиліть використовували фонограф, однак, для молодого музиканта він, мабуть, був недоступною „розкішшю"). Під час поїздки Д. Задор користувався залізничним транспортом, але водночас брав із собою велосипед. Згодом у листах до Б. Бартока він зазначав: „Я двічі на велосипеді об'їздив усе Закарпаття" [9, с. 172]. Географію та жанрову палітру цих двох експедицій відобразив рукописний

збірник Д. Задора „Русинські народні пісні” [6]. Зустрічаючись із народними виконавцями, Дезидерій Євгенович власним фотоапаратом робив любительські фотознімки, які доповнювали музичні враження і в перспективі мали послужити ілюстраціями до нотної збірки (див. вище фото 1, 2)[1]. Майже всі фотографії зроблено в літній період. Маленькі фото (у форматі 5х8 см) зафіксували фрагменти хороводів, обличчя виконавців, їх повсякденний стрій та інші деталі побуту.

Рукописний збірник „Русинські народні пісні”

Важливим підсумком збирацької роботи Д. Задора чехословацького періоду стало укладання першого рукописного збірника „Русинські народні пісні” (Прага, 1938).



Сторінка рукописного збірника Д. Задора „Русинські народні пісні” (Прага, 1938).

[1] Частина цих фотографій нині зберігається в меморіальному класі-музеї Д. Задора Ужгородського державного музичного училища.

Збірник виявився об'ємним, умістив 156 кращих музичних зразків закарпатського пісенного та інструментального фольклору. Весь текстовий матеріал поданий у машинописі, ноти записані вручну чорним чорнилом з підтекстовкою на друкарській машинці. Супровідна інформація написана чеською мовою, тексти пісень – мовою оригіналу з відтворенням діалектної вимови.

Відповідно до вимог наукових видань, усі народно-музичні твори Д. Задор супроводив паспортними даними, що містили назву населеного пункту, рік запису, прізвище інформанта та його соціальний статус.

Аналізуючи цю інформацію можна зробити кілька узагальнень.

1. Більшість матеріалу рукописної збірки записано у 1937 році. У 1938 році долучено переважно колядки, занотовані в Ужгороді та Перечині (всього 13 одиниць).
2. У Збірнику вміщено матеріал із найменш досліджених на той час територій Закарпаття, а саме: з Мараморoша і Гуцульщини (східної частини краю), Бойківщини (з гірських і передгірських центральних територій), а також із Лемківщини (північно-західних територій). Запис здійснювався за методикою Б. Бартока переважно у віддалених селах. Однак при цьому Д. Задор не записував там, де збирали Ф. Колесса, Б. Барток, П. Милославський, Ю. Костьо та інші. Очевидно, що фольклорист прагнув обстежити ще не досліджені населені пункти, про народну музику яких не було нічого відомо.
3. Географія „Русинських народних пісень" охопила близько 25 населених пунктів, що репрезентували майже всі райони Закарпаття, за винятком Берегівського (з угорським населенням), Свалявського та Великоберезнянського районів. За сьогоднішніми мірками така чисельність може вважатись незначною, але за тогочасними – такої кількості сіл і такої масштабної території не охоплював жоден існуючий музично-фольклористичний збірник Закарпаття. Щоправда, матеріал був представлений нерівномірно. Найбільше пісень було зафіксовано в Мукачівському (де в 4-х населених пунктах – Кольчино, Іванівці, Макарьово, Шелестово – разом занотовано близько 50 пісень) та у Воловецькому районах (із Воловця, і Скотарського – 30 пісень); у Рахівському, Тячівському, Хустському та Перечинському районах – по 10 пісень. Найменше нотувань із Міжгірського, Виноградівського, Іршавського та Ужгородського районів.

4. Соціальний статус інформантів – переважно селяни, рідше студенти та вчителі.
5. До збірки включено невелику кількість фрагментів з рукописних збірників місцевих вчителів, управителів шкіл, священиків та інших представників закарпатської інтелігенції. Зокрема у Д. Задора вміщені матеріали з рукописного збірника Василя Лазаря, окремі нотування учителів Георгія Дишканта, О. Ступки, Євгена Шерегія, управителя чеської школи Ед. Шнеідера, що засвідчує інтенсивне спілкування Д. Задора в ході проведення експедицій із місцевою інтелігенцією, котру він залучав як помічників.

Класифікація збірника „Русинські народні пісні" здійснена спочатку за жанровими ознаками, потім із врахуванням музичних особливостей мелодій. В окремі три жанрові розділи виділені найпоширеніші наспіви краю.

І РОЗДІЛ – „Коломийки" (64 одиниці) – один із найчисельніших розділів, що обумовлюється популярністю коломийки на Закарпатті та посиленим інтересом Д. Задора до творів цього жанру. Знаменно, що порядкування коломийок збирач здійснював за музичними ознаками, а також за принципом поступового ускладнення мелодій. Він розподіляє коломийки на 6 підгруп:

а) мажорні коломийки з простою мелодією від квінтового тону чи допоміжного VI ступеня та подальшим низхідним рухом [№№ 1–23];
б) ідентичні коломийки мінорного нахилу [№№ 24–43];
в) коломийки з початком мелодії на тоніці [№№ 44–54];
г) коломийки з мелодичним початком від субдомінанти [№№ 55–60];
д) коломийки з мелодичними стрибками (на м.7, в.6) [№№ 61–62];
е) співані та трансформовані коломийки [№№ 63–64].

Такий поділ відповідає тогочасним науковим тенденціям та дозволяє спостерегти головні музичні ознаки жанру.

ІІ РОЗДІЛ – „Весільні пісні (обрядові та принагідні) " (всього 5 одиниць) виявився найменшим. Він містить весільні ладкання [№№ 65, 66], весільні коломийки та принагідні пісні [№№ 67–69].

ІІІ РОЗДІЛ – „Колядки" (17одиниць: „вінчовання", світські і церковні колядки та коляди до різдвяного „Бетлегему"). Цей розділ поділено на три підгрупи:

- „вінчовання на Новий Рік і заздравна „Многая літ" [№№ 70–71];
- „коляди-щедрівки", котрі насправді є колядками [№№ 72–83];

- „вертепний спів” (за визначенням Б. Бартока), тобто церковні коляди [№№ 80, 84–85].

Кількість музичного матеріалу в цих підгрупах різна. Мало вміщено віншувань, „заздравних” наспівів та вертепного співу. Натомість широко представлені колядки, які виявляють велику різноманітність у структурі (однорядкові з чотирискладовим рефреном, дворядкові з трискладовим рефреном, колядки з розширеною будовою, з цікавими ладовими особливостями. Назвою „рахівські” окреслені колядки із зіставленням мажорного терцевого тону з мінорним, значне місце займають колядки мажорного нахилу із низьким сьомим щаблем тощо.

IV РОЗДІЛ – „Різне” (70 одиниць) об’єднав решту пісень. У цьому розділі Д. Задор не обтяжувався конкретикою із визначенням музичних чи інших особливостей. У його розумінні саме ця мозаїка й складала самобутність та неповторність закарпатського музичного фольклору.

Нотування Д. Задора характеризуються максимальною точністю. Його транскрипції демонструють абсолютну відповідність із сучасними зразками. У нотаціях використано поділ на малі такти, що не відображають складочислової будови, однак простіші в прочитанні, особливо для аматорів.

У квітні 1939 року рукописний збірник Д. Задора був поданий на „Конкурс зібрання оригінальних пісень з Підкарпатської Русі з мелодіями” [3, с. 142], оголошений Міністерством освіти Чехословацької Республіки, і, за попередньою інформацією (яка стала відомою з листів І. Панькевича до Ф. Колесси), був рекомендований на першу премію. Однак „Конкурс” було перенесено на 28 жовтня до 20-літнього ювілею Чехословацької Республіки, а згодом через початок Другої світової війни він взагалі не відбувся.

У цілому, перший рукописний збірник „Русинські народні пісні” Д. Задора відобразив етап його захоплення жанром коломийки, включив цікавий і раніше невідомий матеріал, який значно розширив уявлення про народномузичні традиції краю і склав цінне підґрунтя для написання докторського дослідження молодого вченого.

У 1939 році в Празі, коли Д. Задор навчався на останньому курсі Карлового університету, він закінчив в чорновому варіанті написання докторської дисертації, присвяченої дослідженню закарпатської коломийки. Але коли до захисту залишалося зовсім мало часу, роз-

почалася Друга світова війна, котра перекреслила багато планів і райдужних перспектив на майбутнє. Дезидерія Задора мобілізують у військо. Рукопис докторату, написаного чеською мовою, пропадає і його доля донині не відома. Однак головні ідеї Д. Задора згодом знайдуть відображення у статті „Коломийка в руській народній творчості", про що йтиметься нижче.

Листування з Белою Бартоком

Після активних подій з історії Карпатської України та захоплення цих територій Королівством Угорщини, музична фольклористика на терені Закарпаття опинилася в умовах гоніння і тиску. Врятувати ситуацію дещо допоміг авторитет видатного угорського композитора і фольклориста Бели Бартока. Його підтримка української культури відіграла функцію „рятувального кола" і уможливила подальше дослідження народної музики на Закарпатті. Інтерес вченого до фольклорних починань Дезидерія Задора, їх висока оцінка та залучення матеріалів рукописного збірника „Русинські народні пісні" до рукописних фондів Угорської Академії Наук не дозволили надалі радянській владі заборонити вивчення закарпатської народної музики.

Значний науковий інтерес становить листування Б. Бартока із Д. Задором. Незважаючи на те, що між респондентами була велика вікова різниця – понад 30 літ, а період їх листувань охопив лише два роки – 1939–1940, їх письмове спілкування було взаємнокорисним: Угорська Академія Наук отримала матеріали Д. Задора, а молодий дослідник в особі вченого знайшов мудрого й авторитетного наставника-порадника. У складних умовах угорського окупаційного режиму Б. Барток фактично виконував роль наукового керівника етномузикознавчої діяльності Д. Задора.

Приводом до листування став рукописний збірник „Русинські народні пісні" Д. Задора, який через композитора, „неперевершеного естета" і шанувальника закарпатської народної музики [8, с. 60] Антала Молнара (вчителя молодшого брата Дезидерія – Андрія Задора), потрапив до Бартока. Ці матеріали настільки зацікавили вченого, що він вирішив залучити їх до фондів Угорської Академії Наук й ініціював листування. Щоби втілити задумане в життя, Б. Бартоку необхідно було залагодити обов'язкові формальності: отримати від Д. Задора авторську згоду на депонування збірника та уточнити деякі подробиці щодо соціального статусу окремих інформантів.

Окрім практичних питань, Д. Задор обговорював із Б. Бартоком багато нагальних проблем. Особливої уваги заслуговує лист Д. Задора щодо запису текстів народних пісень Закарпаття. Місцева влада в середині XX століття запровадила перехід на старослов'янську граматику в зв'язку з антиукраїнською політикою. Б. Барток з сумом сприйняв цю новину, він вважав, „що той правопис, який був загальноприйнятим ще 30–40 років тому, в нових умовах виявився єдино раціональним" [9, с. 173].

Д. Задор болісно переживав наступ на етнографічну правдивість нотувань, зокрема на наказ дирекції викорінювати у фольклорних матеріалах будь-який натяк на українську культуру, всупереч етнографічній точності у відтворенні особливостей діалектної мови[1]: „... *біда в тому, що дехто сприймає фонетику, як український напрямок... Я довго міркував, перед тим, як зважитись на фонетичний спосіб запису, і зробив це не заради самої мети [писати фонетикою], а тільки тому, що так найточніше можна записати всі нюанси вимови.*

Хто шукає – той знайде, тож я не хотів би, щоби хтось випадково звинуватив мене, у свідомому наданні пісням українського забарвлення. І не тому, що я боюсь якоїсь упередженої критики, бо до об'єктивної відповіді – готовий; але, добре знаючи теперішнє політичне становище тут, на Закарпатті, мені краще було б остерігатись всіляких зайвих неприємних підозр. Навіть, мій директор, прямо сказав, коли у мене на четвертому курсі буде ознайомче заняття на цю тему, то щоб я ніяким чином не користувався фонетикою і навіть щоби переписав деякі вимови, як наприклад, замість „віз" – „воз"; замість „піп" – „поп" і ще до них подописував твердий знак, тобто – „возъ", „попъ" і т.д. "[2].

При такому підході порушується етнографічна точність народнопісенних текстів, і Д. Задор радиться – як бути? Він не вважає доречним відступати від бартоківських правил етнографічного запису. Нотування повинно бути науково правдивим і відображати особливості діалекту. Приємно, що в цьому питанні Задор отримав стовідсоткову підтримку Б. Бартока. Беручи до уваги позицію відомого вченого молодий музикант зважується на такий запис словесних текстів.

---

[1] Д. Задор називає це фонетикою.

[2] Хортиська Угорщина вернула на Закарпаття застарілу граматику початку XX століття з особливим „і" у вигляді м'якого знаку з довгим штилем, твердим знаком в кінці слів після приголосних і т. п.

Майже в кожному листі автори порушували питання щодо самобутності закарпатського фольклору. Набуваючи все більшого досвіду польової практики, Д. Задор висловлює власне бачення цього питання. „*Нова поїздка виявила, що подкарпато-руський народ найбільш самобутній у коломийках (і в коломийкових варіантах) та в обрядових піснях, зокрема у весільних, котрі багато в чому сходяться з галицькими. Існує приблизно 3–4 „основних" мелодій, решта – їх варіанти*" [9, с. 177].

Усі поради і зауваження Б. Бартока молодий дослідник глибоко обмірковував.

Цікаво, що після ознайомлення з рукописним збірником „Русинські народні пісні" Б. Барток повернув оригінал, залишивши легко записані олівцем окремі позначки для переписувача нот Угорської Академії Наук. Він їх не стер, вважаючи, що Д. Задору буде корисно їх переглянути.

Бартоківські позначки в рукописному збірнику Д. Задора

Позначки відобразили процес бартоківського аналізу неординарних народних пісень і склали додаткову наукову цінність рукописного збірника Д. Задора.

У статті, присвяченій детальному висвітленню цієї теми [8], я їх узагальнила і класифікувала.

Перша група позначень Б. Бартока дозволила зрозуміти, які нотування Д. Задора потрапили до Угорської Академії Наук, а які – ні. Оскільки для великого угорського фольклориста принциповим і ключовим було питання автентики, то після уточнень, почерпнутих із листів Д. Задора, Б. Барток відкинув пісні, наспівані інтелігенцією. На полях він написав по-угорськи: „Не потрібно" ("Nem leget"). Таких пісень виявилось небагато: зі 156 – всього 18 номерів. Сам же Д. Задор не погоджувався з думкою Бартока і апелював йому потім зі сторінок статті „Коломийка в руській народній творчості".

Друга група нотаток знайомила молодого закарпатця з вимогами до укладання музично-етнографічних збірників. Буквально, в першій пісні Б. Барток звернув увагу на послідовність подання інформації так званих „паспортних даних" пісень. Найважливішою має бути інформація про місце походження твору, а далі – коли і ким цей твір записаний та від кого. Цю рекомендацію Задор в подальшому прийняв за правило і застосував у наступному збірнику „Народні пісні подкарпатських русинов". Корисними і важливими були рекоменда-

ції Бартока щодо мелодичних варіантів, які угорський учений відмічав і рекомендував подавати поряд. Також до цієї групи належать зауваження щодо уважності укладання збірника. Усі недописки, випадкові упущення були відмічені знаком запитання.

Третя група позначок має аналітичний характер і дозволяє зрозуміти, за якими параметрами аналізував Б. Барток зібраний Д. Задором фольклорний матеріал. У полі зору вченого була складочислова структура, записувана цифрами (подібно, як у Ф. Колесси). Її Б. Барток проставляв лише у випадку невідповідності жанру або для виділення цікавих зразків. Також його цікавила мелодична будова народних пісень, яку він умовно фіксував малими літерами. Серед записів є схеми, які виявляють опорні тони народномузичних творів та співвідношення кінцевих кадансових звуків. Барток виявляв взаємовпливи культур сусідніх народів. У збірнику він виділив підгрупу „B": пісні з незначними впливами угорської музики на закарпатський фольклор, а в підгрупу „C" ввійшли твори з яскраво вираженими рисами асиміляції фольклору інших народів (угорського, словацького, чеського і т. д.) [1, с. 14]. Бартоківський аналіз впливу асиміляції інонаціональної музики дозволив зробити висновок, що Д. Задор зафіксував переважно питомий фольклор Закарпатської області (напливового виявилося небагато).

Четверту групу коротких нотаток склав переклад окремих назв із української мови на угорську, ці позначки були адресовані тільки переписувачу збірника.

Позначки великого угорського композитора і фольклориста у рукописному збірнику Д. Задора були важливі не лише з історично-контекстуального аспекту. Усі зауваження сприяли подальшому професійному зростанню Д. Задора на ниві етномузикознавства.

Оглядаючи з позицій часу процес спілкування цих двох музикантів, можна констатувати позитивні наслідки. Молодий закарпатський композитор надалі розгорне активну фольклористичну діяльність, об'єднає навколо себе однодумців: Юрія Костьо та Петра Милославського; напише та опублікує статтю про самобутність „руської" (закарпатської) народної музики („Коломийка в руській народній творчості"[1]); у 1939–1944 роках очолить музично-фольк-

[1] Про цю статтю майже через 30 літ Володимир Гошовський скаже: „…стаття Задора „Коломийка в руській народній творчості" – це цінний внесок в фольклористику Закарпаття" [2, с. 75].

лористичну діяльність на Закарпатті, а у 1944 році Д. Задор, Ю. Костьо, П. Милославський випустять колективну збірку „Народні пісні подкарпатских русинов” тощо. Загалом своєю активною діяльністю Дезидерій Євгенович Задор вже у першій половині ХХ століття встановлює міцні підвалини для створення музичної фольклористики на Закарпатті.

Експедиційна робота першої половини 40-х років

Утверджуючи право на існування закарпатської народної музики, згуртована Д. Задором „музична трійця” активізувала процес нотування музичного фольклору свого краю. Юрій Костьо і Петро Милославський створили осередки збирачів: Ю. Костьо – з числа студентів чоловічої учительської семінарії, П. Милославський – з учасників крайового хору, які щотижня з’їжджалися з різних куточків Закарпаття на репетиції. Дезидерій Задор продовжував активно збирати музичний фольклор самостійно, виїжджаючи в канікулярний час у різні райони Закарпаття. Він і надалі поєднував експедиційну роботу з транскрипторською, науковою та композиторською діяльністю.

У лютому 1940 році Д. Задор записав закарпатське весілля і уклав новий рукописний збірник „Свадебні пісні” (Ужгород, 1940), доля якого, на жаль, не відома. Єдиним джерелом інформації про цю експедицію залишилося повідомлення в листі до Б. Бартока: „Користуючись довгими канікулами, я їздив по Закарпаттю. З одним моїм колегою ми запланували зробити сценічну обробку русинського весільного обряду (має бути цікава й цінна робота). Усю весільну церемонію плануємо вкласти у три дії. Вона не буде містити ніяких другорядних „казок” – ми хочемо поставити на сцені тільки справжній русинський весільний обряд. Я був би дуже радий, якби перед передачею матеріалів акторам подкарпато-руської трупи випала можливість представити їх Вам” [9, с. 177].

Звернення до весільного обряду було не випадковим, адже в першому рукописному збірнику цей музичний жанр представлений мінімально. Д. Задора обрав територію Мараморощини (села Тячівського району). Музикант виїжджав і в інші райони Закарпаття. За інформацією І. Хланти, поданою в довіднику „Літературне Закарпаття ХХ століття”, Д. Задор побував і в селах Ужанської долини: „У шкільном хоровому збірнику, складеному вчителем Михайлом Гоєром і виданому у 1942 році, перші сім пісень належали Д. Задору.

Наступні 25 фольклорних мелодій і текстів він записав у селах Ужанської долини; 32 пісні і мелодії гармонізував для триголосних дитячих і молодіжних колективів" [71, с. 253]. У 1942 році він також редагував і підготував до друку „Хоровий збірник" Івана Бокшая, виданий в Ужгороді.

Колекція фольклорних записів Дезидерія Задора у 1940-х роках постійно поповнювалася, однак доступу до неї у нас, на жаль, немає.

Збірник Д. Задора, Ю. Костьо, П. Милославського „Народні пісні подкарпатских русинов" (Унгвар, 1944)

У 1943 році Д. Задор, Ю. Костьо і П. Милославський спільно готують до друку музично-етнографічний збірник „Народні пісні подкарпатских русинов" (Частина 1). У період війни, коли німецько-хортиська армія терпіла поразки на фронті, угорська влада в Ужгороді, підтримуючи культуру, виділила кошти на публікацію збірника, основу якого склали найцікавіші зразки з рукописних архівів трьох кращих музикантів Ужгорода (Унгвара) (причому не угорською мовою!). Цей невеликий на вигляд збірник, з художнім оформленням обкладинки Й. Бокшая, став найбільшим нотним виданням „Подкарпатского Общества наук" (135 пісень). Він уперше продемонстрував народномузичне багатство усієї території краю, чого до того часу не було здійснено, ознайомив з новими раніше невідомими піснями і засвідчив про початок роботи в Ужгороді групи молодих однодумців, які планували присвятити себе систематичному збиранню та вивченню народної музики, а в майбутньому могли утворити місцеву музично-етнографічну школу.

Передумови появи цієї книги для більшості так і залишилися невідомими. За свідченням Антона Контратовича (єдиного живого співучасника її видання), задум створення збірки вперше з'явився у Юрія Костьо (однокурсника Д. Задора у Празькій консерваторії). Але рушійною силою в реалізації ідеї став саме Дезидерій Євгенович. Спочатку за взаємною домовленістю Д. Задор, Ю. Костьо та П. Милославський відібрали приблизно однакову кількість пісень (35–40). Але в процесі роботи додали цінні записи двох кращих учнів Ю. Костьо (тодішніх випускників учительської чоловічої семінарії в Ужгороді) – Антона Контратовича (19 пісень) та Петра Ференчука (15 пісень). П. Милославський зі свого боку включив нотування кількох талановитих диригентів і викладачів, які співали у нього в крайовому хорі учителів, а саме: Августина Желтвая та Фе-

дора Повхана, Д. Задор запропонував записи відомого художника Федора Манайла.

Збірник Д. Задора, Ю. Костьо, П. Милославського „Народні пісні подкарпатских русинов” (Унгвар, 1944).

Записи групи збирачів органічно доповнювали один одного як на жанровому, так і на територіальному рівнях. Усі ці записи викликають інтерес, але зважаючи на тему дослідження, зосередимося лише на записах Д. Задора. Він звернув особливу увагу на різновиди коломийок, а також на унікальні архаїчні жанри Карпат та єдиний із колективу збирачів вмістив старовинні весільні ладкання з Латорицької долини та Воловця („Вийтеся віночки скорій” (№ 18а), хоча й не відмітив народної термінології жанру). З архіву Д. Задора до збірника увійшла унікальна гуцульська колядка-жеканка („Ой вставай, вставай, пане Іване” (№ 34). Д. Задор чи не єдиний серед усіх збирачів (за винятком П. Ференчука) звернув увагу на трембітні сигнали Карпат: записав сигнал-попередження про напад опришків „Татуню, татуню” (№ 5) і т. д. (Таблиця 1 унаочнює інформацію про записи Д. Задора у збірці „Народні пісні подкарпатских русинов”).

Таблиця 1 Жанровий покажчик творів у записі Д. Задора збірника „Народні пісні подкарпатских русинов”

Жанр	№ № пісень, нас. пункт
Коляди	№ 28 (Шелестово)
Колядки	№ 29 (Драгово), 30 (Рахів), 34 (Ясіня), 38-а (Макарьово)
Весільні ладкання	№ 17 (Воловець), 18 (Іванівці)
Весільні пісні коломийкової структури	№ 19 (Люта), 21 (Келечин)
Трембітальний сигнал	№ 5 (Міжгір’я)
Балади: а) історичні (про турків) б) соціальні (про Пентю) (про Довбуша) в) ліричні	 № 1 (Липча) № 6 (Липча) № 7, 7-а (Ясіня) № 120 (Воловець), 71 (Щербовці)
Коломийки: а) танцювальні б) співані в) подвійної трансформації	 № 121–122 (Таламаш), 123 (Синевир) № 54 (Тячево), 72 (Люта), 126 (Ясіня) № 73 (Скотарське)
Лемківські співанки: а) карічка б) лірична	 № 86-а (Білки) № 109 (Таламаш)
Вояцькі пісні	№ 83 (Скотарське), 84 (Макарьово)
Ліричні пісні: а) сумні: (про долю) (про кохання) б) пісенно-танцювальні (молодіжні)	 № 53 (Воловець), 55, 108 (Тячово) № 65 (Перечин) № 59 (Скотарське), 109 (Таламаш), 110 (Макарьово)

Географія народнопісенних матеріалів збірника переконливо засвідчила про те, що Д. Задор побував в різних куточках краю. У цьому з ним міг порівнятися лише Ю. Костьо (між ними весь час існувала здорова конкуренція, що рухала їх уперед). Найбільше Дезидерія Задора приваблювали пісні з важкодоступних гірських населених пунктів колишнього Мараморoша (Рахівського, Тячівського, Міжгірського та Хустського районів) та західної частини Закарпаття – з Воловеччини та гірських сіл Великоберезнянського району. Водночас він занотовував і пісні передгір’я. Матеріали

Д. Задора представили музичний фольклор із 17 населених пунктів (Див. Таблицю 2).

Таблиця 2. Географічний покажчик творів у записі Д. Задора збірника „Народні пісні подкарпатских русинов”

Район	Населений пункт	№№ пісень
Волівецький	Волівець Скотарське Таламаш	17, 53,120,130,131 59,73, 83 107, 109, 121, 122
Великоберезнянський	Люта	19, 72
Мукачівський	Іванівці	18а, 18б, 18в
	Макарьово	38а, 84, 110
	Шелестово	28
Міжгірський	Воловоє (Міжгір’я)	5
	Келечин	21
	Синевир	123
Іршавський	Білки	86а
Перечинський	Перечин	65
Хустський	Липча	1, 4, 6
	Драгово	29
Тячівський	Тячово	54, 55, 108
Рахівський	Рахово	30
	Ясіня	7, 7-вар., 34, 126
Всього:	17 населених пунктів	

Варто зазначити, що задорівські записи народних пісень із деяких населених пунктів і до сьогодні залишаються унікальними, зокрема із Келечина Міжгірського району, Великих Лучків та Кольчино Мукачівського району, із Драгово та Липча Хустського району.

Музичні транскрипції Дезидерія Євгеновича відзначаються точністю і професіоналізмом. Вони відображають ритмічну, ладову та мелодичну складність народних пісень, враховують меловаріанти та манеру співу (глісандо, дрібну мелізматику, форшлаги, нахшлаги (для прикладу див. №№ 17, 30, 34, 54, 123 збірника). На відміну від інших збирачів Д. Задор відмічав і чвертьтонові завищення (як наприклад, у № 53). Однак принцип тактування в нотуваннях Д. Задора не завжди відображає складочислову будову. Іноді автор подрібнює запис мелодії тактовими рисками „для легкості читання”.

Що ж до запису поетично-текстової сторони пісень, то Д. Задор наполягав на точному відтворенні діалектних слів та фонем. У зв'язку з цим у збірнику автори використовують дифтонг „ü“ (як злиття „и” та „ю”), тверде „ы”, не відображають граматичні подвоєння приголосних (наприклад, „зіля”, а не „зілля”), поєднують м'яку приголосну і твердий голосний (синьий – № 29) і т. д. Така уважність до деталей наближувала збірник до наукових публікацій. Однак те, що запис не перевантажували мелодичними варіантами, серед паспортних даних подавали лише найголовніші: місце походження твору та власника рукописного архіву, з якого було взято нотування народної пісні, відповідало поставленому завданню – опублікувати науково-популярне видання.

Упорядників об'єднувала принципова чесність. Як початкуючі фольклористи вони не приховують своїх „слабких місць”: „Что относиться до систематизації приведеного в зборнику пісенного матеріалу, тота систематизація проведена виключно посля змісту. Числячися из тим, что точною, науково зафиксованою системою розділеня народных пісень мы, на жаль, еще не володіеме, систематизація пісень переведена... посля ниженаведених ...груп...”[5]. При цьому частина пісень подана за жанровою класифікацією („коломийки, колядки, великодні, свадебні”), а частина – за тематичною („пияцькі, любовні, гумористичні, воєнські, родинноє життя, про долю” і т. д.). В результаті виникають деякі нонсенси: балади розпорошені в різних розділах: в розділі „Балади”, в „Опришківських піснях” зустрічаємо балади про Пинтю, про Довбуша, серед „Любовних пісень” – баладу про голуба і голубку, серед вояцьких – „Чорна гора не орана”. Тобто логічніше було би дати розділ „Балади” і показати їх різноманітну тематику. Така ж ситуація і з коломийками: вони наявні як в жанровій, так і в тематичній частинах. Жнивні пісні містяться в розділі „Гумористичні пісні”, „Великодні” не подані поряд (№№ 40, 102), варіанти одної пісні не завжди складають сусідні номери (№№ 99, 101). Тобто укладачі не дотримувалися єдиного принципу. Однак сам нотний матеріал збірки надзвичайно цінний, а тому, незважаючи на огріхи класифікації, серед видань місцевої інтелігенції того часу збірка належала до числа кращих.

Результати музично-фольклористичної діяльності співавторів збірки початку 40-х років були багатообіцяючими, однак різкі соціально-політичні зміни перервали розпочате. Тираж збірника Д. Задо-

ра, Ю. Костьо та П. Милославського „Народні пісні подкарпатских русинов” практично не встиг розійтися. У 1944 році в Ужгород увійшли радянські війська і майже увесь тираж видання було знищено.

Публікація „Коломийка в руській народній творчості”

Наукова стаття Д. Задора „Коломийка в руській народній творчості” була опублікована угорською мовою з українським резюме на сторінках журналу „Зоря” в Ужгороді у 1942 році [16].

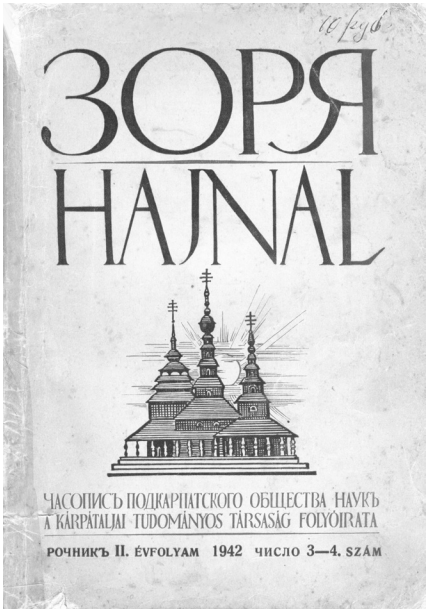


Фото 5. Обкладинка журналу „Зоря” (Ужгород, 1942 р.).

Мовний бар’єр тривалий час не дозволяв проаналізувати її належним чином та ввести у науковий обіг. Здійснений у 2005 році переклад К. Петричко змінив ситуацію [4].

Головні ідеї статті були сформульовані раніше – коли Д. Задор в студентські роки готувався до захисту диплому Празького Карлового університету та 1939 року написав етномузикознавчу працю. Однак у зв’язку із початком Другої світової війни був мобілізований на фронт. Невеликий часовий розрив між 1939 та 1942 роками дозволяє здогадуватися, що стаття „Коломийка в руській народній творчості” відобразила головну концепцію планованого докторського дослідження.

Zádor Dezső:

A ruszin népdalköltészet kolomöjkái

Kárpátalja népének néprajzi sajátossága, ősi hagyományaihoz való ragaszkodása oly régi eredetű, mint maga a ruszinság. Néprajzi elszigeteltsége és zárkózottsága oly gazdag népművészetet termelt ki, hogy annak mindíg csak elismeréssel, csodálattal adóztak. Ez a néprajzi szilárdság létérdekű, hiszen ennek híján a ruszin nép már régóta megszűnt volna létezni Európa szívében.[1])

A komoly szaktudományok viszont pontos adatokon keresztül leszűrt eredményekre építenek, amelyek — sajnos — a ruszin néprajzkutatás terén a mai napig hiányoznak. Az eddig megjelent népdal-gyüjtemények alapján csupán sejteni lehet, hogy a ruszin népdalkincs meglepően gazdag, azonban hiányzik belőle bizonyos kiegyensúlyozottság, mely az érdeklődők benyomásait vezérfonálként irányítaná.[2]) Minél mélyebbre hatolunk a daltípusok, stílusfajták elméletébe, annál bizonytalanabbá válik előttünk érdeklődésünk lényeges pontja: **milyen is a valódi ruszin népdal?**

Mindenekelőtt azt a kérdést kellene tisztáznunk, hogy **mi a népzene?** Erre a kérdésre bajos röviden kimerítő választ adni.[3]) Köze-

[1]) „A néprajz leginkább a kis nemzeteknél virágzik, mert azok korán felfedezték benne a nemzeti önismeret forrását és a létért való küzdelem hatalmas fegyverét." (Kodály Z.: Néprajz és zenetörténet.)

[2]) Miloszlávszky P. ennek a folyóiratnak legutóbbi számában beszámol az eddig nyomtatásban megjelent népdal-gyüjteményekről. Ezek számbelileg kevés, hiányos és hitelesség szempontjából nem egy esetben kétes minőségű anyagot szolgáltatnak, és még megközelítőleg sem tárják fel a ruszin népzene gazdag dallamvilágát. Ami a kéziratokat illeti, meg kell jegyeznem, hogy ezekből sokkal több van, mint ahogyan azt sejtenénk. Összegyüjtésük és kiadásuk érdekében a Kárpátaljai Tudományos Társaság részéről eddig még csak az előkészítő lépések történtek meg.

[3]) Lásd Kodály Z.: „A magyar népzene" c. tanulmányát (13. old.). Bartók B. egyik tanulmányában így vélekedik: „... a népzene mindazoknak a dallamoknak az összesége, amelyek valamilyen emberi közösségnél kisebb vagy nagyobb területen bizonyos ideig használatban voltak, mint a zenei ösztön spontán kifejezői. Népszerűen szólva: a népzene olyan dallamokból tevődik össze, amelyeket sokan és sokáig énekeltek."

10 **377**

Перша сторінка статті Д. Задора
„Коломийка в руській народній творчості”

Сама ідея сформувалася, з одного боку, завдяки інтенсивній польовій практиці („двічі на велосипеді об’їздив Закарпаття”) [9, с. 173] та в процесі укладання рукописного нотного збірника „Русинські народні пісні”, значну частину якого склали коломийки. Групування їх за принципом поступового ускладнення мелодій від основного типу засвідчило про початок аналітичної роботи над теорією трансформацій коломийок. Цей жанр, за спостереженням Д. Задора, виявився найпоширенішим на Закарпатті, а на той час опинився в центрі уваги кількох дослідників народної музики краю (праці яких автор глибоко простудіював). Сенсаційною для Д. Задора була гіпотеза Б. Бартока, висвітлена в дослідженні „Музика Угорщини та сусідніх народів”, про те, що українська (а саме закарпатська) коломийка дала поштовх до утворення нової гілки угорської народної музики – новоугорської

пісні (через ряд трансформацій: коломийка – пастуша музика – рекрутська пісня – новоугорська пісня). Одиничний зразок трансформації на прикладі переходу танцювальної коломийки у так звані народні „марші” яскраво описав М. Рощахівський у статті „Музика й спів у прис[ілку] Вишоватом на Мараморощі”. Очевидно, сама ідея виявлення трансформацій музичних явищ здалася Дезидерію Євгеновичу цікавою і оригінальною. Це стало другою важливою причиною дослідження коломийки. Ці дві праці склали методологічне підґрунтя його теорії трансформації коломийки.

Якщо відкласти на другий план романтичний, образно-художній стиль викладу думок публікації „Коломийка в руської народной творчості” (що пов’язано із мистецьким способом мислення Дезидерія Євгеновича та орієнтацією на науково непідготовленого читача – по іншому Д. Задора не зрозуміли би), то головні думки цієї статті можна зреферувати таким чином.

1. Що таке коломийка і якими є її характерні ознаки:

а) за жанром і функцією – музика „до танцю”;
б) за темпом – Allegro;
в) за особливостями ритму – 2-дольність пульсації, стабільна ритмоформула (1111/1111/111122);
г) за особливостями складочислової будови – 446.

Розглянуті також особливості мелодики та строфічної будови.

2. Що може давати урізноманітнення основного типу при збереженні його танцювальної основи:

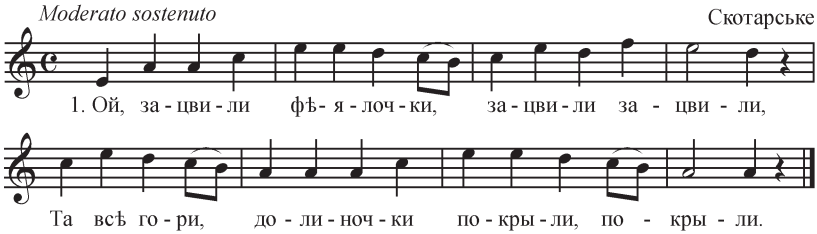
а) перехід від простих мелодій до більш розвинених;
б) поява спарених строфічних будов (2 рядки + 2 рядки, з’єднаних як заспів з приспівом, що призводить до появи 4-рядкової будови). Причому Д. Задор коломийку спареної будови розглядає як українське, а не угорське явище і опонує Б. Бартоку щодо терміну „змадяризовані коломийки”.

3. До появи трансформацій спричиняють зміни характерних ознак жанру.

Далі дослідник розглядає різні варіанти видозмін. За його теорією першою кардинальною трансформацією жанру стає поява „співаних” коломийок, які перестають бути танцем і перетворюються у пісню за рахунок зміни темпу Allegro на Andante. Назвемо це І-им рівнем трансформації. Серед „співаних” коломийок Д. Задор виявляє 2 різновиди (дамо їм умовні назви тип А і тип Б).

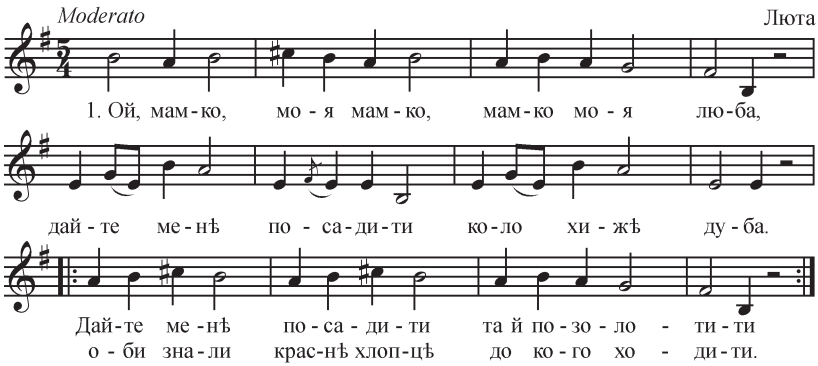
Перший різновид (тип І-А) – це „співані” коломийки до ходи (процесії), так звані „марші”, які можуть виконуватися сольно, але в переважній більшості звучать колективно. При цьому обов’язково зберігаються дводольність, ритмоформула та складочислова будова; а при поверненні до темпу Allegro вони знову перетворюються на танець.

Приклад 1



Другий різновид „співаних” (тип І-Б).

Приклад 2



Цей різновид перебирає на себе ознаки балади та ліричної пісні, повністю перетворюючись у сольний жанр. Сольне виконання поступово вносило елемент імпровізаційності, ритмічної свободи, а звідси – порушення пульсації і ритмоформули, що призвело до нетрадиційних для коломийки розмірів: 3/4, 5/4, 6/4, 7/4 та перемінності розміру. У цьому різновиді з’являються розспіви, і темповий перехід до вихідного танцювального варіанту неможливий.

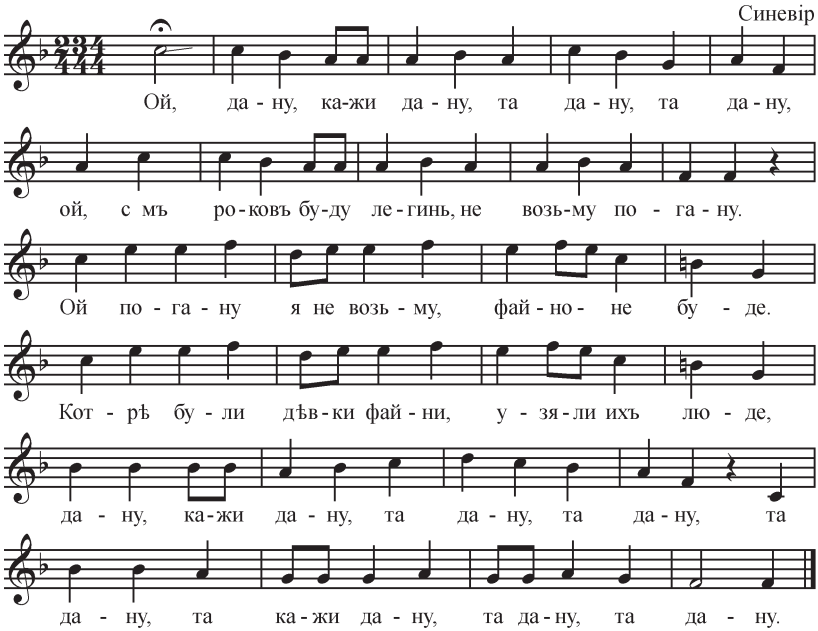
Найцікавіше, що саме цей різновид стає основою для подальших трансформацій, які Д. Задор називає „двічі народженими” [Назвемо їх ІІ-м рівнем трансформації]. На цьому етапі видозмін пісня перетворюється у речитатив, який утворює 2 розгалуження:

1-е має темп Allegro [тип ІІ-А];

2-е – Largo [тип ІІ-Б].

Повернення сольних співаних коломийок з видозміненою ритмоформулою до початкового швидкого темпу основного типу коломийки дає дуже цікавий варіант звучання: виникає активна поліритмічна мелодекламація з коломийковою структурою та варіантними обігруваннями простого мотиву (тип ІІ-А).

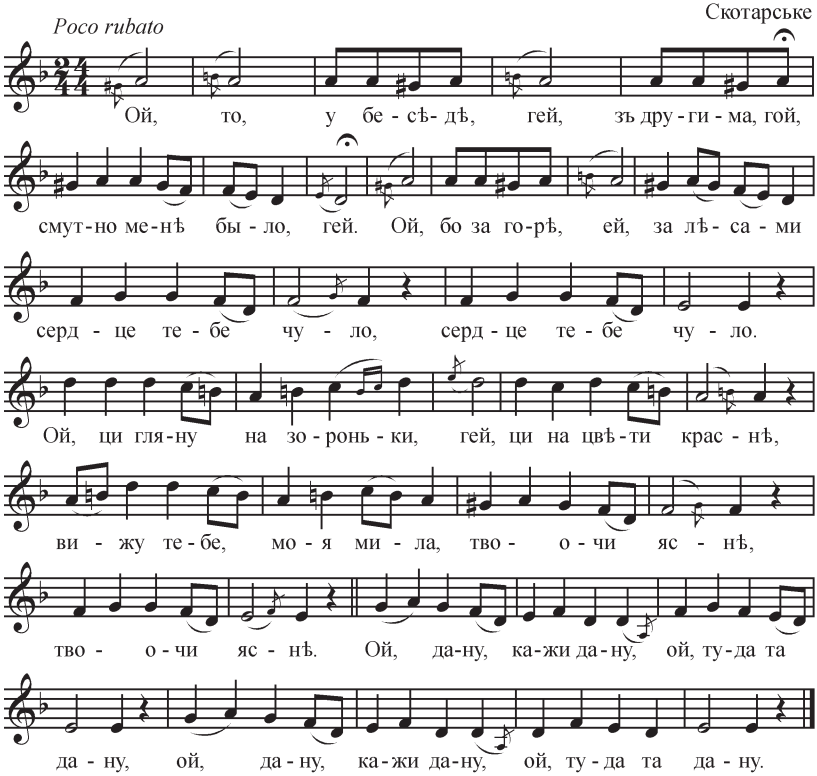
Приклад 3



Якщо змінити перемінний розмір на дводольний – то ми впізнаємо звичну коломийку, але специфіка цієї мелодекламації якраз і полягає у своєрідних „перебивках” пульсації.

Прояв протилежної тенденції – подальше заповільнення – призводить до появи дуже неспішних співаних імпровізацій (тип ІІ-Б). У них строфічну форму замінює розгорнута тричастинна будова, а за рахунок частого введення вставок „Гей!”, „Гой!” та інших розхитується останній форпост ознак коломийки – її складочислова будова. Так виглядає найбільшої міри трансформація жанру та форми танцювальної коломийки.

Приклад 4



1. Таким чином, Дезидерій Задор для дослідження обрав найхарактерніший жанр Закарпаття – коломийку.
2. Продовжив спостереження М. Рощахівського над видозмінами коломийки.
3. Розвинув бартоківську теорію трансформації народної музики і застосував її для дослідження на прикладі одного окремо взятого жанру та регіону – закарпатських коломийок.
4. Виявив цікаві жанрові різновиди, а також оригінальні типи трансформацій, що виникли на їхній основі.
5. Зазирнувши у світ народної музичної творчості, він як музикант зумів зрозуміти найважливіші важелі процесу музичного перетворення танцювальної коломийки в пісню, а потім і в своєрідну речитацію з коломийковою будовою.

У радянський період Д. Задор не міг пропагувати цю наукову працю, бо вона була опублікована в період німецької окупації. Від арешту і ув'язнення його врятувало те, що стаття вийшла у світ угорською мовою і через мовні бар'єри опинилася поза увагою нової влади. Однак знайомі з оточення Петра Скунця[1] пригадують розповіді про те, що Задор дуже шкодував, що в радянські часи йому не дали можливості займатися вивченням народної музики.

Сам Д. Задор усвідомлював, що на ниві музичної фольклористики він зробив недостатньо, і тому відчував себе більшою мірою композитором, аніж науковцем-фольклористом.

Задорівська теорія трансформації коломийки довгий час була практично забута (на неї навіть В. Гошовський не звернув належної уваги). Незважаючи на те, що робота була опублікована ще в часи Другої світової війни, багато практичних спостережень та теоретичних висновків, зроблених Д. Задором, не втратили актуальності й до сьогодні.

Підсумовуючи значення Празького та Ужгородського періодів у фольклористичній діяльності Д.Задора, не можна не відмітити, що це були роки найактивнішої роботи на ниві музичної фольклористики Закарпаття.

Згортання наукової діяльності

З приходом на Закарпаття радянської влади Ю. Костьо виїхав у Чехословаччину, П. Милославський був заарештований, Д. Задор відмовився від наукової роботи, бо не захотів опускатись до рівня радянської псевдонауки. Він залишився вірним своїм переконанням. Попри те, у 1949 році за свою попередню діяльність Д. Задор був звинувачений у космополітизмі та зазнав утисків, унаслідок чого був звільнений із посади директора Ужгородського музичного училища. У цих умовах усі свої знання фольклору він використовує у композиторській та диригентській сфері. У1950-х роках він керував Закарпатським заслуженим народним хором, виїжджав із цим колективом на гастролі до Далекого Сходу, написав значну кількість обробок закарпатських народних пісень та авторських творів, пронизаних народним колоритом.

У період „хрущовської відлиги" Д. Задор спробував відновити етномузикознавчу діяльність. У цей період в центрі його уваги стає інструментальна музика. Як свідчать документи Львівської націо-

[1] Петро Скунць (1942–2007) – український поет, член Національної спілки письменників України.

нальної музичної академії імені М. В. Лисенка, у 60-х роках Д. Задор здійснив свої перші магнітофонні звукозаписи [11, с. 320]. Попри те, він не повернувся на ниву фольклористичної науки. Як згадував нині покійний Петро Скунць, у радянський період Д. Задору перешкоджали продовжити роботу з дослідження музичного фольклору Закарпаття. Тому він не став аналізувати новозібраний матеріал, а у 1969 році подарував Кабінету фольклору Львівської консерваторії (яким на той час керував В. Гошовський) плівку з власними аудіозаписами народної музики закарпатської Бойківщини, Лемківщини та Гуцульщини (сс. Ізки Міжгірського, Завадка, Задільське, Лази та Скотарське Воловецького, Рахів Рахівського районів) – усього 33 одиниці, серед яких близько 25 записів інструментальної музики з перевагою танців в ансамблевому виконанні („Волошин", „Карічка", „Апша", „коли затанцьовують весілля" і т. д.) [11, с. 324].

Як у свій час М. Рощахівський зі зміною політичної ситуації передав естафету вивчення народної музики Закарпаття Д. Задору, так і Д. Задор благословив на музично-фольклористичні дослідження молодого і енергійного земляка, майбутнього засновника музичної фольклористики Закарпаття Володимира Гошовського, якого всіляко підтримував.

Таким чином, у кінці 50-х – на початку 60-х років відбувся ще один дуже короткочасний спалах фольклористичної діяльності Д. Задора. У цей час він зробив певний внесок й у музично-фольклористичну історіографію. До 90-річчя з дня народження Б. Бартока була написана стаття "Bartok és a szomszéd népek zeneje" („Барток і музика сусідніх народів") – про обставини творчих стосунків з Б. Бартоком, що стало вже історією музичної фольклористики Закарпаття. До сторіччя відомого угорського композитора та фольклориста з-під пера Д. Задора виходить стаття "A százeves mester" („Столітній майстер") – про значення творчої спадщини Б. Бартока.

Підводячи підсумки аналізу етномузикознавчої діяльності Д. Задора, можна констатувати.

1. Д. Задор зробив значний внесок у зародження та формування музичної фольклористики на Закарпатті.
2. Він опанував передові на той час методологічні напрацювання провідних фольклористичних шкіл Європи та втілив їх для вивчення традиційного музичного фольклору Закарпаття. Значною мірою на його науковий світогляд вплинули праці Б. Бартока та безпосереднє спілкування з ним.

3. Значним вкладом Д. Задора у музичну фольклористику є його експедиційна робота, виконана на високому професійному та науковому рівні.
4. Результати своїх польових записів та транскрипційної роботи Д. Задор публікує у збірках народних пісень („*Русинські народні пісні*" та „*Народні пісні подкарпатских русинов*"), що склали вагоме джерельне підґрунтя для закарпатської фольклористики.
5. Д. Задор задекларував себе на музично-фольклористичній ниві також як аналітик-науковець. Продовжуючи наукові починання Б. Бартока та М. Рощахівського, він написав та опублікував ґрунтовний трактат „Коломийка в руській народній творчості", в якому дослідив напрямки та шляхи трансформації жанру коломийки.
6. Д. Задор зробив певний внесок також і в музично-фольклористичну історіографію: підсумував та опублікував огляд своїх наукових стосунків та листування з Б. Бартоком, а також визначив його вплив на розвиток української науки.
7. Етномузикознавча діяльність Д. Задора на сьогодні досліджена недостатньо. Його напрацювання в галузі народної музики потребують ґрунтовного вивчення для реконструкції та висвітлення повної картини становлення та розвитку музичної фольклористики на Закарпатті.

Список використаних джерел

1. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов / Б. Барток. – Москва : Музыка, 1966. – 79 с.
2. Гошовський В. З історії збирання і вивчення українських народних пісень Закарпаття / В. Гошовський // Українські пісні Закарпаття. – Львів, 2003. – С. 68–77.
3. Гошовський В. Листування Івана Панькевича з Філаретом Колессою / В. Гошовський // Науковий збірник музею української культури в Свиднику. – Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво, 1969. – Т. 4, Кн. 1. – С. 107–147.
4. Задор Д. Коломийка в руській народній творчості [переклад К. Петричко] / Д. Задор // Професійна музична культура Закарпаття : Етапи становлення. – Ужгород, 2005. – Вип. 1. – С. 282–291.
5. Задор Д., Костьо Ю., Милославський П. Народні пісні подкарпатских русинов / Д. Задор, Ю. Костьо, П. Милославський. – Унгвар, 1944. – Ч. 1. – 112 с.

6. Задор Д. Русинські народні пісні / Д. Задор. – Прага, 1938 // Архів родини Задора. – [На правах рукопису].
7. Кос-Анатольський А. Співець Закарпаття / А. Кос-Анатольський // Музика. – 1972. – № 4 (липень-серпень). – С. 21.
8. Кумгир-Новак В. Бартоківські позначки в рукописному збірнику Д. Є. Задора / В. Кумгир-Новак // Тези XVII Міжнародної науково-практичної конференції „Молоді музикознавці". – Київ, 2016. – С. 59–61.
9. Кумгир-Новак В. Листування Дезидерія Задора з Бейлом Бартоком / В. Кумгир-Новак // Українська музика : Щоквартальник. – Львів, 2012. – Число 3–4 (5–6). – С. 168–181.
10. Луканюк Б. Зібрання Бели Бартока на Закарпатті / Б. Луканюк // Професійна музична культура Закарпаття : Етапи становлення. – Ужгород, 2005. – Вип. 1. – С. 264–275.
11. Мадяр-Новак В. Із досліджень на тему історії збирання і вивчення музичного фольклору Закарпаття / В. Мадяр-Новак // Професійна музична культури Закарпаття : етапи становлення. – Ужгород, 2005. – Вип. 1. – С. 292–327.
12. Мадяр-Новак В. Фольклористична діяльність Дезидерія Задора / В. Мадяр-Новак // Київське музикознавство. – Київ, 2004 – Вип. 14. – С. 128–135.
13. Новак В. Б. Барток і Закарпаття / В. Новак // Молоді музикознавці України : Тези VIII Всеукраїнської науково-теоретичної студентської конференції. – Київ, 2006. – С. 57–58.
14. Новак В. Теорія трансформації коломийки, розроблена Д. Задором у 1942 році / В. Новак // Молоді музикознавці України : Тези VII Всеукраїнської науково-теоретичної студентської конференції. – Київ, 2005. – С. 93–94.
15. Павлишин С. Дезидерій Задор / С. Павлишин. – Київ, 1956.
16. Boniszlavszky T. Karpati kantata (Zador Dezso elete es munkassaga) / T. Boniszlavszky // Karpataljai Magyar Konyvek, №93. – Ungvar–Budapest : Intermix Kiado, 1998. – 70 l.

REFERENCES

1. Bartok, B. (1966), *Narodnaya muzyka Vengrii i sosednich narodov* [Folk music of Hungary and neighboring peoples], Muzyka, Moskov, 79 p. (in Russian).
2. Hoshovskyi, V. (2003), "From the history of collecting and studying of Ukrainian folk songs of Transcarpathia" *V. Hoshovskyi Ukrainski pisni Zakarpattia* [Folk songs of Transcarpathia], Lviv, pp. 68–77, (in Ukrainian).
3. Hoshovskyi, V. (1969), "The correspondence of Ivan Pankevich and Filaret Kolessa", *Naukovyi zbirnyk muzeiu ukrainskoi kultury v Svydnyku* [Scientific collection of the Museum of Ukrainian Culture in Swidnik], Slovatske

pedahohichne vydavnytstvo, Presov, Slovakia, Vol. 4, b. 1, pp. 107–147, (in Ukrainian).
4. Zador, D. (2005), "Kolomyika in Rusyn folk creativity", translated by K. Petrychko, *Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: Etapy stanovlennia* [Professional music culture of Transcarpathia: Stages of formation], Iss. 1, Uzhorod, pp. 282–291, (in Ukrainian).
5. Zador, D., Kostio, Y and Myloslavskyi, P. (1944), *Narodni pisni podkarpatskych rusynov* [Folk songs of the Carpathian Rusyns], Part 1, Ungvar, 112 p., (in Ukrainian).
6. Zador, D. (1938), *Rusynski narodni pisni* [Rusyn folk songs], Zador's family archive, on the rights of the manuscript, Prague, (in Ukrainian).
7. Kos-Anatolskyi, A. (1972), "Transcarpathian singer", *Muzyka*, # 4 (July-August), p. 21, (in Ukrainian).
8. Kumhyr-Novak, V. (2016), "Bartok's marks in the manuscript collection of D. E. Zador", *Molodi muzykoznavci* [Young musicologists], *Tezy XVII Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferencii* [Theses of the XVII International Scientific and Practical Conference], Kyiv, pp. 59–61, (in Ukrainian).
9. Kumhyr-Novak, V. (2012), "The correspondence of Dezyderii Zador and Beila Bartok", *Ukrainska muzyka* [Ukrainian music], quarterly edition, ## 3–4 (5–6), pp. 168–181, (in Ukrainian).
10. Lukaniuk, B. (2005), "Collection of Bela Bartok in Transcarpathia", *Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: Etapy stanovlennia* [Professional music culture of Transcarpathia: Stages of formation], Iss. 1, Uzhorod, pp. 264–275, (in Ukrainian).
11. Madiar-Novak, V. (2005), "From studies on the history of the collecting and studying of musical folklore in Transcarpathia", *Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: Etapy stanovlennia* [Professional music culture of Transcarpathia: Stages of formation], Iss. 1, Uzhorod, pp. 292–327, (in Ukrainian).
12. Madiar-Novak, V. (2004), "Folklore activity of Desiderii Zador", *Kyivske muzykoznavstvo* [Kyiv musicology], Iss. 14, pp. 128–135, (in Ukrainian).
13. Novak, V. (2006), "Bartok and Transcarpathia", *Molodi muzykoznavci* [Young musicologists], *Tezy XVIII Vseukrainskoi naukovo-teoretychnoi studentskoi konferencii* [Theses of the XVIII All-Ukrainian Scientific and Theoretical Student Conference], Kyiv, pp. 57–58, (in Ukrainian).
14. Novak, V. (2005), "The theory of the transformation of kolomyika, developed by D. Zador in 1942", *Molodi muzykoznavci Ukrainy* [Young musicologists of Ukraine], *Tezy VII Vseukrainskoi naukovo-teoretychnoi studentskoi konferencii* [Theses of the VII All-Ukrainian Scientific and Theoretical Student Conference], Kyiv, pp. 93–94, (in Ukrainian).
15. Pavlyshyn, S. (1956), *Dezyderii Zador* [Dezyderiy Zador], Kyiv, (in Ukrainian).
16. Boniszlavszky, T. (1998), Karpati kantata (Zador Dezso elete es munkassaga), *Karpataljai Magyar Konyvek*, №93, Intermix Kiado, Ungvar–Budapest, 70 p., (in Hungarian).

Виктория Кумгыр-Новак, магистрантка кафедры музыкальной фольклористики Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко (Львов), vitakumgir@gmail.com, +38 099 430 80.

Этномузыковедческая деятельность Дезыдерия Задора

Публикация посвящена музыкльно-фольклористической деятельности Д. Задора периода 1936–1944 гг. В ней в общих чертах впервые представлены и проанализированы неизвестные страницы деятельности Д. Задора в сфере этномузыковедения: исследована экспедиционная работа, осуществлён анализ его трудов, статей и рукописей, связанных с народной песней.

Структура работы соответствует определённым периодам, на которые можно разделить музыкально-фольклористическую деятельность Д. Задора: период формирования учёного, полевые исследования, составление песенных сборников, переписка с Белой Бартоком, научные труды.

Источниками информации являются главным образом печатные издания и архивные материалы.

Результаты исследования дали возможность выйти на такие выводы. Д. Задор внёс значительный вклад в зарождение и формирование музыкальной фольклористики на Закарпатье, овладел передовыми на то время методологическими достижениями и воплотил их для изучения закарпатского традиционного музыкального фольклора. Ценным вкладом в музыкальную фольклористику стала выполненная на высоком научно-профессиональном уровне экспедиционная и транскрипторская работа Д. Задора, в результате чего появились сборники закарпатского музыкального фольклора. Учёный также задекларировал себя на музыкально-фольклористической ниве научным работником-аналитиком, исследовав направления и пути трансформации жанра коломыйки. Его достижения в области народной музыки требуют фундаментального изучения для реконструкции и создания полной картины формирования и развития музыкальной фольклористики на Закарпатье.

Ключевые слова: музыкальная фольклористика на Закарпатье, этномузыковедческая деятельность Д. Задора, полевые исследования, рукописный сборник «Русинські народні пісні», статья «Коломийка в руській народній творчості».

Victoriya Kumgyr-Novak, master student of the Department of Musical Folkloristics at the Lviv National Musical Academy named after M. Lysenko (Lviv), vitakumgir@gmail.com, +38 099 430 80 79.

Ethnomusicological activity of Desiderius Zador

The beginning of Desiderius Zador's work in the field of scientific studies of folk music of Transcarpathia dates back to the period of the Czechoslovak Republic from 1936 to 1938. Early period included the full cycle of the formation of the ethnoscientist: starting from theoretical training through field research and collection of folk songs and finally with the writing of scientific work.

In Prague's libraries, the young man studied numerous works of Bella Bartok in their native language, whose musical and ethnographic views formed the basis of future scientific folkloristic approach of the young researcher. Desiderius also studied collections and articles by Philaret Kolessa, Peter Svitlyk, Mykhailo Roshchahivsky and others.

1937–1938 years became especially fruitful in the field of expeditionary work, an important result of which was the preparing of the first manuscript collection "Rusyn folk songs" (Prague, 1938). The collection was voluminous, containing 156 best musical samples of Transcarpathian songs and instrumental folklore. Classification of the collection "Rusyn Folk Songs" was made initially by genre features, next, taking the musical features of melodies. There are the most common melodies of the regdion separated by genres into three sections in the collection.

Significant scientific interest represents the correspondence of B. Bartok and D. Zador. Despite the fact that their period of correspondence covered only 1939 and 1940 years, their letter communication was mutually beneficial.

Interesting is the fact, that after reading the handwritten collection of D. Zador, "Rusyn Folk Songs", B. Bartok left a few pencil-labeled marks that were important for the further professional growth of D. Zador in the field of ethnomusicology.

In 1943, Desiderius Zador, Yurii Kosto and Petro Miloslavsky together prepared a folk musical collection "Folk songs of the Carpathian Rusyns" for publication. This book became the largest musical edition of Transcarpathia at that time.

The scientific article by D. Zador "Kolomyika in Rusyn folk creativity" was published in Hungarian language with the Rusyn resume on the pages of magazine "Zorya" in Uzhhorod in 1942. The main concept of this work was formed as a result of intensive field practice and in the process of writing a handwritten note collection „Rusyn folk songs", a significant part of which consisted kolomyikas.

During the Soviet period, Desiderius Zador turned down ethnomusicological activity, as this was forbidden by the Soviet regime. However, during this period, he publishes his historiographic articles on communication with B. Bartok.

Summarizing the analysis of ethnomusicological activity of D. Zador, we can state.

D. Zador made a significant contribution into the initiation and formation of musical folkloristic in Transcarpathia.

He studied the progressive methodological folk musical work of contemporaries and implemented it for studies of the traditional musical folklore of Transcarpathia. Mainly, his scientific outlook was influenced by the works of B. Bartok and direct communication with him.

The valuable contribution of D. Zador to musical folkloristics is his expeditionary and transcription work made on a high professional and scientific level.

The results of D. Zador's field records are prepared and published by him collections of folk songs ("Rusyn folk songs" and "Folk songs of the subcarpathian Rusyns"), which formed a solid foundation ground for futher folklore studies.

D. Zador is represented in musical folklore studies as well as an analyst-scientist. Continuing the scientific initions of B. Bartok and M. Roshchahivsky, he wrote and published a thorough analytical treatise "Kolomyika in Rusyn folk music", in which he explored the directions and ways of transforming the genre of kolomyika.

D. Zador also made a contribution to the musical and folkloric historiography: summed up and published an overview of his scientific relations and correspondence with B. Bartok, as well as determined his influence on the development of Ukrainian science.

Zador's ethnomusicological activity has not been studied up to date sufficiently. His works in the field of folk music require a thorough study to reconstruct and find out a complete situation of the formation and development of musical folklore studies in Transcarpathia.

Key words: musical folklore studies in Transcarpathia, ethnomusicological activity of D. Zador, field studies, manuscript collection „Rusyn folk songs", article "Kolomiyka in Rusyn folk music".

Стаття надійшла до редколегії 25.03 2017 р.

УДК 784.4(=161.2:477.8)(081):091]:7.071.4Я.Сєнчик

Лариса Лукашенко

ЗБИРАЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯКОВА СЄНЧИКА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ АВТОРСЬКОГО РУКОПИСУ)

Лариса Лукашенко, етномузиколог, канд. мистецтвознавства, молодший науковий співробітник ПНДЛМЕ при Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка (Львів), larysa.lukashenko@gmail.com, + 38 (067) 722 61 79.

У публікації продовжено дослідження рукопису збірки народних пісень Якова Сєнчика, що зберігається в архівних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.

Історія підготовки до видання та публікації збірника пісень Я. Сєнчика із Холмщини та Підляшшя у XVI томі „Матеріалів до української етнології" Наукового товариства ім. Шевченка (1916) була детально висвітлена у попередніх розвідках, присвячених цій темі. У нинішній же зроблена спроба реставрації деяких обставин життя та збирацької роботи Я. Сєнчика та представлена коротка характеристика неопублікованого фольклорного спадку.

Методологічна послідовність цієї роботи була складена таким чином, що спочатку уся рукописна та друкована інформація була систематизована у вигляді таблиці, що дало можливість: виявити відмінності у переписаних самим Я. Сєнчиком копіях одних і тих самих творів й неточності та недоліки видання; згромадити інформацію про перебіг збирацької діяльності (дата, кількість, якість, частота записів); отримати сукупні дані про географію записів; відомості про інформантів, а також інші джерела матеріалів; скласти список збірників народних пісень, якими користувався Я. Сєнчик; заповнити деякі прогалини в біографії збирача.

У роботі також представлена коротка характеристика неопублікованого збирацького спадку дослідника, що складає значну частину колекції. На додаток вміщено виклад усієї паспортної, архівної та друкованої супровідної інформації рукопису у вигляді послідовно систематизованої таблиці.

Ключові слова: збірка пісень, Холмщина, Підляшшя, Яків Сєнчик, збирацька діяльність, географія записів, інформанти, супровідна інформація.

Збірка пісень із Холмщини та Підляшшя, записаних місцевим учителем Яковом Сєнчиком у кінці XIX – на початку XX століть, як відомо, була частково (лише обрядові твори) опублікована у 1916 році у XVI томі

„Матеріалів до української етнології” Наукового товариства ім. Шевченка [6]. Історія підготовки та вивершення цього видання була досить складною та проблематичною, що детальніше висвітлено у моїх попередніх розвідках, присвячених цій темі [4; 5]. У нинішньому ж доповненні до опублікованих викладів буде зроблена спроба реставрації деяких обставин життя та збирацької роботи Я. Сєнчика за матеріалами його рукопису та представлена коротка характеристика неопублікованого фольклорного спадку.

Рукопис збірки Я. Сєнчика зберігається у Наукових архівних фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського та представлений чотирма зошитами, у першому з яких народні пісні вміщені повністю – нотні та словесні тексти, у трьох наступних – лише ноти [8].

Перший рукописний зошит, за міркуваннями автора, мав складати закінчену роботу і був орієнтований на існуючі в той час переважно популярні збірники народних пісень, укладені для прикладних цілей. Тут Я. Сєнчик помістив нотні та словесні тексти, паспорти записів, вказав раніше опубліковані варіанти творів із п’ятьох збірників народних пісень, очевидно лише тих, які були йому доступні. Це перша аматорська збірка К. Квітки [2], публікації А. Конощенка [3] та А.Федоровича [1], колекція пісень із Київщини П. Демуцького [7] та „Український співаник” Б. Арсена [9].

Перший зошит складають переважно звичайні пісні: із 212 творів із нотними текстами лише 48 – обрядові, проте й із них опубліковано лише 40. Така неповна публікація могла трапитися через недогляд (Станіслав Людкевич при укладанні збірки переважно користувався 2–4 нотними зошитами), чи редакторське рішення, або попросту через відсутність ремарки Я. Сєнчика, що пісня обрядова. Таким чином, із вище зазначених 212 творів першого та найповнішого зошита опубліковано менше п’ятої частини.

Як свідчать паспортні дані пісень рукопису, перший запис Я. Сєнчик зробив у 1892 році у рідному селі Свори Седлецької губернії від своєї мами. Було йому тоді лише п’ятнадцять років. Мабуть вокальні таланти не лише матері збирача, а й усієї родини (у подальшому він записує пісні й від батька, сестер Ганни та Марії) посприяли виникненню та розвитку зацікавлення народною музикою.

На початку своєї збирацької кар’єри Яків Сєнчик здійснював поодинокі та очевидно принагідні записи. Так, у 1892 та 1893 роках він записав по одній пісні, в 1894 році – три, в 1895 – вісім, у 1896, 1897 – по дві, 98, 99 – по одній. Більш-менш систематично Я. Сєнчик почав працювати із 1900 року. За три наступні (1900–1902) роки він фіксував біля десяти пісень у рік. Значне зрушення збирацької роботи відбулося в 1903 році, протягом якого він записав 60 творів, більшість у с. Верещин Грубешівського повіту. Мабуть, Я. Сєнчик тоді у цьому селі працював. У наступні роки кількість записів нерівна – від кількох одиниць до кількох десятків. 27 творів із нотами вка-

зівки на час запису не мають, але за місцевістю та прізвищами інформантів можна припустити, що більшість із них була зроблена у 1903–1906 роках.

Географія записів очевидно відображає місця, де Я. Сєнчик проживав та працював. Почав записувати у селі Свори тодішнього Константинівського повіту Сідлецької губернії, де він народився та проживав із родиною. Із 1895 року записи зроблено в селі Києвець Більського повіту, де збирач розпочав свою учительську кар'єру. Він фіксує народні пісні і в багатьох інших селах Холмщини та Підляшшя. Більшість ранніх записів однак зроблено в селах Грубешівського повіту: Верещин (біля 40 одиниць), Тарнов (17 одиниць), Телятин (біля 10 одиниць), Голуб'є (9 одиниць). Скупі біографічні дані Я. Сєнчика, що дійшли до нашого часу, інформують, що від 1900 р. він працював учителем початкових класів у селах Холмщини та Підляшшя (не конкретизуючи у яких саме, за винятком Києвця та Жещинки), де й записав найбільше фольклорно-етнографічних матеріалів. За кількістю та датами запису можна припустити, що в 1901 році Я. Сєнчик учителював у с. Матче, Люблінської губернії, у 1902–1904 роках – у с. Верещин Грубешівського повіту, у 1905 році – у Тарнові Холмського повіту, у 1906–1907 – у Телятині Томашовського повіту.

У наступних трьох зошитах Я. Сєнчик вміщує лише нотні тексти здебільшого обрядових творів, які спочатку переписує із першого зошита, а згодом доповнює новоздобутими мелодіями.

У третьому зошиті, де Я. Сєнчик помістив цілком нові пісні (попередній другий він уклав переважно із мелодій, переписаних із першого зошита), вказано де та коли він цей рукопис заповнював: на другому аркуші факсиміле: „Дешковиці, 28/II 1908 р."; на аркуші сім цього ж зошита – „Терешполь, 27 мая 1909 року", на аркуші 13 – „Д'яконів, Грубеш пов., 30 червня, 1910 р.", і на останньому 17-му – „Замостя 18/V 1911 року". Отож з 1908 по 1911 роки він працював у Дешковицях, Терешполі, Д'яконові та Замості, де й зафіксував більшість уміщених у третьому зошиті пісень.

Окрім того, у цьому зошиті на 14 аркуші є ремарка: „пісні із с. Подгородно взяті із рукописного збірничка о[тця] А. І. Левітського", що свідчить про те, що збирач у свою добірку виповнив не лише власноруч записаними творами, але й деякими, переписаними з інших рукописних пісенників, автором одного з яких й виявився священник А. І. Левітський, який, очевидно, мешкав в Подгородному.

Останній, найменший зошит, на жаль, не містить вказівки на місце його виповнення. Я. Сєнчик вказав лише дату: рукопис був скінчений 10 квітня 1910 року. Отож, записи, вміщені в чотирьох зошитах рукопису, було здійснено протягом 18 років:від першого – в 1892 до останнього – в 1910 році. Невідомо, чи Я. Сєнчик записував народні пісні згодом, оскільки остання відомість про його життя, що дійшла до нас, датована 1912 роком [5, с. 103].

Загалом, у рукописі вміщено найбільше записів із сіл Верещин Грубешівського повіту (85 одиниць), Свори Констянтинівського повіту (44 одиниці), Докудів Більського повіту (біля 40 одиниць), Д'яконів на Холмщині (біля 25 одиниць), Терешполь, Ходиванці на Холмщині (по 20 одиниць).

Інформанти, від яких записував пісні Я. Сєнчик, різноманітні: чоловіки, жінки, дівочі та парубочі гурти, „жебрущі" баби та діди. Переважно збирач вказував прізвища та імена або ініціали співаків. По кілька пісень Я. Сєнчик зафіксував від О. Смажевської із Свор, Ганни Муховецької із Верещина, Я. Пущало із с. Голуб'є. Іноді до прізвища він додавав вказівку на соціальне становище: попадя, отець, пані чи пан. В інших випадках зазначає лише ім'я, віковий, сімейний чи соціальний статус. Чи не найбільшу кількість пісень Якову Сєнчику проспівала дівчина Параска із Тарнова Холмського повіту, обрядові пісні зафіксовано від дівочого та парубочого гуртів у селах Верещин, Вітков, Києвець, Свори, Телятин та інших, до двох десятків творів – від батька, матері та сестер Ганни та Марії, так звані „дідівські" пісні записував від „жебрущих" дідів та бабів. На жаль, імена інформантів та час запису вказано не завжди. Найбільш послідовно паспорти вказані у першому та другому (що по-суті є нотною калькою першого) зошитах. Однак, порівняння паспортних даних у першому та другому рукописах виявляє деякі розбіжності здебільшого стосовно року запису, менше – щодо імен інформантів та місця фіксації (усі відмінності або нова додаткова інформація, що з'являється у другому зошиті, вказана в останній колонці таблиці в кінці публікації). У третьому та четвертому зошитах дедалі частіше імена інформантів та дати запису не зазначаються, а часом відсутня й вказівка на місцевість.

У рукописі знаходяться не лише записи із Холмщини та Підляшшя, у третьому зошиті (арк. 9–10) вміщено біля півтора десятка пісень із Середньої Волині (села Озери, Золотач, Заморочення Рівненського повіту). Очевидно десь у 1909–1910 роках (дату цих записів не зазначено, однак за паспортами попередніх та наступних творів із великою долею ймовірності це можна стверджувати) Я. Сєнчик побував в околицях Рівного, де й принагідно записав кілька пісень.

У цілому, рукописна колекція Я. Сєнчика (разом із варіантами) налічує майже 520 одиниць творів різного приурочення. Публікація 1916 року обрядової частини збірки або через недогляд або ж із інших міркувань виявилась не повною. Опубліковано 132 обрядові мелодії, отож неопублікованими лишилося 378 творів, серед яких знайшлося іще 23 обрядових (див. 9 колонку таблиці): 2 колядкові тонічні приспівки, 9 творів весняного приурочення, 3 весільні мелодії, кілька колодчаних і маснична (які редактор мабуть не вважав обрядовими), одна жнивна та 2 напливові (поховальна та щедрівка).

Загалом, уся супровідна до записів інформація послідовно вміщена у Таблиці Excel. Оскільки насичений вміст Таблиці значно перевершує мож-

ливості паперового формату, було вирішено опублікувати її окремим файлом на інтернет-сторінці „Етномузики” у вигляді електронного додатку[1]. Тут же нижче (див. с. 88) подаємо невеликий фрагмент Таблиці як взірець до пояснення змісту. У **першій** колонці подана оригінальна нумерація рукопису, що є витриманою у перших трьох зошитах і чомусь хаотичною в останньому. Мабуть, мелодіями з останнього, четвертого, зошита доповнювались вже укладені за приуроченням та пронумеровані розділи із попередніх зшитків, тому лічба тут кілька разів починається заново і здебільшого не з перших чисел.

Три наступні колонки містять географічні відомості, імена інформантів та рік запису, **п’ята та шоста** інформують про місцезнаходження твору у рукописі (номери зошитів та аркушів), **у сьомій та восьмій** знаходяться словесні інципіти пісень та приурочення (за Я. Сєнчиком). У **наступному** стовпці номер твору у публікації „Матеріали до української етнології” 1916 року (скорочено – МУЕ); якщо стільник порожній, то значить, що це неопублікований твір звичайного приурочення, відсутні у друкованій версії обрядові твори додатково виділені ремаркою „Не опубл.”. У **двох останніх** стовпцях вказано місцезнаходження та розбіжності в паспортних даних продубльованих творів (в основному це стосується першого та другого зошитів рукопису). Усі супровідні до творів вказівки Я. Сєнчика, а також географічні назви, скорочення тощо в таблиці подано без змін, однак із врахуванням граматичних вимог сучасної української мови.

Список використаних джерел

1. Збірничок українських пісень з нотами / упор. А. Хведорович. – Одеса, 1895.
2. Квітка К. Збірник українських пісень з нотами / К. Квітка [Гармонізація Б. Яновського]. – Київ, 1902.
3. Конощенко А. Українські пісні з нотами : У 3-х сотнях / А. Конощенко. – Одеса, 1900, 1902. Київ, 1906.
4. Лукашенко Л. Перша наукова публікація народних мелодій з Холмщини та Підляшшя: причинки до появи / Л. Лукашенко // Народна музика Волині та Полісся : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга. – Рівне, 2014. – С. 118–125.
5. Лукашенко Л. Рукопис Холмсько-Підляського збірника Якова Сєнчика / Л. Лукашенко // Етномузика. – Львів, 2014. – Число 10 (2013) / Упор. Б. Луканюк. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка, вип. 33). – С. 95–107.

[1] Адреса сторінки: http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-muzychnoji-folklorystyky-etnomuzykolohiji/publikatsiji/etnomuzyka/.

6. Мельодії українських народнїх пісень з Поділя і Холмщини / Зібрані Л. Плосайкевичем і Я. Сєнчиком ; [під ред. Ст. Людкевича і передм. Ф. Колесси] // Матеріяли до української етнольоґії НТШ. – Львів, 1916. – Т. XVI.
7. Народні українські пісні в Київщині / Зап. голос і слова П. Демуцький. – Київ, 1905 – Ч. 1 ; Київ, 1907. – Ч. 2.
8. Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Фонд 29–3, од. зб. 181, 182, 183, 184.
9. Украинський спиваник. 100 писень з нотамы / [Улаштував Б. Арсен]. – Одеса : Тип. і хромолит Є. Фесенка,1904. – Вип. 4. – 132 с.

REFERENCES

1. Chvedorovych, A. (1895), *Zbirnychok ukrainskych pisen z notamy* [Collection of Ukrainian songs with notes], Odesa, (in Ukrainian).
2. Kvitka, K. (1902), *Zbirnyk ukrainskych pisen z notamy* [Collection of Ukrainian songs with notes], Kyiv, (in Ukrainian).
3. Konoshchenko, A. (1900, 1902, 1906), *Ukrainski pisni z notamy: u troch sotniach* [Ukrainian songs with the notes: in 3 hundreds], Odesa, Kyiv, (in Ukrainian).
4. Lukashenko, L. (2014), "The first scientific publication of folk melodies from Kholm and Podlasie regions: the reasons for the appearance", Narodna muzyka Volyni ta Polissia [Folk music of Volyn and Polissya], *Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferencii do 35-richchia kafedry muzychnoho folkloru ta 200-richchia z dnia narodzhennia Oskara Kolberha* [Proceedings of All-Ukrainian scientific-practical conference for the 35th anniversary of the Musical folklore department and the 200th Anniversary of the Oscar Kolberg birth], RDHU, Rivne, pp. 118–125, (in Ukrainian).
5. Lukashenko, L. (2014), "Manuscript of the Holm-Podlasie collection of Yakiv Senchyk" Ethnomusic, Iss. 10, pp. 40–66, (in Ukrainian).
6. Senchyk, Y. and Plosaikevych, L. (1916), *Melodii ukrainskych narodnych pisen z Podillia i Cholmshchyny* [Melodies of Ukrainian folk songs from Podilia and Kholm regions], Materialy do ukrainskoi etnologii NTSH [Materials for the Ukrainian ethnology of the Shevchenko Scientific Society], Vol. XVI, Lviv, (in Ukrainian).
7. Demutskyi, P. (1905, 1907), *Narodni ukrainski pisni v Kyivshchyni* [Ukrainian folk songs in the Kyiv region], Part 1, Part 2, Kyiv, (in Ukrainian).
8. *Naukovi archivni fondy rukopysiv ta fonozapysiv Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho* [Scientific archival funds of manuscripts and phonograms of The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology], Fund 29–3, Storage units 181, 182, 183, 184.

9. Arsen, B. (1904), *Ukrainskyi spivanyk. 100 pisen z notamy* [Ukrainian songwriter. 100 songs with the notes], Iss. 4, Typ. i chromolyt Y. Fesenka, Odesa, (in Ukrainian).

Лариса Лукашенко, этномузыковед, канд. искусствоведения, младший научный сотрудник ПНИЛМЭ при Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко (Львов), larysa.lukashenko@gmail.com, + 38 (067) 722 61 79.

Собирательская деятельность Якова Сенчика (по материалам авторской рукописи)

В публикации продолжено исследование рукописи сборника народных песен Якова Сенчика, который хранится в архивных фондах института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского.

История подготовки к изданию и публикации сборника песен Холмщины и Подляшья Я. Сенчика в XVI томе «Матеріалів до української етнології» НТШ (1916) была подробно освещена в предыдущих работах, посвящённых этой теме. В нынешней же сделана попытка реставрации некоторых обстоятельств жизни и собирательской деятельности Я. Сенчика и дана короткая характеристика его неизданного фольклорного наследия.

Методологическая последовательность работы составлена таким образом, что вся рукописная и опубликованная информация сначала была систематизирована в виде таблицы, что дало возможность осуществить следующее: выявить отличия в переписанных самим Я. Сенчиком копиях одних и тех же произведений, неточности и недостатки издания; накопить информацию о ходе собирательской работы (дата, количество, качество, частотность записей); получить обобщённые данные о географии записей, ведомости об информантах и других источниках материалов; составить список сборников народных песен, которыми пользовался Я. Сенчик; заполнить некоторые пробелы в биографии собирателя.

В работе также дана короткая характеристика неопубликованного собирательского наследия исследователя, что составляет значительную часть коллекции. В дополнительной части помещено изложение всей паспортной, архивной и опубликованной сопроводительной информации рукописи в виде последовательно систематизированной таблицы.

Ключевые слова: сборник песен, Холмщина, Подляшье, Яков Сенчик, собирательская деятельность, география записей, информанты, сопроводительная информация.

Larysa Lukashenko, ethnomusicologist, PhD, researcher at the Laboratory of Music Ethnology of Lviv National Musical Academy named after M. Lysenko (Lviv), larysa.lukashenko@gmail.com, + 38 (067) 722 61 79.

Collecting activity of Yakiv Senchyk (based on author's manuscript)

The history of preparing and publishing a collection of folk songs by Yakiv Senchyk from Kholm and Podlasie regions was quite complex and problematic,

which is more described in my previous publications on this topic. In the current addition to the previous research, an attempt is made to restore some of the circumstances of life and collecting work by Y. Senchyk following materials of his manuscript. Also a brief description of the Senchyk's unpublished folklore heritage is made.

The first handwritten notebook, according to the author's thoughts, was a complete collection and was focused on popular collections of folk songs of that time edited for the applied purposes.

The first notebook consists mostly of non-ritual songs: general quantity are 212 melodies, among them there are 48 ritual, but only 40 of them have been published. It happened either due to an omission, or an editorial decision, or simply because of the lack of a remark by Y. Senchyk that the song was ritual.

According to the passport data of the manuscript, the first record Y. Senchyk made in 1892 in his native village Svory Sedlets province from his mother. He was only fifteen years old at that time. At the beginning of his gathering career, Y. Senchyk made sporadic and obviously occasional recordings.

The geography of the records seemingly reflects the places where Y. Senchyk lived and worked. He began recording in the village Svory, Konstantinov district, Sedlets province, where he was born and lived with his family. Since 1895, the recordings have been made in the village of Kyivets Bilsk district, where the collector began his teaching career. He records folk songs in many other villages of Kholm and Podlasie region. Most of the earliest records, however, have been made in the villages of Hrubeshov district.

In the following (after the first) three notebooks, Y. Senchyk places only the musical texts mostly of ritual songs, which are first copied from the first notebook and then filled with newly-recorded melodies. In the third notebook, where Y. Senchyk placed entirely new songs (the previous one he composed mostly from melodies rewritten from the first notebook) is indicated where and when he filled this manuscript. The latter, the smallest notebook, unfortunately, does not contain notes of the place of its fulfillment. Y. Senchyk indicated only the date: the manuscript was completed on April 10, 1910. So, the records contained in the four manuscripts were made during 18 years - from the first in 1892 until the last in 1910.

Informants from whom Y. Senchyk recorded songs are diverse: men, women, girls' and boys' groups, beggaring women and men. In most cases the researcher indicates the names and initials of the singers.

Generally, the handwritten collection of Y. Senchyk (together with variants) contains about 520 pieces of music of various occasions. The publication in the 1916 ritual part of the collection was incomplete. 132 ritual melodies were published, so 378 melodies leaved unpublished, among which another 23 pieces were found ritual.

All the information, accompanying the handwritten and published song texts is consistently placed in the systematic table where someone can find a summary of the entire passport, archive and published data.

Key words: collection of songs, Cholm region, Podlasie region, Yakiv Senchyk, collecting activity, geography of records, informants, accompanying information.

Стаття надійшла до редколегії 25.02 2017 р.

Фрагмент Таблиці „Паспортні дані рукопису Я. Сєнчика та супровідна інформація”

43	Києвець, Сєдл.	Н. Дмитріюк	1895	З. І	Арк. 41	Дай Боже добрий час	Весільна	Не опубл.		
44	Виткове, Любл.	Кат[ерина] Карпось	1903	З. І	Арк. 42	Темна ничка невидная			З. ІІ А. 10 № 104	
45	Верещин	М. Іваницька	1903	З. І	Арк. 42-43	По-під гаєм (2) зелененьким			З. ІІ А. 10 № 105	
46	Верещин	М. Змарко	1902	З. І	Арк. 43-44	Посію я конопельки			З. ІІ А. 10 № 106	1904
47	Верещин	Ю. Плазидиха	1903	З. І	Арк. 44	Чирвона калино чого в лузі стоїш			З. ІІ А. 10 № 107	1904
48	Верещин	М. Гринюка	1903	З. І	Арк. 45-47	Попід гаєм сонце всходи				
49	Верещин			З. І	Арк. 47-48	Стоїт явір над водою (Прийди серце ….)			З. ІІ А. 10 № 108	1904, Гринюк
50	Свори, Седл.	Від моєї мами	1892	З. І	Арк. 48	Там на горі крута вежа				
51	Верещин	А. Гринюк	1903	З. І	Арк. 49	Штири воли як соколи	До скоку		З. ІІ А. 7 № 62	
52	Голешов, Седлецк. губ	М. Осіюк	1898	З. І	Арк. 50	Козак від’їзджає дівчинонька плаче				
53	Верещин	А. Остапишина	1903	З. І	Арк. 50-51	Ой піду я піду в вишневий садочок			З. ІІ А. 10 № 109	Ганна Остапишина
54	Голуби	Я. Пущало	1903	З. І	Арк. 52-53	Там дівчина по садочку ходила			З. ІІ А. 10 № 110	Верещин, 1903. Остапишина
55	Верещин, Любл.	Л. Луковецький	1903	З. І	Арк. 53	По-під гаєм походжаю			З. ІІ А. 10 № 111	
56	Шиховиці	С. Щуровська		З. І	Арк. 54-55	Там в містечку Берестечку			З. ІІ А. 10 № 112	1904
57	Верещин	О. Гринюк	1902	З. І	Арк. 56	Тече вода з-під города			З. ІІ А. 11 № 113	
58	Пригорілоє, Люблінської губ.	Я. Пущало	1903	З. І	Арк. 56-57	А я вчора та й звечора			З. ІІ А. 11 № 114	1902
59	Голуби, Любл. губ			З. І	Арк. 57-58	Ой возьму я жита жменю			З. ІІ А. 11 № 115	1904, від жінки Я. Пущало

УДК 784.4:781.43(477.8)(0.032)Я.Сєнчик]:781Ф.Колесса

Ірина Довгалюк

РЕЦЕНЗІЯ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ НА РУКОПИСНУ ЗБІРКУ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ З НОТАМИ З ХОЛМЩИНИ ТА ПІДЛЯШШЯ ЯКОВА СЄНЧИКА

Ірина Довгалюк, етномузиколог, доктор мистецтвознавства, доцент кафедри української фольклористики ім. Ф. Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, завідувач кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів), iradovhalyuk@gmail.com, +38 (032) 239 47 20.

Наприкінці 1907 року Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка отримала збірку народних пісень з мелодіями, яку уклав музичний етнограф, учитель початкових класів Яків Сєнчик. Записи збирач здійснив упродовж 1896–1906 років у селах Холмщини та Підляшшя. Рукопис містив понад 200 творів різних народнопісенних жанрів: обрядових (колядок, веснянок, весільних), звичайних і лірницьких пісень.

Оцінити зібрання мелодій Я. Сєнчика було доручено Філаретові Колессі. У рецензії вчений стисло відзначив вартісні сторони збірника: розмаїття представлених народномузичних жанрів, унікальність обстеженої території та признав більшу частину пісень придатними до друку.

Рукопис рецензії та пропозицію підготувати записані мелодії до видання Ф. Колесса переслав Я. Сєнчикові, який відразу ж узявся до роботи. Деякі пункти критики він прийняв повністю, дещо – лише частково, а з дечим – не погодився. Свої коментарі на зауваги Ф. Колесси він виписав безпосередньо на автографі вченого.

Сьогодні рецензія Ф. Колесси із примітками Я. Сєнчика зберігається у Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові. Вона є важливим документом, який відкриває невідомі сторінки музично-етнографічної та видавничої праці галицьких фольклористів початку XX століття. Отож введення у науковий обіг наразі невідомого рукопису Ф. Колесси з коментарями Я. Сєнчика стало засадничим завданням цієї публікації.

Документ збережено максимально точно. Це стосується як тексту Ф. Колесси, так і коментарів Я. Сєнчика. Рецензія споряджена примітками редактора.

Ключові слова: Філарет Колесса, Яків Сєнчик, Холмщина, Підляшшя, рецензія, рукописний збірник народних пісень.

Наприкінці 1907 року Етнографічна комісія НТШ отримала збірку народних пісень з мелодіями, яку переслав музичний етнограф, учитель початкових класів Яків Сєнчик. Записи збирач здійснив упродовж 1896–1906 років у селах Холмщини та Підляшшя, де учителював. Рукопис Я. Сєнчика

містив твори різних народнопісенних жанрів: обрядових (колядок, веснянок, весільних), звичайних пісень, лірницьких.

Про нове надходження було оголошено на черговому засіданні Етнографічної комісії НТШ 23 грудня 1907 року. У протоколі так і записали: „Принято до відомости, що д. Я. Сєнчик прислав збірку пісень із мельодіями з Холмщини та Підлясся (поверх 200), яку передано для рецензії д. Ф. Колессі" [5, арк. 77].

Не відкладаючи, вчений відразу ж узявся до роботи і вже на наступному засіданні комісії, яке відбулося 16 січня 1908 року, „предложив рецензію збірника пісень з мельодіями Я. Сєнчика" [5, арк. 77]. У рецензії Ф. Колесса стисло відзначив її вартісні сторони: розмаїття представлених народномузичних жанрів, а також унікальність обстеженої території, справедливо наголошуючи, що „Холмщина і Підльясє є области з огляду на етноґрафію музичну майже зовсім не прослїджені". Загалом, як зазначено у протоколі засідання ЕК, учений признав більшу частину пісень із збірника Я. Сєнчика, придатними до друку.

Окрім обговорення долі пісенної збірки Я. Сєнчика, на цьому ж, січневому, засіданні ЕК, очевидно під враженням успішного виходу в світ першої (1906) та друку другої частин збірника „Галицько-руські народні мелодії" Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича [1], було порушено й питання продовження серії монографічних публікацій галицького музичного фольклору, „дальшого тому (III з ряду) народніх пісень із мельодіями" [5, арк. 77]. Для задуманого видання було запропоновано відібрати мелодії з рукописних зібрань О. Роздольського, О. Нижанківського, Ф. Колесси, а також „Сєнчика (коли пристане)" [5, арк. 77]. Підготувати пісні до друку, а також здійснити загальну редакцію видання доручили Ф. Колессі. Про свою ухвалу учасники зібрання постановили повідомити Я. Сєнчика.

Очевидно Ф. Колесса виконав доручення ЕК. Він переслав Я. Сєнчикові зауваги до рецензованої збірки й пропозицію взяти участь у новому проекті. Мабуть, тоді ж був повернутий збирачеві і його рукопис з помітками Ф. Колесси. Зокрема, вчений червоним олівцем проставив невеликі хрестики коло пісень, які вважав пригідними до публікації. Окремі позначки, найчастіше у вигляді знаків запитань, цим же олівцем Ф. Колесса залишив й у тих місцях рукопису, які йому були не зрозумілими і про які йшлося у рецензії.

Як випливає із подальшої співпраці двох фольклористів, Я. Сєнчик погодився із пропозицією ЕК на включення своїх матеріалів до планованого збірника. Зважаючи на рекомендації Ф. Колесси, збирач взявся до правки рукопису, „переписуючи наявний нотний матеріал за взірцем славнозвісного збірника Й. Роздольського – С. Людкевича" [2, с. 98]. Опрацьовуючи рецензію, Я. Сєнчик прокоментував зауваги Ф. Колесси, залишивши синім грубим олівцем на її полях, а також безпосередньо в тексті, низку своїх пи-

тань, приміток, позначок у вигляді коментарів, знаків запитань, підкреслень слів і номерів пісень тощо.

Деякі пункти критики Я. Сєнчик прийняв повністю, наприклад третій (див. рецензію. – І. Д.), навхрест перекресливши у рукописному пісеннику всі твори, які Ф. Колесса означив, як „пісні перейньаті" [6, № 26, 32, 48, 52, 49]. Дещо збирач прийняв лише частково. Так, за порадою Ф. Колесси, докладно перевіряючи записані мелодії, він вніс відповідні правки у № 95, 19, 103, 183 [6]. Водночас, в окремих випадках, настоюючи на тому, що „так воно й є", Я. Сєнчик не змінив у рукописі нічого, як, наприклад у низці пісень, у яких Ф. Колесса пропонував зробити корективи: № 62, 101, 107, 195 [6].

Інколи Я. Сєнчик змінював свою думку в процесі перевірки записаного. Наприклад, в рецензії на зауваження Ф. Колесси він зазначив, що пісня № 55 не потребує ніяких знаків, але в рукописі все ж доставив дієз [6, № 55]. За порадою опонента Я. Сєнчик намагався поправити і тактування мелодій.

Проте проект ЕК із публікації наступного збірника серії „Галицько-руських народних мелодій" так і не був реалізований. Відібрані із збірки Я. Сєнчика 132 твори (лише обрядові мелодії) було опубліковано під редакцією С. Людкевича з передмовою Ф. Колесси 1916 року у XVI томі „Матеріалів до української етнології" під назвою „Мельодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини" [4] разом із збіркою Людвіґа Плосайкевича.

Рукопис Я. Сєнчика залишився у архіві ЕК, а згодом з іншими дотичними до нього матеріалами був переданий до Києва, де й сьогодні міститься в Архівних наукових фондах рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України [6].

Рецензія Ф. Колесси із коментарями Я. Сєнчика зберігається у Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові [3]. Це чотири аркуші шкільного зошита, написані чорним чорнилом. На першому – титульному – напис: „Іа. П. Сєнчик: Збірник народнїх пісень (з нотами) з Холмщини і Підльасьа". Наступні два аркуші списані з обох сторін, останній – з однієї.

***

У запропонованій публікації документ-рецензію збережено за можливістю точно. Це насамперед стосується правопису та мовної стилістики Ф. Колесси. Уточнення-посилання, які вчений помітив зірочками, так само відзначені й у цій публікації.

Технічно складнішим завданням стало збереження максимальної точності у відтворенні коментарів Я. Сєнчика, написаних ним головно на полях рецензії, а також залишених у вигляді різних поміток безпосередньо в тексті. Так, словесні зауваги Я. Сєнчика (також відтворені без редагування) подано у примітках упорядника у лапках курсивом із зазначенням – „Коментар Я. Сєнчика". Стосовно його інших поміток, то докладно збережено підкреслення, зроблені однією або ж двома лініями. Вони важливі з огляду

на те, що дають підказки, яких позицій Ф. Колесси стосувалися коментарі Я. Сєнчика. Обведені ним номери пісень підкреслені у публікації хвилястою лінією. Окрім того, ця інформація продубльована у виносках, у яких також вказано над якими словами і номерами пісень збирач поставив знаки запитань. Більшість приміток у рукописі закінчувалася підписом Я. Сєнчика, що також відзначено у виносках: „[підпис] Я. Сенч.", або „[підпис] Я. С.". Усі пояснення упорядника публікації відзначено – „І. Д.".

Отож рецензія Ф. Колесси – важливий документ в історії становлення та розвитку музичної етнографії початку XX століття. Вона розкриває невідомі грані „кухні" підготовки та видання народномузичних публікацій ЕК НТШ, дозволяє оцінити працю не лише музичних етнографів того часу, а й тих, хто творив засади фахової української етномузикології. Рецензія Ф. Колесси, я сподіваюся, допоможе у реконструкції та повній публікації збірника Я. Сєнчика.

Список використаних джерел

1. Галицько-руські народні мельодії зібрані на фоноґраф Йосифом Роздольським, списав і зредаґував Станїслав Людкевич : у 2 ч. – Львів, 1906. – Ч. 1. – XXII + 187 с. ; 1908. – Ч. 2. – VII + 177–384 с. – (Етноґрафічний збірник НТШ ; т. XXI–XXII).
2. Лукашенко Л. Рукопис Холмсько-Підляського збірника Якова Сєнчика / Л. Лукашенко // Етномузика : збірка статей та матеріалів / упор. Богдан Луканюк. – Львів, 2014. – Ч. 10. – С. 95–107. – (Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка ; вип. 33).
3. Матеріали до збірника Я. Сєнчика – Л. Плосайкевича // Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові.
4. Мельодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини / зібрані Л[юдвіґом Теодором] Плосайкевичем і Я[ковом] Сенчиком ; під ред. Станіслава Людкевича і передмовою Філярета Колесси. – Львів, 1916. – XXII + 108 с. – (Матеріяли до української етнології ЕК ; т. 16).
5. Протоколи засідань секції фільольоґічної НТШ від року 1893 [Minutes of meetings] // Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. – Фонд 1 (Бібліотека НТШ у Львові). – Од. зб. 42/а. – 102 + 4 арк.
6. Холмщанськый и Пидлясяцькый збирнык писень з нотами зобрав упорядковав Я. П. Сенчик // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Фонд. 29-3. – Од. зб. 181. – 140 арк.

REFERENCES

1. *Halytsko-ruski narodni melodii zibrani na fonograf Yosyfom Rozdolskym, spysav i zredahuvav Stanislav Liudkevych* [Galician-ruthenian folk melodies collected on phonograph by Yosyf Rozdolskyi, copied and edited by Stanislav Liudkevych], in 2 parts., Part I, Lviv, 1906, XXII + 187 p.; Part II, Lviv, 1908, VII + 177p. (*Etnohrafichnyi zbirnyk NTSH* [Ethnographic collection of Shevchenko Scientific Society], Vol. XXI–XXII), (in Ukrainian).
2. Lukashenko, L. (2014), "The Kholm-Podlasie manuscript of collection of Yakov Sienchyk", *Ethnomusic*, Iss. 10, pp. 95–107, (in Ukrainian).
3. *Materialy do zbirnyka Ya. Sienchyka – L. Plosaikevycha* [Materials for digest of Y. Sienchyk – L. Plosaykievich], *Pryvatnyi arkhiv akad. Filareta Kolessy u Lvovi* [Private archive of academician Filaret Kolessa in Lviv], (in Ukrainian).
4. Plosaikevych, L. and Sienchyk, Ya. (1916), *Melodii ukrainskykh narodnykh pisen z Podillia i Kholmshchyny* [Melodies of Ukrainian folk songs from Podillia and Kholm regions], Lviv, 1916, XXII + 108 p. (*Materialy do ukrainskoi etnolohii EK* [Materials to the Ukrainian ethnology of the Ethnographic Commission], Vol. 16), (in Ukrainian).
5. *Protokoly zasidan sekcii filolohichnoi NTSH vid roku 1893* [The proceedings of the philological section of the Shevchenko Scientific Society, 1893], *Viddil rukopysiv Lvivskoi Natsionalnoi Naukovoi Biblioteky im. V. Stefanyka NAN Ukrainy* [Department of Manuscripts of the V. Stefanyk Lviv National Scientific Library of the National Academy of Sciences of Ukraine], Fond 1, It. 42/a, 102+4 p., (in Ukrainian).
6. Sienchyk, Ya., Kholmshchanskyi i Pydliasiatskyi zbirnyk pisen z notamy zobrav i uporiadkovav Ya. P. Sienchyk [Kholm and Podlasie collection of songs with notes gathered and ordered by Y. P. Senchyk], *Arkhivni naukovi fondy rukopysiv i fonozapysiv Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky i etnolohii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy* [Archival scientific collections of manuscripts and phonographs of The Rylsky Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine], Fond 29-3, It. 181, 140 p., (in Ukrainian).

[арк. 1]

ІА. П. СЄНЧИК: ЗБІРНИК НАРОДНЇХ ПІСЕНЬ (З НОТАМИ) З ХОЛМЩИНИ І ПІДЛЬАСЬА

[арк. 2]

Збірник д. Сєнчика який містить понад 200. мельодий з Холмщини і Підльасьа і обіймає доволї ріжнородний материял пісенний: піснї обрядові (кольадки, весньанки, весїльні), побутові, лїрницькі – таких будова більш архаїчна ьак пісень із подніїпровьа[1], найблизше підходить до галицького пісенного типу.

Се збірка дуже інтересна вже хоч би через те, що Холмщина і Підльясє є области з огляду на етноґрафію музичну майже зовсім не прослїджені.

Однакож, колиб сьа збірка мала появити сьа в виданях Наукового Товариства ім. Шевченка, треба би перевести певні зміни і поправки в слїдуючих точках:

1) Лишити на боцї всьакі проби штучної гармонізациї, зате подавати точно всьакі відміни мельодиї, вариянти і підголоски, оскільки вони виступають в народному співі на згаданій теріториї[2].

2) Вислімінувати із збірки піснї ненародного походження і штучні мельодиї, нїчим не характеристичні для української народньої музики, н. пр. чч: 21, 27, 43, 48, 50, 72, 75, 99, 136[3].

3) Поминути піснї перейньаті[4] із знаних уже збірників Лисенка, Єдлічки і пр., так н. пр.: ч. 26, 32, 48, 52, 49[5]. і пр.[6].

---

[1] „*Тільки № 117 походить з Волині, а останні тутешнього твору.* [підпис] Я. Сєнч". – Коментар Я. Сєнчика. Коментар написано на полях коло цього пункту рецензії. Тут і дальше всі підкреслення слів та цифр Я. Сєнчика. – *І. Д.*

[2] „*Ця робота займе цілий вік чоловіка і все ж не може бути виконана як слід*. [підпис] Я. Сєнч". – Коментар Я. Сєнчика. Коментар написано на полях коло цього пункту рецензії. – *І. Д.*

[3] „*№ 21, 27 я не вважаю за напливові, бо вони записані від старих, дословитих людей*. [підпис] Я. Сєнч". – Коментар Я. Сєнчика. Коментар написано на полях коло цього пункту рецензії. Над цифрами 21, 27, 72, 75, 99, 136 зверху стоять знаки запитання, проставлені Я. Сєнчиком. – *І. Д.*

[4] Над словом „перейняті" стоїть знак запитання: „?", який поставив Я. Сєнчик. – *І. Д.*

[5] Число 5 обведено кружечком. – *І. Д.* До нього допис: „*№ 49 (вар.) не подибується в збірниках*". – Коментар Я. Сєнчика.

[6] „*А яки саме?*". – Коментар Я. Сєнчика. Питання написано як продовження рядка рецензії і стосується очевидно: „пр.". – *І. Д.* До цього ж пункту рецензії

4) Докладно провірити записки мельодий, так ьак подибаєсь в них споре число очевидних похибок, такі й требаб справити, н. пр. в чч.: 95, 19, 103, 183 (неймовірні ходи в мельодиї)[1], 76, 77 (сумнївний ритм)[2]; ч. 101, 100, 97, 123 (зменчена квінта, така впрочім дуже рідко зявльаєся[3] в укр. нар. пісньах). Зазначувати точно уводньачий тон (Leitton)

[арк. 3]

в мольових мельодиях (gis в a-moll) там, де він виступає, щоб не лишалось з того боку нічого неьасного, так н. пр. в ч.: 24, 36, 51, 55, 56, 62, 77, 88, 116, 114, 107, 126, 127, 167, 195, 203[4].

При записуваню мельодий д. Сєнчик замало уваги звертав на декотрі характеристичні признаки української народньої мельодиї, так н. пр. на те, що часто в одній же мельодиї виступає порьад мала й велика терция*, мала й велика секста**; часто сї інтервали є невтральні, т. є. посередині меже великими й малими; специяльно в мольових мельодиях подибаємо дуже часто велику сексту і надмірну кварту***. Д. Сєнчик замало узгльаднював мелізматичні прикраси пісень, вдовольнюючись по більшій части лиш подаванєм скелєту мельодії. Добре булоб отсї недостачі по можности направити, а браки доповнити[5].

5) Не треба силоміць втикати мельодиї пісенні в тактові шаблони, причім виходить зовсім хибне тактованє, н. пр. в ч. 7, 18, 19[6], 22, 59, 60, 66, 67, 71, 85, 94, 130, 134, 190. і пр. Найкраще було б відділювати поперечними крисочками пісенні колїна: тодї тії крисочки будуть завсігди сходити сья з цезурами в тексті. В границьах пісенних

стосуються слова: „*Цілком зрозуміло*. [підпис] Я. Сенч.”. – Коментар Я. Сєнчика, написаний на полях коло цього пункту рецензії.

[1] Зауваження Я. Сєнчика: „*Правда*”, написане на полях, очевидно, стосується перелічених пісень під ч.: 95, 19, 103, 183 . – *І. Д.*

[2] Зауваження Я. Сєнчика: „*Також*”, написане на полях, очевидно, стосується перелічених пісень під ч.: 76, 77. – *І. Д.*

[3] „*Так воно й є в ч. 101*”. – Коментар Я. Сєнчика. Це число в рецензії обведено кружечком. – *І. Д.*

[4] „*В ч.: 36, 55, 62, 107, 195 всяки знаки зайві; в ч.: 56, 116, 114 – потрібні, но не всюди решта – справедливі вимагання*. [підпис] Я. С.”. Коментар написано на полях. – *І. Д.* Над числами „36, 55, 62, 107, 195” Я. Сєнчик поставив знаки запитання, а числа 56, 116, 114 – обвів кружечками.

[5] „*Брак мелізмів – характеристичний признак тутешньої мельодиї. Тоє бачимо і в піснях з Волині*. [підпис] Я. Сен.”. – Коментар Я. Сєнчика. Коментар написано на полях. – *І. Д.*

[6] „*№ 19 співається ходою*”. – Коментар Я. Сєнчика. Коментар написано на полях. – *І. Д.*

колїн треба визначувати такт лиш там, де він зовсїм природно виходить із ритму мельодиї, причім треба вистерігати сьа тенденційного натьагання і насилуванньа мельодиї до того, щоб лишень виходили усюди рівномірні такти: укр[аїнські] піснї виьавльають дуже часто мішані (4/4+ 3/4, 2/4+3/4) й ірраціональні такти (5/4, 7/4 і пр.) так і у збірникові д. Сєнчика подибають сьа лиш ьак виїмки. Взагалі треба при записуваню пісень дбати головно про вірність і докладність у передаваню народної ритміки без уваги на те, чи виходьать з того рівномірні такти чи пісньа буде зовсїм лишатися тактового розміру[1].

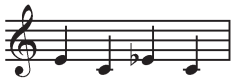
[арк. 4]

Коли відкинемо ненародні мельодиї і піснї, такі записано невиразно, так що насувають певні сумніви[2] що до вірности записки, – то остальні піснї**** по справленю висше виказаних похибок в мельодиї і ритміцї та по доповненю певних браків[3] будуть цїнним придбанєм дльа української музичної етноґрафії.

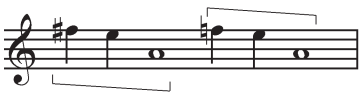
Філярет Колесса

У Львові д 30. сїчня 1908.

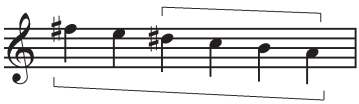
*



**



***



**** Піснї, пригожі до публїкованя ознакуємо червоним стоьачим хрестиком на боцї. – Ф. Колесса[4].

---

[1] „*З того боку я, правду сказати, найбільш почував себе грішним. Переписуючи наново, я велику силу пісень лишив означування такта, вдовольняючись знаком >, де голос всиливьаться*". – Коментар Я. Сєнчика. Коментар написано на полях. – *І. Д.*

[2] „*Тепер, здається, сумніви усунуто*". – Коментар Я. Сєнчика. Коментар написано на полях. – *І. Д.*

[3] „*А саме?*". – Коментар Я. Сєнчика. Коментар написано на полях. – *І. Д.*

[4] Ф. Колесса поставив у рукописі збірника Я. Сєнчика невеликі хрестики червоним олівцем коло тих номерів пісень, які він пропонував до друку. – *І. Д.*

Ирина Довгалюк, этномузыковед, доктор искусствоведения, доцент кафедры украинской фольклористики им. Ф. Колессы Львовского национального университета имени Ивана Франко, заведующая кафедрой музыкальной фольклористики Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко (Львов), iradovhalyuk@gmail.com, + 38 (032) 239 47 20.

Рецензия Филарета Колессы на рукописный сборник народных песен с нотами с Холмщины и Подляшья Якова Сенчика.

В конце 1907 г. Этнографическая комиссия Научного товарыства им. Шевченко получила сборник народных песен с мелодиями, составленный музыкальным этнографом, учителем начальных классов Яковом Сенчиком. Записи собиратель осуществлял на протяжении 1896–1906 гг. в сёлах Холмщины и Подляшья. Рукопись состояла из более двухсот произведений разных народно-песенных жанров: обрядовых (колядок, веснянок, свадебных), обычных и лирницких песен.

Оценить содержание сборника песен Я. Сенчика было поручено Филарету Колессе. В рецензии учёный в сжатой форме отметил ценные стороны сборника, разнообразие представленных народно-музыкальных жанров, уникальность обследованной территории и признал большую часть песен готовой к публикации.

Рукопись рецензии и предложение подготовить записанные мелодии к изданию Ф. Колесса переслал Я. Сенчику, который сразу же приступил к делу. Некоторые пункты критики он принял полностью, кое-что – лишь частично, а с немногими не согласился. Свои комментарии на замечания Ф. Колессы он выписал непосредственно на автограф учёного.

Сегодня рецензия Ф. Колессы с примечаниями Я. Сенчика хранится в Личном архиве академика Ф. Колессы во Львове. Она является важным документом, открывающим неизвестные до сих пор страницы музыкально-этнографической и издательской работы галицких фольклористов начала XX столетия. Таким образом введение в научный обиход до сего времени неизвестной рукописи Ф. Колессы с комментарием Я. Сенчика стало основным заданием данной публикации.

Документ воспроизведен максимально точно. Это относится как к тексту Ф. Колессы, так и к комментариям Я. Сенчика. Рецензия сопровождается примечаниями редактора.

Ключевые слова: Филарет Колесса, Яков Сенчик, Холмщина, Подляшье, рецензия, рукописный сборник народных песен.

Iryna Dovgalyuk, ethnomusicologist, Dr., associate professor at the F. Kolessa's Departament of Ukrainian Folkloristics of the Ivan Franko National University of Lviv, Head of the Department of Musical Folkloristics of the Lviv National Musical Academy named after M. Lysenko (Lviv), iradovhalyuk@gmail.com, + 38 (032) 239 47 20.

Review by Filaret Kolessa on a manuscript collection of folk songs with notes from Kholm and Podlasie regions by Yakiv Senchyk

At the end of 1907, the Ethnographic Commission of the Shevchenko Scientific Society received a collection of folk songs with melodies, which was sent by music

ethnographer, teacher of primary school Yakov Senchyk. The records were collected by him during 1896–1906 in the villages of Kholm and Podlasie regions, where he worked. The manuscript of Y. Senchyk contained more than 200 items of various folk genres: ceremonial (carols, spring and wedding songs), non-ritual songs, lira's songs.

The new entry was announced at the regular meeting of the Ethnographic Commission of the Shevchenko Scientific Society on December 23, 1907. F. Kolessa was assigned to write a peer review on the collection. At the next meeting of the Commission, which took place on January 16, 1908, the researcher presented the review. In it, he briefly outlined the valuable aspects of the collection of Y. Senchyk: the diversity of the presented folk genres, as well as the uniqueness of the surveyed territory, rightly emphasizing that Kholm and Podlasie regions have hardly been studied in musical ethnography field. In the end, F. Kolessa said that the most of the songs from the collection of Y. Senchyk were being suitable for publication.

F. Kolessa sent his comments to Y. Senchyk and the proposal to participate in the edition project. Y. Senchyk, having received a review, began to work. Some points of critique he accepted completely, some – only partially, and with a little – did not agree. Working on the review, Y. Senchyk commented the observations of F. Kolessa, writing a blue-pencil notes the page margins, as well as directly in the text. There were questions, notes, comments left there by Y. Senchyk.

However, the project was not implemented. Selected from the collection of Y. Senchyk 132 melodies (only ritual) were published under the editorship of Stanislav Liudkevych with a preface of F. Kolessa in 1916 in the 16th volume of Materials for the Ukrainian Ethnology of the Ethnographic Commission "Melody of Ukrainian folk songs from Podolia and Kholm regions", along with the collection of Ludwig Plosaikevich.

The F. Kolessa's review with comments by Y. Senchyk is stored in the Private Archive of academician Filaret Kolessa in Lviv. These are four sheets of school notebooks written in black ink.

In the proposed publication, the review is left untouched as much as it was possible. The verbal notes of Y. Senchyk are given in footnotes in quotation marks, with the indication "Y. Senchyk's comment". His other notes, including underline, made by one or two lines are saved. This information is duplicated in footnotes, which also indicates which words and song numbers the collector has put question marks. The most of the notes in the manuscript ended with the signature of the collector, which is also noted in the footnotes: "[signature] Y. Sench." Or "[signature] Y. S.". All explanations of the compiler of the publication were marked as "I. D.".

Key words: Filaret Kolessa, Yakiv Senchyk, Cholm region, Podlasie region, review, handwritten collection of folk songs.

Стаття надійшла до редколегії 02.02 2017 р.

УДК 784.4.071(477)(092)"188/195"К.Квітка

Богдан Луканюк

АВТОБІОГРАФІЯ К. В. КВІТКИ

Богдан Луканюк, етномузиколог, канд. мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник ПНДЛМЕ при Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка (Львів), lukaniuk@ukr.net, +38 098 496 85 71.

Ця автобіографія видатного українського етномузиколога Климента Квітки (1880–1953) друкується вперше за машинописною копією, зробленою 22 квітня 1964 року з оригіналу, який посідав професор Євгеній Гіппіус. Наведені тут дані значною мірою доповнюють загальновідому біографію вченого.

Опис свого життя К. Квітка написав, правдоподібно, в кінці 1943 або на початку 1944 років, коли готував документи для балотування в члени-кореспонденти АН УРСР. Тоді ж він склав хронологічний список своїх праць. Із того ж приводу дещо згодом, коли вже Академія наук УРСР повернулася після евакуації до Києва в березні 1944 року, наукову діяльність К. Квітки схарактеризували Мойсей Береговський і Михайло Гайдай.

Тут машинопис відтворений мовою оригіналу буквально, без жодного втручання в авторський текст – за винятком розгорнення скорочень та додання окремих, явно помилково пропущених слів. Усі такі додатки взяті в редакторські клямри ([ ]).

У примітках подано найнеобхідніші пояснення та уваги, потрібні для повнішого розуміння змісту певних Квітчиних слів, а також наведено короткі життєписи згадуваних маловідомих осіб. Коментовані слова цитуються з розрядкою на початку відповідного абзацу.

Ця автобіографія К. Квітки далека від своєї можливої повноти. Почавши доволі детально оповідати про молоді роки, далі вчений опустив чимало важливих подій свого життя, як наприклад, роки революції чи ув'язнення, видання збірника „Українські народні мелодії" (Київ, 1922) та практично всю плідну збирацьку роботу, теоретично-дослідницьку та суспільно-громадську працю в ВУАН.

Ключові слова: К. В. Квітка, автобіографія, машинописна копія, мова оригіналу.

[арк. 1]

АВТОБИОГРАФИЯ К.В. КВИТКИ*

Квитка Климент Васильевич родился в 1880 году 23.I. ст[арого] ст[иля] в Киеве. Отец принадлежал к сословию «малороссийских казаков», жил личным сельскохозяйственным трудом, не прибегая

* Див. Примітки на с. 104–109.

к наёмному, на родине в Полтавской губернии. Он умер через год после моего рождения, и о его образе жизни я знаю лишь по рассказам. Мать – крестьянка б[ывшего] Путивльского у[езда] Курской губ[ернии]. Овдовев, [она] оставила навсегда хозяйство, жила случайными заработками, часто меняя место жительства, и отдала меня на воспитание бездетным супругам, с которыми я не состоял в родственной связи. Приемный отец работал счетоводом в Управлении Ю[го]-З[ападной] жел[езной] дороги, сбережений или ценного имущества ни у него, ни у приемной матери не было; я получил общее и музыкальное образование не только при их помощи, но и при государственной и общественной. В соответствии с моими успехами, я был освобожден от платы за учение в киевской 5 гимназии (ок[ончил] в 1897 [году] с зол[отой] медалью) и в Киевском университете (ок[ончил] в 1902 [году] с дипломом 1-ой степени). Не брал за занятия со мной платы и выдающийся киевский педагог Л. И. Зетель, которому я больше обязан своим музыкальным развитием, чем Г. К. Ходоровскому. При поступлении в Муз[ыкальное] Училище Киевского отд[еления] Имп[ераторского] Русск[ого] Муз[ыкального] О[бщест]ва мне была назначена товарищем председателя Киевского отд[еления] Р[оссийского] М[узыкального] О[бщества] стипендия, которая выдавалась до окончания гимназии и университета несмотря на то, что официально музыкальную учебу я оставил вследствие тяжелого нервного заболевания, выйдя из высшего курса муз[ыкального] училища в год пребывания в последнем классе гимназии. В университете числился и сдавал экзамены по юридическому факультету, что давало мне большую свободу распоряжаться временем; стремясь получить по возможности разностороннее образование, я посещая также университетские и публичные лекции профессоров из других факультетов, причем лекции по предметам, читавшимся на историко-филологическом фак[ультете], слушал чаще, чем лекции по правоведению; аккуратно ходил на защиты диссертаций по истор[ико]-филолог[ическому] фак[ульте]ту, на заседания происходящего в Киеве в 1897 [году] археологического съезда и т. п., но ни разу не был на юридических собраниях, ни в суде. Из других моих занятий с университетом было связано участие в качестве пианиста-аккомпаниатора в студенческом хоре. Университетской библиотекой пользовался чаще всего для занятий фольклором. В продолжении

[арк. 2]

моего музыкального образования внешкольным путем в университетские годы, как и в гимназиальные, первостепенное значение имело

усиленное посещение концертов, особенно фортепианных и камерных ансамблей. К числу важнейших недостатков моего музыкального образования относится слабое знание оперной музыки. Оперу я посещал и в молодости, и в течении всей жизни очень редко, с трудом преодолевая неохоту для того, чтобы иметь представление об этом роде современного искусства, а не для художественного наслаждения. В 1896 году, будучи гимназистом, я приступил к производственной работе по музыкальной фольклористике – к записыванию народных мелодий с определенными научными установками. Тогда же я решил посвятить этому делу свою жизнь. С 1898 г[ода] систематически изучал литературу фольклора в связи с другой производственной работой иного рода – составлением по заданию журнала «Киевская Старина», корпуса украин[ских] песен с вариантами на основании старого рукописного собрания [Зориана] Доленги-Ходаковского. В 1902 г[оду] группой деятелей науки и искусства, центром которой была редакция названного журнала, был издан первый выпуск записанных укр[аинских] нар[одных] песен с мелодиями (общее число моих записей тогда достигало [... (?) ...] в 1903 г[оду] в издании О[бщест]ва исследователей Волыни).

Работа по фольклористике, особенно по музыковедческой, в то время не могла дать средств для существования; тогда даже преподаватели истории музыки в консерватории не получали вознаграждения в размере достаточном для того, чтобы заниматься специально этим предметом. Я нравственно обязан был заботиться о состарившихся моих приемных родителях, благодаря которым я вышел на путь интелектуального труда. Игрой на фортепиано или уроками ф[орте] п[ианной] игры я не мог заработать достаточно, вследствие продолжавшейся нервной болезни. Пришлось расплатиться за непридусмотрительный, сделанный для временных удобств, выбор факультета и поступить на службу по специальности, официально удостоверенной университетским дипломом. В первый же месяц службы в канцелярии Тифлисского окружного суда я написал статью об армянской народной музыке (нап[ечатана]в 1903 г[оду]).

Служба для меня была крайне тягостна и изнурительна, протекала неуспешно вследствие недостаточности способностей и отсутствия интереса к практической деятельности, к которой я в университете получил лишь чисто теоретическую подготовку, а также

[арк. 3]

вследствие к которой в 1907 г[оду] присоединилась легочная, также длительная болезнь. Отказывая себе в отдыхе от службы ради

музыковедческих занятий, я продолжал работать по музыкальному фольклору малопродуктивно не только в следствие недостатка времени и сил, но и по той причине, что я не отказывался и от практической музыки – кроме домашнего музицирования, участвовал в благотворительных концертах, в хоре, дававшем бесплатные исторические концерты для воспитанников средних учебных заведений под руков[одством] Яньчикова, в постановке бесплатных оперных спектаклей для жел[езно]-дор[ожных] работников (исполнение оркестровой партии по клавиру) и т. п. Все же моя деятельность в области музыковедческой фольклористики в 1904–[19]17 г[одах] была менее значительна, чем то, что можно себе представить на основании слишком убогого списка напечатанных за это время моих работ. Накопленные мною за это время материалы были использованы позже, когда я получил возможность работать только по любимой научной специальности. Список напечатанных работ не отражает мелодий укр[аинских] дум. Написанный мною в 1912 г[оду] обзор укр[аинской] муз[ыкальной] этнографии (нап[ечатаный] фактически в 1913 [году]) – работа [не] высшего качества с нынешней точки зрения, но она была и остается до сих пор единственной в своем роде об этом предмете, а напечатанный в 1915 г[оду] мой очерк истории укр[аинской] музыки, слишком краткий, был единственным до 1922 г[ода]. Систематическая и интенсивная моя научная работа, хотя и не профессиональная, началась в 1915 г[оду], когда я физически окреп, а работы по службе стало значительно меньше; к тому же в этом году я был совершенно свободен от служебных обязанностей в течении 4-х месяцев. В 1915 и 1916 г[одах] я ездил в Петроград для занятий в библиотеках; особенно успешными были мои занятия в славянском отделении библиотеки Академии наук; этими занятиями было обусловлено появления моих работ по музыкальному славяноведению, отчасти не опубликованных до сир пор. В 1916 г[оду] я закончил научную обработку сборника 225 укр[аинских] мелодий, записанных мною в 1898–1908 г[одах] от Л[арисы] Косач-Квитки. Издание этого сборника, сопряженное с большими техническими затруднениями в бурной обстановке 1917–1918 г[одах] было главным направлением моей деятельности в эти годы.

По выходе второй части этого сборника летом 1918 г[ода] и по получении вознаграждения за труд, давшего мне возможность некоторое время прожить без всякой службы, [я] уединился в г. Юзовке и в течение почти двух лет приводил в порядок остальную часть

записанных мною, начиная с 1896 г[ода] укр[аинских] народных мелодий (ко времени издания число их достигло 658, кроме изданных ранее 225), и моих рукописей исследовательского характера.

По приезде в Киев в 1920 г[оду] я был избран научным сотрудником фольклорной комиссии Академии наук УССР, профессором Высшего муз[ыкально]-драматического института, профессором этнографического отделения Археологического ин[ститу]та [, где] читал лекции до его упразднения в 1922 г[оду], в Консерватории провел лишь годичный курс и отказался от дальнейшего чтения лекций ввиду того, что курс муз[ыкального] фольклора там был необязательным и лекции слишком слабо посещались. В 1923 г[оду] я был избран членом-корреспондентом этнографической комиссии Гос[ударственного] института муз[ыкальной] науки в Москве.

В 1928 г[оду] был утвержден действительным членом исследовательской кафедры искусствоведения в Киеве. В 1922–[19]31 г[одах] совершил несколько поездок для записи народных мелодий в разные местности Украины, в том числе в болгарские селения Приазовья, в молдавские степи Приднестровья и на белорусское пограничье Черниговщины, а также на Великорусь – в Волховский район Орловской области и на Белорусь в Минскую и Витебскую области. В 1933 г[оду] я переехал из Киева в Москву на должность профессора кафедры истории и теории музыки. В этой же консерватории в 1936 г[оду] назначен руководителем этнографической работы Научно-исследов[ательского] муз[ыкального] ин[ститу]та, по упразднении ин[ститу]та в 1937 г[оду] – научным руководителем фольклорного отдела Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР при историческом факультете, при учреждении в 1940 г[оду] кафедры фольклора – профессором этой кафедры и историко-теоретического факультета, с 1942 г[ода] до настоящего времени работаю в качестве научного руководителя фольклорного кабинета, ныне состоящего при вновь учрежденном композиторско-теоретическом фак[ульте]те.

В 1937–[19]41 г[одах] совершил фольклористические поездки в области Курскую (дважды), Ярославскую, Ивановскую, Тульскую, Смоленскую и Калининскую, а также Крымск[ую] АССР.

С 1 мая 1943 г[ода] состою старшим научным сотрудником Академии Наук УССР.

Примітки

* Друкується вперше за машинописною копією, зробленою 22 квітня 1964 року з оригіналу, який посідав професор Євгеній Гіппіус. Нині ця копія поряд з іншими знаходиться в архіві Наукового центру народної музики Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковского [28, № 139 (див. також №№ 140–141)].

Свою автобіографію К. Квітка написав, правдоподібно, у кінці 1943 або на початку 1944 років, коли готував документи для балотування в члени-кореспонденти АН УРСР. Тоді ж він склав хронологічний список своїх праць [28, № 148; 21]. Дещо згодом з того ж приводу його наукову діяльність схарактеризували Мойсей Береговський [1] і Михайло Гайдай [5], коли вже Академія наук УРСР повернулася після евакуації до Києва в березні 1944 року. До самого балотування, як відомо, справа не дійшла.

Тут машинопис відтворений мовою оригіналу буквально, без жодного втручання в авторський текст – за винятком розгорнення скорочень та додання окремих, явно помилково пропущених слів. Усі такі додатки взяті в редакторські клямри ([ ]).

У нижче наведених примітках подано найнеобхідніші пояснення та уваги, потрібні для повнішого розуміння змісту певних Квітчиних слів, а також наведено короткі життєписи згадуваних маловідомих осіб. Коментовані слова цитуються з розрядкою на початку відповідного абзацу.

Ця автобіографія К. Квітки далека від своєї можливої повноти. Почавши доволі детально оповідати про молоді роки, далі вчений опустив чимало важливих подій свого життя, як наприклад, не тільки роки революції чи ув'язнення (що, зрештою, зрозуміло), але й про видання збірника [22] та практично всю вельми плідну збирацьку роботу до та відразу після, теоретично-дослідницьку та суспільно-громадську працю в ВУАН тощо. Інші опубліковані на сьогодні автобіографії К. Квітки, що значною мірою доповнюють друковану тут, див.: [12; 7, с. 238–240].

[Арк. 1].

23.I. ст[арого] ст[иля] в Киеве – за новим стилем у середу 4 лютого, за церковним календарем у день священомученика Климентія (нині – це 5 лютого), чому К. Квітка завдячує своїм іменем. Про проблематичність дати і місця народження вченого див. [25].

... к сословию «малороссийских казаков» ... – в Російській імперії *малоросійськими козаками* офіційно називали представників спеціального невійськового козачого стану ("сословия"), які проживали на територіях Чернігівської та Полтавської губерній і які могли документально доказати, що до "реформи" 1782 року їхні прямі предки числилися реєстровими (виборними) козаками лівобережної Гетьманщини. Малоросійські козаки мали особливий соціальний статус окремого розряду станового російського суспільства: вони звільнялися від кріпацтва, володіли необмеженим

правом на належну їм земельну власність, а також користувалися привілеями, аналогічними шляхетським і дворянським, однак для бідніших ці нібито збережені переваги, оперті почасти на т. зв. литовське право, найчастіше були тільки паперовими. Очевидно, до такого давнього, але збіднілого чи таки маломаєтного козацького роду належав батько К. Квітки, а значить, і він сам. Це важливо відзначити, бо вважається, ніби його шлюб з Лесею Українкою був класичним мезальянсом, насправді ж обоє вони належали до одного соціального стану, хоч і вельми різнилися станом майновим.

... на родине в Полтавской губернии – колись містечко Хмелів Роменського повіту (сьогодні село того ж району Сумської області), котре згідно з енциклопедичним словником Ефрона та Брокгауза в кінці XIX століття мало 5377 жителів, три ярмарки, земську школу та кустарні промисли (деревообробні, ткацькі, металообробні й ін.). Та більшість населення займалася сільським господарством, подібно як уся Квітчина рідня.

Он умер через год после моего рождения ... – за даними журналіста Володимира Іваненка, рідного батька К. Квітки, каліку з юності, убив під час суперечки один із братів через відмову віддати їм свою частку спадщини після смерті їхнього батька (Квітчиного діда) [10, с. 346]. Документального підтвердження тому немає, хоч подібна кримінальна подія не могла обійтися без карної справи та судового вироку. Крім того, не зовсім зрозуміло, чим мотивували брати таку свою доволі незвичну, а проте з їхнього погляду справедливу вимогу, що призвела до настільки трагічного наслідку. До речі, практично чи не всі відомості про К. Квітку, подані В. Іваненком у різних публікаціях, не можуть сприйматися на віру та потребують ретельної перевірки, позаяк чимало з них не витримує критики.

Мать ... – Марія, дівоче прізвище Фастовець. З рідною матір'ю в К. Квітки були складні стосунки, певною мірою описані в листах Лесі Українки [31, с. 211]. Говорячи про свою сім'ю, К. Квітка не згадав старшу на два роки сестру Параску – вона є на спільній фотографії з ним, чоловіком і двома малими дітьми (орієнтовно 1902 рік). Доля сестриної сім'ї залишилася невідомою.

... Путивльского у[езда] Курской губ[ернии] – нині Сумська область.

... отдала меня на воспитание бездетным супругам ... – мати віддала свого сина в п'ятилітньому віці (1885) Феоктисті Семенівні й Олександрові Антоновичу Карповим, у яких епізодично прислуговувала в домі. Пізніше на виховання вони взяли вже на Кавказі ще сироту Марію Собіневську (в заміжжі Бешкурова, 1897–1993).

... Л. И. Зетель ... – Лев Затель (1843, Варшава – 16.02.1908, Київ, похований у Москві) – піаніст, віолончеліст, педагог. Закінчив Варшавську консерваторію (1867), якийсь час концертував. З 1870 року – в Києві, де відкрив приватну музичну студію гри на фортепіано та віолончелі. З 1877 року викладав у Київському музичному училищі Імператорського російського

музичного товариства. Автор посібника "Цифрова теоретична та практична елементарна школа для навчання фортепіанній грі" (російською мовою, Київ 1887; 2 вид. Одеса 1908). "Симпатична була людина... Надзвичайно добрий, чуйний, чуткий до потреб ближнього, – він був дорогий всім і кожному, хто хоч трохи знав його. Серед його учнів було дуже багато людей не тільки матеріально незабезпечених, але й просто бідних, і всі вони йшли до нього, бо знали, що Лев Сидорович їх виручить; бачачи спосібності й таланти, він з ними займався цілком безоплатно, даючи можливість розробляти природні дарування, а не закопувати їх у землю" [29].

... Г. К. Ходоровскому – Григорій Мороз-Ходоровський (псевдонім Константинов, 1853, хутір Кохнівка Пирятинського повіту на Полтавщині, нині с. Свічківка Драбівського району Черкаської області – 1927, Севастополь, Крим) – піаніст, диригент, композитор і педагог. Син стовбового шляхтича та селянки. Навчався в Ляйпцізькій (1865–1869) і Петербурзькій (1870–1872) консерваторіях. З 1875 року вів клас фортепіано в Київському музичному училищі Російського музичного товариства, від 1913 року – професор Київської консерваторії. Після революції перебрався до м. Севастополь, де відкрив народну консерваторію. Автор творів для фортепіано (зокрема "Української рапсодії"), збірника українських народних пісень ("14 малорусских песен аранжированных для фортепиано", 1893)[1]. Своєму вчителеві К. Квітка присвятив пам'ятну статтю [15; 19].

...в год пребывания в последнем классе гимназии... – тобто в 1896–1897 навчальному році.

...свободу распоряжаться временем... – у ті часи студенти вивчали виключно обрану спеціальність і не були надто завантаженні у своєму навчальному закладі, що давало їм можливість займатися суспільно-громадською діяльністю або здобувати одночасно інший фах (зокрема, музичний у консерваторії, як Левко Ревуцький, Борис Лятошинський та ін.).

...происходящего в Киеве в 1897 [году] археологического съезда ... – К. Квітка подає хибну дату: Одинадцятий археологічний з'їзд у Києві відбувався в січні 1899 року.

[Арк. 2]

...В 1896 году, будучи гимназистом, я приступил к производственной работе по музыкальной фольклористике... – на літо цього року К. Квітка влаштувався репетитором сина поміщика з містечка Мена, де завдяки його допомозі зробив свої перші записи від дочки іншого поміщика Софії Москальської, а також від сільського скрипаля-аматора [22, №№ 439–463; 23, с. 9–29].

---

[1] Українська ідентичність і мовне питання в Російській імперії: Збірник документів і матеріалів. – Київ, 2013. – С. 253 (див. також проспект на виданні: Збірник українських пісень: Для хору [з фп.] / Уложив А. Н. Артемовський. – Київ; Варшава: Л. Ідзіковський, [1898; перевид. 1917–1918]).

...первый выпуск записанных укр[аинских] нар[одных] песен с мелодиями – йдеться про видання [18].

... [... (?) ...] ... – у цьому місці явно пропущений шмат тексту, де мала бути вказана загальна кількість записаних на той час (1902) народних пісень.

...в 1903 г. в издании О[бщест]ва исследователей Волыни – йдеться про видання, що вийшло на початку січня цього року [8].

Я нравственно обязан был заботиться о состарившихся моих приемных родителях... – на порівняно невелику зарплату К. Квітки утримувалося четверо осіб, а про Ф. Карпову, що пережила свого чоловіка, піклувався він до самої її смерті 1915 року. До К. Квітки названі батьки ставилися дуже турботливо й вирозуміло. Так, О. Карпов був свідком, коли його прийомний син брав шлюб з Лесею Українкою, яка з приводу цього писала матері від 7 серпня 1907 року: „Ніхто з [названих] родичів Кльоні[1] не робив нам жадних трудностів і зайвих урочистостей, навпаки, в чому треба було – помагали, чого не треба було – до того не примушували" [31, с. 210], а „коли у Феоктисти Семенівни і проявляються часом нерівності характеру і дражливість, – відзначала вона іншого разу, – то се <...> буває не часто, бо все-таки Феоктиста Семенівна „души не чает' в Кльоні, і вони вміють одно одному прощати" [31, с. 128].

... в то время... – на початку XX століття (фактично до 1920 року, коли К. Квітка отримав платну посаду заступника голови Етнографічної секції Київського українського наукового товариства, потім – наукового співробітника Історично-філологічного відділу ВУАН, а також майже відразу – професора Вищого музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, Київської консерваторії, Київського вищого інституту народної освіти (колишнього Київського імператорського університету святого Володимира) та Київського археологічного інституту).

... написал статью об армянской народной музыке ... – йдеться про допис [17].

[Арк. 3]

... в 1907 г[оду] присоединилась легочная, также длительная болезнь – у тому році в К. Квітки виявився туберкульоз легенів в активній формі, з яким відтоді довелося боротися все життя.

... бесплатные исторические концерты для воспитанников средних учебных заведений под руков[одством] Яньчикова... – що це були за концерти і хто був їхнім керівником встановити не вдалося.

... моя деятельность в области музыковедческой фольклористики в 1904 – [19]17 г[одах] – тобто після виходу вищезгаданої збірки дитячих пісень 1903 року.

---

[1] Так здрібніло домашні називали К. Квітку.

... была менее значительна ... – тут К. Квітка, мабуть, виразився невдало (або ж відповідно до стилю тодішнього чи дореволюційного російського мовлення); очевидно, він мав на увазі навпаки, що його тодішня етномузикознавча діяльність була значимішою, ніж це показують надруковані праці.

...слишком убогого списка напечатанных за это время моих работ... – за вказаний час (1904–1917) К. Квітка опублікував дві музично-фольклористичні рецензії (крім нижче вказаної, також [17]), одну музикознавчу (про неї нижче) та дві суспільно-політичні роботи [14; 20].

Список напечатанных работ ... – можливо, тут мається на увазі хронологічний реєстр праць, складений К. Квіткою 1943 року [28, № 148; 21].

Список напечатанных работ не отражает мелодий укр[аинских] дум – очевидно, у цьому реченні пропущене слово „(фоно)запись", тобто мало би бути: „Список напечатанных работ не отражает [(фоно)запись] мелодий укр[аинских] дум"; при тому мається на увазі спільне з Лесею Українкою фонографування співу кобзаря Гната Гончаренка в Ялті 1908 року, що транскрибував Філарет Колесса [26].

Написанный мною в 1912 г[оду] обзор укр[аинской] муз[ыкальной] этнографии (нап[ечатаный] фактически в 1913) ... – тут К. Квітка помиляється, ця робота була надрукована того ж 1912 року [3].

... напечататнный в 1915 г[оду] мой очерк истории укр[аинской] музыки... – вперше цей музикознавчий нарис на двох сторінках був надрукований роком швидше (1914), розширена версія – у другому та третьому його виданнях [13].

... был единственным до 1922 г[ода] – тобто до виходу монографії Миколи Грінченка [6].

... Л[арисы] Косач-Квитки – офіційне прізвище Лесі Українки після одруження з К. Квіткою 1907 року, йдеться ж про збірку [27].

... в г. Юзовке – нині м. Донецьк. Одна з загадок біографії К. Квітки, чому він, покидаючи Київ, подався саме на Донбас. З листа до Олени Пчілки [4] відомо, що там жила „Лідія Григорівна" з малими дітьми, але хто вона і яке мала відношення до К. Квітки або його найближчого оточення, залишається наразі невиясненим.

...в 1920 г[оду]я был избран научным сотрудником фольклорной комиссии Академии Наук УССР» – К. Квітка осучаснив дійсні назви Етнографічної комісії (Все)Української академії наук (ВУАН/ УАН).

[Арк. 4]

... этнографической комиссии Гос[ударственного] института муз[ыкальной] науки в Москве – Державний

інститут музичної науки (скорочено – ГИМН) існував з 1 листопада 1921 до 6 жовтня 1931 роки й об'єднував найвидатніших музикознавців тодішньої Росії, зокрема його дійсними членами були Ніколай Ґарбузов (директор), Юлій Енґель, Міхаіл Іванов-Борєцкій, Алєксандр Кастальскій, Ґєоргій Конюс, Алєксєй Лосєв, В'ячеслав Пасхалов, Лєонід Сабанєєв (голова Вченої ради), Болєслав Яворскій, Микола Янчук та ін. Очевидно, К. Квітка увійшов до однієї з п'ятьох секцій – Етнографічної, що залишилася після реорганізації цього інституту власне 1923 року [11; 24]. Варто додати, що К. Квітка був також членом-кореспондентом музичного розряду (тобто факультету, з 1926 року – відділу) Державного інституту історії мистецтв у Ленінграді, однак наразі невідомо, з якого року.

...утвержден действительным членом исследовательской кафедры искусствоведения в Киеве – ця науково-дослідна кафедра мистецтвознавства функціонувала при Київському (вищому) інституті народної освіти (університеті) упродовж 1922–1930 років. Після чергової реорганізації 1927 року в ній була відкрита музична секція під керівництвом професора М. Грінченка, в яку входили дійсний член К. Квітка й аспіранти Адам Бабій, С. В. Барик і Юрій Масютин (Я. Юрмас). Основна форма роботи секції – семінари з студіювання фахової літератури. Кафедра ліквідована 1 серпня, увесь науковий персонал звільнили 15 вересня з платнею до 1 жовтня 1930 року.

В 1933 г[оду] я переехал из Киева в Москву ...– точніше в Українській академії наук К. Квітка працював до п'ятниці 15 вересня 1933 року [30, с. 193] і наказом був переведений на посаду професора кафедри історії та теорії музики Московської консерваторії [2, с. 24], де до роботи приступив, очевидно, відразу вже з понеділка 18 вересня ц. р.

...с 1942 г[ода] до настоящего времени ... – в машинописі помилково надруковано: с 1912 г[ода].

... фольклорного кабинета ... – офіційно він називався Кабінетом народної музики. З попереднього переліку видно, що цей славний кабінет, засновником якого вважається К. Квітка, був утворений не відразу після його приїзду до Москви чи повороту з ув'язнення, а щойно у воєнні роки.

С 1 мая 1943 г[ода] состою старшим научным сотрудником Академии Наук УССР – з того випливає, що К. Квітка почав співпрацювати з Інститутом народної творчості та мистецтв ще під час перебування цього Інституту в м. Уфа, і продовжував виконувати для нього планові наукові роботи мало не до самої смерті (зокрема, 4 січня 1951 року він подав на затвердження план на даний рік, сподіваючись викласти заключну частину своїх коментарів до збірника 1922 року на шістьох авторських аркушах – див. [23, с. 342]). Це принагідно треба відзначити, оскільки В. Іваненко хибно стверджує, що „з 1947 року за станом здоров'я Квітка відмовляється від співпраці з Академією наук України" [10, с. 358].

Список використаних джерел

1. Береговский М. Краткая характеристика научной деятельности проф. Климента Васильевича Квитки / М. Береговский // Егупец : Литературно-публицистический альманах. – № 11. – С. 137–139.
2. Битерякова Е. Московские архивы К. В. Квитки. Перспективы изучения / Е. Битерякова // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии. – Москва, 2009. – С. 18–39.
3. Борейко Т. [Квітка Климент]. Новітня українська музична етнографія / Т. Борейко // Рідний край. – 1912. – № 12. – С. 13–16 ; № 13. – С. 16–18 ; № 14. – С. 14–19 ; № 15. – С. 15–20 ; № 18. – С. 22–24 ; № 19. – С. 10–16.
4. Відданий Вам К. Квітка : Листи Климента Квітки до Олени Пчілки / Підготовка текстів і примітки Т. Г. Третяченко // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях та колегіумах. – 2000, № 1. – С. 185–191.
5. Гайдай М. Видатний дослідник народних мелодій / М. Гайдай // Народна творчість та етнографія. – 2005. – № 2. – С. 65–68.
6. Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко. – Київ, 1922 (вид. 2. – Нью-Йорк, 1961).
7. [Диба А.] Про себе, про родину, про батьківщину. Частина друга / А. Диба // Проблеми етномузикології : Науково-методичний збірник. – Київ, 2013. – Вип. 9. – С. 237–242.
8. Дитячі гри, пісні й казки. З Ковельщини, Лущини та Звягельщини на Волині / Зібрала Л. Косач. Голос записав К. Квітка = Детские игры. Песни и сказки. Ковельского, Луцкого и Новоград-Волынского уездов Волынской губ. / Собранные Ларисой Косач. Музыка записана К. Квиткой. – Київ, 1903. – Издание Общества исследователей Волыни. Этнографическая секция.
9. Збірник українських пісень : Для хору [з ф-но] / Уложив А. Н. Артемовський. – Київ ; Варшава, [1898 ; перевид. 1917–1918].
10. Иваненко В. Материалы к биографии К. В. Квитки / В. Иваненко // Квитка К. Избранные труды : В 2 т. – Москва, 1973. – Т. 2. – С. 346–359.
11. Иванов-Борецкий М. Первое пятилетие работы ГИМНа / М. Иванов-Борецкий // Музыкальное образование. – 1926, № 5–6. – С. 57.
12. Квитка К. Взгляд на мой фольклористический путь // Квитка К. Избранные труды : В 2 т. / К. Квитка. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 23–34.
13. Квитка К. Музыка / К. Квитка // Украинский вопрос / Составлен сотрудниками журнала «Украинская жизнь». – Москва, 1914. – С. 83–84 (изд. 2, доп. – Москва, 1915. – С. 100–108 ; изд. 3. – Москва, 1917. – С. 110–117).
14. Квітка К. Вільність віри / К. Квітка // Рідний край. – 1906, № 9. – С. 10–11 ; № 10. – С. 3–4.
15. Квітка К. Григорій Ходоровський / К. Квітка // Збірник Історично-Філологічного Відділу Української Академії Наук. – 1928. – Кн. 21–22. – С. 355–359.

16. Квітка К. Дещо про вірменську народну музику / К. Квітка // Літературно-науковий вісник. – 1903. – Т. 22. – Річник VI. – С. 32–37 (окремої пагінації).
17. Квітка К. „Збирнык народних Украинських Писень для народних хорив П. Демуцького. 1-й десяток. Кыйив, 1906. Цина 10 коп.” / К. Квітка // Рідний край. – 1907. – № 3. – С. 11–12.
18. Квітка К. Збірник українських пісень з нотами / К. Квітка, гармонізація Б. Яновського. – Київ, 1902. – Вип. 1.
19. Квітка К. Зібрання праць : Прижиттєві публікації (1902–1941) / К. Квітка. – Львів, 2010. – https://sites.google.com/site/zpkkvitky/.
20. Квітка К. Права що до виборів : У 2 кн. / За В. Водовозовим написав К. Квітка. – Санкт-Петербург, 1906. – 36 + 29 с. – Благотворительное общество издания общеполезных и дешевых книг. – №№ 42–43.
21. Квітка К. Список праць / К. Квітка // Етномузика. – Львів, 2010. – Число 6. – CD. – Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Вип. 25.
22. Квітка К. Українські народні мелодії / К. Квітка. – Київ, 1922.
23. Квітка К. Українські народні мелодії : У 2 ч. / К. Квітка. – Київ, 2005. – Ч. 2 : Коментар.
24. Ливанова Т. Из прошлого советской музыкальной науки / Т. Ливанова // Из прошлого советской музыкальной культуры. – Москва, 1975. – С. 267–335.
25. Луканюк Б. Причинки до біографії Климента Квітки : Так коли і де народився Климент Квітка? / Б. Луканюк // Народна творчість українців у просторі та часі : Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках VI Міжнародного фестивалю українського фольклору „Берегиня”. – Луцьк, 2010. – С. 85–99.
26. Мелодії українських народних дум : У 2 серіях / Списав і зредагував Філарет Колесса. – Львів, 1913. – Серія 2. – Матеріали до української етнології / Видає Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. – Т. XIV.
27. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки / Записав і урядив Климент Квітка : У 2 ч. – Київ, 1917–1918.
28. Опись научных трудов сотрудников Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского с 1937 по 1981 год. Составлена в 1981 году. Труды К. В. Квитки. – Машинопись.
29. Памяти Л. И. Затель. Письмо в редакцию // Русская музыкальная газета. – 1908. – №№ 34–35. – С. 686.
30. Правдюк О. Українська музична фольклористика / О. Правдюк. – Київ, 1978.
31. Українка Леся. Зібрання творів : У 12 т. / Л. Українка. – Київ, 1979. – Т. 12.
32. Українська ідентичність і мовне питання в Російській імперії : Збірник документів і матеріалів. – Київ, 2013.

REFERENCES

1. Beregovskiy M., "The brief description of scientific activity of prof. Kliment Vasilyevich Kvitka", *Yehupets*, Iss. 11, pp. 137–139, (in Russian).
2. Biteriakova, Y. (2009), "The Moscow archives of K.V. Kvitka. Study perspectives", *Kliment Vasilyevich Kvitka i aktualnyye problemy etnomuzykologii* [Klement Vasilievich Kvitka and actual problems of ethnomusicology], Moskov, pp. 18–39, (in Russian).
3. Boreiko, T. (1912), "The newest Ukrainian musical ethnography", *Ridnyi krai,* no 12, pp. 13–16; no 13, pp. 16–18; no 14, pp. 14–19; no 15, pp. 15–20; no 18, pp. 22–24; no 19, pp. 10–16, (in Ukrainian).
4. Tretiachenko, T. (2000), "True-hearted to you Klement Kvitka: Klement Kvitka's letters to Olena Pchilka", *Ukrainska mova i literatura v serednikh shkolakh, himnaziiakh ta kolehiumakh* [Ukrainian language and literature in secondary schools, gymnasiums and colleges], no 1, pp. 185–191, (in Ukrainian).
5. Haidai, M. (2005), "Outstanding researcher of folk melodies", *Folk studies and ethnography*, no 2, pp. 65–68, (in Ukrainian).
6. Hrinchenko, M. (1922; 1961), *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music], Kyiv; New York, (in Ukrainian).
7. Dyba, A. (2013), "About myself, about family, about homeland", *Problems of music ethnology*, Iss. 9, pp. 237–242, (in Ukrainian).
8. Kosach, L. and Kvitka, K. (1903), *Dytiachi hry, pisni i kazky. Z Kovelshchyny, Lushchyny ta Zviahelshchyny na Volyni* [Children's games, songs and fairy tales. From Kovel, Lutsk and Zviaghel regions in Volyn], Kyiv, (in Ukrainian).
9. Artemovskyi, A. (1898; 1917–1918), *Zbirnyk ukrainskykh pisen: Dlia khoru z f-no*[Collection of Ukrainian songs: For the choir with piano], Kyiv; Warsaw, (in Ukrainian).
10. Ivanenko, V. (1973), "Materials for the biography of K.V. Kvitka", *Kvitka K. Izbrannyye trudy v 2 tomach* [Kvitka K. Selected works in 2 volums], Vol. 2, Moskov, pp. 346-359, (in Russian).
11. Ivanov-Boretskiy, M. (1926), "The first five years of work of the State Institute of Music Science", *Muzykalnoye obrazovaniye*, no. 5–6, p. 57, (in Russian).
12. Kvitka, K. (1971), "A look at my folklore science way", *Kvitka K. Izbrannyye trudy v 2 tomach* [Kvitka K. Selected works in 2 volums], Vol. 1, Moskov, pp. 23–34, (in Russian).
13. Kvitka, K. (1914; 1915; 1917), *Ukrainskiy vopros. Sostavlen sotrudnikami zhurnala «Ukrainskaya zhizn»* [Ukrainian issue. Compiled by the staff of the magazine "Ukrainian Life"], Ed. 1; Ed. 2; Ed. 3, Moskov, pp. 83–84; pp. 100–108; pp. 110–117, (in Russian).
14. Kvitka, K. (1906), "The freedom of faith", *Ridnyi krai,* no. 9–10, pp. 10–11; 3–4 (in Ukrainian).

15. Kvitka, K. (1928), “Hryhorii Khodorovskyi”, *Zbirnyk Istorychno-Filolohichnoho Viddilu Ukrainskoi Akademii Nauk* [Collection of the Historical and Philological Department of the Ukrainian Academy of Sciences], Books 21–22, pp. 355–359, (in Ukrainian).
16. Kvitka, K. (1903), “Something about Armenian folk music”, *Literaturno-naukovyi visnyk* [Literary and scientific herald], Vol. 22, Iss. VI, pp. 32–37, (in Ukrainian).
17. Kvitka, K. (1907), “Collection of Ukrainian folk songs for folk choirs of P. Demutsky. 1-st ten”, *Ridnyi krai,* no. 3, pp. 11–12, (in Ukrainian).
18. Kvitka, K. (1902), *Zbirnyk ukrainskykh pisen z notamy* [Collection of Ukrainian songs with notes], Iss. 1, Kyiv, (in Ukrainian).
19. Kvitka, K. (2010), “Collected works: Lifetime publications (1902–1941)”, available at: https://sites.google.com/site/zpkkvitky/ (access date January 25, 2017), (in Ukrainian).
20. Kvitka, K. and Vodovozov, V. (1906), *Prava shcho do vyboriv: U 2 kn.* [Election rights: in 2 books], Blagotvoritelnoye obshchestvo izdaniya obshchepoleznykh i deshevykh knig, no. 42–43, St. Petersburg, 36+29 p., (in Ukrainian).
21. Kvitka, K. (2010), “List of works”, *Ethnomusic*, Iss. 6, CD, (in Ukrainian).
22. Kvitka, K. (1922), *Ukrainski narodni melodii* [Ukrainian folk melodies], Kyiv, (in Ukrainian).
23. Kvitka, K. (2005), *Ukrainski narodni melodii: u 2 ch.* [Ukrainian folk melodies: in 2 parts], Part 2, Comments, Kyiv, (in Ukrainian).
24. Livanova, T. (1975), “From the past of Soviet music science”, *Iz proshlogo sovetskoy muzykalnoy kultury* [From the past of Soviet music culture], Moskov, pp. 267–335, (in Russian).
25. Lukaniuk, B. (2010), “Reasons to the biography of Clement Kvitka: So when and where Clement Kvitka was born”, *Narodna tvorchist ukraintsiv u prostori ta chasi* [Folk creativity of Ukrainians in space and time], *Materialy mizhnarodnoi naukovoi konferentsii v ramkakh VI Mizhnarodnoho festyvaliu ukrainskoho folkloru “Berehynia”* [Proceedings of International scientific conference in framework of VI International festival of Ukrainian folklore “Berehynia”], Lutsk, pp. 85–99, (in Ukrainian).
26. Kolessa, F. (1913), *Melodii ukrainskykh narodnykh dum: U 2 seriiakh* [Melodies of Ukrainian folk dumas: In 2 series], Seria 2, *Materialy do ukrainskoi etnolohii* [Materials for Ukrainian ethnology], Vydaie Etnohrafichna komisiia Naukovoho tovarystva im. Shevchenka u Lvovi, Vol. XIV, Lviv, (in Ukrainian).
27. Kvitka, K. (1917–1918), *Narodni melodii. Z holosu Lesi Ukrainky* [Folk melodies. From the voice of Lesya Ukrainka], in 2 parts, Kyiv, (in Ukrainian).
28. Kvitka, K. (1981), “Works of K.V. Kvitka”, *Opis nauchnykh trudov sotrudnikov Kabineta narodnoy muzyki Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P. I. Chaykovskogo s 1937 po 1981 god. Sostavlena v 1981*

godu. [Inventory of scientific works of employees of the Cabinet of Folk Music of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory from 1937 to 1981. Compiled in 1981], Typing, (in Russian).
29. Pismo v redaktsiyu (1908), *Pismo v redaktsiyu. Pamyati L. I. Zatel* [Letter to the editors. In memory of L. I. Zatel], *Russkaya muzykalnaya gazeta* [The Russian Music Newspaper], no. 34–35, pp. 686, (in Russian).
30. Pravdiuk, O. (1978), *Ukrainska muzychna folklorystyka* [Ukrainian musical folkloristics], Kyiv, (in Ukrainian).
31. Ukrainka, L. (1979), *Zibrannia tvoriv: u 12 t.* [Collected works: in 12 volumes], Vol. 12, Kyiv, (in Ukrainian).
32. Ukrainska identychnist (2013), *Ukrainska identychnist i movne pytannia v Rosiiskii imperii* [Ukrainian identity and linguistic question in the Russian empire]*, Zbirnyk dokumentiv i materialiv* [Collection of documents and materials], Kyiv, (in Ukrainian).

Богдан Луканюк, этномузыковед, канд. искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник ПНИЛМЭ при Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко (Львов), lukaniuk@ukr.net, +38 098 496 85 71.

Автобиография К. В. Квитки

Автобиография выдающегося украинского этномузыковеда Климента Квитки (1880–1953) публикуется впервые по машинописной копии, сделанной 22 апреля 1964 года с оригинала, принадлежащего Евгению Гиппиусу. Приведённые здесь данные существенно дополняют общеизвестную биографию учёного.

Описание своей жизни К. Квитка осуществил, по всей вероятности, в конце 1943 или в начале 1944 годов, когда готовил документы для баллотирования в члены-корреспонденты АН УССР. Тогда же он составил хронологический список своих трудов. Несколько позднее, по той же причине, его научную деятельность охарактеризовали Моисей Береговский и Михаил Гайдай, когда уже Академия наук УССР в марте 1944 года возвратилась в Киев после эвакуации.

Машинопись воспроизведена на языке оригинала буквально, без всякого вторжения в авторский текст, за исключением развёрнутых сокращений и добавления отдельных, явно ошибочно пропущенных слов. Все другие добавления берутся в редакторские скобки ([ ]).

В примечаниях подаются разъяснения и замечания, необходимые для более полного осмысления содержания конкретных слов Квитки, а также приводятся короткие жизнеописания упоминаемых малоизвестных особ. Комментированные слова цитируются с разрядкой в начале соответствующего абзаца.

Эта автобиография К. Квитки далека от своей возможной полноты. Начав достаточно подробно описывать свои молодые годы, далее учёный опустил немало важных событий своей жизни, как например, годы революции или тюремного заключения, публикацию сборника «Українські народні мелодії» (Київ,

1922) и практически всю плодотворную собирательскую работу, теоретико-исследовательскую и общественно-гражданскую деятельность в ВУАН.

Ключевые слова: Климент Квитка, автобиография, машинописная копия, язык оригинала.

Bohdan Lukaniuk, ethnomusicologist, PhD, prof., leading researcher at the Laboratory of Music Ethnology of Lviv National Musical Academy named after M. Lysenko (Lviv), lukaniuk@ukr.net, +38 098 496 85 71.

Autobiography of K. V. Kvitka

This autobiography of the famous ukrainian ethnomusicologist Klement Kvitka (1880–1953) is published for the first time following a typewritten copy, made on April 22, 1964 from the original, which was owned by professor Eugeniy Gippius. Now this copy, among others, is stored at the Archive of the Scientific Center of Folk Music of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

The description of his life, K. Kvitka wrote, credibly, at the end of 1943 or early 1944, when he prepared documents for voting in the Corresponding Members of the Academy of Sciences of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. At the same time he made a chronological list of his works. Some time later on the same occasion (voting in the Corresponding Members) his scientific work was characterized by Moiseyi Beregovsky and Mychailo Gaidai, when the Academy of Sciences of the USSR returned to Kiev from the evacuation in March 1944. The balloting, unfortunately, did not take place.

In the publication typewriter is copied literally in original language, without any interference in the author's text – except the expansions of abbreviations and the additions of some, obviously mistakenly missed words. All such applications are included in editorial brackets ([]).

The notes that follow the text provide the most necessary explanations and comments needed to better understand the meaning of certain author's words, as well as brief biographies of the mentioned less-known persons. The commented words are quoted with a spacing at the beginning of the corresponding paragraph.

This autobiography by K. Kvitka is far from its possible completeness. Beginning with a fairly detailed review of the young years, further, the scientist omitted many important events of his life, such as the years of revolution or imprisonment (which, after all, was done for political reasons), the publication of the collection "Ukrainian folk melodies" (Kyiv, 1922) and almost all his famous field work, theoretical-research and public work at All-Ukrainian Academy of Sciences, etc.

Key words: K.V. Kvitka, autobiography, typewritten copy, the original language.

Матеріали надійшли до редколегії 02.02 2017 р.

УДК 784.4:392.5](477.82-191.2)(0.032)

Олена Серко

ТИПОВІ ВЕСІЛЬНІ НАСПІВИ СЕРЕДНЬОЇ ВОЛИНІ

Олена Серко, етномузиколог, аспірантка кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів), len922@ukr.net, +38 (068) 768 81 47.

На основі чималої кількості музично-етнографічних матеріалів (зафіксованих автором особисто, а також взятих із друкованих та архівних джерел) із малодослідженої території Середньої Волині у статті проаналізовано та описано обрядові наспіви найпоширеніших весільних мелотипів.

Методологічною основою роботи обрано мелотипологічні розробки львівського етномузиколога Б. Луканюка.

Виявлено, що весільна пісенність Середньої Волині жанрово представлена ладканками, піснями та приспівками. На обстеженій території було зафіксовано сім ладканкових (із дванадцятьма різновидами), а також два пісенних мелотипи питомих весільних наспівів, що складають типологічний стрижень весільного жанрового циклу. Найбільш розповсюдженим мелотипом є тирадна шестискладова ладканка з монохронною організацією ритму. Також тут широко побутують приурочені до весілля (що принагідно можуть виконуватись і при інших обставинах) приспівкові твори, переважно в акцентно-динамічному ритмі. Важливою особливістю весільного жанрового циклу є побутування передладканок у західній частині (села Дубенського та Здолбунівського районів).

Детальне вивчення весільних наспівів Середньої Волині здійснено вперше. Отож науковці, вчителі, а також всі, хто цікавиться народною культурою, зможуть знайти інформацію, для краєзнавчих та народознавчих досліджень, викладання народознавчих дисциплін у навчальних закладах тощо.

Ключові слова: традиційна вокально-обрядова культура, Середня Волинь, мелотипи, ритмоструктурна модель, весільні наспіви, ладканка, передладканка.

З-поміж іншої обрядової пісенності типи весільних наспівів в Україні сьогодні досліджені чи не найкраще. Однак мелогеографічне картографування весільних мелотипів виявляє ще багато „білих плям”, які не дають можливості сформувати точні ареальні межі поширення типових наспівів окремих теренів. Однією з таких територій є Середня Волинь[1], де до сих пір не проводились ґрунтовні

[1] Згідно з історико-географічними факторами та за розробкою Богдана Луканюка [17], Середня Волинь охоплює територію Рівненського, Здолбунівського, Гощанського, Острозького, Корецького, східну частину Дубенського району Рівненської області, а також Славутський район Хмельницької області.

фольклористичні експедиційні дослідження, а нечисленні музично-етнографічні матеріали, записані на цій території, залишаються в обмеженому доступі для наукового загалу[1].

Весільний народнопісенний матеріал з території Середньої Волині, що є зафіксований у друкованих та архівних джерелах, було систематизовано та розглянуто у бакалаврській роботі авторки [19]. Це був перший крок на шляху до запланованого системного етномузикологічного дослідження традиційної музичної культури обраного терену. Проте для реконструювання точної ареальної картини в цьому осередку джерельних матеріалів виявилося недостатньо. Було заплановано ряд експедицій у малодосліджені райони, кілька з яких вже успішно здійснено протягом останніх двох років.

Новоздобуті аудіозаписи було проаналізовано, типологічно систематизовано, визначено мелотипи весільних пісень тощо. Після цього матеріал долучено до раніше згромадженої у бакалаврській роботі джерельної бази. Кількість здобутого матеріалу дозволяє на цьому етапі визначити найбільш розповсюджені мелотипи, що є свого роду регіональними „маркерами”[2]. (Одиничні зразки в пропонованій роботі до уваги не бралися).

Мелотипологію та мелогеографію весільних наспівів сьогодні найбільше досліджують на регіональному рівні. Вивченню весільного жанрового циклу окремих територій присвячено праці сучасних етномузикологів: Олени Гончаренко [4], Тетяни Зачикєвіч [5], Юрія Рибака [23], Маргарити Скаженик [24] та інших. Макроареалогічного рівня сягнула у своїх працях провідна київська дослідниця Ірина Клименко [6–12]. Її науково-методичні розробки базуються на матеріалі з величезного українсько-білорусько-слов’янського мелоареалу. У них запропоновано принципи ритмічної систематизації весільних пісень [10], здійснено детальну характеристику певних весільних мелотипів із їх локальними відмінами та ареалами поширення [8–9, 11–12], а також ретельно картографовано результати аналізу, що унаочнює загальну картину перетину різних „ритмотворчих векторів” [6, с. 10].

---

[1] Більшість цих матеріалів зберігаються або в Архіві кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, або ж у приватних колекціях збирачів народної музики.

[2] Частота побутування певних мелотипів є суттєвою стильовою ознакою території, а отже, й однією із визначальних умов доцільності їх картографування.

Регіон Середньої Волині знаходиться майже на межі визначених І. Клименко макроареалів „Україна” – „Білорусь” [10, с. 136]. Тому весільні мелотипи, що тут побутують, певною мірою представлено та картографовано в роботах цієї дослідниці [9–12]. Та для вивчення локальної специфіки Середньої Волині треба детально вивчити та описати всі весільні наспіви, які тут побутують зрідка в активному, а частіше в пасивному вжитку (на щастя, чимало таких творів можна ще зараз зафіксувати від традиційних виконавців), охарактеризувати їх стилістичні особливості та уточнити ареали розповсюдження.

При аналізі та визначенні весільних мелотипів за базову методологічну основу було обрано концепцію провідного львівського етномузиколога Богдана Луканюка, запропоновану у праці „Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині” [15].

Матеріал дослідження складає народновокальна творчість весільного жанрового циклу, зафіксована авторкою цієї роботи в особистих експедиціях, а також збирачами різного часу в селах Середньої Волині. Деякі матеріали залучено з друкованих джерел [2–3, 18, 20–22, 27], інші – з фондів кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) [1, 13, 26]. У сукупності джерельний ресурс роботи налічує близько 600 весільних творів.

***

Згідно з опрацьованими матеріалами, весільний жанровий цикл Середньої Волині репрезентують ладканки, пісні та приспівки.

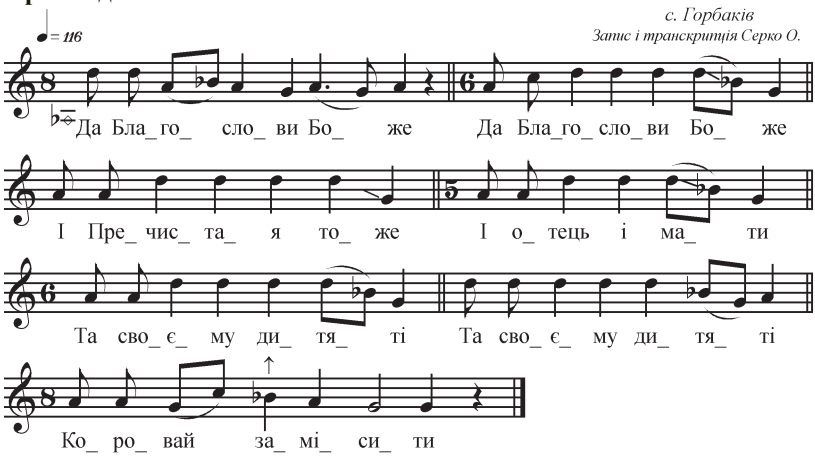
Ладканки. Як виявилося, найпоширеніший весільний мелотип на території Середньої Волині – тирадна шестискладова ладканка з монохронною ритмічною організацією (за кодифікацією Б. Луканюка Л1Т)[1]. Вона побутує майже у всіх досліджуваних населених пунктах. Цей наспів поєднується з досить великою кількістю поетичних текстів (на Середній Волині їх вдалося зафіксувати більше сорока), які виконують на різних етапах весільного обряду. Як відомо, тирадні твори можуть функціонувати як у повному, так і в редукованому вигляді, що спричиняє різноманітні видозміни у композиції так зва-

[1] Цій ритмоструктурній моделі весільного жанрового циклу присвячена праця І. Клименко [12], в якій детально описано ритмічні формули-моделі, принципи дроблення, визначено мелоінтонаційні особливості, а також регіональні мелічні різновиди.

ної великої колісцевої форми (далі – ВКФ), яка складається із зачину (З), ходу (Х) та кінцівки (К). Музично-ритмічна форма цього мелотипу побутує у двох варіантах:

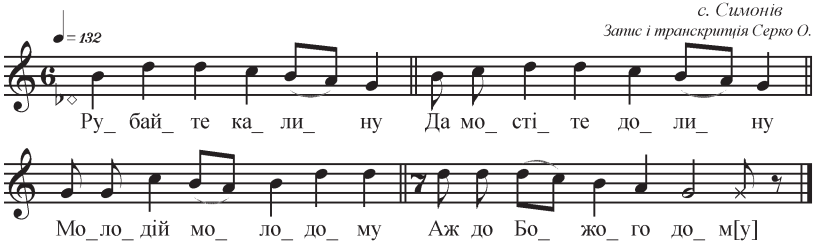
а) ^{m}R 111122||:111111:||111122||[1] – повний варіант ВКФ, з семантичною структурою вірша ^{s}V ААБВГ... – з двічі повтореним першим рядком словесного тексту;

Приклад 1



б) ^{m}R ||:111111:||111122|| – простіший різновид, без зачину-вступу, семантична форма – ^{s}V АБВГ..., без повтору першого рядка (кодова назва за Б. Луканюком – Л1Тб/з[2]).

Приклад 2



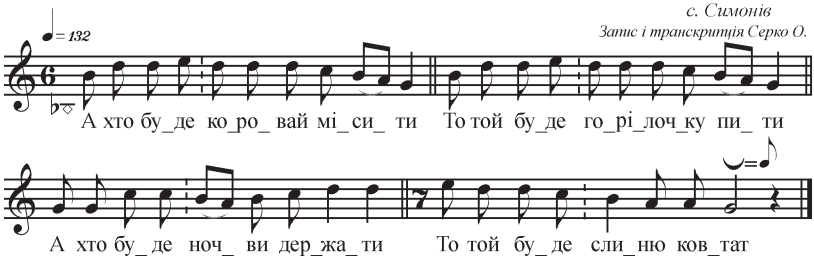
[1] Тут і далі використовуються такі знаки формалізації: ^{r}V – ритмічна структура вірша, ^{s}V – семантична будова, ^{m}R – музично-ритмічна форма та ^{t}M – мелотематична структура.

[2] Надалі кодові позначення Б. Луканюка будуть вказуватись без зазначення прізвища.

Цей мелотип часто побутує у вторинному варіанті, в якому перша довга тривалість ділиться на дві коротші (^{m}R ||:111111:||111122|| = ||:222222:||222244|| ← ||:1^122222:||1^122244|| ← ||:1122222:||1122244||).

Нерідко трапляються й інші похідні форми з довільним дробленням перших чотирьох складонот, із яких найчастіше роздроблюється перша. У наступному прикладі розширення вірша спричиняє додаткову цезуру в тексті, тому замість нормативного 6–7 складника виникають рядки з ритмічною структурою ^{r}V 46 (^{m}R ||1111|111122||) або ^{r}V 45 (^{m}R ||1111|21122||).

Приклад 3



Згідно з розробками І. Клименко [12] та інших дослідників, мелотематична форма повного різновиду (а) включає в себе „три обов'язкових мелоінтонаційних побудови:

1 – А – однорядкова вступна (зачин) із двома ритмічними довгонотами в кінці рядка…

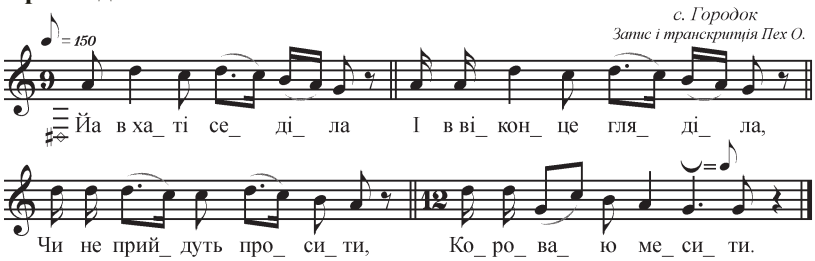
2 – В – однорядкова основна (багатократно повторюваний монохронний „хід")…

3 – пара ГΔ – заключна дворядкова побудова (монохронний рядок + 8-дольний з апокопою)… " [12, с. 34]. Підсумовуючи, всю побудову можна зобразити формулою ^{t}M АВ$_{n}$ГΔ. Кінцівку цієї тирадної форми – тобто струтуру ГΔ – досить часто повторюють двічі.

Мелотематична форма цього різновиду без зачину відповідно є ^{t}M В$_{n}$ГΔ.

Дещо рідше, також у двох варіантах – із зачином та без нього, побутують ямбічні відповідники шестискладових ладканок (Л2Т). Записів цього типу з повною колісцевою формою є небагато. Частіше трапляється різновид Л2Тб/з – тирадна ямбічна ладканка без зачину. Музично-ритмічна форма є такою – ^{m}R 121212:||121233||, семантична – ^{s}V АБВГ, мелотематична ж – ^{t}M В$_{n}$ГΔ [22, с. 146].

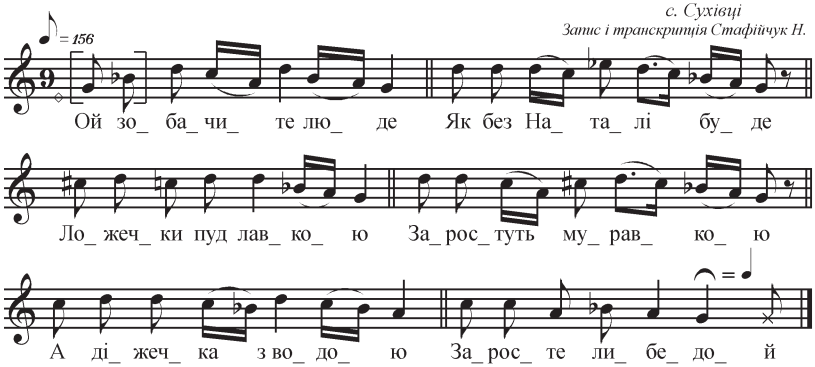
Приклад 4



Ці наспіви рідко зустрічаються у типовій формі, найчастіше виступають у вигляді семискладників, де подрібнення основних складонот спричиняють різноманітні вставні слова (ой, та, а, да) або зміна форми слова (дружко – дружбонько). Таким чином виникає похідна форма – $^{r}V\ 7_{n}$. У наведеному вище зразку (приклад 4) присутній незвичайний варіант дроблення першої складоноти:[1] ^{m}R ||121233||:121212:||121233|| = ||242466||:242424:||242466|| ← ||1^142466||:1^142424:||1^142466|| ← ||1142466||:1142424:||1142466||.

Вдалося зафіксувати також зразки й із нормативним дробленням складонот:
^{m}R ||121233||:121212:||121233|| ← ||11^11233||:11^11212:||11^11233|| ← ||1111233||:1111212:||1111233||. В цьому випадку представлений скорочений варіант 7_{n} – без зачину (^{m}R ||:1111212:||1111233||) [26, с. 15].

Приклад 5

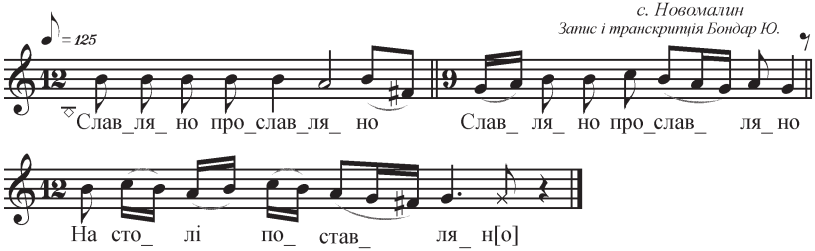


[1] Це дроблення є нетипове, оскільки тут дробиться не друга, довша складонота, а перша, коротша. На даному етапі дослідження народномузичні твори з таким дробленням ми фіксували лише в одної виконавиці з с. Городок (Рівненського р-ну Рівненської обл.).

Значно менше зафіксовано строфічних шестискладових ладканок. Як і тирадні, вони побутують у двох ритмічних різновидах – монохронному (або спондеїчному) та ямбічному.

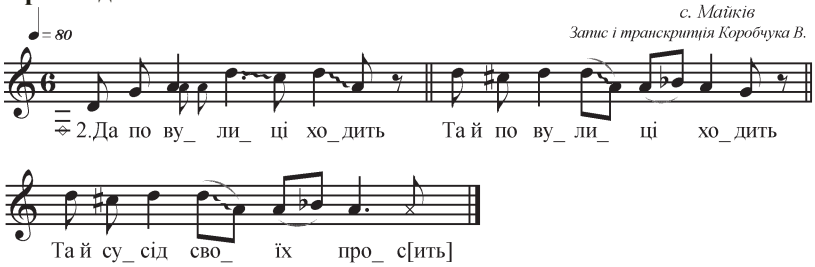
Семантична форма вірша ямбічної версії (Л2С3) ^{s}V ААБ, оскільки перший рядок повторюється двічі. Музично-ритмічна структура є така – ^{m}R ||121233||121212||121233|| [1, с. 21].

Приклад 6



У весільних наспівах Середньої Волині представлений також строфічний спондеїчний відповідник (Л1С3) з музично-ритмічною формою ^{m}R ||:111111:||. Віршова структура – ^{s}V ААБ. Порівняно з ямбічною версією та згідно з типологією Б. Луканюка „трирядкові строфічні ладканки з семантичною формою віршів ААБ такого ж типу (Л1С3) – це, мабуть, скорочені різновиди 4-рядкових, у яких, як підказує порівняння їх мелодики, пропущена перша чи третя побудова” [15, с. 98]. У цьому різновиді від ВКФ залишилася лише її друга та третя частини – хід та кінцівка. Мелотематична структура цих творів – ^{t}M АВВ [13, с. 35].

Приклад 7



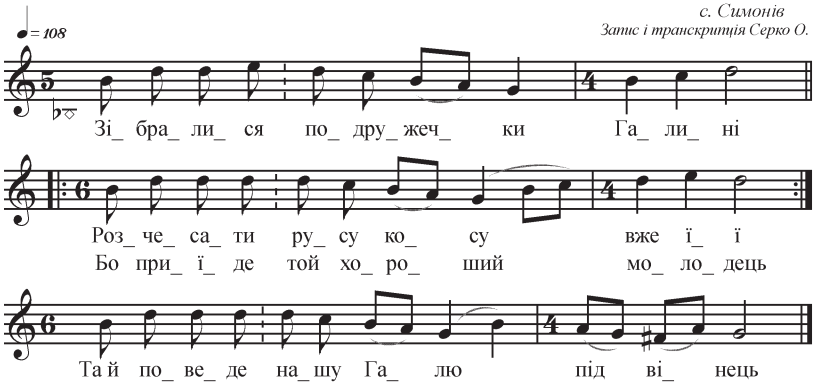
Інші два типи – двоколінні семискладники із базовою ритмічною структурою ^{r}V 43, можуть бути як тирадні, так і строфічні (Л3Т та Л3С). Мелоритмічна структура тирадного типу ^{r}V 43_{n} виглядає так: ^{m}R ||:1212|123:||, віршова форма – ^{s}V АБВГ, мелотематична – ^{t}M A_{n}B або ^{t}M A_{n} або ж ^{t}M АВГΔ…

Найчастіше тип $^{r}V\ 43_{n(2)}$ побутує у вторинних формах із дробленням базових складонот, у результаті чого втілюються такі віршові структури: $^{r}V\ 53_{n(2)}$, $^{r}V\ 443_{n(2)}$, $^{r}V\ 433_{n(2)}$. Структура $^{r}V\ 53_{n(2)}$ виникає способом розщеплення другої складоноти на дві коротші, кожна з яких дорівнює за тривалістю першій складоноті. Отже, ритмічна формула наспіву виглядає так: ^{m}R ||:1212|123:||← ||:11^112|123:||← ||:11112|123:||.

Інший різновид мелотипу – форма із $^{r}V\ 443_{n(2)}$. Його музично-ритмічна формула: ^{m}R ||:2424|224:|| ← ||:22224|224:||← ||:1^11^11^124|224:|| ← ||:1111|1124|224:||, поєднується з семантичною формою вірша ^{s}V абв;где. При цьому в другій силабічній групі похідної форми чотири- та трискладники можуть варіантно чергуватись, група 4 може легко переходити у 3 і навпаки.

Для багатьох мелодій типу із $^{r}V\ 43_{n(2)}$ характерна ритмічна видозміна останньої побудови – трискладника: ритмічна послідовність тривалостей |123| замінюється на |112|.

Приклад 8



Наступна група мелотипів представлена лише строфічними композиціями. Перша із них – дворядковий двоколінний десятискладник, ритмічна структура вірша якого $^{r}V\ 55_{2}$ (Л4С). Ритмосхема даного типу ^{m}R ||:11112|11112:||. Семантична форма має два варіанти – ^{s}V АА або ж ^{s}V АБ, мелічна – ^{t}M АВ. У наведеному нижче зразку мелотипу із $^{r}V\ 55_{2}$ присутнє дроблення перших двох та шостої складонот. Дроблення відбувається таким чином ^{m}R ||:11112|11112:|| = ||:22224|22224:|| ← ||:1^11^1224|1^12224:|| ← ||:1111224|112224:||.

Приклад 9

с. Шагова
Запис Юцук М., транскрипція Серко О.

♩ = 88

1.Ой з-за го_ ри з-за го_ ри ко_ ро_ вай_ ни_ ці йдуть

Ой з-за го_ ри з-за го_ ри ко_ ро_ вай_ ни_ ці йдуть

Ще один із поширених тут типів містить в основі триколінний 14-складовий вірш із структурою $^{r}V\ 446_{2}$ та ямбічною організацією ритму. Зведена до моделі музично-ритмічна будова є така – ^{m}R ||:1212|1212|121233:||, похідна ж – $^{r}V\ 557_{2}$, ^{m}R ||:11112|11112|1111233:||. Семантична форма побутує у двох варіантах ^{s}V АА та ^{s}V АБ, мелічна – ^{t}M АВ [18, с. 48].

Приклад 10

с. Здовбиця
Запис і транскрипція Мартиновської М.

♪ = 120

1.Бог є_ ї да_ є, Бог є_ ї да_ є,

ба_ тень_ ко по_ ма_ га_ є,

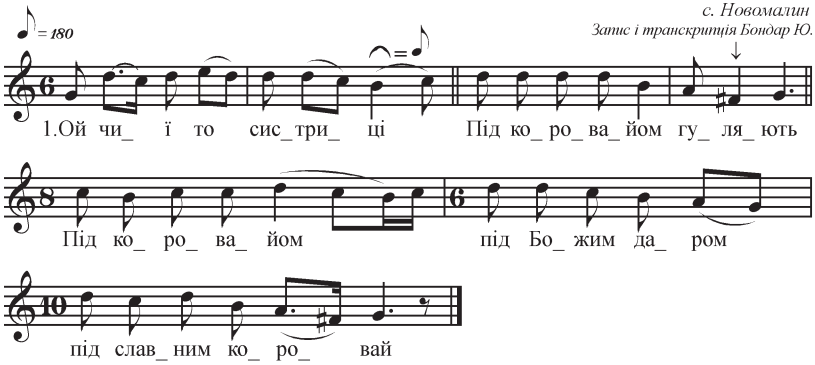
Бог є_ ї да_ є, Бог є_ ї да_ є,

ба_ тень_ ко по_ ма_ гай.

До групи т. зв. контамінованих ладканок належить тип 8 – із $^{r}V\ 43_{2(n)}$;446. Тут контамінуються тип 3 (Л3Т або ж Л3С) – перша двоколінна група та тип 6 (Л6С), друга триколінна. Якщо перша група є тирадна, тобто ритмічна форма $^{r}V\ 43_{n}$;446, то вона відповідає кодовій назві Л8Т, якщо ж строфічна ($^{r}V\ 43_{2}$;446), то це тип Л9С. Обидва мелотипи, тирадний і строфічний, мають ямбічну організацію ритму і відповідають типовій музично-ритмічній формі ^{m}R ||:1212|123:|| 1212|1212|121233||. Досить часто зустрічається вторинна форма цієї

ритмоструктурної моделі з характерним дробленням других довших складонот у більшості силабогруп на дві коротких, однакових за тривалістю з $^{r}V\ 53_{2(n)}$;557 та відповідною ритмосхемою ^{m}R ||:1212|123:|| 1212|1212|121233|| ← ||:11^112|123:||11^112|11^112|11^11233|| ← ||:11112| 123:||11112|11112|1111233||. Віршова структура ^{s}V АБВ, мелотематична – ^{t}M АВГ [1, с.19].

Приклад 11



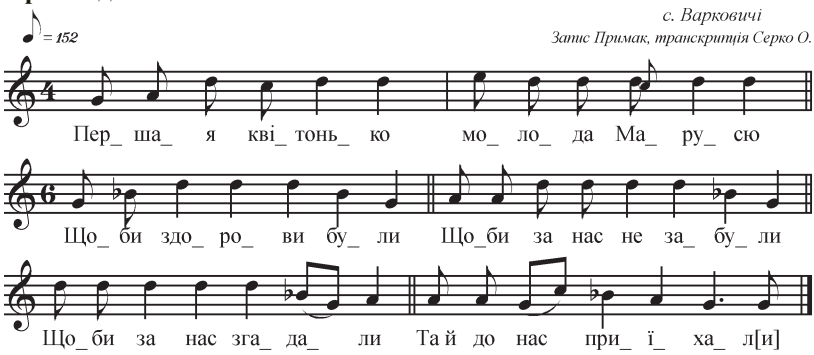
Серед ладканкових наспівів Середньої Волині є такі, що містять перед основною формою вступну частину, яка, вірогідно, у давнину містила певний магічний зміст. Цю особливість „зачинати” ладканки у 90-х роках XX століття підмітили львівські етномузикологи [14, 16, 25]. Б. Луканюк у своїй публікації „Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок” [14] запропонував називати такі зачини передладканками, було визначено їх музичні та словесні типи, а також намічено ареали їх поширення. Ямбічний тип передладканок найбільш поширений у Галичині, монохронний – у східному напрямку від р. Іква. Власне територія Середньої Волині знаходиться на схід від р. Іква, тут побутують спондеїчні передладканки. Їх словесний текст – „Першая квітонько – молодий Колюньо”[1] (або ж „Першая квітка – молодий Василько”, ^{r}V 56, з ритмосхемою ^{m}R ||11112|111122||), а згодом „Другая квітонько – молода Надюня”. Ритмічна форма ^{r}V 66 з ритмосхемою наспіву ^{m}R ||111122|111122||[2]. Ці передладканки поєднуються як з монохронними творами, так і з ямбічними.

---

[1] У текстах передладканок імена молодят можуть називати і навпаки: спочатку дівчини, а потім хлопця. Напр. „Першая квітонько – молода Марусю”, „Другая квітонько – молодий Васюня”.

[2] Записала Н. Примак в с. Варковичі Дубенського району Рівненської обл.

Приклад 12

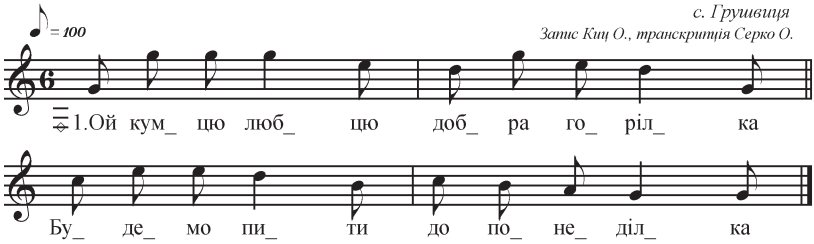


Ці зачини-вступи побутують досі в селах Здолбунівського (Мала Мощаниця, Стара Мощаниця та інших) та східній частині Дубенського районів (с. Варковичі), що підтверджує один з мікроареалів побутування передладканок, які визначив Б. Луканюк [16]. В одній із останніх експедицій авторки в с. Антопіль Рівненського району інформантка (родом зі с. Дмитрівка) стверджувала, що в її рідному селі також співають зачини до весільних пісень, хоча жителі сусідніх сіл (Біла Криниця, Бабин) цього не підтвердили[1]. Після дообстеження цього субареалу можна буде зробити більш точні висновки про побутування весільних передладканок на Середній Волині.

Крім вище описаних мелотипів весільних ладканок, на Середній Волині зафіксовано й інші ладканкові форми. Вони представлені невеликою кількістю, по 1–2 зразки, і для дослідження потребують повнішої джерельної бази.

Пісні. Жанрова група весільних пісень представлена всього двома мелотипами. Перший із них:

Приклад 13

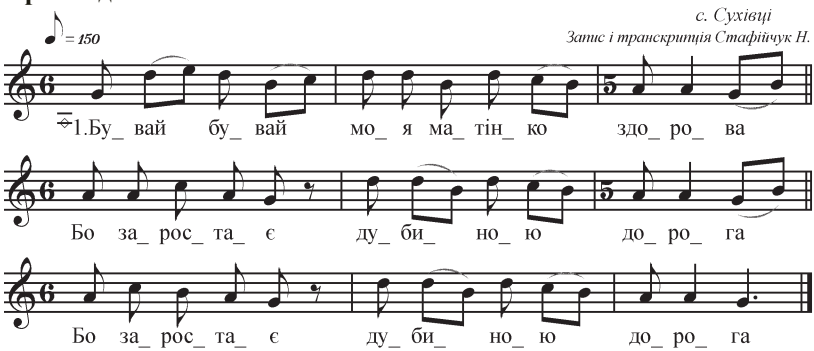


[1] Тому для перевірки слів виконавиці запланована експедиція в с. Дмитрівка, а також у сусідні села.

Це дворядковий двоколінний десятискладник – $^{r}V\ 55_{2}$ (код ВП5). Музично-ритмічна формула цього наспіву – ^{m}R ||:11121|11121:||. Віршова структура відповідає формі ^{s}V АБ.

Наступний пісенний тип – ямбічний триколінний 11-складник $^{r}V\ 443_{2}$ (код – ВП7), ^{s}V АБ, ^{t}M АВ [26, с.23].

Приклад 14



Тут унаслідок двічі повтореного другого рядка поетичного тексту віршова форма твору набуває вигляду ^{s}V АББ, відповідно ритмічна – $^{r}V\ 443_{3}$. Значно частіше тип ВП7 побутує у варіантному вигляді – $^{r}V\ 553_{2}$, з ритмосхемою ^{m}R ||:11112|11112|123:||.

На всій досліджуваній території також побутують весільні тонічні приспівки, що складають третю жанрову групу весільних наспівів. Ці твори мають жартівливий зміст та найчастіше їх виконують до танцю.

Проведене дослідження весільної пісенності на території Середньої Волині дає змогу зробити такі висновки.

На обстеженій території було зафіксовано 7 ладканкових із 12-ма різновидами, а також 2 пісенних мелотипи весільних наспівів, що представлені значною кількістю зразків, тобто складають типологічний стрижень весільного жанрового циклу. Також тут широко побутують приурочені до весілля (що принагідно можуть виконуватись і за інших обставин) приспівкові твори в акцентно-динамічному ритмі.

Важливою особливістю весільного жанрового циклу є побутування передладканок в західній частині Середньої Волині (села Дубенського та Здолбунівського районів). Звичайно ж, здійснене дослідження не є вичерпним, і робити якісь висновки про розповсюдження певних весільних типів, відмінних від тих, які існують на суміжних територіях, ще рано. Можна сказати, що зроблено перший крок на шляху до відтворення реальної мелотипологічної картини. У май-

бутньому планується долучити до аналізу значно більшу кількість джерельних матеріалів, що в кінцевому підсумку дасть можливість реконструювати точні ареальні межі в цьому осередку. Для подальших мелогеографічних висновків буде також використано результати картографування усіх основних обрядових мелотипів календарного приурочення.

Список використаних джерел

1. Бондар Ю. Обряд короваю (записаний в с. Новомалин Острозького р-ну Рівненської обл. / Ю. Бондар : дипломний реферат / Наук. керівник Ю. Рибак. – Рівне, 2000. – 23 с.
2. Весільні пісні. Т. 1 / [упор. М. М. Шубравська]. – Київ : Наукова думка, 1982. – 870 с.
3. Весільні пісні. Т. 2 / [упор. М. М. Шубравська]. – Київ : Наукова думка, 1982. – 679 с.
4. Гончаренко О. Весільні наспіви силаборитмічної моделі 5+3 на території Сумщини : Мелоареалогія / О. Гончаренко // Етномузика. – Львів, 2008. – Вип. 5. – С. 40–66.
5. Зачикєвіч Т., Клименко І. Весільні пісні Полтавщини : ритмотипологія і географія / Т. Зачикєвіч, І. Клименко // Проблеми етномузикології. Серія Слов'янська мелогеографія. – Київ, 2013. – Вип. 8. – С. 118–130.
6. Клименко І. Вектори генеральних ритмотворчих алгоритмів українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву : 1. До постановки проблеми / І. Клименко // Проблеми етномузикології. Серія Слов'янська мелогеографія. – Київ, 2011. – Вип. 6. – С. 10–33.
7. Клименко І. Вектори генеральних ритмотворчих алгоритмів українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву : 2. Весільний „макротип" моделі V557 / І. Клименко // Проблеми етномузикології. Серія Слов'янська мелогеографія. – Київ, 2012. Вип. 7. – С. 11–25.
8. Клименко І. Макроареалогічні замітки центральноукраїнського картографа / І. Клименко // Етномузика. – Львів, 2007. – Вип. 3. – С. 95–113.
9. Клименко І. Макроареалогічні замітки. Нарис другий. Весільні мелодії з віршами 4+4+6 та 5+5+7 / І. Клименко // Проблеми етномузикології. Серія Слов'янська мелогеографія. – Київ, 2010. – Вип. 5. – С. 121–137.
10. Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (Погляд із Прип'ятського Полісся) / І. Клименко // Проблеми етномузикології. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 135–165.
11. Клименко І. Слов'янські весільні шестидольники як мелогеографічна система : введення у проблематику) / І. Клименко // Проблеми етномузикології. Серія Слов'янська мелогеографія. – Київ, 2014. – Вип. 8. – С. 90–117.

12. Клименко І. Українські весільні тиради на шестидольній основі / І. Клименко // Етномузика. – Львів, 2014. – Вип. 10. – С. 31–52.
13. Коробчук В. Пісенна традиція села Майків (Гощанського р-ну Рівненської обл.) / В. Коробчук : дипломна робота / Наук. керівник Ю. Рибак. – Рівне, 2011. – 60 с.
14. Луканюк Б. Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок / Б. Луканюк // Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 1–5 квітня 1992 р.) : Матеріали. – Львів, 1992. – С. 38–45.
15. Луканюк Б. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині / Б. Луканюк, Л. Добрянська // Етнокультурна спадщина Полісся / ред.-упоряд. В. П. Ковальчук. – Рівне : Перспектива, 2004. – Вип. 5. – С. 95–108.
16. Луканюк Б. Передладканка вздовж Ікви : тези / Б. Луканюк // П'ята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 15–16 грудня 1994 р.) : Матеріали. – Львів, 1994. – С. 73–74.
17. Луканюк Б. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне районування західноукраїнських земель / Б. Луканюк // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. – Львів, 1990. – С. 5–8.
18. Мартиновська М. Мій край пісенний – Здовбиця моя : фольклорний збірник / М. Мартиновська. – Рівне, 2005. – 76 с.
19. Нагорна О. Весільна обрядовість Середньої Волині : етнографія та мелотипологія : дипломна робота / О. Нагорна. – Львів, 2014. – 80 с.
20. Народні пісні Рівненщини (фонографічний збірник) / [редактор-упорядник, автор переднього слова і приміток Н. Супрун-Яремко]. – Рівне : ПП М. Дятлик, 2013. – 460 с.
21. Пархоменко Т. Календарні звичаї та обряди Рівненщини / Т. Пархоменко. – Рівне, 2008. – 182 с.
22. Пех О., Рибак Ю. Весілля в селі Городок / О. Пех, Ю. Рибак // Етнокультурна спадщина Полісся. Вип. 7 – Рівне : Перспектива, 2006. – С. 132–153.
23. Рибак Ю. Типи й ареали весільних наспівів Верхньоприп'ятської низовини / Ю. Рибак // Проблеми етномузикології. Серія Слов'янська мелогеографія. – Київ, 2010. – Вип. 5. – С. 62–76.
24. Скаженик М. Трирядкові весільні наспіви з шестидольною основою на Польсько-Волинському пограниччі (Північна Житомирщина) : ритмічні та звуковисотні різновиди / М. Скаженик // Проблеми етномузикології. Серія Слов'янська мелогеографія. – Київ, 2013. – Вип. 8. – С. 131–142.
25. Сливинський Ю. Заспіви весільних ладканок : типи і поширення / Ю. Сливинський // Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель (Львів, 27–31 березня 1991 р.) : Теоретичні студії. – Львів, 1991. – С. 20–29.

26. Стафійчук Н. Частина весільного обряду „Виряджання молодої до шлюбу” (записаний у с. Сухівці Рівненського р-ну Рівненської обл.) / Н. Стафійчук : дипломний реферат / Наук. керівник Л. Гапон. – Рівне, 2001. – 32 с.
27. Цехміструк Ю. Народні пісні Волині : Фонографічні записи 1936–1937 років / Ю. Цехміструк ; [Джерельні матеріали та видання Б. Столярчука ; відчитання та загальна редакція Б. Луканюка]. – Львів ; Рівне, 2006. – 480 с.

REFERENCES

1. Bondar, Y. (2000), *Obriad korovaiu (zapysanyi v s. Novomalyn Ostrozkoho r-nu Rivnenskoi obl.)* [Loaf rite (recorded in v. Novomalyn Ostrog district of Rivne region)], diploma work, RDHU, Rivne, 23 p., (in Ukrainian).
2. Shubravska, M. M. (1982), *Vesilni pisni* [Wedding songs], Vol. 1, Naukova dumka, Kyiv, 870 p., (in Ukrainian).
3. Shubravska, M. M. (1982), *Vesilni pisni* [Wedding songs], Vol. 2, Naukova dumka, Kyiv, 679 p., (in Ukrainian).
4. Honcharenko, O. (2008), “Wedding chants of syllabic rhythmic model 5+3 in the Sumy region: Meloareas”, *Ethnomusic*, Iss. 5, pp. 40–66, (in Ukrainian).
5. Zachykevich, T. and Klymenko, I. (2013), “Wedding songs of Poltava region: rhythmotypology and geography”, *Problems of music ethnology*, Iss. 8, pp. 118–130, (in Ukrainian).
6. Klymenko, I. (2011), “Vektors of general rhythm-forming algorithms of Ukrainian-Belarussian early-traditional tune-massif: 1. The problem definition”, *Problems of music ethnology,* Iss. 6, pp. 10–33, (in Ukrainian).
7. Klymenko, I. (2012), “Vektors of general rhythm-forming algorithms of Ukrainian-Belarussian early-traditional tune-massif: 2. Wedding songs with verses 5+5+7”, *Problems of music ethnology*, Iss. 7, pp. 11–25, (in Ukrainian).
8. Klymenko, I. (2007), “Makroarealogic review by the central-ukranian cartographer”, *Ethnomusic*, Iss. 3, pp. 95–113, (in Ukrainian).
9. Klymenko, I. (2010), “Makroarealogic review. Second essay: Wedding songs with verses 4+4+6 and 5+5+7 of the east-slavonic”, *Problems of music ethnology*, Iss. 5, pp. 121–137, (in Ukrainian).
10. Klymenko, I. (2004), “Rhytmic/struktural systematization of wedding tunes of Ukraine-Bielorus meloareal (View from Prypiat Polissia)”, *Problems of music ethnology*, Iss. 2, pp.135–165, (in Ukrainian).
11. Klymenko, I. (2014), “Slavic wedding sixth-metres as a melogeographic system: introduction into the problematics”, *Problems of music ethnology*, Iss. 8, pp. 90–117, (in Ukrainian).
12. Klymenko, I. (2014), “Ukrainian wedding recitations on the six-beat rhythmic foundation”, *Ethnomusic*, Iss. 10, pp. 31–52, (in Ukrainian).

13. Korobchuk, V. (2011), *Pisenna tradytsiia sela Maikiv (Hoshchanskoho r-nu Rivnenskoi obl.)* [Songs tradition of the village Maykiv Goshcha district of Rivne region], diploma work, RDHU, Rivne, 60 p., (in Ukrainian).
14. Lukaniuk, B. (1992), "Some notes on the so called introductory wedding songs", *Tretia konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel: (Lviv, 1–5 kvitnia 1992 r.). Materialy* [The third conference for researchers of folk music in Chervona (Red) Rus' (Galicia and Volodymyria) and adjacent lands. Proceedings], (Lviv, 1–5 April 1992), pp. 38–45, (in Ukrainian).
15. Lukaniuk, B. (2004), "Melotypology of wedding ladkankas and songs (based on matherials of Western Polissya and Western Volyn)", *Etnokulturna spadshchyna Polissia* [Ethnocultural heritage of Polissya region], Iss. 5, pp. 5–108, (in Ukrainian).
16. Lukaniuk, B. (1994), "Pre-ladkanka along the River Iqua*", Piata konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel (Lviv, 15-16 hrudnia 1994 r.). Materialy* [The fifth conference for researchers of folk music in Red Rus' and adjacent lands. Proceedings], (Lviv, 15-16 December 1994), pp. 73–74, (in Ukrainian).
17. Lukaniuk, B. (1990), "On the methods of geographic ethnomusicology and ethnographic regionalization in West-Ukrainian lands", *Persha konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky zakhidnoukrainskykh zemel* [The first conference for researchers of folk music in the West Ukrainian lands], (Lviv, 1990), pp. 5–8, (in Ukrainian).
18. Martynovska, M. (2005), *Mii krai pisennyi – Zdovbytsia moia* [My song land – my Zdovbytsya], Folklore collection, RDHU, Rivne, 76 p., (in Ukrainian).
19. Nahorna, O. (2014), *Vesilna obriadovist Serednoi Volyni: etnohrafiia ta melotypolohiia* [Wedding ceremonys of Central Volyn: ethnography and melotypology], diploma work, LNMA im. Mykoly Lysenka, Lviv, 80 p., (in Ukrainian).
20. Suprun-Yaremko, N. (2013), *Narodni pisni Rivnenshchyny* [Folk songs of Rivne region], phonographic collection, PPM. Diatlyk, Rivne, 460 p., (in Ukrainian).
21. Parkhomenko, T. (2008), *Kalendarni zvychai ta obriady Rivnenshchyny* [Calendar customs and rites of the Rivne region], field research materials, Vydavets Oleh Zen, Rivne, 182 p., (in Ukrainian).
22. Pekh, O. and Rybak, Y. (2006), "Wedding in the village Gorodok", *Etnokulturna spadshchyna Polissia* [Ethnocultural heritage of Polissya region], Iss. 7, pp. 132–153, (in Ukrainian).
23. Rybak, Y. (2010), "Types and areals of wedding songs of Upper Prypiat lowland", *Problems of music ethnology*, Iss. 5, pp. 62–76, (in Ukrainian).
24. Skazhenyk, M. (2013), "Three-line wedding tunes with sixth-metre basis on the Polissia-Volyn' frontier (Nornthen Zhytomir region): rhythm and pitch varieties", *Problems of music ethnology*, Iss. 8, pp. 131–142, (in Ukrainian).

25. Slyvynskyi, Y. (1991), “Initial melodic formulas of wedding songs: patterns and their deviations”, *Druha konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) zemel (Lviv, 27–31 bereznia 1991 r.). Teoretychni studii* [The second researchers conference on folk music of Chervona (Red) Rus’ (Galicia and Volodymyria) lands. Theoretical studies], (Lviv, 27-31 March 1991), pp. 20–29, (in Ukrainian).
26. Stafiichuk, N. (2001), *Chastyna vesilnoho obriadu «Vyriadzhannia molodoi do shliubu» (zapysanyi u s. Sukhivtsi Rivnenskoho r-nu Rivnenskoi obl.)* [Part of the wedding ceremony “The dispatching of a bride to marriage” (recorded in the village of Sukhivtsi, Rivne district, Rivne region], diploma work, RDHU, Rivne, 32 p., (in Ukrainian).
27. Tsekhmistruk, Y. (2006), *Narodni pisni Volyni: Fonohrafichni zapysy 1936–1937 rokiv* [Folk songs of Volyn. Phonographic records of 1936–1937], LNMA im. Mykoly Lysenka-RDHU, Lviv-Rivne, 480 p., (in Ukrainian).

Елена Серко, этномузыковед, аспирантка кафедры музыкальной фольклористики Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко (Львов), len922@ukr.net, +38 (068) 768 81 47.

Типичные свадебные напевы Средней Волыни

На основе довольно большого количества музыкально-этнографических материалов (лично зафиксированных автором, а также взятых из печатных и архивных источников), записанных на малоисследованной территории Средней Волыни, в статье проанализированы и описаны обрядовые напевы наиболее распространённых свадебных мелотипов.

Методологической основой работы избраны мелотипологические разработки львовского этномузыведа Б. Луканюка.

Выявлено, что свадебная песенность Средней Волыни жанрово представлена ладканками, песнями и припевками. На исследованной территории было зафиксировано семь ладканковых с двенадцатью разновидностями и два песенных мелотипа региональных свадебных напевов, составляющих типологический стержень свадебного жанрового цикла. Наиболее распространённым мелотипом является тирадная шестисложная ладканка с монохронной организацией ритма. Также тут широко бытуют приуроченные к свадьбе (иногда исполняемые и при других обстоятельствах) припевки, преимущественно с акцентно-динамической ритмикой. Существенной особенностью свадебного жанрового цикла является бытование передладканок в западной части Средней Волыни (сёла Дубенского и Здолбуновского районов).

Детальное исследование напевов Средней Волыни осуществлено впервые. Таким образом, исследователи, учителя и все, кто интересуется народной культурой, смогут найти информацию для краеведческих и народоведческих исследований, а также преподавания народоведческих дисциплин в учебных заведениях.

Ключевые слова: традиционная вокально-обрядовая культура, Средняя Волынь, мелотипы, ритмоструктурная модель, ладканка, передладканка.

Olena Serko, ethnomusicologist, postgraduate student at the Department of Musical Folkloristics of Lviv National Musical Academy named after M. Lysenko (Lviv), len922@ukr.net, +38 (068) 768 81 47.

Typical wedding songs of Central Volyn

Today the traditional musical culture of Central Volyn (Rivne, Zdolbuniv, Goshcha, Ostrog, Korets district, east part of Dubno district Rivne region, and Slavuta district of Khmelnitsky region) is poorly explored.

The author planned systematic ethnomusical study of traditional musical culture of the territory. It was made several expeditions to unexplored regions. Newly acquired recordings were analyzed, typologically classified, defined melotypes of wedding songs, after that they were involved to previously gathered source base.

During analyzing and determining of melotypology the methodological basis was the work of leading Lviv ethnomusicologists Bohdan Lukanyuk "Melotypology of wedding ladkankas and songs (based on Western Polissya and West Volyn)" [15].

In this article was made an attempt to describe the main models of wedding rhythm structural genres.

It was defined that wedding melodies of Central Volyn is represented by ladkankas, songs and pryspivkas. It was determined rhythmic, semantic, music and melodic form of every rhythm structural model. Most of mentioned melotypes is demonstrated by musical examples.

Ladkankas. Throughout all territory was recorded the existence of 7 ladkanka's rhythm types in 12 varieties. The most common ladkanka's melotype is tirade six syllabic ladkanka of binary rhythmic organization. It can function as in full as in reduced form, causing various modifications in the composition of the so-called big circle form. Musical and rhythmic form of this type is there with using full and abbreviated (without shut-entry) version.

Less frequently, also in two versions, occur iambic patterns of tirade six-syllabic ladkanka. Song samples of this type with complete circle form are not so much. More common kind is tirade iambic ladkanka without beginning.

Much less was recorded strophic six-syllabic ladkankas. As tirades they are portrayed in two rhythmic varieties – spondaic and iambic. The other two types – two-fold seven-syllabic of basic rhythmic structure ^{r}V 43, found both tirade and strophic. The most common type ^{r}V 43n$_{(2)}$ exists in the form of secondary crushing syllabic note base, in the result the following verse structure are implemented ^{r}V53n$_{(2)}$, ^{r}V443n$_{(2)}$, ^{r}V433n$_{(2)}$.

The next group of melotypes is represented only by strophic compositions. This is two-lined two-fold ten-syllabic (spondaic), rhythmic structure of verse is ^{r}V55$_{2}$, three-fold fourteen-syllabic verse ^{r}V446$_{2}$ structure and iambic rhythm organization.

To the group of so-called contaminated ladkankas belongs melotype with ^{r}V43$_{2(n)}$;446.

Among ladkanka's tunes of Central Volyn are those containing before the basic form the introductory part, which in ancient times carried a certain magic meaning. In ethnomusicology such introductions are called pre-ladkankas with verbal text. At the territory of Central Volyn are prevalent spondaic pre-ladkankas. Such formula are found in the western part of Central Volyn.

Songs and pryspivkas. Genre group of wedding songs are presented only by two melotypes. One of them – two-lined two-fold ten-syllabic $^{r}V\ 55_{2}$, the other – iambic three-fold eleven-syllabic $^{r}V\ 443_{2}$. It also widely prevalent dedicated to marriage (also occasionally can be done in other circumstances) pryspivkas, mainly in accent-dynamic rhythm.

This investigation is not complete and to do any conclusions on the distribution of certain wedding types different from those exist in adjacent areas is too early. We can say that the first step on the way to the real melotypological picture. In the future it is planned to attach for analysis much bigger number of source materials, which ultimately will enable to reconstruct accurate areal limit in this center. For further melogeographical summary will also be used the results of mapping all major ceremonial melotypes calendar occur.

Key words: traditional vocal-ritual culture, Central Volyn, melotypes, rhythm and structural model, wedding tunes, ladkanka, peredladkanka.

Матеріали надійшли до редолегії 06.02 2017 р.

УДК 784.4(477:1-87):378.011.33.013.74-057.87

Богдан Луканюк

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВО: ПРОГРАМА

для музичних вишів (III–IV рівнів акредитації) зі спеціальності № 0202 „музичне мистецтво”, спеціалізації 7.020205-б „етномузикознавство” (Освітньо-кваліфікаційний ступінь „Магістр”)

Богдан Луканюк, етномузиколог, канд. мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник ПНДЛМЕ при Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка (Львів), lukaniuk@ukr.net, +38 098 496 85 71.

Програма репрезентує підсумковий етап вивчення музичного фольклору студентами-етномузикологами та покликана синтезувати й закріпити їхні знання із двох попередніх курсів – українського та зарубіжного музичного фольклору.

Сьогодні порівняльна етномузикологія як окрема дисципліна ще не сформована – вона надалі перебуває в процесі свого становлення. Однак такий стан не позбавляє дисципліну права на існування. Навпаки, систематична розробка її методично-дидактичних основ стимулюватиме молодих спеціалістів до теоретично осмислюваних подальших пошуків у цьому напрямі.

Навчальний курс націлений на узагальнююче ознайомлення з важнішими проблематиками та методиками порівняльних досліджень так, як вони представлені в класичній музично-фольклористичній літературі. Тому проходження предмета повинно відбуватися в максимально творчій атмосфері та під керівництвом викладача з достатнім досвідом власних порівняльних досліджень.

Увесь курс розкладається на дві частини – теоретичну й історичну. У першій з них викладаються головні методологічно-методичні засади етномузикознавчих порівняльних студій, а в другій – прослідковується розвиток компаративістичних поглядів у дослідній практиці як вітчизняних науковців, так і найвидатніших вчених сусідніх країн.

Курс розкриває ключові питання компаративістики, її зародження, генеральної проблеми й основних дослідницьких засобів тощо, та підготовляє студентів до подальшої самостійної практичної роботи, виробляє навички критичного освоєння літератури та порівняльного зіставлення окремих праць.

Ключові слова: програма, музичний фольклор, порівняльне етномузикознавство, компаративістика, дослідницькі засоби.

Обсяг курсу – 54 години.
З них: лекційно-семінарські – 36 годин,
самостійна робота – 18 годин.

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Предмет „Порівняльне етномузикознавство” вінчає проходження всього курсу „Музичний фольклор” та в принципі покликаний синтезувати його два основні розділи – вітчизняний („Український музичний фольклор”) і зарубіжний („Музичний фольклор народів світу”). Однак на сьогодні порівняльна етномузикологія як окрема дисципліна на міру, скажімо, порівняльного мовознавства все ще не склалася – вона надалі перебуває в процесі свого становлення і наразі не володіє достатньою масою нормативних даних, що можуть бути запропоновані для дидактичного вивчення: наявні дослідницькі висновки переважно є дискусійними, значною мірою залежними від поглядів того чи іншого автора, і потребують свого подальшого студіювання задля їх остаточного справдження чи спростування.

Такий, незважаючи на півстолітню історію, фактично зародковий стан аж ніяк не позбавляє дисципліну права на існування. Навпаки, систематична розробка її методично-дидактичних основ стимулюватиме молодих спеціалістів до теоретично осмислюваних подальших пошуків у цьому напрямі. На даному ж, по суті початковому, етапі свого становлення навчальний курс має бути націлений головним чином на узагальнене ознайомлення з важнішими проблематиками та методиками порівняльних досліджень так, як вони представлені в класичній музично-фольклористичній літературі. Тому проходження предмета повинно відбуватися в максимально творчій атмосфері та під керівництвом викладача з достатнім досвідом власних порівняльних досліджень.

Відповідно увесь курс розкладається на дві частини – теоретичну й історичну. У першій з них викладаються головні методологічно-методичні засади етномузикознавчих порівняльних студій, а в другій – прослідковується розвиток компаративістичних поглядів у дослідній практиці як вітчизняних науковців (у трьох умовних аспектах – „дотипологічному”, „типологічному” й „позатипологічному”), так і найвидатніших учених сусідніх народів (росіян, поляків та угорців).

Першу частину доцільно проходити у вигляді оглядових лекцій, присвячених розкриттю ключових питань – поняття компаративістики, її зародження, генеральної проблеми й основних дослідницьких засобів тощо, аби в той спосіб окреслити найзагальніші підоснови для подальшої практичної, значною мірою самостійної роботи. Натомість для другої частини найвідповіднішою видається форма семінарських занять, головним завданням яких є критичне освоєння монографічно охоплюваної літератури, а також вироблення навичок порівняльного зіставлення окремих праць строго за проблематиками, що в них розглядаються. На практиці кожен семінар повинен містити такі вузлові моменти: 1) вступне слово викладача, 2) виступи студентів за планом семінару, 3) вільна дискусія на тему семінару в цілому чи його окремих положень і 4) прикінцеві висновки викладача.

По завершенні кожної з частин слід проводити підсумкове контрольне заняття (модуль), під час якого студент повинен представити чистові конспекти лекцій та опрацьованої літератури, а також письмово відповісти на два-три питання в білеті. За наслідками обох модульних опитувань нараховується відповідна кількість балів, сума яких є підставою для попередньої підсумкової оцінки та допуску до завершального іспиту.

На заочному відділенні орієнтовний навчальний курс проходить в дещо скороченому обсязі, обмежуючись визначними постатями вітчизняної етномузикології. Із зарубіжним досвідом студентові можна рекомендувати ознайомитися самостійно та продемонструвати свої знання під час другого з ряду модуля (конспекти опрацьованої літератури, письмові відповіді на питання білету).

Завершує пройдений предмет іспит, який підсумовує диференційована оцінка знань усього курсу „Музичний фольклор”, усіх його трьох розділів, тому містить комп’ютерне тестування та усні відповіді студента на три питання білета з вітчизняного, зарубіжного музичного фольклору й етномузичної компаративістики, а також попередній захист власної невеличкої порівняльної студії (обсягом до 0,25 а/ а, тобто 5-6 сторінок машинопису) на завчасно обрану й апробовану педагогом (кафедрою) тему.

ОРІЄНТОВНИЙ ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН

а) денний відділ

№№ тем	Назви тем	**Кількість годин**	
		лекції	**семінари**
–	Вступні поняття	2	–
1	ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА: „Порівняльне музикознавство”	2	–
2	Національний стиль	2	–
3	Теорія та методологія порівняльних досліджень	6	–
–	Контрольне заняття (модуль)	–	**2**
4	ІСТОРИЧНА ЧАСТИНА: Питання компаративістики у працях М. Лисенка та П. Сокальського.	–	**2**
5	Особливості поглядів Ф. Колесси на порівняльні дослідження	–	**2**
6	С. Людкевич як представник „порівняльного музикознавства”	–	**2**
7	Методологічні досягнення в порівняльних дослідженнях К. Квітки	–	**4**
8	Методологія порівняльних досліджень у книзі В. Гошовського „Біля джерел народної музики слов’ян”	–	**2**
9	Позатипологічні („інтонаційні”) порівняльні студії (О. Правдюка, А. Рубцова, В. Єлатова, І. Зємцовського)	–	**4**
10	Порівняльні висновки Б. Бартока в книзі „Музика Угорщини та сусідніх народів”	–	**2**
11	Компаративістичні аспекти дослідження А. Чекановської „Народні мелодії вузького обсягу в слов’янських країнах”		**2**
–	Підсумкове (контрольне) заняття (семінар, модуль)	–	**2**

Всього 12 **24**

б) заочний відділ

№№ тем	Назви тем	Кількість годин	
		лекції	**семінари**
–	Вступні поняття	1	–
1	ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА: „Порівняльне музикознавство”	1	–
2	Національний стиль	1	–
3	Теорія та методологія порівняльних досліджень	3	–
–	Контрольне заняття (модуль)	–	**2**
4	ІСТОРИЧНА ЧАСТИНА: Питання компаративістики у працях М. Лисенка, П. Сокальського, Ф. Колесси та С. Людкевича	–	**2**
5	Методологічні досягнення в порівняльних дослідженнях К. Квітки	–	**2**
6	Методологія порівняльних досліджень у книзі В. Гошовського „Біля джерел народної музики слов’ян”	–	**2**
7	Позатипологічні (“інтонаційні”) порівняльні студії (О. Правдюка, А. Рубцова, В. Єлатова, І. Зємцовського)	–	**2**
–	Підсумкове (контрольне) заняття (семінар, модуль)	–	**2**

Всього 6 **12**

ЗМІСТ КУРСУ

Вступ

Поняття компаративістики як методу досліджень. Його досягнення в різних галузях знань. Застосування методу порівняння в етномузикології, його понадстолітня історія. Брак на сьогодні як фактологічних, так і теоретично-методологічних узагальнень. Окремі монографічні дослідження пробного характеру. Потреба сформування дисципліни – наукової та дидактичної. Ресурси навчального курсу, шляхи їхнього поповнення.

Обсяг і зміст цього навчального курсу, його програмні вимоги та способи проходження.

ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА

Тема 1. „Порівняльне музикознавство”

Поява компаративістичних напрямів та шкіл в європейських науках (мовознавство, літературознавство, біологія, правознавство, психологія, етнографія, соціологія, статистика й ін.), їхні досягнення. Зародження порівняльного музикознавства (vergleichende Musikwissenschaft) передовсім під впливом успіхів порівняльного мовознавства. Основне завдання – історична реконструкція прамузики в Європі (до появи нотного письма) на підставі порівняльного вивчення музичних культур інших континентів. Дві головні гілки порівняльного музикознавства та їх представники. Порівняльне музикознавство у США. Досягнення та невдачі музикознавчої компаративістики.

Тема 2. Національний стиль

Національний стиль у музиці, зокрема в народній, як генеральна проблема двох перших хвиль композиторського фольклоризму й ужиткової фольклористики XIX ст. Надії покладувані на дані музичної етнографії. Уроки полеміки С. Людкевича та Ф. Колесси про український національний стиль у музиці. Об’єктивне й історично-суб’єктивне в національному стилі, зокрема генетично „чуже” (асимільоване) як знакове „своє”. Наукові спроби розмежування „свого” (питомого) та „чужого” (напливового) в етномузиці. Мелогеографічні дослідження різного територіального обсягу й типологічного рівня. Питання методології та інтерпретації, зокрема невідповідності окремих ізомелів національним (наднаціональним і внутрішньонаціональним) поділам.

Тема 3. Теорія та методологія порівняльних досліджень

Сутність порівняльного методу досліджень. Основні форми: порівняльно-зіставлювальний, порівняльно-типологічний і порівняльно-історичний методи. Особливості їх застосування в гуманітарних науках і в етномузикознавстві. Значення частотних характеристик.

Головна мета порівняльних студій – вироблення типологічної та генеалогічної класифікацій етномузики народів світу на основі розмежування властивих їм автохтонних і алохтонних етномузичних ознак, виявлення ступеню їх типологічної подібності та генетичної спорідненості, еволюційної чи інволюційної тенденцій.

Міграційний фольклор. Теорія етномузичної асиміляції, її становлення та здобутки.

Синхронічний та діахронічний зрізи (аспекти) порівняння та орієнтовні структурні рівні – окремих елементів музичної мови (морфології меліки та ритміки, синтаксису, фонетики, фактури тощо), пісенного типу (типової форми), жанровості та етнокультур. Позамузичні виходи (зіставлення з даними суміжних наук).

Потреби дальшого вдосконалення методології порівняльних досліджень, її єдності для різних етномузичних культур. Проблеми точного окреслення одиниць порівняння, обсягу варіанта, пісенного типу, „інтонаційної схожості" тощо, підготовче створення їх реєстрів (типологічних каталогів, мелогеографічних атласів). Значення комп'ютеризації процесів дослідження.

Залежність успіхів міжнаціональних (міждіалектних) порівняльних студій від міри вивчення національних (діалектних) етномузичних культур.

ІСТОРИЧНА ЧАСТИНА

Семінар 1. Питання компаративістики у працях Миколи Лисенка та Петра Сокальського

Порівняльні аспекти в рефераті М. Лисенка „Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм" і статті „Народні музичні інструменти на Україні". Відмітні особливості українського та російського музичних фольклорів. Позасхіднослов'янські екскурси у трактаті П. Сокальського „Руська народна музика, російська і українська...". Започаткування теорії орієнтальних впливів, зокрема східного походження хроматизмів.

Семінар 2. Особливості поглядів Філарета Колесси на порівняльні дослідження в народній музиці

Порівняння віршової ритміки слов'янської народної поезії в „Ритміці українських народних пісень" Ф. Колесси. Вплив на його компаративістичні погляди П. Сокальського. Монографія про дочку-пташку Ф. Колесси, його бачення відношення закарпатської етномузики до етномузики західних сусідів, розвиток ідеї Я. Ст. Бистроня про „карпатський цикл народних пісень – спільних українцям, сло-

вакам, чехам і полякам”. Компаративістичні завдання етномузикознавства у завершенні статті Ф. Колесси „З царини української музичної етнографії”.

Семінар 3. Станіслав Людкевич як представник „порівняльного музикознавства”

С. Людкевич і віденська школа порівняльного музикознавства. Методологічне значення історичної реконструкції форми грецького нома на підставі порівняння з аналогічними фольклорними явищами в дисертації „Дві проблеми розвитку звукозображальності” („До питання про драматичну програмну музику”). Основні компаративістичні положення передмови до збірника „Галицько-руські народні мелодії”. Проблеми етномузичної асиміляції в доповіді “Головні напрямні й цілі порівняльних студій над т. зв. мандрівними мелодіями в українському фольклорі”.

Семінар 4. Методологічні досягнення в порівняльних дослідженнях Климента Квітки

Погляди К. Квітки на завдання та методологію порівняльних музично-фольклористичних досліджень. Запровадження мелотипологічних засад у компаративістичні студії над пісенністю слов’ян – східних і західних. Застосування методик реєстрації типів та частотних показників у студії про музичні форми з удвоєними ритмічними групами. Квітчині прийоми виявлення шляхів асиміляції.

К. Квітка про методики мелогенетичних студій. Критика теорії історичного пріоритету пентатоніки й орієнтального походження хроматизму. Питання мелогеографічного поширення пентатоніки. Значення поглиблених тюркологічних та кавказознавчих студій для вітчизняного етномузикознавства.

Проблеми етноорганологічної компаративістики в дослідженнях К. Квітки.

Семінар 5. Методологія порівняльних досліджень у книзі Володимира Гошовського „Біля джерел народної музики слов’ян”

Спроба підсумування теоретичних засад етномузичного слов’янознавства. Схема основних рівнів музично-фольклористичних порівняльних досліджень (пісенний тип – жанр – форма в послідовних

мелогеографічних зіставленнях). Внесок у теорію етномузичної асиміляції. Ключові завдання слов'янського етномузикознавства та шляхи їх розв'язання. Кавказознавчі порівняльні студії. Значення „комп'ютерного (етно)музикознавства" для етномузичної компаративістики.

Семінар 6. Позатипологічні („інтонаційні") порівняльні студії

Порівняльні дослідження на рівні визначених характеристичних елементів музичної мови. Систематичність і рівень порівняльності та спадкоємності таких досліджень. Компаративістичні можливості т. зв. „інтонаційного аналізу". Методологічна полеміка В. Гошовського та А. Рубцова.

Компаративістичні екскурси в слов'янознавчих працях С. Грици, О. Правдюка, А. Рубцова, І. Зємцовського (монографія „Мелодика календарних пісень" та брошура про веснянку „Вийди, вийди, Йванку"), В. Єлатова.

Єврейська етномузична проблематика в фольклорі Центральної та Східної Європи.

Семінар 7. Порівняльні висновки Бели Бартока в книзі „Музика Угорщини та сусідніх народів"

Б. Барток як компаративіст – збирач і дослідник. Його типологія угорської народної пісенності. Особливості бартоківської методики порівняльних аналізів. Теорія староугорського (азійського) походження пентатоніки. Аргументація впливів новоугорської пісні на сусідні народи. Українсько-угорські мелогеографічні екскурси. Генеральний висновок про винятково активну позицію угорського музичного фольклору в слов'янському оточенні.

Семінар 8. Компаративістичні аспекти монографії Анни Чекановської „Народні мелодії вузького обсягу в слов'янських країнах"

А. Чекановська про порівняльну етномузикологію. Завдання монографії, її вихідні теоретичні положення та відбір матеріалів. Застосування методів статистики та мелогеографічного картографування. Звернення до даних суміжних гуманітарних дисциплін. Співвідношення автохтонності й алохтонності. Імовірність отриманих результатів для студій над етногенезою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Материалы к лекции [Из истории сравнительного музыкознания] // Асафьев Борис. О народной музыке. – Ленинград, 1987. – С. 210–212.
2. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – Москва, 1975. – Изд. 2-е.
3. Восточно-славянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Минск, 1993.
4. Гарасимчук Р. Бойківські варіанти російських, чеських, польських, угорських та німецьких танців // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – 1962. – Вип. 7–8. – С. 90–135.
5. Гарасимчук Р. Гуцульські варіанти російських, чеських та румунських танців // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – 1961. – Вип. 6. – С. 76–105.
6. Гольдин М. О связях в музыкальном творчестве евреев и соседних народов Восточной и Центральной Европы // Народная музыка. История и типология: Сборник научных трудов памяти профессора Е. В. Гиппиуса (1903–1985). – Ленинград, 1989. – С. 89–104.
7. Горковенко О. Українсько-білоруські пісенні зв'язки // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 2.
8. Горюхина Н. Национальный стиль: Понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. – Киев, 1989. – Вып. 2. – С. 52–65.
9. Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – Москва, 1972.
10. Грица С. Питання слов'янських взаємин в українській музичній фольклористиці // Міжслов'янські фольклористичні взаємини. – Київ, 1963. – С. 56–57.
11. Грица С. Спільність мелодичних типів у слов'янській пісенності Карпат // Народна творчість та етнографія. – 1966. – № 3. – С. 24–32 (= Грица С. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. – Тернопіль, 2000. – С. 21–32).
12. Грица С. Функції словесної та музичної мови в ситуації міжетнічних контактів // Історія, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів: Доповіді, X Міжнародний з'їзд славістів у Софії, 1988 р. – Київ, 1988. – С. 182–195 (= Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. – Київ; Тернопіль, 2002. – С. 51–66).

13. Елатов В.И. Песни восточнославянской общности. – Минск, 1977.
14. Земцовский И. К изучению музыкальных связей в славянском фольклоре // Русский фольклор. – 1958. – Т. 11. – С. 137–138.
15. Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Ленинград, 1975.
16. Земцовский И. О значении болгарского фольклора в исследовании русской народной музыки (К вопросу о сравнительно-типологическом методе) // Болгария – СССР : Диалог о музыке. – Москва, 1972. – С. 60–82.
17. Земцовский И. О методологической сущности интонационного анализа // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 24–29.
18. Земцовський И. Следами веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского. Историческая морфология народной песни: Исследование. – Ленинград, 1987.
19. Квітка К. «А. В. Финагин. Русская народная песня <…>» // Музика. – 1924. – №№ 1–3. – С. 44–49.
20. Квітка К. Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського // Етнографічний вісник УАН. – 1928. – Кн. 6. – С. 67–84.
21. Квітка К. Вступні уваги до музично-етнографічних студій // Записки Етнографічного товариства. – 1925. – Кн. 1. – С. 8–27.
22. Квітка К. До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику // Збірник Історико-філологічного відділу УАН. – 1928. – № 76-б. – 374–384. (Ювілейний збірник на пошану академіка М. С. Грушевського з нагоди шістдесятої річниці життя та сорокових роковин наукової діяльності: У 3 ч. – Київ, 1928. – Ч. 2. – С. 866–876).
23. Квітка К. Музична етнографія на Заході // Етнографічний вісник УАН. – 1925. – Кн. 1. – С. 72–76.
24. Квітка К. «Труды Государственного Института Музыкальной Науки (ГИМН). Песни Крыма. Собраны и записаны певцом-этнографом А. К. Кончевским <…>» // Записки Історико-філологічного відділу УАН. – 1925. – Кн. 5. – С. 239–250.
25. Квітка К. Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами // Музика. – 1923. – № 2. – С. 16–18; № 3. – С. 24–28.
26. Квітка К. Потреби в справі дослідження народньої музики на Україні // Музика. – 1925. – № 2. – С. 67–73; № 3. – С. 115–121.
27. Квітка К. Ритмічні паралелі в піснях слов’янських народів: Ритмічна форма АВВА в будові строфи // Музика. – 1923. – № 1. – С. 19–23.

28. Квітка К. “A. Chybiński. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu.” // Записки Історико-філологічного відділу УАН. – 1926. – Кн. 7–8. – С. 580–587.
29. Квітка К. La systéme anémitonique pentatonique chez les peuples Slaves // Pamiętnik II. Zjazdu słowiańskich geografów i etnografów w Polsce w r. 1927. – Kraków, 1930. – T. 2. – S. 196–200 (рос. переклад: Квитка К. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 279–284).
30. Квітка К. “Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft <…>” // Музика. – 1924. – №№ 1–3. – С. 43–44.
31. Квитка К. Об историческом значении календарных песен // Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 103–155.
32. Квитка К. Об историческом значении флейты Пана // Музыкальная фольклористика / Отв. ред. А. А. Банин. – Москва, 1986. – Вып. 3. – С. 244–257.
33. Квитка К. Парная флейта // Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1973. – Т. 2. – С. 218–247.
34. Квитка К. Пентатоника в армянской народной песне // Квитка К. В. Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе (из рукописного наследия ученого). – Ереван, 2001. – С. 25–39.
35. Квитка К. Флейта Пана у народов Советского Союза // Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1. – С. 92–99. – (Наукові збірки ЛДМА імені М. В. Лисенка. – Вип. 12).
36. Квитка К. Этнографическое распространение пентатоники в Советском Союзе // Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1973. – Т. 2. – С. 47–64.
37. Квитка К. Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян // Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 191–212.
38. Колесса Ф. До питання про український музичний стиль. – Львів, 1907 (Колесса Ф. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 456–474).
39. Колесса Ф. З царини української музичної етнографії // Записки НТШ. – 1925. – Т. CXXXVI–CXXXVII. – С. 119–138 (Колесса Ф. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 270–286).
40. Колесса Ф. Карпатський цикл народних пісень (спільних українцям, словакам, чехам і полякам) // Sbornik praci I Sjezdu Slovanských Filologů v Praze. – Praha, 1929. – Svazek 2. – S. 93–114.

41. Колесса Ф. Кілька слів про збирання і гармонізування українських народних пісень // Артистичний вісник. – 1905. – Зош. №№ 2–5 (= Колесса Ф. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 444–455).
42. Колесса Ф. Народнопісенні мелодії українського Закарпаття // Радянський Львів. – 1945. – № 1. – С. 41–58 (= Колесса Ф. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 425–443).
43. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. – Львів, 1907 (= Колесса Ф. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 177–234).
44. Лисенко М. Народні музичні струменти на Вкраїні // Зоря. – 1895, №№ 1, 4–8 і 10 (= Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – Київ, 1955).
45. Лисенко Н. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем // Записки Юго-Западного Отделения Императорского Географического Общества. – Киев, 1874. – Т. 1. – С. 359–364 (= Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – Київ, 1955. – 95 с.).
46. Людкевич С. Головні напрямні й цілі порівняльних студій над т. зв. мандрівними мелодіями в українському фольклору // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 204–214.
47. Людкевич С. До питання про драматичну програмну музику // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 1999. – Т. 1. – С. 124–149.
48. Людкевич С. Кілька поправок до т. зв. питання про український пісенний стиль // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 1999. – Т. 1. – С. 53–61.
49. Людкевич С. Націоналізм у музиці // Артистичний вісник. – 1905. – № 6. – С. 67–69; № 7–8. – С. 87–89; №№ 9–10. – С. 116–121 (Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 1999. – Т. 1. – С. 35–61).
50. Людкевич С. Передмова // Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч. – Львів, 1906. – Етнографічний збірник НТШ, т. 21. (Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 185–197).
51. Мироненко Я. Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: История и современность. – Кишинев, 1988.
52. Правдюк О. Міжнаціональні зв’язки в музичному фольклорі. – Київ, 1982.

53. Путилов Б. Методология сравнительного изучения фольклора. – Ленинград, 1976.
54. Рубцов Ф. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: Опыт исследования. – Ленинград, 1962.
55. Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. – Ленинград; Москва, 1973.
56. Сокальский П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и в ее отличии от основ современной гармонической музыки. – Харьков, 1888 (= Сокальський П. Руська народна музика, російська і українська... – Київ, 1959).
57. Чекановска А. Музыкальная этнография: Методология и методика. – Москва, 1983.

*

58. Bartók Béla. Népzenék és a szomszéd népek népzenéje. – Budapest, 1934 (Bartók Béla. Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Volker. – Berlin, 1935; Bartók Béla. La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins // Archivum Europe Centroorientales. – 1936. – T. 2; Барток Бела. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – Москва, 1966).
59. Bielawski Ludwik. Europejskie śpiewy ludowe // Bielawski Ludwik. Tradycje ludowe w kulturze muzycznej. – Warszawa, 1999. – S. 213–297.
60. Caraman Piotr. Obrząd kolędowania u Słowian i u Rumunów: Studia porównawcze. – Kraków, 1933.
61. Czekanowska Anna. Do dyskusji o stylu narodowym: Podstawowe pojęcia, główne punkty dyskusji metodologicznej, uzyskane wyniki a perspektywy badawcze // Muzyka. – 1990. – Nr. 1. – S. 3–18.
62. Czekanowska Anna. Główne kierunki i orientacje etnomuzykologii współczesnej: Refleksje metodologiczne. – Warszawa, 1983. (= Czekanowska Anna. Etnomuzykologia współczesna. – Bydgoszcz, 1987).
63. Czekanowska Anna. Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich. – Kraków, 1972.
64. Czekanowska Anna. Metoda porównawcza z perspektywy współczesnych doświadczeń badawczych // Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk: Wydział Nauk o Sztuce. – 1989. – Nr 105. – S. 12–14.
65. Czekanowska Anna, Dadak-Kozicka J. Katarzyna. Nowoczesne badania porównawcze, problematyka i możliwości realizacyjne // Muzyka. – 1970. – Nr 2. – S. 27–35.

66. Elschekowá Alica. Strukturelle Frühformen slavischer Volksmusik // Anfänge der slavischen Musik. – Bratislava, 1966.
67. Stęszewski Jan. Szeptany przedtakt (Flüster Auftakt) w polskiej muzyce ludowej na tle problematyki porównawczej // Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja: Księga pamiątkowa J. M. Chomińskiego. – Kraków, 1984. – S. 95–105.
68. Stęszewski Jan. Der Polnische Nationalcharakter in der Musik: Was ist das? // Stereotypen und Nationen / Ed. T. Walas. – Kraków, 1999. – S. 274–280.
69. Żerańska-Kominek Sławomira. Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii. – Warszawa, 1995.

Богдан Луканюк, этномузыковед, канд. искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник ПНИЛМЭ при Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко (Львов), lukaniuk@ukr.net, +38 098 496 85 71.

Музыкальный фольклор. Сравнительное этномузыковедение

Программа для музыкальных вузов (III-IV уровней аккредитации) по специальности № 0202 «Музыкальное искусство», Специализации 7.020205-Б «Этномузыковедение» (Образовательно-квалификационная Степень «Магистр»)

Программа представляет итоговый этап изучения музыкального фольклора студентами-этномузыковедами, призвана синтезировать и закрепить их знания из двух предыдущих курсов – украинского и зарубежного музыкального фольклора.

В наши дни сравнительное этномузыковедение как отдельная дисциплина ещё не сложилась – она и далее находится в процессе своего становления. Однако, такое положение не лишает дисциплину права существования. Наоборот, систематическая разработка её методично-дидактических основ будет стимулировать молодых специалистов к теоретически осмысленным дальнейшим поискам в этом направлении.

Данный учебный курс нацелен на обобщающее ознакомление с важнейшими проблематиками и методиками сравнительных исследований, как они представлены в классической музыкально-фольклористической литературе. Поэтому прохождение предмета должно происходить в максимально творческой атмосфере и под руководством преподавателя с достаточным опытом собственных сравнительных исследований.

Весь курс разделяется на две части – теоретическую и историческую. В первой части излагаются главные методологические и методические принципы этномузыковедческих сравнительных студий, а во второй – рассматривается развитие компаративистических взглядов в исследовательской практике как отечественных исследователей, так и выдающихся ученых соседних стран.

Курс раскрывает ключевые вопросы компаративистики, её зарождения, генеральных проблем и основных исследовательских средств, также готовит студентов к дальнейшей самостоятельной практической работе, прививает навыки критического освоения литературы и сравнительного сопоставления отдельных научных трудов.

Ключевые слова: программа, музыкальный фольклор, сравнительное этномузыковедение, компаративистика, исследовательские средства.

Bohdan Lukaniuk, ethnomusicologist, PhD, prof., leading researcher at the Laboratory of Music Ethnology of Lviv National Musical Academy named after M. Lysenko (Lviv), lukaniuk@ukr.net, +38 098 496 85 71.

Musical Folklore. Comparative Ethnomusicology.

Program for musical high school (III-IV accreditation level) for specialty № 0202 "Musical Art", Specialization 7.020205-Б "Ethnomusicology" (Master degree).

The program represents the final stage in the study of musical folklore by students of ethnomusicology, and is intended to synthesize and consolidate their knowledge from two previous courses – Ukrainian and foreign musical folklore.

Today, comparative ethnomusicology as a separate discipline has not quite developed – it is still in the process of its formation. However, this state does not deprive the discipline of the right to exist. Nevertheless, the systematic development of its methodological and didactic fundamentals will stimulate young specialists to theoretically conceived further searches in this direction.

This training course is aimed at a general introduction to the most important issues and methods of comparative researches as they are presented in the classical musical folklore literature. Therefore, the passage of the discipline should take place in the most creative atmosphere and under the guidance of a teacher with sufficient experience of their own comparative studies.

The whole course is divided into two parts – theoretical and historical. The first of them outlines the main methodological principles of ethnomusicological comparative studies, and in the second one, the development of comparative views in experimental practice is traced both by domestic scientists and the most prominent scientists of neighboring countries.

The course reveals the key issues of comparative studies, its origins, the general problems and the main research tools, etc., and prepares students for further independent practical work, develops the skills of critical attitude to literature and comparative studies of individual works.

Key words: program, musical folklore, comparative ethnomusicology, comparative studies, research tools.

Програма надійшла до редколегії 27.02.2017 р.

Рецензія-відгук на книгу І. Довгалюк „Фонографування народної музики в Україні : історія, методологія, тенденції : монографія / Ірина Довгалюк ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. – 648, [16] с. : фот.”

„Етномузикологія ніколи б не стала самодостатньою наукою, якби не було винайдено фонографа” – ці знамениті слова Яапа Кюнста, одного з найвидатніших сучасних дослідників світового музичного фольклору й автора першого підручника з етномузикознавства, хіба якнайточніше окреслюють епохальне значення Едісонового винаходу для вивчення музичної культури усної традиції. Завдяки такому нехитрому пристрою, що з технологічного погляду цілком міг з’явитися на кілька століть раніше, вдалося осягнути, здавалося б, неможливе – зафіксувати мить буття того, що за своєю природою призначене існувати лише раз у момент свого звучання й тут же канути в Лету. Фонограф подарував можливість почути те звучання ще раз і ще раз удосталь, поки при бажанні чи потребі врешті не збагнуться його якості у найменших деталях.

Так відкрилися немислимі раніше перспективи вимірювання висоти, тривалості й сили музичних тонів, що принесло цілу низку одкровень у галузі музичного мислення людства (аж до такого феномена, як „добре темперована пентатоніка”), його музичної психології, викликало особливий інтерес до фольклорного виконавства й етномузичної фонетики („етнофонії”). Застосування звукозаписувальної техніки дозволило поділити працю над документуванням явищ усномузичної культури на польову (збирацьку) та кабінетну (транскрипційну), що, з одного боку, суттєво підвищило точність фіксації народномузичних творів на письмі й одночасно виявило значну відносність сприйняття їхнього звучання (досить згадати знаменитий експеримент А. Лістопадова), а з іншого – залучило до музично-етнографічної роботи якнайширші кола трудівників і не тільки без особливих музичних даних, яких раніше вимагало збирання музичного фольклору, а й просто без музичної освіти взагалі, наслідком чого радикально зросло накопичення музично-етнографічних матеріалів та їхнього територіального охоплення: так, якщо в позаминулому сторіччі кількість записів рахувалася сотнями, то вже в першій половині минулого – сотнями тисяч.

Загалом же фонограф дав виняткову можливість здійснити мрію П. Сокальського – не лише бачити на письмі, а й наживо, в усій унікальній своєрідності почути фольклор усім, насамперед, тим, кому не довелося його пізнавати в автентичному етнографічному середовищі, причому в глобальному обсязі, усвідомлюючи собі (здебільшого раптом!), наскільки пребагата

своєю різноманітністю музична творчість усієї планети і що являє собою „світова музика”, аж ніяк не обмежена художніми надбаннями цивілізованого, а фактично Євроатлантичного світу. Звукозапис дозволив насолоджуватися досхочу тією музикою, що є, а ще й тією, що була вчасно зарекордована перед своїм безповоротним зникненням враз зі своїми носіями, як хоча б епічні думи – наш чи не найкоштовніший національний скарб. Через те фонографічні валики подекуди бережуть як зіницю ока у спеціально обладнаних сховищах архівів, музеїв, бібліотек і т. п., ба навіть депонують їх наряду із золотовалютними резервами у центральних банках...

Фонограф, як і кінематограф, відкрив нову еру в історії людської культури, а для етномузикології він став інструментом перетворення її в самостійну фундаментальну науку з експериментальними можливостями, тож почасти мають рацію ті дослідники, котрі напряму пов’язують народження тієї чи іншої національної етномузикознавчої школи власне з датою введення звукозаписувальної техніки в практику своєї музично-етнографічної діяльності, справедливо розцінюючи цей важливий методологічний крок як міру вияву її (школи) наукової зрілості та момент виходу на всесвітню арену. Звідси виводиться підвищений інтерес до історії фонографування автентичної етномузики, що не раз виливається в своєрідну змагальність за пріоритети. З почуттям правої гордості за діяння попередніх поколінь годиться заявити з притиском: у цих перегонах українці не пасли задніх, навпаки, оцінивши достоїнства фонографа, одні з перших – понад 120 років тому – застосували його для фіксації як складних імпровізаційних жанрів (дум), так і фронтального обстеження значних територій, вийшовши таким чином у число світових лідерів. Незважаючи на вкрай несприятливі історичні умови під чужоземними утисками, наддністрянські та наддніпрянські фольклористи подвижницьки продовжили в той спосіб громадити безцінні зразки вітчизняної народної музики, залишивши своїм нащадкам чималу культурну спадщину на вагу золота.

Нині українська етномузикологія знову, як і понад сто літ тому, вийшла на передові рубежі з появою капітальної монографії „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції” відомого етномузикознавця, авторки численних праць у цій галузі Ірини Довгалюк. Здійснене нею дослідження, наскільки знаю, не має прецеденту чи навіть близького аналога у всесвітньому вимірі: дотепер цій важливій проблематиці повсюдно присвячувалися лишень окремі, треба підкреслити, нечисленні статті, а ще принагідні та побіжні згадки в оглядових працях з історії музичної фольклористики і розвідках про наукову діяльність визначних фонографістів; на спеціальну ж книгу аж такого масштабу наразі не спромоглася жодна інша національна етномузикознавча школа включно із зачинателями цього діла в США, Росії, Угорщині, Австрії та Німеччині, де для консервування, вивчення та пропагування фонографічної спадщини доволі успішно функціонують відповідні державні інституції (до речі, на відміну від України, яка нічого подібного ніколи не мала й не має дотепер). Тож уже сам промовистий факт

такого пріоритету піднімає публікацію І. Довгалюк до рангу події особливого, можна би сказати, надзвичайного історичного значення.

Звісно, не варто тішити себе ілюзорними надіями на швидке та належне визнання чергового досягнення України. На т. зв. Заході всю східноєвропейську гуманітарну літературу пускають повз очі не тільки в оригіналах, але й якими би світовими мовами вона не писалася і де б не видавалася за кордоном. Того не допускає чванькувате переконання: все що робиться, робиться тільки там у них. Через те колись залишилася практично не зауваженою фонографічна збірка півтори тисячі фольклорних мелодій О. Роздольського та С. Людкевича, що на той час не мала собі взагалі рівних; така ж доля спіткала збірник дум Ф. Колесси, дарма що з передмовою, там же продубльованою німецькою; або вже нині хоч би нескінченні спроби заперечення авторства терміна „етномузикологія", належного саме К. Квітці. Ба навіть неперевершений український зчитувач валиків виявився непоміченим. Та нехай собі як знають, – нам своє робить. У вивченні української, а значить і світової історії фонографування музичного фольклору планка піднята дуже високо, й відтепер вона хоч-не-хоч служитиме всім і кожному взірцем для наслідування та порівняння.

У монографії І. Довгалюк систематизований та узагальнений колосальний обсяг дотичних матеріалів: як друкованих, так і архівних (див. список на с. 565–617). У ній взято на замітку й осмислено сливе щонайменші відомості про фонограф в Україні, вказано їхнє місце та значення в складному та суперечливому процесі запровадження звукозапису в практику етномузикознавчих досліджень – як польових, так і кабінетних, а також архівістичних. Буквально кожен окремий випадок старанно простежується крок за кроком з мікроскопічними деталями, датами, цифрами й ін., щоби відобразити хід усіх без винятку подій у максимально можливій повноті, вичерпності, важливій для їх правильної оцінки та порівняльного зіставлення, зокрема й на загальному тлі (на жаль, надто загальному, зрештою, не з вини авторки) фонографування етнічної музики в північноамериканській, західно- та східноєвропейській фольклористиках. Власне така крайня деталізованість дозволила вперше ввести в науковий обіг чимало абсолютно незнаних славних сторінок історії українського етномузикознавства, доповнити відомі новими подробицями, воскресити імена та подвиги незаслужено забутих її діячів.

У зв'язку з цим потрібно відзначити скрупульозне документування в монографії кожного наведеного факту посиланням на використане джерело інформації. Саме такий послідовно витриманий, дійсно історіографічний методичний підхід вигідно відрізняє цю працю від тієї історичної (етно)музикознавчої літератури (головно ще недалекого минулого, але й, що там гріха таїти, сучасності також), де це фундаментальне правило здебільшого ігнорується, від чого вона виявляється на повірку наводненою по самі вуха недостовірними, довільно перекрученими даними, взятими не лише невідомо звідки чи від кого, а й просто з голови або сумнозвісної стелі. Немало поді-

бних недоладностей довелося спростовувати й авторці, що зовсім не означає, ніби оті авгієві стайні вже очищені остаточно, – ба навіть наведені нею відомості та посилання теж своєю чергою слід верифікувати якнайдокладніше (бо ж, звісно, не помиляється тільки той, хто нічого не робить), хоча наскільки вдалося встановити вже зараз, абсолютна більшість з них здатна слугувати надійною довідковою підмогою для подальших різнобічних студій.

У монографії І. Довгалюк ясно прослідковується необхідне намагання розгледіти загально-логічне в конкретно-історичному, осмислити реальні повороти, особливості й випадковості минувшини в її національних формах з абстрактно-теоретичних позицій їх місця, ролі та значення в генеральних тенденціях виникнення, розвитку, розквіту та, врешті, остаточного вичерпання потенцій складної та неоднозначної ери в становленні етномузикології, що супроводжувалась послідовною технізацією шляхом методичного вкорінення фонографа передовсім у польову роботу, але й архівістичну, транскрипційну та метризаційну також. Авторці вдалося на численних фактах переконливо показати закономірності поетапного переходу до фонографізації науки про народну музику від випадкових проб, експериментів на межі побутових розваг через цільову фіксацію певних жанрів, складних для безпосередньо слухового транскрибування, і, врешті, фронтального охоплення всієї народномузичної творчості певних етнографічних територій головно з метою видання репрезентативних збірників та архівації здобутих музично-етнографічних матеріалів, а також первісного їх вимірювального опрацювання. Так через призму загально-логічних підходів знайшли собі пояснення та умотивування конкретно-історичні перипетії етномузикознавчого застосування першого звукозаписувального пристрою у світовому масштабі, з одного боку, а з іншого – з'ясувалися суто українські своєрідності, надзвичайні здобутки та прикрі упущення в проходженні все тих же самих закономірних етапів.

На співвідношеннях загального, особливого й одиничного наглядно виявляється повчальність історії, незнання якої не раз провокує аналогічні болючі помилки. Перші записані валики О. Роздольського після транскрибування їх С. Людкевичем не вважали за потрібне депонувати в НТШ, як це робилося в Берліні, Відні чи інших європейських столицях, а стесали, щоби пустити їх знову в роботу. Та економія вилізла боком, адже назавжди пропало звучання, якого не в стані передати жодний його нібито писемний еквівалент. Пізніше, схаменувшись, того вже не чинили, тому більшу частину колекції О. Роздольського можна почути і нині в усій своїй первозданності. Подібно через понад півстоліття потому визначний львівський транскриптор замолоду, перенісши на папір магнітофонну касету, стирав її, щоби на ній можна було робити нові записи. Згодом, коли виникла потреба вивірити ті транскрипції, прийшло розуміння фатальної втрати. А ще літ двадцять п'ять тому набране на комп'ютері листування К. Квітки і Ф. Колесси стерли як зайвий непотріб після його публікації в записках НТШ – тепер таке хіба мало кому прийшло б до голови.

Нарешті, на спеціальне відзначення заслуговує впровадження результатів праці І. Довгалюк безпосередньо в життєву практику, що винятково трапляється в гуманітарних науках. Якнайдокладніше реєструючи фонографічні валики, розпорошені по різних інституціях і приватних збірках, дослідниця приклала руку до оцифрування з них найцінніших, видання на аудіодисках (всього 4) та вміщення в Інтернеті, завдяки чому вони стали фактично загальнодоступними, пропагуючи кращі зразки української народномузичної творчості (передовсім думи), історичні досягнення української науки про фольклор і ще геніальний винахід сучасних українських учених, який у кінцевому рахунку уможливив і збереження, і тиражування звукових пам'яток на нових носіях. Тим же просвітницьким цілям служить старанно підібраний, почасти унікальний, ілюстративний матеріал монографії (всього 74 позиції між с. 532–533).

Як кожна підсумовуюча фундаментальна наукова робота, обговорюване дослідження має, звичайно, свої деякі недоліки й упущення, проте вони настільки дріб'язкові, що ледве чи заслуговують тут на підвищену увагу. Усі подібні проблематичні деталі, часткові спірні оцінки, особливо деякі пропоновані гіпотетичні здогади (покликані передовсім намічати евентуальні напрямні подальших плідних експлорацій), безумовно, мусять бути ретельно відзначені, щоби стати предметом вузькофахової дискусії, але в даному разі не вони визначають суть справи – міру опрацювання тематики та пов'язаної з нею проблематики. Загалом же вирішена вона поза всяким сумнівом на належно високому дослідницькому рівні, тож монографія І. Довгалюк становить собою вагомий внесок не тільки у вітчизняну, українську, але й (без зайвої скромності) загальносвітову науку про історію музичної фольклористики.

Богдан Луканюк

Богдан Луканюк, етномузиколог, канд. мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник ПНДЛМЕ при Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка (Львів), lukaniuk@ukr.net, +38 098 496 85 71.

На шляху до мелогенетичної систематизації. Відгук на книгу: Луканюк Богдан „Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі: Теоретико-методологічне дослідження / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; Кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. – Львів, 2016. – 208 с."

У 2016 році побачила світ монографія „Ритмічна варіаційність у музичному фольклорі" професора Богдана Луканюка, провідного наукового співробітника Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка. У цій

книзі автор частково підсумував багаторічні дослідження над методологією класифікації української народної вокальної музики.

У своїх наукових пошуках Б. Луканюк виступає ретельним послідовником зачинателя типологічної школи в українському етномузикознавстві Станіслава Людкевича, який ще понад століття тому, зіткнувшись із проблемою систематизації великої кількості народнопісенних мелодій, перший помітив іманентну властивість музики усної традиції, в якій незчисленна кількість варіантів витворюється завдяки різного рівня „акцидентальним" проявам, що видозмінюють „принципіальні" ритмічні малюнки. Головне завдання систематизації він вбачав у розрізненні та виокремленні „принципіальних" ритмічних ознак, в яких виявляється „ритмічна суть" музики від розмаїтих стилістичних напластувань та модифікацій. Починання Ст. Людкевича підхопили та продовжили Климент Квітка та Володимир Гошовський, у студіях яких одним із головних напрямків був пошук методів природної або, за словами Б. Луканюка, генеалогічної класифікації, на відміну від штучної, заснованої на „механічному переведенні мелотипологічних ознак у мелогенетичні" (с. 5).

Ритмічна варіаційність – одна із засадничих ознак української народновокальної музики, що спричинена насамперед усністю як невід'ємною умовою її функціонування та загалом виражається в похідному дробленні або, навпаки, злитті ритмічних тривалостей. Це призводить до модифікації часомірного ритмічного малюнку, а також зміни його початкової найменшої тривалості – брахістохрони, однак у підсумку ці процеси позірно збільшують кількість одиниць числення, позаяк відносного часу тривання та співвідношень окремих синтаксичних побудов не змінюють (с. 6). Отож шляхом відповідної діагностики та алгоритмічного моделювання можливе приведення похідного модифікованого ритмічного малюнку до вихідного або генотипного. Втілення цього задуму вимагає систематичного дослідження проявів ритмічного варіювання та природи їх походження з наступними адекватними способами їх моделювання. Таке вичерпне дослідження, починаючи від „незначного, дрібного нюансування" та закінчуючи „преображенням вихідної форми аж до невпізнання" (с. 5), становить основний зміст монографії.

Природа ритмічного варіювання заховується у пристосуванні ритмічного малюнку до пертурбацій у меліці та поетичному тексті, це відповідно складає „два конститутивні розряди мелоритмічної варіаційності" (с. 9), які автор означує термінами „мелізматика" та „фігурація".

Перший розділ присвячений обґрунтуванню понять мелізматика та фігурація. Мелізматика, за словами автора, явище порівняно просте, зумовлене мелічними розспівами, що зазвичай незначною мірою впливають на ритмічний малюнок. А поза тим, ці розспіви різняться мірою інтенсивності та ритмічних відмін, що спричиняє труднощі їх адекватного відображення у письмовій транскрипції (паралельно вміщено короткий огляд історії транскрипційних позначень цих явищ та принагідні міркування автора).

Фігурація – значно складніший різнорівневий вияв ритмічного варіювання, що витворений різноманітними модифікаціями віршової структури від незначних стилістичних виконавських штрихів через послідовну зміну числа складів у поетичному тексті до повного перетекстування (або ксенотекстизації) мелодії. У цьому параграфі Б. Луканюк розглядає загальні закономірності ритмічного дроблення, зумовлені в основному ампліфікацією, або розширенням віршових стоп. У завершальному параграфі розглядаються способи моделювання змін, спричинених явищами мелізматики та фігурації.

У наступних трьох розділах проаналізовано та обґрунтовано різноманітні вияви фігурації, тобто змін ритміки, що зумовлені модифікаціями поетичного тексту від мінімальних до найскладніших. Відповідно до цього, частини названі: II – Мікрофігурація, III – Мезофігурація, IV – Макрофігурація. Мікрофігурацію складають пронунціація, або поява в середині складу додаткових складоподібних утворень, що притягують окремі тривалості, цим способом роздрібнюючи основну складоноту. Таких проявів може бути кілька видів залежно від того, який звук (голосний чи приголосний) тиражується та яким способом. У результаті послідовного перегляду всіх варіантів учений виділяє: сонантизацію – артикуляцію приголосної як голосної або напівголосної, вокалізацію – прилучення до приголосної зайвого голосного звука, пульсацію, або кількаразову артикуляцію голосного звука та вставки до пульсації зайвих приголосних, що іменується консонантизацією. Інший вид мікрофігурації – аплікацію творять вставки семантично, граматично й структурно зайвих звуків різної міри виразності, що мають нестійку природу та з'являються як свого роду стилістичні оздоби. У підсумковому параграфі запропоновано методичні вказівки щодо моделювання розглянутих мікрофігураційних проявів.

Мезофігурація (III розділ) представлена різними видами інтерполяцій – вставок „зайвих складів чи слів, що видозмінює основну структуру народнопісенного вірша" (с. 180). Проста інтерполяція – односкладові вставки, що посилюють, емоційно забарвлюють зміст поетичного тексту, загалом виступають як семантичні окраси. А втім (на відміну від подібних спорадичних аплікацій) завдяки своїй періодичності все ж можуть наочно змінювати ритмічну будову вірша, таким чином уподібнюючи його до інших структур. Складна (багатоскладова) інтерполяція має різноманітні прояви (складена, суцільна повторена тощо). Складове розширення вірша може бути спричинене також і виконавською стилістикою, що проявляється у чергуванні та вставках сполучників, додаванні у слова додаткових префіксів, суфіксів (що змінюють смислові нюанси), синонімії (повній підміні слів), а то й у повному переінакшуванні виразів.

Розглядаючи різні види словесних вставок-інтерполяцій, Б. Луканюк безпосередньо на численних прикладах аналізує їх взаємодію із мелоритмічною структурою пісні та спричинені зміни, переважно поєднуючи цей перебіг із зазначенням відповідних методів моделювання.

Отож інтерполяція є першим систематичним проявом ритмічної варіаційності, що, у свою чергу, дає підстави для детальної характеристики її впливів на ритмічні модифікації. Таку характеристику скрупульозно та послідовно виконано у III розділі.

Макрофігурація (IV розділ) – найскладніший ступінь ритмічної варіаційності, спричинений „Конверсією" (§12), чи „орнаментальним збільшенням складів у віршовому рядку, яке породжує в ньому нові <…> вторинні цезури" (с. 81). Ця модифікація вірша проте ніяк не впливає на синтаксичну будову мелодії, окрім відповідного подрібнення ритмічних тривалостей, у результаті чого виникає невідповідність членування віршових та музичних побудов, що означена терміном „Контроверсія" (§ 13), або „одноціла, неподільна мелодична будова в поєднанні з кількома стопами <…> вірша" (с. 180). Яким чином може змінюватись кількість силабічних груп у рядках, дослідник демонструє на порівнянні та аналізі різноструктурних варіантів споріднених поетичних текстів. Б. Луканюк констатує, що чимало пісенних текстів виявляє „нашарування кількох ступенів орнаментування", а процедура їх методичного усунення або елімінації дозволяє віднайти „вірогідний праобраз первинного тексту" (с. 83).

Складність та багатошаровість процесів конверсії у музиці з часокількісним ритмом відображається максимальним виявом ритмічної модифікації – макрофігурацією, що, як правило, маркується контроверсією, яку потрібно „вважати однією із її (макрофігурації) головних визначальних <…> ознак".

Процес моделювання складних, різнорівневих перетворень вірша та ритмічного малюнка Б. Луканюк пропонує називати „Прототипізація" (§ 14). У цьому підрозділі вміщено взірці аналізу та практичного застосування запропонованих методологічних принципів у процесі „виявлення еволюційно попередньої ритмічної форми" (с. 182).

Завершальний V розділ присвячено останньому варіаційному перетворенню у сполученні поетичного тексту з мелоритмічною будовою, а саме – ксенотекстизації – „вторинному поєднанню наспіву з поетичним текстом відмінної віршової структури" (с. 180). У таких умовах віршова структура повністю втрачає своє значення і при моделюванні (визначенні питомого прототипу) потрібно опиратися лише на мелоритмічні ознаки. У §§ 16 та 17 „Мелодіагностика" та „Архетипи" Б. Луканюк послідовно виокремлює прикмети виявлення ксенотекстизації та способи їх моделювання.

У § 17 дослідник формулює поняття універсальних „архетипів", що виконують роль „нульових, первинних форм для решти варіаційно споріднених вторинних" форм, що можуть продукуватися як похідним стягненням, так і дробленням архетипних одиниць. У результаті вичерпного остаточного моделювання Б. Луканюк отримує всього шість архетипних побудов, з яких шляхом ритмічного варіювання можна отримати практично будь-яку мелоритмічну конструкцію. Кожен із цих архетипів „творить власну сім'ю груп та підгруп пісенних мелотипів, і це відкриває шлях до <…> порівняльно-

аналітичних досліджень над історією ймовірного виникнення, розвитку та поширення окремих етномузичних творів" (с. 155). Вочевидь, що результати репрезентованого дослідження також дозволяють „безпосередньо підійти до розв'язання кардинальної проблеми <…> генеалогічної систематизації, заснованої на засадах глибинної внутрішньої спорідненості, а не зовнішньої, зчаста цілком позірної подібності" (с. 156). На підтвердження правомірності запропонованої методології в цьому ж параграфі представлена експериментальна спроба геналогічної систематизації матеріалів збірки Івана Колесси „Галицько-руські народні пісні з мельодіями. Львів, 1902".

У параграфі „Висновки та перспективи" Б. Луканюк висловлює гіпотези та міркування щодо невирішених проблем та питань, що постали в процесі дослідження.

Монографію доповнює реєстр пісенних типів вищезгаданої збірки І. Колесси, реєстр використаних у роботі символів (знаків формалізації), а також Словарець уже вживаних та нових, запропонованих автором термінів, що мають на меті системно впорядкувати відомі визначення та запропонувати означення дотепер нетермінованих понять (с. 5).

У репрезентованій роботі Б. Луканюк запропонував фактично новаторську, хоча й основану на твердому підґрунті теоретичних розробок Ст. Людкевича та К. Квітки методику мелотипологічного аналізу. До цього часу мелотипологія (вже не говорячи про мелогенетику) в переважній більшості українських студій виглядала як умоглядна галузь: 10-ти відсотковим її раціональним зерном були відомі 4 правила моделювання К. Квітки, а останні 90 відсотків базувались на інтуїтивно-гіпотетичних міркуваннях кожного дослідника зокрема, що також залежало від рівня компетенції, експедиційного, слухового багажу та інших індивідуальних чинників. Кожен „бадач" витворював власний мелотипологічний реєстр „як Бог на душу положить". У результаті в сучасній музично-фольклористичній літературі у багатьох авторів тотожні або споріднені пісенні типи не тільки мають різні кількісно-часові структурні позначення (кількість складонот та їх тривалість), але й різне тлумачення їх генези. Загалом панує структурний та термінологічний хаос, з приводу чого згадуються слова К. Квітки про „неосяжну кількість деталізованих індивідуалізованих форм", що абсолютно не придатні для систематизації.

У цьому контексті дослідження Б. Луканюка видається гостро актуальним. Вчений, володіючи неординарною науковою інтуїцією у поєднанні із скрупульозним раціоналізмом, зумів зібрати докупи, проаналізувати та систематизувати розрізнені теоретичні думки попередників; продовжив їхні починання та на основі аналізу значної кількості народнопісенних зразків витворив струнку, без перебільшення математично-алгоритмічну концепцію (що здавалось би неймовірним щодо такого нестійкого та мінливого предмета, як ритмічна варіаційність, крім того різні явища якого дуже часто уподібнюються). Виявлені, строго систематизовані та детально описані вияви ритмічної варіаційності, засади їх діагностики та моделювання віднині

вносить у туманний до сих пір процес мелотипологічного та мелогенетичного аналізу системну стрункість. Використання „Ритмічного варіювання" як методологічного посібника повинно багато в чому скорегувати або й змінити існуючі стереотипи „на саму сутність етномузичних творів", чинники їх еволюційних видозмін у культурі усної традиції, як і на „адекватні методи їх наукового пізнання" (с. 4). Більш того, це дослідження може бути корисним для студій не тільки над традиційною музичною культурою України, але й усього слов'яно-балтського регіону.

Отож, монографічне дослідження Б. Луканюка „Ритмічна варіаційність у музичному фольклорі" – без перебільшення віхова праця, що є певним підсумком не лише наукових здобутків автора, але й понад сторічної історії досліджень Львівської типологічної школи.

Лариса Лукашенко

Лариса Лукашенко, етномузиколог, канд. мистецтвознавства, молодший науковий співробітник ПНДЛМЕ при Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка (Львів), larysa.lukashenko@gmail.com, + 38 (067) 722 61 79.

Нижанківський Остап. Народні пісні : збірка 1891 року / відчитання рукопису Вікторії Ярмоли ; редакція, покажчики та примітки Богдана Луканюка. – Львів, 2016. – XII + 100 с. з нот [Рецензія]

Серед низки видавничих новинок 2016 року, які особливо потішили всіх, хто цікавиться українською народною музичною культурою, стала публікація рукописного збірника народних пісень з мелодіями видатного композитора, диригента, фольклориста, громадського та музичного діяча Остапа Нижанківського (1863–1919). Збірник „Пісни народні зібрав і під ноти зложив О. Нижанковський", укладений 1891 року, впродовж десятиліть знаходився у бібліотеці Львівської державної консерваторії (нині – Львівської національної музичної академії) імені М. В. Лисенка, а згодом разом з іншими документами був переданий на зберігання до рукописного відділу Львівської національної наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника, де міститься й сьогодні[1].

Фольклорний збірник Остапа Нижанківського побачив світ завдяки дослідницькій праці колективу вчених Кафедри музичної фольклористики та Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської

[1] Пісни народні зібрав і під ноти зложив О. Нижанковський. Львів, 1891 // Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника. – Фонд. 163 (Бібліотека Львівської консерваторії). – Од. зб. 92/8. – Папка. 36. – 78 арк.

національної музичної академії імені М. В Лисенка під керівництвом ініціатора проекту – професора Богдана Луканюка.

Зважаючи на загалом трагічну долю творчої спадщини О. Нижанківського, публікація збірника, який, порошачись на архівних полицях, фактично був мало знаний не тільки звичайним любителям народної музики, а й фаховій етномузикознавчій спільноті, стала надважливим поступом у поверненні науковцям бодай дещиці з доробку галицького сподвижника, а водночас і віддала йому заслужену шану.

Логічним підходом, який прийняли львівські дослідники при опрацюванні та підготовці до видання рукопису О. Нижанківського, стало максимально точне відтворення автографа. Це стосується як змісту збірки, її мовної та нотної орфографії, так і оформлення видання: упорядники зберегли формат оригіналу та навіть відтворили обкладинку, яку намалював О. Нижанківський. Належить відзначити блискуче проведену дослідницьку працю з відчитання рукопису доцента Вікторії Ярмоли. Варта похвали її добросовісність в роботі, педантична увага до найменших деталей при дослідженні автографа. У публікації докладно відтворено не лише народномузичний матеріал, а й коментарі, примітки, пояснення, позначки, залишені галицьким мистцем.

О. Нижанківський, укладаючи рукопис для своїх, головно композиторських потреб, трактував його насамперед як підручний збірник, який мав достарчати йому „сировину" для майбутніх композицій, тож і вочевидь аж ніяк не сподівався, що через понад століття він буде опублікованим. Тому збереження деяких погрішностей у правописі, недописані мелодії, різні коментарі, зроблені явно для себе, не лише не применшують значення видання, а навпаки – дають нам відчуття присутності на композиторській „кухні" мистця.

Попри власне композиторський інтерес О. Нижанківського до музичного фольклору збірник став свідченням і його музично-етнографічних зацікавлень. Майже до кожного твору збирач подав паспортні дані: вказав від кого зафіксував, або хто передав мелодію, у якій місцевості було зроблено запис, жанрову приналежність уміщених творів. Інколи О. Нижанківський залишав і коментарі, які стосувалися як самих творів, так і їх виконавців.

Тож завдяки вдало продуманій концепції видання, його ініціатори запропонували читачам не лише чергове (хоч і дуже знакове) зібрання народних мелодій, а й важливий документ з історії становлення галицької композиторської школи, а також і зародження на цих теренах фундаментальної етномузикології.

Відзначаючи непересічне значення власне самого збірника О. Нижанківського (с. 1–78), окремої уваги заслуговує науковий апарат видання: передмова та додатки авторства проф. Богдана Луканюка. Укотре Професор дав нам блискучий приклад того, як належить видавати фольклорні матеріали. Компактна та водночас вичерпна передовиця „Від редактора" (с. VIII–XIX) пропонує основну інформацію про історію появи рукопису та його значення, а також пояснює формат видання і його основні засади. Подані

наприкінці передмови „Спеціальні знаки та скорочення в записах Остапа Нижанківського” (с. X), систематизовані у три блоки: загальні, музичні та словесні, спрощують читачам ознайомлення із збірником.

Інформативністю та ґрунтовністю відзначаються і „Додатки” (с. 79–90), що складаються з „Покажчиків”, „Ілюстрацій”, „Коментарів та приміток”, виказуючи величезну пошукову та аналітичну працю їх автора. Зокрема, „Покажчики” допомагають легко віднайти найрізноманітнішу інформацію, яка стосується вміщених творів. Серед покажчиків – два словесні: А) початкові слова; Б) ключові слова; два географічні: А) аналітичний; Б) систематичний (зокрема, а) адміністративно-територіальний; б) історико-етнографічний; в) координатний); а також мелотипологічний. Завершує цей інформаційний блок покажчик, у якому Б. Луканюк подає систематизовану інформацію про інформантів О. Нижанківського. Тут не лише упорядковано відомості, взяті із заміток збирача, а й подано здобуту Професором інформацію про тих людей.

Особливою змістовністю вражають „Коментарі та примітки” до збірника, у яких Б. Луканюк подав „пояснення та текстологічні зауваги” (с. IX) до вміщених творів. Акцентуючи увагу читачів на примітках самого О. Нижанківського стосовно жанрової приналежності творів, особливостей їх виконання тощо, Професор, при потребі, аргументовано їх відкориговує. Вказав Б. Луканюк і на явні помилки у транскрипціях збирача. Коментуючи поданий О. Нижанківським народномузичний матеріал, учений провів паралелі із подібними публікаціями у збірниках інших фольклористів кінця XIX–XX століття.

Інформативно доповнюють збірник фото та ілюстрації, комп’ютерне опрацювання яких майстерно виконала Ліна Добрянська. Безперечно, додає ваги виданню і вдалий макет та гарна поліграфія.

Отож приурочений, як зазначив проф. Богдан Луканюк, до 125-ліття свого датування, збірник став важливим кроком до пізнання творчої спадщини О. Нижанківського. Публікація фольклорного збірника та можливість ознайомитися з ним зацікавленої спільноти, врешті допоможе спростувати не завжди точні його описи у музикознавчій літературі. Переконана, видання займе достойне місце в джерельній народномузичній літературі, яка представляє збирацьку спадщину наших славних попередників кінця XIX століття.

Ірина Довгалюк

Ірина Довгалюк, етномузиколог, доктор мистецтвознавства, доцент кафедри української фольклористики ім. Ф. Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, завідувач кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів), iradovhalyuk@gmail.com, +38 (032) 239 47 20.

Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році : Вибране / Ред. Б. Луканюк. – Рівне, 2015. – IV+20 с. з нот. [Рецензія]

У 2015 році у світ вийшла збірка „Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році: Вибране". Це зібрання записів дослідників Волині відчитував, редагував та готував до видання один із провідних вчених сучасної етномузикології Богдан Луканюк. Збірку підготовлено та видано на базі кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ).

До збірника увійшло 26 пісень, що були зафіксовані переможцями конкурсу на збирання традиційних українських народних пісень на теренах тодішнього Волинського воєводства.

Умовно збірку можна розділити на 3 частини: переднє слово, власне народні пісні та додатки.

Перша частина – слово від редактора збірника Б. Луканюка. Цей компактний (близько 1,5 сторінки) розділ містить короткі, та надзвичайно важливі відомості як про сам конкурс, так і про народні пісні, що були вибрані як кращі. У першій частині рубрики (від редактора) окреслено умови конкурсу, терміни його проведення, учасників, кількість зафіксованих народномузичних творів, детально описано підсумки цієї „олімпіади". Також зазначено, що народні пісні, які увійшли до списку творів-переможців, стали ґрунтом для написання „Дванадцяти обробок для мішаного хору Ф. Колесси" [с. III] та „Волинської збірки хорів" М. Колесси [с. IV]. Далі вміщено інформацію про основні засади, яких дотримано при підготовці видання. Вказано, що новоздобуті відтиски публікуються в первісному вигляді, а корекції зазнали лише пунктуація та польські назви.

Основна частина збірки – власне народні пісні. Всього у збірнику їх вміщено 26. Кожен поетичний текст розміщено разом із відповідними до нього нотаціями. Транскрипції подано у відповідності до оригіналів, зроблених записувачем (про що сказано вище). Нотне оформлення здійснено згідно з правилами елементарної теорії музики – застосовуються академічні розміри, реальні тональності звучання[1], а також загальноприйняті в академічній музиці принципи тактування[2]. У деяких піснях (як от №4, №23) вказані також ритмічні варіанти розспіву інших строф, що є безумовною перевагою цих транскрипцій. У 10-ти випадках до кожної мелодії вказано темп (метрономічні позначки відсутні).

---

[1] У сучасній етномузикології всі мелодії прийнято записувати на одному звуковисотному рівні ("соль"), нотка ромбічної форми перед початком мелодії вказує реальну висоту першого звуку.

[2] Нинішня фольклористика користується диференціальним принципом тактування народних мелодій, що мають відмінні від академічної музики графічні принципи.

Майже у всіх зразках (22 із 26) одразу під назвою вказано жанр пісні. Під транскрипцією твору розміщено його поетичний текст, що створює певну зручність у покладенні усіх строф на мелодію. До кожного народнопісенного зразка додається паспортизація у такому порядку: ім'я (або ініціал) та прізвище записувача та інформанта, вік останнього (у 22-х зразках) та населений пункт, в якому здійснено запис. У двох піснях (останніх) з паспортизації є лише інформація про місце запису, не вказано ні ким записано, ні від кого. У творі під № 23 не зазначений виконавець.

Важливим доповненням до збірки є різноманітні додатки (покажчики, примітки, ілюстрації), які покликані допомогти зорієнтуватися у матеріалі та становлять умовну третю частину „Конкурсу…". Так, на основі аналізу та систематизації народновокальних творів укладено словесні, мелотипологічні, географічні та іменні покажчики (загалом їх є 9). У примітках редактор подає „найнеобхідніші текстологічні зауваги та пояснення" [с. IV]. Видання містить ілюстрації – факсиміле титульної та 5-ої сторінки оригіналу. Опубліковано також текст оголошення про „Конкурс на регіональні Волинські пісні".

Проаналізувавши збірку „Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році: Вибране", можемо зробити висновок, що це видання є чудовою пам'яткою нарешті опублікованої (разом із „Народними піснями Волині"[1] Ю. Цехміструка) збирацької фольклористичної спадщини з території тодішньої міжвоєнної Волині. Воно адресоване етномузикознавцям та шанувальникам народної музики як цінне наукове джерело фольклорних матеріалів першої третини XX століття. Хотілося б сподіватися, що науковці і надалі будуть відшуковувати, знаходити можливості для публікацій та репрезентувати прихильникам фольклору такі раритетні збірки.

Олена Серко

Олена Серко, етномузиколог, аспірантка кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів), len922@ukr.net, +38 (068) 768 81 47.

Polska pieśń i muzyka ludowa – Źródła i materiały. T. 5. PODLASIE. Część I. Teksty pieśni obrzędowych / Shymańska J. – Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012. – 686 s. ; Część II. Teksty pieśni powszechnych / Shymańska J. – Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012. – 706 s. [Рецензія]

„Підляшшя" (*Podlasie)* (2012) є п'ятим регіональним томом серії „Польська пісня та народна музика – джерела і матеріали" *(Polska pieśń i muzyka ludowa – źródła i materiały*) Інституту Мистецтва (Instytutu Sztuki) Польської

[1] Цехміструк Ю. Юрій. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років / [Джерельні матеріали та видання Богдана Столярчука; відчитання та загальна редакція Богдана Луканюка]. – Львів; Рівне, 2006. – 480 с.

академії наук у Варшаві[1]. Наукове опрацювання двох частин (I – тексти обрядових пісень; II – тексти загальних пісень) здійснила Яніна Шиманська (1946–2010). Триває праця над музичними частинами тому. Новітні дослідження Підляшшя було розпочато на початку 1950-х років у ході збирання музичного фольклору працівниками Інституту мистецтва ПАН у Варшаві. Тоді Екіпа Познанська організувала дві найбільші наукові експедиції, що охопили терени навколо Жешова (Rzeszowszczyźny), Любліна (Lubelszczyzny) та південного Підляшшя. Упродовж 1977–1979, 1988–1989 років фіксування фольклору Підляшшя продовжила Я. Шиманська.

Перша частина тому „***Тексти обрядових пісень***" містить 1215 одиниць із супровідними коментарями і примітками. Тексти згруповано за жанрами та подано після ґрунтовних вступних статей та покажчиків. У „Передмові" редактор Людвік Б'єлявскі окреслив засади написання книги, висвітлив біографію та науковий доробок Я. Шиманської. У статті „Історія та межі Підляшшя" Я. Шиманська з'ясувала різні підходи щодо назви регіону, його меж та територіальних складових в історичній ретроспекції, обумовила застосування у книзі „найширшого розуміння" меж історичного Підляшшя. За визначенням Я. Антонюка: „Повздовжня смуга північно-східних просторів і східних меж, що тягнеться від Влодави і пониззя річки Вепр у північному напрямі аж до Ломжа (Łomżę), Сувалок (Suwałki) і Діброви (Dąbrowę). На північному заході Підляшшя межує з озерним Мазурським краєм, на сході – із Сувальським і з Литовсько-білоруським масивом, на південному сході від Бреста до Влодави – із Поліською низовиною, на півдні з Люблінщиною"[2].

Наступна стаття „Збирання пісень на Підляшші" має 7 параграфів за діахронією культурних періодів: від „Віку XVIII", „Романтиків"… до „XXI ст.". Як зауважуємо з викладу, з найранішого періоду збирачі виокремлювали серед мешканців регіону „мазурів" і „русинів", бачили терен як культурне пограниччя двох слов'янських народів [с. 26]. Особливо у період романтизму милувалися „натуральністю", „первинністю" пісенної культури „підляських русинів", наділених „вродженим талантом", органічністю співу в усіх проявах життя [с. 31]. Увага записувачів була скерована передусім на весільний обряд, а також на календарні обряди з їх піснями. Укінці XIX – на початку XX століть уперше було зібрано пісні польсько-білоруського Підляшшя [с. 41–42]. У 1935–1936 роках народну музику переважно з білоруських та українських сіл Підляшшя було записано на фонограф: 1081 пісню та 204 інструментальні твори [с. 43]. Період другої половини XX століття пов'язаний

---

[1] Попередньо було видано: у двох частинах „Куяви" (Kujawy:1974, 1975) , у трьох частинах „Кашуби" (Kaszuby: 1997, 1998), у п'ятьох частинах „Вармія і Мазури" (Warmia i Mazury: 2002) та шість частин „Люблінського" (Lubelskie: 2011).

[2] Antoniuk Jakub. Podlasie, jego przeszłość, mieszkańcy // Literatura Ludowa. 1960. № 2–3. – S. 8.

передусім із діяльністю Інституту Мистецтва ПАН у Варшаві, іменами дослідників Олександра Олещука, Станіслава Двораковскі, Яна Кавескі, Івана Ігнатюка та іншими, публікаціями фольклору з Підляшшя на сторінках часопису Асоціації українців у Польщі „Над Бугом і Нарвою" (з 1990 року).

Стаття „Засади видання текстів пісень" роз'яснює підходи щодо транскрипції, відбору та класифікації матеріалу, зважаючи на його величезний об'єм (із близько 5000 пісень опубліковано 3535 текстів під 2357 номерами) та жанрово-тематичне і мовне розмаїття. В основу групування покладено класифікацію 1920-х років Яна-Станіслава Бистроня, у підрозділах „Коляди і пасторалки" – схему Єжи Бартмінського (1986), „Балади" – Єліжбети Яворської (1990). У статті „Мова підляських пісень" зауважено неоднорідність творів щодо часу і місця їх запису, віку виконавців – основних чинників якості збереження місцевої говірки, розкрито її риси на фонетичному, словотворчому та лексичному рівнях. Завершують аналітичну частину тому „Словник говірки" та „Бібліографія". Основним розділам передує „Зміст пісень".

Розділ „***Календарно-обрядові пісні***" структурований чотирма підрозділами та 12 групами. *Обряди зимові*: Колядування; Побажання та віншування; Краківське весілля; Ходіння з Циганами, з Козою; Пасторалки. *Театр людовий*: Видовища шопкові; „Героди". *Обряди весняні*: Великоднє колядування, рацийки ("racyjki"); Веснянки. *Обряди жниві*: Пісні жниві, пісні обжинкові. Розділ „***Родинні пісні та обряди***"***:*** Хрестинні пісні; Весільні пісні (з 4 групами з-під: Білостоку, Цєхановця, Білої Підляської, Сідлець); Пісні похоронні.

Кожна пісенна одиниця позначена порядковим номером, назвою, містить паспортизацію, сам текст, покликання на відомі варіанти та коментар щодо змісту та етнографічного контексту. У кінці (на початку) кожної групи текстів подано ширші відомості про їх походження, зміст, форми та побутування. Наприклад, „Краківське весілля" в межах підрозділу „Обряди зимові" містить записи пісень весільної тематики, як-от "Czerwone jabłuszko po stole sie toczy" чи "Zakwitła nam rutka, zakwitło nam ziele". З пояснень стає зрозуміло, що це супровід до театралізованого дійства з перевдяганнями на молоду пару, що побутує під час Різдвяних свят. Учасниками такого карнавалу були підлітки, часто лише самі дівчата. Похоження цього звичаю дослідники схильні виводити з шопкової традиції, де „Краківське весілля" було однією зі сценок.

Другу частину тому „***Тексти загальних пісень***" (всього 1137) складають: Балади (із 12 тематичними блоками, напр., „Вбивства", „Трагічні випадки", „Смерть немовляти" і т. д.); Історичні і патріотичні пісні; Жовнірські; Залицяльні та любовні; Родинні; Дитячі; Приспівки; Популярні; Бесідні. Значну частину становлять балади (на Підляшші називають „довга пісня"): 117 (!) сюжетних гнізд ("wątków"), кожне з яких представлено низкою варіантів. Цікаво, що у збірнику подано 34 сюжетних гнізда, які не належать до загальнопольських та не представлені у *"Katalogu polskich ballad ludowych*" (*KPBL*) Єліжбети Яворської. Підляські балади побутують у трьох мовних версіях:

польській, українській, білоруській, що свідчить про їх ґенезу. Наприклад, сюжет *отруту, призначену для невістки, випиває і син – на їх могилах виростають дерева* представлений водночас польською (“Pojechał Jasio |: w świat szukać żony”); українською (“Ożeniła mac’i syna:|, no newiesty nie zlubiła”), білоруською (“Tam u cz’ystom poliu bieroza stajała”) версіями.

Книга завершується покажчиками інципітів, виконавців та місцевостей.

Це ґрунтовне академічне видання є найповнішим на сьогодні друкованим джерелом фольклору Підляшшя з його пограничною етнокультурною специфікою. Сподіваємось на якнайшвидшу появу нотної частини тому.

Ольга Харчишин

Ольга Харчишин, філолог, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України (Львів, Україна), старший науковий співробітник ПНДЛМЕ при Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка (Львів), okharchyshyn@gmail.com, +38 050 999 69 99.

Слов’янська мелогеографія-6: прицільний погляд на „зиму”

Сьогодні в українській етномузикології, напевно, одними із найбільш досліджених є зимові обрядові наспіви, інтерес до яких виник понад сто років тому[1]. Перша класифікація колядок і щедрівок, роботу над якою започаткував Олександр Потебня та продовжив Філарет Колесса, протягом XX століття збагатилася численною кількістю наукових розробок, присвячених проблемам зимової типології й мелогеографії. Втім, зацікавлення цією тематикою не згасає. Це зумовлено не тільки значними поповненнями колекцій експедиційних записів, розширенням географії досліджень, але й тим, що досі лишаються не вирішеними безліч питань та проблем, серед яких найсуттєвішими є: ґрунтовне дослідження жанрових, структурних і ладомелодичних особливостей українських колядок і щедрівок; детальне дослідження мелоареалогії, локальних та регіональних стильових норм і т. д. і, нарешті, місце зимових обрядових наспівів у сукупній мелотипологічній картині з піснями сусідніх народів.

Спроба заповнити наукові прогалини й відповісти на перелічені вище та інші запитання стали головними завданнями конференції „Слов’янська мелогеографія-6”, організованої Київською лабораторією етномузикології Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, яка відбулася 13–15 травня 2016 року в м. Києві. Зазвичай вимоги попередніх конференцій не обмежували учасників у виборі предмету досліджень. Ідея при-

[1] У праці „Ритміка українських народних пісень” Ф. Колесси, яка з’явилася у 1907 році, була зроблена перша класифікація колядок.

святити цілу конференцію творам одного жанрового приурочення належить головному організатору І. Клименко з метою подальшого створення серії сучасних навчальних посібників з фольклору, укладених за жанровим принципом. Прицільний погляд на традиційну музику зимових жанрів покликаний дати поштовх до узагальнення багатолітніх надбань фольклористики і створення спільними зусиллями першого з серії навчального посібника.

Перша секція конференції була присвячена теоретичним питанням ритмоструктурної типології зимових обрядових наспівів і вміщувала доповіді київських (Є. Єфремова, І. Клименко, А. Коломицевої) і литовського (Р. Амбразявічуса) етномузикологів. Розпочав секцію виступ професора НМАУ Є. Єфремова з темою „Ритміка колядок і щедрівок: пошук спільного знаменника". На основі детального аналізу ритміки силабічних груп колядок і щедрівок, віднайдених ритмічних зв'язків, дослідник зробив висновок про генетичну єдність пісень зимового циклу.

Професор Литовської академії музики і танцю Р. Амбразявічус у своїй доповіді висвітлив акустичні методи дослідження народної музики за допомогою комп'ютерної програми "Praat", робота з якою була продемонстрована на зразках литовського і українського фольклору.

У своїй доповіді „Українська зимова макроареалогія в контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву (СБРМ)" І. Клименко окреслила межі поширення зимових обрядових наспівів на українській і сусідніх територіях, а також презентувала електронну базу даних, в яку зібрано матеріали друкованих збірників, матеріали опублікованих дисків, реєстри польових записів із фондів київської, львівської лабораторій, приватних архівів українських і зарубіжних етномузикологів. Ця база унікальна в Україні і містить аналітичні відомості про тисячі обрядових пісень. Дослідниця продемонструвала оглядові макрокарти, зроблені на основі бази даних, які вказують на спільні типологічні явища на території України, Білорусі, частково Польщі і Литви.

Питання локальних особливостей пісень зимового циклу висвітлювалися у секції „Регіональні дискурси", представленій найбільшою кількістю виступів. Секція тривала декілька засідань у перший і другий конференційні дні і охоплювала такі підрозділи – „Полісся і Волинь", „Західний полігон", „Наддніпрянщина". Наукові виступи цієї секції можна розподілити за кількома напрямками:

- **мелогеографія і мелотипологія зимових наспівів України**: басейну річки Уборть (доповідь М. Скаженик), Мараморощини (доповідь Г. Пеліної), правобережної Черкащини (доповідь Г. Пшенічкіної), Литви: доповідь проф. Клайпедського університету Р. Слюжинскаса;
- **ритмоструктурні особливості окремих пісенних типів певного регіону** було представлено виступами Ю. Рибака („Ритмічні різновиди рефренів колядок типу А-2 у верхньоприп'ятській традиції") і В. Кова-

ля („Трансформаційно-модифікаційні процеси в 14-складових (5+5+4) колядках (за матеріалами з околиць на північний захід від Горган)”);

- **особливості окремих жанрів**, зокрема наддністрянської маланки (виступ О. Терещенка) і наспіву обряду „Кугутання” (виступ Л. Лукашенко);
- **сучасні експедиційні знахідки й архівні матеріали** (виступи І. Федун, Л. Добрянської, А. Любимової).

В секцію „Регіональних дискурсів” входила також доповідь львівського філолога О. Харчишин „Художньо-змістові особливості українських колядок і щедрівок півночі Молдови (до проблеми укладання покажчика мотивів зимово-обрядової поезії)”. На прикладі зимових пісень одного локусу були продемонстровані результати кропіткої роботи над визначенням і класифікацією поетичних мотивів у текстах пісень, для укладання відповідного покажчика.

В окрему секцію були винесені питання аудіовізуальних архівів, що стало традиційною темою конференцій „Слов’янська мелогеографія”. Актуальність проблеми архівування, документування і збереження записів народної музики вкотре зібрала велику кількість учасників секції, а також викликала жваву дискусію. Цього року до кола львівських (І. Довгалюк, А. Вовчак) і київських (О. Коробов, М. Семиног , О. Вовк, В. Боровик) учених долучився польський науковець П. Дорош, який поділився досвідом роботи у фонографічному архіві Інституту Мистецтва Польської академії наук.

Традиційно структура конференції не обмежилася суто науковими проблемами. На круглий стіл було винесено вирішення концепції навчального посібника „Зимові наспіви українців”. Обговорення цього нагального завдання спричинило жваву, насичену дискусію.

Два конференційні дні завершувалися відеоклубами, на яких презентувалися унікальні експедиційні матеріали останніх років, ще до сьогодні живі традиції різних місцевостей України: колядування на Київщині (записи І. Данилейко і Л. Ткача), маланка на Черкащині (Г. Пшенічкіна), дитячі лялькові вертепи Львівщини (А. Вовчак, І. Довгалюк), маланка Мараморощини (Г. Пеліна, А. Мазуренко).

Третій конференційний день розпочався інтерактивною лекцією-майстеркласом професора Литовської академії музики і танцю Р. Амбразявічуса. Учасники майстеркласу під керівництвом професора працювали на власних ноутбуках з програмою “Praat” і власноруч вчилися робили акустичні вимірювання народної музики.

Протягом третього дня проходила й традиційна секція „Молода етномузикологія”. Тематика виступів молодих науковців не обмежувалися, незважаючи на заявлену загальну зимову спрямованість. Слід відмітити високий науковий рівень виступів студентів та й аспірантів.

Матеріали конференції частково опубліковано у черговому випуску збірника „Проблеми етномузикології-6” (2016). Неопубліковані роботи плануються до видання в наступному році.

Як і низка попередніх, чергова київська конференція засвідчила високий науковий рівень, фаховість та компетентність учасників, гарну роботу організаторів та результативність, (що насамперед підтверджується публікаціями досліджень). Все це в комплексі спричинило вагомий поступ української етномузикології на ще один черговий щабель успіху.

Анна Коломицева

Анна Коломицева, етномузиколог, пошукувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ), kolomania@i.com, +38 099 543 22 87.

ICTM, Study Group on Musics of the Slavic World

13–15 жовтня 2016 року в столиці Словенії Любляні відбулася визначна етномузикознавча подія – Перший симпозіум Міжнародної ради з традиційної музики, присвячений вивченню музики слов'янського світу (*International Council for Traditional Music − ICTM, Study Group on Musics of the Slavic World*). Ідея створення такого Симпозіуму виникла за рік до цього, на Світовій конференції ICTM в Астані (Казахстан). Тоді ж було визначено керівництво Групи на період з 2015 до 2018 рр.: президент – Єлєна Шишкіна (Росія), віце-президент – Рімантас Слюжинскас (Литва), секретар – Ульріх Моргенштерн (Австрія), а також основні напрямки майбутньої роботи. Для першої зустрічі Слов'янської групи було обрано рідне місто чинного Президента ICTM Сванібора Петтана.

У затишному приміщенні Словенської академії наук та мистецтв зустрілися етномузикологи зі східних, західних та південних слов'янських країн – Боснії та Герцеговини, Литви, Македонії, Польщі, Росії, Сербії, Словаччини, Словенії, України, Хорватії, Чехії, а також Франції, Швейцарії та США. Конференція об'єднала різних представників етномузикологічного світу. Тут зібралися видатні науковці сучасності, світила фольклористичної науки та молоді дослідники, які не так давно отримали вчене звання, або знаходяться на шляху до цього. Під час Першого симпозіуму було продемонстровано широке коло питань, пов'язаних із традиційною музикою „слов'янського світу". 1) Музична антропологія і музична фольклористика в слов'яномовному світі. Історія ідей та ідеологій. 2) Перспективи та методи порівняльного та історичного дослідження вокальних та інструментальних жанрів традиційної музики слов'яномовного світу. 3) Вибір, презентації і трансформації традиційної музичної практики в постсоціалістичних країнах Європи.

Відкриваючи симпозіум, Сванібор Петтан зазначив, що створення наукової групи „Музика слов'янського світу" сприятиме активізації дослідження музики й танцю усіх слов'янських народів у світовому контексті, а також

їх взаємодії в цій сфері з неслов'янськими народами. Вчені звернулись до історії національних шкіл етномузикології та наукового доробку їх видатних представників (Божена Мушкальска, Ольга Пашина, Єлєна Шишкіна), присвятили свої доповіді пошуку національної слов'янської ідентичності та формам її втілення у традиційній музиці (Лінда Цимарді, Марія Клобчар, Драго Куней, Соня Здравкова-Дьєпароска), демонстрували регіональні та жанрові дослідження, спираючись на різноманітні науково-практичні методи фольклористики (Ігор Мацієвський, Ульріх Моргенштерн, Галина Тавлай, Якша Приморац, Галина Пшенічкіна, Ганна Пеліна, Анастасія Мазуренко, Яна Амброзова, Амра Тоска).

Велика група доповідей була присвячена змінам, що відбуваються у традиційній музиці та виконавській практиці під впливом соціо-політичних обставин (Рімантас Слюжинскас, Мойца Ковачіч, Ребека Куней, Веліка Стойкова Серафімовська, Матей Кратохвіл, Урша Шивіч, Ольга Велічкіна, Саня Ранковіч). Неабияку актуальність та подальше бурхливе обговорення мало додаткове повідомлення, підготоване секретарем Групи Ульріхом Моргенштерном, що стосувалось конкретних проблем вживання слов'янськими вченими наукових фольклористичних термінів та їх достеменного перекладу на іноземні (у першу чергу, англійську) мови.

Документальний фільм „Закарпаття" Шона Вільямса (США) продемонстрував етнографічні матеріали, які дослідник зібрав у наш час у прикордонних теренах. Ці матеріали стосувалися передусім проблем етнічної самоідентифікації на пограниччі.

У ході програми симпозіуму був організований прийом у Люблянському „Форумі слов'янських культур". У неофіційній обстановці учасники обговорили перспективи спільних регіональних та порівняльних досліджень слов'янського фольклору. Поміж цим, три українські доповідачки – Г. Пшенічкіна, Г. Пеліна та А. Мазуренко імпровізовано виконали кілька українських пісень із різних регіонів України.

Концерт традиційної словенської музики під час святкового вечора з нагоди ювілею видатного словенського фольклориста та композитора Юліана Страйнара дав можливість ближче познайомитись з її автентичними та сучасними проявами.

Приємним видався той факт, що між присутніми видатними дослідниками та молоддю не відчувалося прірви, яка інколи виникає, коли зустрічаються декілька поколінь. Протягом усіх трьох днів під час засідань та в перервах лунали живі, цікаві обговорення. Для представників молодої когорти досвід професійного та водночас дружнього спілкування став надзвичайно цінним.

Об'єднання різних дослідницьких традицій, взаємний обмін досвідом – найголовніші завдання симпозіуму. Усім відомо, що між західним та східним європейським світом існує певна перепона. Перепона непорозумінь, браку обміну інформацією, а то й просто мовний бар'єр. Терени етно-

музикології не стали винятком. Ми, тобто європейський Схід, надзвичайно мало знаємо про те, що відбувається в науковому житті наших західних колег. Причин цьому багато: недостатнє володіння іноземними мовами для ознайомлення навіть із доступною закордонною літературою, нечасті зустрічі (українські вчені не завжди можуть знайти можливість взяти участь у міжнародних конференціях, водночас і закордонні колеги – рідкісні гості на наших заходах), а відтак − різні кола проблем та інтересів. Усе, що ми вивчаємо в своїх рідних стінах: роботи корифеїв, на яких ми зростаємо, теорії та методики − не відомі або маловідомі за кордоном. Так само й ми малознайомі з хрестоматійними та сучасними роботами західної школи. Одному з варіантів вирішення цього питання була присвячена презентація професором Рімантасом Слюжинскасом ідеї створення електронної бази даних щодо етномузикознавчих публікацій, що стосуються традиційної музики слов'янського світу (*The Slavic World Ethnomusicology Publications – SWEMP*). Об'єднанню зусиль східних та західних шкіл музичного фольклору також значно може сприяти організація спільних конференцій.

Завдяки симпозіуму ми можемо розширити горизонт своїх наукових уявлень, познайомитися ближче в форматі живого спілкування з тими проблемами, які хвилюють наших закордонних колег та розширити власну обізнаність у сфері світової науки, її масштаб та глибину. Безумовно, потрібно репрезентувати й досягнення української етномузикології та виводити їх на міжнародний рівень − більш глобальний, поєднуючи різні методологічні підходи.

Українські науковці використовують здебільшого структурно-аналітичні напрямки методології, які все ж таки знаходяться в межах однієї площини. Тепер, з утворенням Групи слов'янської музики при ІСТМ, з'явилась чудова можливість впровадити наші дослідження в світовий контекст. Сподіваємося, що Симпозіум ІСТМ з вивчення музики слов'янського світу надалі об'єднає ще більше коло вчених-етномузикологів, зокрема й з України – чи не найбільшої слов'янської країни, – та сприятиме розвитку їх міжнародної співпраці та обміну науковим досвідом.

Галина Пшенічкіна, Анастасія Мазуренко

Галина Пшенічкіна, етномузиколог, пошукувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ), викладач Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки (Дніпро), pshengalia@gmail.com, +38 097 719 06 39.

Анастасія Мазуренко, етномузиколог, пошукувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ), vasyafokina@gmail.com, +38 067 926 62 99.

У *2016* році Ірина Довгалюк взяла участь у грандовому проекті Державного фонду фундаментальних досліджень у співпраці з ученими з Інституту проблем реєстрації інформації НАН України: „Український фольклор першої половини ХХ сторіччя. Збереження фоноколекції Осипа Роздольського шляхом оцифровування та введення в науковий обіг. Том. 3" (конкурсний проект № Ф65/ 21-2016). У рамках цього проекту вийшов компакт-диск: Український фольклор першої половини ХХ сторіччя. Вибірка з фоноколекції Осипа Роздольського. Том 5 / Андрій Крючин, Ігор Косяк, Ірина Довгалюк, Людмила Єгупова, Ірина Балагура [CD]. – Київ, 2016.

Із 3 вересня 2015 р. до 20 серпня 2016 р. Ольга Коломиєць продовжувала закордонне стажування та проводила дослідження на тему „Пізнання традиційної іноземної музичної культури в академічному та мистецькому середовищах в епоху глобалізації: методи та підходи" в рамках наукової програми імені Фулбрайта в Чиказькому університеті (Іллінойс, США). У рамках проекту вона здійснювала таку діяльність:

25 січня провела сеанс із керівником відділу організації мистецьких заходів Школи народної музики в Старому місті (Old Town School of Folk Music) в Чикаго п. Матео Мулкаї.

2–23 лютого провела сеанси із керівником ансамблю музики Південної Азії Чиказького університету Ману Пасупатхі. Записано близько 10 годин фонозапису, які містять інтерв'ю та музичні заняття колективу.

12 лютого провела сеанси із учасниками 56-го Фольклорного фестивалю Чикаго, організованого Чиказьким університетом, зокрема з Аароном Люїсом, Ліндсі Маккау та Беном Белчером – виконавцями музики блуґрес (блюграс) та учасниками групи "The Corn Potato String Band".

14 лютого виступила на мистецькому вечорі, присвяченому українській пісні та поезії в Українському національному музеї Чикаго, а також ознайомилась з архівними фондами, що знаходяться в приміщенні музею.

18 лютого провела сеанс із Лючією Томас – засновником та керівником Фольклорного ансамблю Чикаго, діяльність якого присвячена музичним традиціям іммігрантів.

3 березня провела інтерв'ю із дослідником та виконавцем старовинної музики Жорді Савалем (Іспанія), що приїхав з концертами та майстер класами в Чикаго в рамках Міжнародного фестивалю "UChicago Presents" („Університет Чикаго представляє").

11 березня виступила на науковому семінарі етномузикологів "Recording a Nation", присвяченому фонографічним колекціям світової музики, із доповіддю про ранні фонографічні записи в Україні "Ukrainian ethnomusicologists and their collections in the first half of 20 cent." („Українські етномузикологи та їхні колекції в першій половині ХХ ст.").

14 квітня взяла участь у круглому столі, присвяченому впливу змін навколишнього середовища на культуру та різні види мистецтва, що відбувся у рамках з'їзду стипендіатів імені Фулбрайта в м. Сіетл (Вашингтон, США).

20 квітня провела сеанс із музикантом та виконавцем традиційних танців Алексом Марковічем, представником сербської спільноти Чикаго.

25 квітня провела сеанс із організатором фестивалю балканської музики та танцю "Balkanske Igre" Джоном Куо.

19 травня виступила на науковому етномузикологічному семінарі 'Ethnoise' кафедри музичного мистецтва Чиказького університету із доповіддю на тему 'The Musical Journey of a Ukrainian Ethnomusicologist at the Turn of the Millennium : A Very Short Introduction'(„Музична мандрівка українського етномузиколога на межі тисячоліть: дуже короткий вступ"), у якій представила основні напрями, здобутки та проблеми, пов'язані з дослідженням чужоземної культури та музики етнічних меншин у контексті українського етномузикознавства.

21 травня провела сеанс із керівником ансамблю музики Середнього Сходу Чиказького університету Ванісом Зарурем.

21 липня провела два сеанси із представниками племені Наваго у Національному парку Гранд-Каньйон (Арізона, США). Записано 3 години фонозапису, більшість часу з яких присвячена розмові із Niyol neenilchehi („той, що наздоганяє вітер") – одним із лідерів спільноти.

27 липня зустрілась із викладачами та працівниками факультету етномузикології та етномузиклогічного архіву Каліфорнійського університету у Лос-Анджелесі.

24 лютого пошукувач ЛНМА імені М.В. Лисенка Олена Серко взяла участь у Міжнародній науковій конференції молодих музикознавців „Музикознавчі студії-2016", що відбулася у ЛНМА імені М. В. Лисенка із доповіддю: „Обрядова творчість Середньої Волині у фольклористичних дослідженнях".

13–15 травня у Києві відбулась щорічна конференція „Слов'янська мелогеографія-6: Мелотипологія та мелогеографія зимових жанрів на теренах слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву", організована Київською лабораторією етномузикології Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. На конференції чималий десант ПНДЛМЕ при ЛНМА імені М. В. Лисенка та Кафедри музичної фольклористики представляли: Ірина Довгалюк із доповіддю „Фонографічні записи української народної музики в архівах Європи"; Ірина Федун „Різночасові записи народних мелодій зі с. Велемічі Столінського р-ну Брестської обл. (за матеріалами Ф. Колесси, З. Можейко і автора)"; Юрій Рибак „Ритмічні різновиди рефренів колядок типу А-2 у верхньоприп'ятській традиції"; Ліна Добрянська „Записи зимових жанрів в архіві ЛНМА"; Василь Коваль „Трансформаційно-модифікаційні процеси в 14-складових (5+5+4) колядках (за матеріалами з околиць на північний захід від Горган)"; Лариса Лукашенко „Приспівки з

тонічним віршем у зимовій обрядовості Західної України"; Ольга Харчишин „Художньо-змістові особливості українських колядок і щедрівок на півночі Молдови". На засіданнях секції „Молода етномузикологія" виступили студентка IV курсу ЛНМА Вікторія Кумгир-Новак із доповіддю „Листування Б. Бартока і Д. Задора на предмет музичного фольклору Закарпаття" (наук. кер. Л. Лукашенко); студентка II курсу Наталія Мотрук із доповіддю „Гаївки с. Княждвір (Покуття)" (наук. кер. В. Коваль); студентка IV курсу Юлія Нечипорук „Весільна обрядовість Сокальщини (Волинь) " (наук. кер. В. Коваль).

18 травня Юрій Рибак прочитав лекцію „Інволюція народної музики в Україні та вимоги щодо її реконструкції" на курсах підвищення кваліфікації працівників культурної сфери Рівненщини та суміжних областей (при Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв), м. Рівне.

21 травня Юрій Рибак виступив із доповіддю „З історії конкурсу на волинські народні пісні" на Міжнародній науковій конференції „Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур", яка проходила при Національному університеті „Острозька академія", 20-21 травня, у м. Острог.

У *червні-липні* відбулася 2-тижнева експедиція до Бессарабії, що на українсько-молдовському пограниччі (Сокирянський р-н Чернівецької обл. та кілька сіл з боку Молдови). Учасники: м.н.с. Надія Пастух, м.н.с. Ольга Харчишин та техн. III кат. Ірина Федун (спільно з доц. Андрієм Вовчаком та студентами ЛНУ ім. І. Франка). Регіон вразив своєю порівняно добре збереженою архаїчною культурою, потужним впливом молдовської інструментальної традиції, великою кількістю місцевих дослідників народної творчості.

21–24 липня Вікторія Ярмола здійснила фольклорну експедицію в села Волинської області (с. Велика Глуша Любешівського р-ну, с. Текля та с. Дубечне Старовижівського району), від музикантів-скрипалів було записано близько 40 одиниць народноінструментальних творів в аудіо- та відеоформатах, зроблено фотофіксацію сеансів.

Із 22 липня до 4 серпня відбулася комплексна експедиція „Маневиччина – 2016" Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (м. Київ). Представник етномузикологічного наукового осередку Юрій Рибак обстежив 26 населених пунктів Маневицького р-ну Волинської області, записав близько 900 одиниць народномузичної творчості.

Протягом *літа–осені* Олена Серко здійснювала індивідуальне експедиційне дослідження території Середньої Волині (Гощанський та Рівненський райони Рівненської області).

30 вересня у Львівській національній музичній академії відбулася презентація п'яти наукових видань, які вийшли друком протягом 2015–2016 років і були підготовлені силами працівників ПНДЛМЕ:

- Довгалюк Ірина. Фонографування народної музики в Україні : історія, методологія, тенденції = Phonographing Folk Music in Ukraine :

History, Methodology and Tendencies : монографія / Ірина Довгалюк. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2016. – 650 с. + іл.

- Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі : Теоретико-методологічне дослідження = Rhytmical Variation in Folk Songs : Theory and Methodology / Луканюк Б., Львівська національна музична академія імені М. В Лисенка ; Кафедра музичної фольклористики ; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. – Львів, 2016. – 208 с.
- Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році : Вибране / Ред. Б. Луканюк. – Рівне, 2015. – IV+20 с. з нот.
- Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка / ЛНМА імені М. В. Лисенка ; [гол. ред. Ігор Пилатюк, ред.-упоряд. Ліна Добрянська] – Львів, 2015. – 160 с. – Випуск 37 : Етномузика. – Число 11 (2014).
- Нижанківський Остап. Народні пісні : збірка 1891 року / відчитання рукопису Вікторії Ярмоли ; редакція, покажчики та примітки Богдана Луканюка. – Львів, 2016. – XII + 100 с. з нот.

3 листопада Юрій Рибак виступив із доповіддю „Пісенний фольклор Маневиччини у діахронному зрізі” на Всеукраїнській науково-практичній конференції „Етнокультурні особливості уражених радіацією територій Західного Полісся (за матеріалами Маневицького району Волинської області)”, м. Київ.

10 листопада Олена Серко виступила з доповіддю „Традиційна вокально-обрядова культура Середньої Волині (етнографічний та жанровий аспекти)” на XII Міжнародній науково-практичній конференції „Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи”, м. Рівне.

11–12 листопада Ольга Коломиєць взяла участь у Міжнародному симпозіумі ‘Sami Music – Sonic Politics in the European North’ („Музика саамів – звукова політика на півночі Європи”), який був організований кафедрою дослідження народної музики та етномузикології Університету музики та виконавських мистецтв (Відень, Австрія).

25 листопада Олена Серко доповідала на Міжнародній науковій конференції „Мистецька культура: історія, теорія, методологія”, що відбулася у м. Львів. Тема виступу: „Пісенна культура села Симонів (Гощанського району Рівненської області)”.

1 грудня Ірина Довгалюк взяла участь у проекті “Люлі, люлі: чаювання під колискові”, прочитавши лекцію про українські народні колискові (захід пройшов у Першій львівській медіатеці).

2 грудня вийшов друком фольклорний збірник „Народні пісні Березнівщини : за матеріалами експедиції 2013 року” / Упор. Ю. Рибак. – Рівне, 2016. – 208 с.

„ЛЕМКІВЩИНО МОЯ МИЛА...”

Пам’яті Ярослава Бодака

17 лютого 2016 року пішов з життя Ярослав Бодак – музикознавець, етномузиколог, дослідник Лемківщини, педагог, інструменталіст-ансамбліст, літератор.

У своїй плідній різнобічній діяльності він за будь-яких обставин залишався ідейним сином Батьківщини – Великої, а передовсім несправедливо покривдженої Малої в її безкомпромісній борні за своє увіковічення в людській історичній пам’яті. Будучи христолюбною, та аж ніяк не фанатичною людиною, носив Господа глибоко в серці, не виставляючи того на показ; не накидав власних переконань нікому й ніколи, проте не уникав дискусій, часом навіть доволі терпких, коли йшлося про щирі пошуки духовної істини, праведного погляду на прописні аксіоми. Тоді виявлялася (для когось, може, й цілком несподівано) його багатогранна освіченість, начитаність, критичність і старанно продумана системність світоглядних позицій при анінайменшому душку зверхності – навпаки, притаманна йому природна інтелігентність, делікатність, демократичність, приязність, чуйність і дотепність завжди завойовувала симпатію всіх. А втім за м’якою, погідною вдачею і, може, якоюсь мірою інтроверсійною стриманістю у вираженні думок і власних переживань крилася міцна натура з сильною волею, організованістю і дисциплінованістю, завдяки чому зумів твердо стати на власну життєву стезю. Далася вона йому непросто й нелегко, та він зміг здолати не тільки важкі зовнішні бар’єри, але й найважчі – внутрішні, і таки взяти свою долю у свої руки, що дано далеко не кожному.

Народився Я. Бодак 13 квітня 1934 року в лемківському селі Вапенне Ґорлицького повіту Краківського воєводства (Польща) в багатодітній сім’ї працьовитих, тому досить заможних хліборобів. Хоча й споконвіку панували в рідному краї чужинці, гноблячи простий люд і переслідуючи все місцеве – мову, звичаї, традиційний уклад життя, все ж дитинство його, огорнуте теплотою родини й односельців, було належно безхмарним і щасливим. Та види на нормальне майбутнє перекреслив катастрофічний кінець Другої світової війни, наслідком якого Польська Речпосполита, народна за вивіскою, за суттю антинародна, почала зводити комуністичний рай із геноциду, рівного фашистському – з “остаточного вирішення руського питання” примусовою депортацією на схід корінного населення західних українських окраїн. Довелося нещасним пережити пекло безправ’я і злиднів, особливо гірко було горянам-лемкам, закинутим аж на степову Луганщину.

Ціною неймовірних зусиль сім'ї Бодаків пощастило дістатися галицького Підгір'я і замешкати на стало в м. Бориславі на Львівщині, де бодай з-за обрію визирали пасма до болю милих Карпат. Взялися облаштовувати життя в новому світі. Ярослав закінчив школу, здобув звичну для дрогобичан професійно-технічну освіту нафтовика, відмучив армію, влаштувався на роботу в науково-дослідній установі, став студентом-заочником Московського інституту нафти і газу. І так то могло би котитися далі, якби не потяг до омріяної музики, який щодня-щогодини опікав душу та вкінці взяв верх, штовхнувши на відчайдушний крок цілком зрілого, майже тридцятилітнього чоловіка – почати все з чистого листа. Після закінчення музичної школи вступив на стаціонар Дрогобицького музичного училища (1962), однак вік все ж давався взнаки, тож належно прогресувати в фортепіанній техніці ставало дедалі важче... Паралельно, либонь, уже на першому ж курсі помалу визрівав особливий інтерес до музикознавства, підсичуваний загальним захопленням професіоналізмом викладачів насамперед музично-історичних дисциплін (В. Пилип'юк, Р. Блажкевич), а й музично-теоретичних також (О. Нижник, О. Шумова). Врешті-решт виходом із назрілої кризи мусило стати чи не єдино правильне рішення – змінити фах і повністю присвятитися науці про музику.

На жаль, тоді, у шістдесятих роках минулого століття теоретичного відділення не було в училищі й, аби мати можність займатися самотужки і водночас здобути середню спеціальну освіту, яка відкривала шлях до вищої, Я. Бодак перейшов на диригентський відділ, що найкраще відповідав новим потребам. Після успішного закінчення училища 1966 року він, хоч отримав обов'язкове спрямування до консерваторії, не скористався з нього, щоби поступати щойно за рік разом із товаришем, якого цим правом обділили, і в той спосіб підтримати його на дусі й не дати пропасти в глушині. На той час Я. Бодаку було вже за тридцять, і кожен рік для нього важив чимало. Отаким правдивим Другом був Ярослав.

Так от, 1967 року він вступив на заочний відділ історико-теоретичного факультету Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, і саме тут на першій же настановчій сесії відразу заразився фольклористикою (в училищі така дисципліна не викладалася), певно, під магічним впливом лекцій Володимира Гошовського, вірним шанувальником якого відтоді залишився назавжди. Тож хіба не випадково, коли прийшов час обирати спеціалізацію, перевага без хитань була віддана власне етномузикології, не зважаючи на те, що на той момент В. Гошовський уже покинув консерваторію. Виручила Зиновія Штундер, котра колись налагоджувала практичну фольклористику в консерваторії під ферулою Станіслава Людкевича та взяла під своє крило літнього початківця. Фактично відтоді, з 1969 року, Я. Бодак почав записувати народні пісні від земляків-переселенців. І тут його чекало грандіозне відкриття: мало що не по сусідству знайшлася унікальна лемківська співачка Анна Драґан (1903–1986), яка упродовж восьми років (1969–1976)

подала йому близько семи сотень пісень різних жанрів (у той час як пересічний носій народномузичної творчості тримає в пам'яті десь зо три десятки мелодій; Іван Франко знав біля півсотні, а виняткова Леся Українка понад двісті). Мимоволі напрошується паралель із відомою подільською парою – Явдохою Зуїхою та Гнатом Танцюрою, що принесла українській фольклористиці біля тисячі зразків народної пісенності, наглядно задемонструвавши світові легендарну співучість нашого народу. Такий же, тільки тепер лемківський тандем здійснив аналогічний подвиг, чим зайвий раз підтвердив існуючу закономірність і долучив (і це надважливо!) до плеяди геніальних народних виконавців представницю власне найпокривдженішої етнографічної гілки українства, спорудивши їй винятковий незнищенний духовний пам'ятник.

Поряд із вдалою збирацькою роботою йшло інтенсивне дослідницьке опрацювання здобутих матеріалів та студіювання дотичної літератури. І на цьому полі доволі швидко прийшов перший успіх: дипломна про лемківське весілля удостоїлася першої премії та золотої медалі Всесоюзного конкурсу студентських наукових робіт (1972). За умовами конкурсу переможний рукопис мали видати, однак не склалося – і знову потрібні були титанічні зусилля, щоби, не опускаючи рук, рухатися далі та довершити почату справу. У скрутну годину виключної державно-партійної монополії на друк публікуватися було майже неможливо, лише принагідно вдавалося помістити щось то там, то сям, зокрема Я. Бодаку поталанило побачити деякі свої записи в томах зводу "Українська народна творчість", що їх у вісімдесяті випускав Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. Ще дещо вийшло за кордоном.

Можливість вільно друкуватися принесла Незалежність і чи не відразу з'явилася ціла низка ґрунтовних розвідок ("Типи весільних ладкань Ґорличчини", "Роль весілля в збереженні лемківської народної культури", "Звичаї та обряди у лемківському весіллі", "Календарні свята, обряди, пісні Ґорличчини", "Лемківські трудові пісні-діалоги", "Русини-лемки – нащадки Білих Хорватів", "Балада у громадському житті лемків" й ін.), що здебільшого підготовили появу вершинної праці життя – капітального збірника 660 записів "Лемківщино моя мила...: Пісні Анни Драґан з галицької Лемківщини", виданого в Києві (372 сторінки альбомного формату) непомірно трагічного 2011 року, коли прийшлося поховати сина Юрія (а що ж може спіткати страшнішого, ніж похорон власної дитини?). Терниста доля невідступної шахівниці: біле – чорне, і так до самого кінця...

У цій своїй праці Я. Бодак з усією очевидністю орієнтувався на закарпатську збірку В. Гошовського – найвище досягнення сучасного українського етномузикознавства, але не просто копіював її, сліпо переносячи притаманні їй методичні принципи на власний матеріал, радше бачив у ній прицільну планку, – й успішно вив'язався з поставленого перед собою завдання. За якістю транскрипцій та наукового апарату його робота хіба нічим

не поступається обраному еталонові, а за обсягом і старанністю опрацювання навіть перевищує його напевно. До того ж в обширній передмові на міру кандидатської дисертації капітально досліджена жанрово-типологічна система пісенного фольклору галицької Лемківщини в продовження славетних лемківських студій Філарета Колесси.

Пресловута провінційна трясовина не змогла засмоктати Я. Бодака – він піднімався над нею свідомістю свого покликання, по змозі учащаючи на наукові конференції, сесії, наради тощо у Львові, Києві, Москві, Єревані й інших музично-фольклористичних осередках тодішньої Радянщини. Літом 1991 року він побував у великій розвідувальній експедиції на лемківські Бєщади від Науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА імені М. В. Лисенка й уперше за майже піввіку зміг відвідати рідні околиці, побачити батьківську хату.

Служіння музиці Я. Бодака не обмежувалося фольклором, одночасно зі вступом до консерваторії він почав працювати в Дрогобицькому училищі, де викладав не стільки народну музичну творчість, скільки музичну літературу. Відчуваючи гостру потребу в україномовних посібниках із цього предмету, немислимих у псевдоінтернаціональному Радянському Союзі – спадкоємцеві дикої русифікації поневолених народів, узявся і за це нелегке завдання та уклав кілька книг: “Українська та зарубіжна музичні літератури: методичний посібник-конспект для викладачів початкових класів і середніх навчальних закладів культури і мистецтв України” (2011, 304 с.), “Зарубіжна музична література: посібник для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів та шкіл естетичного виховання” (2012, 256 с.), “Історія західноєвропейської музики” (в друку). Поза тим викладав теорію музики в Українській баптистській теологічній семінарії, регулярно доїжджаючи до Києва. Також організовував церковні хори.

Та музична сильветка покійного була б хіба неповною, коли не згадати про ще одну грань його активності як ансамбліста – контрабасиста та бас-гітариста. Спершу цим ремеслом йому довелося зайнятися для заробітку, аби якось зводити кінці з кінцями, бо вижити на стипендію та учительську зарплату було практично неможливо, але потому, коли така потреба відпала, продовжував музикувати для громади, підтримуючи головно музичну самодіяльність.

А наостанку подивував зовсім уже несподіваним поворотом, написавши повість “За чужими кордонами” (2016, 286 с.) про лемківського сільського хлопця, котрий через поденні труднощі прокладає собі дорогу до найзаповітнішого – Музики. Коли гортаєш сторінку за сторінкою, переслідує враження, що це – своєрідні мемуари (до них, звісно, дозріває з літами мало не кожен, хто роками так чи інакше орудував пером і словом, і має чим поділитися з нащадками). Та то лишень омана: особисто пережите в минулому ґрунтує трагічне загальноісторичне тло (хоча й значною мірою в індивідуалізованих деталях), на чому вимальовується образ того, що по-

части було, але й ще більше могло б статися, якби ж то історія – загальна й особиста – допускала умовний спосіб. Все одно провідне – ота безмежна відданість своїм кревним і вічній музиці в її незбагненному розмаїтті, усній та писемній, вітчизняній та світовій – це вже цілком автобіографічне. І є в тому знамення з неба, що сигнальний примірник своєї лебединої пісні автор таки побачив на смертнім одрі.

Ярослав Бодак пройшов призначений життєвий шлях гідно, може, навіть зразково. Не скажеш – з високо піднятою головою, бо не випинався, був Людиною скромною, вибачливою, чуйною в щирій любові до ближнього та по-франковому подвижницьки працьовитою, незважаючи на обставини. Чим заслужив собі ВІЧНУЮ ПАМ'ЯТЬ.

Богдан Луканюк

Наукове видання

ЕТНОМУЗИКА

Число 13

Збірка статей та матеріалів
з нагоди століття публікації XVI тому
„Матеріалів до української етнології” НТШ

Редакція:

нс, канд. м-ва Ліна Добрянська (секретар, lina.dobrianska@gmail.net); зав. кафедри музичної фольклористики, снс, доктор м-ва Ірина Довгалюк (iradovhalyuk@gmail.com); зав. ПНДЛМЕ ЛНМА, снс, канд. м-ва Василь Коваль (pndlme@ukr.net); проф., пнс, канд. м-ва Богдан Луканюк (відповідальний редактор, lukaniuk@ukr.net); мнс, канд. м-ва Лариса Лукашенко (larysa.lukashenko@gmail.com); доц., снс, канд. м-ва Юрій Рибак (yuriy_rybak@ukr.net); доц., мнс, канд. м-ва Вікторія Ярмола (vita_jarmola@ukr.net)

Упорядник
Лариса Лукашенко

Макетування
Ліна Добрянська

Адреса редакції:
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, 79005 м. Львів,
тел. (032) 238 84 78
e-mail: pndlme@ukr.net

Підписано до друку 23.12.2017 р.
Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60x84/16.
Друк на різографі. Ум. друк. арк. 13,4. Обл. вид. арк. 10.
Наклад 100 прим. Зам. 4

ISSN 2523-4846

9 772523 484001 13