

***25-річчю ПНДЛМЕ
ЛНМА ім. М. В. Лисенка
присвячується***

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

ЕТНОМУЗИКА

14

*Збірка статей та матеріалів
з нагоди 25-річчя ПНДЛМЕ
ЛНМА ім. М. В. Лисенка*

Львів
2018

УДК 78.6У

Е 88

<http://dx.doi.org/10.33398/2523-4846-2018-14-1>

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
протокол № 7 від 19.10.2018 р.

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

Редакційна колегія:

Любов Кияновська – доктор мистецтвознавства, професор (голова)

Ірина Бермес – доктор мистецтвознавства, професор

Адріана Гельбіг – доктор, професор (США, Пітсбург)

Пйотр Дагліг – доктор, професор (Польща, Варшава)

Ольга Коломиєць – кандидат мистецтвознавства, доцент

Ульріх Моргенштерн – доктор, професор (Австрія, Відень)

Сванібор Петтан – доктор, професор (Словенія, Любляна)

Наталія Сиротинська – доктор мистецтвознавства, професор

Рецензенти:

Віолетта Дутчак – доктор мистецтвознавства, професор

Анатолій Іваницький – доктор мистецтвознавства, професор

Стефанія Павлишин – доктор мистецтвознавства, професор

Упорядник:

Юрій Рибак – кандидат мистецтвознавства

Мовне редагування:

Ольга Харчишин – кандидат філологічних наук

Е 88 **Етномузика**: Збірка статей та матеріалів з нагоди 25-річчя
ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Вид-во „ГАЛИЧ-ПРЕС”,
2018. Число 14 / упоряд. Ю. Рибак. Львів, 2018. 244 с.

У чотирнадцятому щорічнику „Етномузика” вміщено дослідницькі
статті з питань історії та теорії музичної фольклористики, етноорганології та інструментознавства, педагогіки, а також рецензії, повідомлення та хроніку за 2017 рік.

*Збірка „Етномузика” індексується в міжнародних наукометричних базах
даних Academic Resource Index Research Bible, Scientific Indexing Services,
Google Scholar*

УДК 78.6У

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2018

© ПНДЛМЕ ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2018

© Кафедра музичної фольклористики ЛНМА імені
М. В. Лисенка, 2018

ISSN 2523-4846

ЗМІСТ

Від редакції..... 7

Студії

Ліна Добрянська

Інноваційна діяльність ПНДЛМЕ 1990-х –
початку 2000-х років: реалізація першого етапу
розробки фундаментальної проблеми
„Народна музика Галичини та Володимирії” 9

Надія Супрун-Яремко

Давньокозацьке українсько-кубанське весілля:
Реконструкція, систематизація та дослідження
пісенного фонду 47

Настасся Даніловіч

Каляндарна-песенная традицыя Сярэдняга Пашчар’я
ў кантэксце этнарэгіяльнага памежжа..... 74

Вікторія Ярмола

Ергологія сопілкових інструментів
західноукраїнського Полісся..... 104

Богдан Яремко

Носій космацької скрипкової традиції
Дем’ян Линдюк („Попичин”):
штрихи до творчого портрету 132

Ярема Павлів

Порівняльний аналіз „Гуцулки” у виконавських
інтерпретаціях двох скрипалів
космацько-брустурської традиції 142

Педагогіка

Богдан Луканюк

Спеціальний клас: Програма для музичних ЗВО
(III–IV рівнів акредитації) 178

Рецензії, повідомлення

*Богдан Луканюк. Музичний часокількісний ритм.
Львів, 2017. 304 с. [Рецензія]*

– **Юрій Рибак** 217

*Віктор Шостак. Тисячолітнє дерево. Народні музичні інстру-
менти Закарпаття: музичні традиції і сучасність.
Ужгород, 2016. 208 с. [Рецензія]*

– **Ірина Федун** 221

*Народні пісні Березнівщини: за матеріалами експедиції
2013 року / запис, транскрипції та впорядкування
Юрія Рибак. Рівне, 2016. 208 с. [Рецензія]*

– **Лариса Лукашенко** 224

*X Конференція дослідників народної музики
червононоруських (галицько-володимирських)
та суміжних земель*

– **Ганна Пеліна** 227

*Друга Міжнародна науково-практична конференція
„Володимир Гошовський і Закарпаття”*

– **Ірина Довгалюк** 229

Шості Колесівські читання

– **Олег Коробов** 233

*Міжнародна науково-практична конференція
„Україна. Європа. Світ. Історія та імена
в культурно-мистецьких рефлексіях”*

– **Юрій Рибак** 236

Хроніка '17 / уклад Юрій Рибак 238

Додатки 240

Від редакції

14-й випуск „Етномузики” присвячено чвертьвіковому ювілею Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. За цей нетривалий період лабораторія досягла рівня провідного етномузикологічного центру в Західній Україні, який насамперед опікується питаннями історії, мелотипології та органології у межах галицько-володимирських земель. Власне, докладно ці види діяльності в їхній активній фазі на рубежі тисячоліть викладені у першій студії збірника, яку підготувала науковий співробітник лабораторії, хоронитель архіву Ліна Добрянська.

Інші публікації цієї об'ємної рубрики представляють різноманітну музично-фольклористичну тематику в широкому географічному просторі України та суміжних земель. Так, у викладі професора Надії Супрун-Яремко детально охарактеризовано українське весілля Кубані – полігону тривалих спеціальних експедиційних і наукових розвідок цієї дослідниці, зрештою її малої Батьківщини. Публікація білоруського етномузиколога Настасі Даніловіч також відображає її багатолітні студії на межі Західного та Середнього Полісся, де вона, послуговуючись матеріалами різних календарно-обрядових жанрів, вирішує складні питання мелогеографії.

Наступний блок студій пов'язаний з етноорганологічною та інструментознавчою проблематикою. Зокрема, тут міститься публікація Вікторії Ярмоли, яка, на основі багатого джерельного ресурсу, в основному здобутого особисто під час недавніх експедицій, уперше характеризує процес виготовлення поліських дудок та в результаті визначає три їхні типи. Дві наступні статті звернені до народно-професійного скрипкового виконавства Карпат. Професор Богдан Яремко продовжує власну серію публікацій творчих портретів видатних гуцульських музик і на цей раз докладно характеризує славетного у минулому скрипаля з Космача – Дем'яна Линдюка. Не відстає від свого наставника Б. Яремка його молодий послідовник Ярема Павлів. Він посягнув на порівняльний аналіз одного чи не найпопулярнішого гуцульського танцю з відповідною назвою „Гуцулка”, зафіксованого окремо від двох яскравих скрипалів фактично тої ж, космацько-брустурської традиції – Кирила Линдюка та Івана Соколюка. Музичний матеріал проаналізовано на рівні основних компонентів – мелодики, ритміки та форми. У підсумку визначено цілий комплекс індивідуальних та локальних стилевих особливостей, властивих для цих музикантів та загалом їхнього середовища.

У розділі педагогіки вже вкотре публікуються матеріали видатного науковця і досвідченого педагога професора Богдана Луканюка. На цей раз він представив особисто розроблену програму дисципліни „Спеціальний клас”, яка виступає фундаментальною у процесі підготування фахівців-етномузикологів рівня „Бакалавр” на відповідних кафедрах ЗВО. Б. Луканюк докладно окреслює етапи навчання цього фаху, визначає специфіку індивідуальних занять, покликаних насамкінець посприяти максимально якісному підготуванню випускної бакалаврської роботи.

Розділ рецензій і повідомлень щедро представлений матеріалами про численні наукові конференції 2017 року та окремі друковані видання. Найперше опубліковано рецензію на фундаментальну монографію того ж Б. Луканюка, який, до речі, 2017-го урочисто відзначив своє 70-річчя, а тому не дивно, що його ім'я прямо чи безпосередньо лейт-темою прописано у цьому випуску „Етномузики”. Отож, у рецензії на книгу „Музичний часокількісний ритм” Юрій Рибак у загальних рисах аналізує революційні методи професора Б. Луканюка, який запроваджує в етномузикології абсолютно новаторський методологічний підхід та застосовує низку неологізмів у процесі ритмічного аналізу народної музики питомого походження.

Друга з рецензій, за авторства Ірини Федун, стосується книги відомого закарпатського етноорганолога Віктора Шостака, який підсумував свої наукові дослідження в рідній царині, опублікувавши в одному зводі низку інструментознавчих розвідок. Нарешті, в останній рецензії, яка належить Ларисі Лукашенко, охарактеризовано збірник народних пісень Березнівського району, підготований Юрієм Рибаким за результатами кількадечної, проте вельми насиченої і результативної експедиції 2013 року.

У частині повідомлень у хронологічному порядку представлено інформацію про п'ять етномузикологічних конференцій 2017 року. Перша з них – X Конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель – отримала високу оцінку з-під пера киянки Ганни Пеліної. Далі Ірина Довгалоук інформує про Другу Міжнародну конференцію в Ужгороді, пов'язану із закарпатськими напрацюваннями В. Гошовського. Третє повідомлення (Олег Коробов) стосується Шостих Колесівських читань, укотре організованих кафедрою української фольклористики ЛНУ ім. Івана Франка. Нарешті, в останньому матеріалі Юрія Рибакі йдеться про листопадкову конференцію, що проходила у стінах київської НМАУ ім. П. І. Чайковського.

У кінці випуску вміщено хроніку за 2017 рік.

Свої побажання і зауваження просимо надсилати на е-пошту редакції: pndlme@ukr.net

УДК 781.7(477.83/.86):[78.02:005.342]:378.4(477.83-25)«199/200»

Ліна Добрянська

<https://orcid.org/0000-0003-0203-2009>

ІННОВАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПНДЛІМЕ 1990-х – ПОЧАТКУ
2000-х РОКІВ: РЕАЛІЗАЦІЯ ПЕРШОГО ЕТАПУ РОЗРОБКИ
ФУНДАМЕНТАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМИ „НАРОДНА МУЗИКА
ГАЛИЧИНИ ТА ВОЛОДИМИРІЇ”

Ліна Добрянська, етномузиколог, канд. мистецтвознавства, науковий співробітник ПНДЛІМЕ Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (Львів), lina.dobrianska@gmail.com. +38 050 970 87 26.

Стаття присвячена різнобічній музично-етнографічній діяльності Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (ПНДЛІМЕ) в початковий період її функціонування (1990–2004 роки) під керівництвом Богдана Луканюка.

Подано стислий історичний огляд етномузикологічних студій Львівської консерваторії, розглянуто хронологію організаційних перетворень у педагогічній та науковій етномузикознавчій діяльності вишу, наслідком яких на початку 1990-х років стало утворення на базі Кабінету народної музики нового наукового осередку – Науково-дослідної лабораторії музичної етнології.

Виявлено головні новації, впроваджені Б. Луканюком у музично-фольклористичну науку та освіту, завдяки яким НДЛІМЕ у співпраці з Кафедрою музичної фольклористики стрімко перетворилася на серйозний етномузикологічний центр, визнаний в Україні та за кордоном. Основними з них стали: підпорядкування всієї діяльності Лабораторії розробці першого етапу фундаментальної проблеми „Народна музика Галичини та Володимирії”; реорганізація музичної освіти на теоретичному та практичному рівнях; налагодження інтенсивної збирацької роботи за спеціальними методиками та в рамках виконання програм обстеження маловивчених історико-етнографічних областей Західної України; радикальне реформування Музично-етнографічного архіву: його реструктуризація за експедиціями та сеансами, створення нових фондів та колекцій, запровадження систематичного опрацювання новітніх та наявних записів тощо.

Підсумовано результати початкового періоду роботи ПНДЛІМЕ в галузі музично-етнографічної документації, зокрема, вперше детально прослідковано хронологію виконання майже двох десятків дослідницьких програм та підпрограм, створено низку показників-таблиць, які унаочнюють здобутки цього етапу. Розвідка підготовлена на основі аналізу та узагальнення даних об’ємної документації ПНДЛІМЕ та друкованих джерел.

Ключові слова: музичний фольклор, історія музичної фольклористики, документування народної музики, інновації, Богдан Луканюк, ПНДЛІМЕ.

<http://dx.doi.org/10.33398/2523-4846-2018-14-1-9-46>

У грудні 2017 року відсвяткувала свій чвертьстолітній ювілей Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології (далі – НДЛМЕ / ПНДЛМЕ /Лабораторія) при Львівській державній музичній академії ім. М. В. Лисенка (далі – ЛНМА / Консерваторія) – один із провідних центрів вивчення української народної музики, визнаний в Україні та за кордоном. Заслуга її створення цілком належить видатному сучасному українському етномузикологу Богданові Луканюку¹, який і нині залишається науково-методичним керівником Лабораторії. Плідна наукова діяльність ПНДЛМЕ, яка провадиться у нерозривному зв'язку з підготовкою кадрів молодих етномузикологів на Кафедрі музичної фольклористики, не раз привертала увагу дослідників [18; 19; 32], зокрема й автора цих рядків [15; 16; 17]. Ще від кінця 1990-х років у низці статей та повідомлень головно було розглянуто певні аспекти цієї діяльності, або ж подано інформацію загального характеру, оскільки цілісне та детальне висвітлення різнобічної роботи Лабораторії потребує щонайменше монографічного формату.

Водночас, залишаючи цю перспективу на найближче майбутнє, видається доцільним на основі аналізу та узагальнення матеріалу архівних документів² і друкованих видань різнобічно дослідити діяльність ПНДЛМЕ на прикладі лише одного періоду.

Для цієї розвідки було обрано один із найцікавіших та найрезультативніших етапів – початковий, який в історії етномузикологічних студій ПНДЛМЕ припадає на 1990–2004 роки. Фактичний відлік цього періоду був покладений дещо раніше, у 1988/89 навчальному році, коли Б. Луканюк очолив музично-фольклористичну роботу в Консерваторії та запровадив радикальні зміни в етномузикологічну науку та педагогіку. Для кращого розуміння інновацій ученого варто зробити бодай побіжний екскурс в історію музично-етнографічної роботи Консерваторії, виділивши ті головні факти та знакові події, які приготували підґрунтя для бурхливої діяльності періоду ПНДЛМЕ.

*Передісторія*³. Майже півстолітній (від моменту заснування Консерваторії у 1939 році) період етномузикологічних студій вишу розпадається на 3 етапи, нерівнозначні за часом та нерівноцінні за результативністю. У перший із них, до 1961 року, переважали під-

¹ Про Б. Луканюка див. розгорнуту розвідку І. Довгалюк та Ю. Рибак, підготовлену до 70-ліття вченого: [19].

² Документація Лабораторії зберігається в Архіві ЛНМА та Архіві ПНДЛМЕ.

³ Історія музично-етнографічних студій у Львівському музичному виші від часу його заснування детально розглянута у: [15], але головно в тих аспектах, що стосувалися діяльності Архіву.

готовчі заходи та будувалися масштабні плани, переважно нереалізовані – як, наприклад, спроба Станіслава Людкевича заснувати в середині 1940-х років Музично-етнографічний кабінет, а на початку 1950-х – Кабінет і Кафедру музичної фольклористики. Окремо можна відзначити викладання вже в післявоєнний період народно-музичних дисциплін студентам різних спеціальностей, у чому Консерваторія була однією з перших в Україні, та запровадження наприкінці 1950-х років студентської музично-етнографічної польової практики з використанням звукозаписувальної техніки.

Другий етап, пов'язаний із іменем Володимира Гошовського, був свого роду першою кульмінацією музично-фольклористичної роботи в Консерваторії – дослідник 1961 року заснував Кабінет народної творчості, згодом заклав у ньому упорядкований Архів аудіо-записів, суттєво підвищив рівень музично-фольклористичної освіти як на теоретичному рівні, апробовуючи на заняттях свої слов'янознавчі напрацювання, так і практичному – була налагоджена систематична експедиційна робота, провадилося вибіркове опрацювання, зокрема за участю студентів, які використовували власноруч здобуті та нотовані матеріали для своїх перших досліджень, тощо. У підсумку В. Гошовський підготував цілу плеяду майбутніх фахових етномузикологів [15, с. 55, покликання 1]¹.

Нарешті, досить тривалий третій етап – від 1969 до 1988 року – за керівництва Юрія Сливинського та Любомира Кушлика – позначився, насамперед, активізацією польової роботи, яку очолювали обидва дослідники. Це призвело до суттєвого зростання архівних фондів². Транскрибування записів залишалося вибіркочним, у ньому спорадично продовжували брати участь студенти, але найбільший внесок у цій галузі зробив методичний керівник Кабінету Ю. Сливинський, який досягнув високого фахового рівня у галузі так званої фонетичної транскрипції³. Ю. Сливинський також одноосібно викладав у Консерваторії народно-музичні дисципліни, а обслуговуванням навчального процесу головню займався завідувач Кабінету Л. Кушлик.

¹ У В. Гошовського навчалися етномузикологи Богдан Луканюк, Ігор Мацієвський, Михайло Мишанич, Любомир Кушлик, Юрій Сливинський та ін.

² Крім того, у згаданий період архів поповнили чотири аудіоколекції записів на воскових валиках (як оригінали, так і магнітофонні копії) та транскрипції цих записів. Завдяки такому поповненню хронологічну межу архівних фономатеріалів було поглиблено до самого початку XX століття [15, с. 62–64].

³ Про транскрипції Ю. Сливинського див. також нижче: с. 29, 33.

Вже від початку 1980-х років до етномузикологічної діяльності в Консерваторії та й поза нею все частіше став приєднуватися Б. Луканюк¹. Головно завдяки його зусиллям від початку 1980-х років під егідою Кабінету народної творчості вперше розпочато випуск *методичної літератури*, зокрема, в галузі музично-етнографічної документації: 1981 року вийшла брошура „Типові форми музично-етнографічної документації” Б. Луканюка, а 1982 – „Техніка нотації народних пісень” Ю. Сливинського. Матеріал, уміщений в обох методичних виданнях, мав значну актуальність для тогочасного етномузикознавства, та навіть і випереджав свій час. Так, саме в брошурі 1981 року Б. Луканюк увів у науковий обіг поняття збирацького сеансу [29, с. 12] та запропонував у такий спосіб методику посеансового запису як „основного інструментарію для досягнення максимально об’єктивної фольклорної фіксації” [13, с. 156]. На практиці ця методика була застосована вже в період ПНДЛМЕ і відтоді стала загальноприйнятою не лише в Галичині, але й загалом в Україні [13, с. 156, 21, с. 54]². Значного поширення зазнала й одна з типових форм документації, представлених Б. Луканюком – „Листок збирача”, детальний багаторівневий бланк паспортизації сеансу [14, с. 141]³. У Консерваторії вона також була введена в практику вже в новітній період, разом з іншою типовою формою „Карткою записувача”⁴. Брошура ж Ю. Сливинського, в якій був узагальнений не лише вагомий особистий досвід автора, але й його колег-консультантів Б. Луканюка та М. Мишанича, стала чи не першим в українському етномузикознавстві посібником для транскрипторів народних пісень.

Особлива актуальність питань музично-етнографічної документації спонукала Б. Луканюка у 1989 році виступити редактором-упорядником київської збірки статей з цієї галузі, де, окрім іншого, вперше була опублікована інформація про народномузичний Архів Львівської консерваторії, яку підготував Ю. Сливинський [33, с. 93–94]⁵.

¹ Саме тоді розпочалася плідна співпраця Б. Луканюка із Ю. Сливинським, а поза консерваторією – також і з Михайлом Мишаничем [15, с. 59; 19, с. 13–16].

² У другій половині ХХ століття звичним був спосіб запису з орієнтацією при паспортизації на окремий фольклорний твір [14, с. 141].

³ Поза Львівською консерваторією цей бланк, як правило, дещо коригували відповідно до потреб конкретного закладу [14, с. 141].

⁴ Див. про використання обох форм нижче: с. 21, 23.

⁵ Детальніше про цю публікацію див. [15, с. 66]. Цікаво, що, за спогадами Б. Луканюка, поява виданої у Києві збірки статей за його редакцією стала

Співпраця Б. Луканюка та Ю. Сливинського у 80-ті роки принесла і перші здобутки в галузі *географічного етномузикознавства*, що мало величезне значення для майбутніх ареально-типологічних студій вже в період ПНДЛМЕ [32, с. 12]. Саме в той час було розпрацьовано принципи ієрархічного етнографічного регіонування Західної України з поділом на окремі краї, провінції та області на основі „ідеї визначення меж між ними строго за фізико-географічним рельєфом та водними басейнами” [цит. за 15, с. 67]. Згодом Б. Луканюк теоретично обґрунтував цю концепцію у публікації 1990 року „Питання методики географічного етномузикознавства” [27], а практичним підсумком студій став підготований дослідниками в 1987 році масштабний довідник „Етнографічне регіонування Західного полігону”, де було визначено етнографічну приналежність близько 7 000 населених пунктів [8].

Загалом же цей період, якщо не брати до уваги спорадичну участь в музично-фольклористичній роботі Б. Луканюка, відрізнявся не лише стабільністю, але й певною стагнаційністю, яка особливо помітна на тлі наступного діяльного етапу.

Хроніка реорганізацій. Максимум суттєвих нововведень, організаційних змін у навчальному та науковому процесі в Консерваторії припадає на 1988–1992 роки. Головна стратегія Б. Луканюка як нового керівника музично-фольклористичної роботи полягала в тому, щоб згуртувати навколо себе львівських етномузикологів [19, с. 15–16] та з їхньою допомогою налагодити у виші і наукові студії, і виховання молодих кадрів – у перспективі керівників етномузикологічної праці у різних кутках Західної України, або ж і майбутніх колег у стінах цього ж закладу¹. Власне, підвищення рівня етномузикознавчої освіти стало для Б. Луканюка першочерговим завданням, зважаючи як на специфіку вищого *навчального* закладу, так і на вкрай незадовільний її тодішній стан – по суті, в Консерваторії на той час лишень викладався короткий курс „Народної музичної творчості” на окремих факультетах із разовою польовою практикою для музикознавців та композиторів. Отож, запроваджуючи зміни саме з педагогіки, Б. Луканюк у 1988/89 навчальному році взяв на себе читання низки нових теоретично-

вагомою підставою для Зенона Дашака, ректора консерваторії, піти назустріч численним реорганізаційним пропозиціям ученого, про що буде нижче.

¹ Забігаючи наперед, можна сказати, що так і сталося, адже переважна більшість нинішніх працівників ПНДЛМЕ навчалася у Б. Луканюка та обрала етномузикологію справою свого життя саме під його впливом [19, с. 15–21].

практичних дисциплін¹ на теоретико-композиторському факультеті, а після завершення цього навчального року домігся збільшення загальної кількості лекційних годин майже втричі та введення нових форм практичних занять на всіх факультетах [15, покликання 8 на с. 69, с. 76–78]. Поряд із Б. Луканюком навчанням студентів займалися головню Л. Кушлик та М. Мишанич, а наприкінці розглядуваного періоду до кола педагогів приєдналися ще й Ірина Довгалюк та Василь Коваль². Залучення студентів різних спеціальностей до експедиційної роботи в індивідуальній та груповій формах, а також до опрацювання польових матеріалів, одразу ж призвело до суттєвого збільшення графічних та звукових фондів Архіву Кабінету народної музики. Вагомі результати роботи (чого вартувало лишень здобуття у 1988/89 навчальному році понад 1 500 записів народної музики порівняно з 7 000, згромадженими за попередні 30 років [2; 33, с. 94]), а також загальна тогочасна атмосфера національного піднесення, посилення інтересу до власної питомої культури спонукала дирекцію консерваторії піти на низку реорганізаційних змін, хронологія яких виглядає так³:

- травень 1989: рішенням Вченої ради Консерваторії та наказом від 24 травня 1989 року [1, 1989] створено Кафедру української музики і народної творчості. Б. Луканюк займав посаду завідувача цієї кафедри з 2 квітня 1990 р. [1, 1990] до 1 лютого 1991 р. [1, 1991];
- січень–березень 1990: штат Кабінету вперше від 1973 року одержує додаткові лаборантські ставки [1, 1990];

¹ Серед них: „Вступ до етномузикознавства”, „Музична етнографія”, „Аналіз народних музичних творів”, „Музично-етнографічну практика” та „Українська народна музична література” для студентів теоретико-композиторського факультету [1, 1988].

² Наприкінці 1980-х–початку 1990-х років музично-фольклористичні предмети в консерваторії викладали також Б. Котюк та Ю. Сливинський (як погодинник на час заочних сесій), а також спорадично та за запрошенням дирекції вишу відомий український етноорганолог І. Мацієвський [1, 1989].

³ Фактичний початок змінам поклав у лютому 1989 року факт передачі надто тісному Кабінету-„купе” (див. [15, с. 68]) сусідньої кімнати „у зв’язку із значним розширенням книжкових фондів, фонотеки, створенням нотного архіву, збільшенням кількості технічного обладнання” [3]. Дещо пізніше, після появи лаборантських ставок, це дозволило запровадити чергування та обслуговування відвідувачів – насамперед, студентів, яким надавали магнітофони для виконання завдань із транскрипції. Наукові співробітники, у свою чергу, мали день присутності.

- травень 1990: наказом від 3 травня 1990 р. Кабінет народної музики перетворений на „Науково-дослідну музично-етнографічну лабораторію” [1, 1990]¹, методичним керівником якої призначено Б. Луканюка, а завідувачем – Л. Кушлика. Штат лабораторії – науково-методичний керівник, завідувач, 2 старших і 2 молодших лаборанти;
- січень 1991: наказом від 30 січня 1991 р. „з метою поглибленого наукового вивчення музичного фольклору західноукраїнського регіону” [1, 1991] на базі Кабінету створюється Науково-дослідна лабораторія із приблизно таким же штатом²;
- грудень 1991: наказом від 22 листопада 1991 року заснована перша в Східній Європі Кафедра музичної фольклористики [1, 1991]³; Л. Кушлика на посаді завідувача змінює Т. Брилинський (якого, у свою чергу, в 1999 році заступає В. Коваль)⁴;
- грудень 1992: наказом Міністерства культури України від 30 грудня 1992 року створюється Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології при Кафедрі музичної фольклористики [9] (див. також Додаток 3 на с. 242)⁵.

Ще деякі організаційні зміни наступних років торкнулися, головню, роботи Кафедри – відкриття 1993 року окремого етномузикологічного відділу та тимчасового її приєднання до Кафедри музичної україністики (від грудня 2000 до липня 2002 року) [1, 2002]. У ПНДЛМЕ, своєю чергою, відбувалися штатні та кадрові ротації: у березні 1994 року поряд із

¹ Правильна назва – „Науково-дослідна лабораторія музичної етнографії”. Різноманітність цієї назви спорадично трапляється в документації 1990–1992 років, що, зрештою, було властиво і для назви попереднього осередку – Кабінет народної музики найчастіше називали „Кабінетом народної творчості” або „Кабінетом фольклору” (іноді навіть у межах одного наказу [1, 1988]), а також „Лабораторією фольклору”, „Учбовою лабораторією фольклору” тощо.

² Протягом вересня 1990–січня 1991 лаборантські посади НДЛМЕ зазнавали постійних змін і в кількісному складі, і в якісному (працівників переводили на посади старших лаборантів та лаборантів із вищою освітою, а деякого з них тимчасово переформлювали навіть на вакантні ставки концертмейстрів.

³ У Київській консерваторії така кафедра з’явилася лише 1993 року [21, с. 8, 11].

⁴ Від вересня 2018 завідувачем ПНДЛМЕ є Юрій Рибак.

⁵ На півтора року раніше, у червні 1991 року, була заснована київська Проблемна лабораторія, яка за штатним розкладом розпочала роботу в січні 1992 року. Створенню обох закладів, львівського і київського, які були і є єдиними у своєму роді в Україні, посприяли тогочасний проректор з наукової роботи Київської консерваторії Арсеній Котляревський [21, с. 8] та міністр культури, колишній дисидент, Іван Дзюба. За цю інформацію дякую Б. Луканюку – *Л.Д.*

лаборантськими з'явилися ставки наукових співробітників [1, 1994], а загальна кількість штатних одиниць вже у 1995 році сягнула 8-ми [4, 1995], що мало чим відрізняється від сучасного штатного розпису. Попри численні кадрові пертурбації в ПНДЛМЕ ще у початковий період склався той основний „кістяк” працівників, який під незмінним науковим керівництвом Б. Луканюка зберігається і донині (далі – в алфавітному порядку): Ліна Добрянська, Ірина Довгалюк, Василь Коваль, Лариса Лукашенко, Михайло Мишанич, Юрій Рибак та Ірина Федун. Окрім них, певний час на посадах наукових співробітників в 1990-х роках працювали Тарас Брилинський, Антоній Поточняк, Лариса Сабан, Володимир Сивохіп та Олександра Турянська¹.

Попри те, що від 1995 року, здавалося б, для ПНДЛМЕ та Кафедри були створені всі необхідні умови для праці, вже від кінця 1990-х років унаслідок загальновідомих труднощів, що склалися на той час в Україні, а також окремих суб'єктивних чинників ситуація в Консерваторії і з науковою, і з педагогічною етномузикознавчою роботою помітно ускладнилася² – недостатність фінансування призвела до сповільнення темпів збирацької роботи, а під кінець розглядуваного періоду – до зменшення, і потім і до скасування (вперше із 1958 року) студентської експедиційної практики, на що також сильно вплинуло майже повне нівелювання всіх попередніх „фольклористичних преференцій” у навчальному процесі³. Відтоді основний масив теоретично-практичних музично-фольклористичних студій повністю ліг на ПНДЛМЕ та Кафедру музичної фольклористики.

¹ Лаборантами в окреслений період працювали такі студенти та випускники вишу: Марта Вовк, Ліна Добрянська, Ольга Коломисць, Галина Курило, Леся Ланцуга, Ольга Мирцало, Світлана Перескоцька, Ірина Слуцька, Софія Соловей, Юрій Яцків та ін.

² Детальніше про умови праці у 1990-х роках див. [15, с. 79]. У 1998 році до звичної нестачі професійної звукозаписувальної техніки та браку касет додалася піврічна заборгованість зарплатні, „повна відсутність фінансування на фольклористично-етнографічні експедиції (наукові відрядження, касети, батарейки), видавничу та конференційну діяльність” [4, 1998]. Правда, на початку 2000-х років фінансування, хоч і часткове, було відновлено [4, 2000, 2001–2004]. Аналогічна ситуація спостерігалася в той час і в Київському етномузикологічному осередку, певним виходом із якої стало залучення спонсорської допомоги зацікавлених організацій [21, с. 57], чого не практикували у ПНДЛМЕ.

³ Найбільшою втратою для етномузикологічної підготовки студентів вишу стала „Фольклорна практика”, відмінена на більшості факультетів та збережена із значним зменшенням кількості годин для музикознавців та композиторів. Див. про це детальніше: [15, с. 79].

Планування наукової роботи. Суттєвим нововведенням Б. Луканюка на початковому етапі керівництва музично-фольклористичними студіями стало довго- та короткострокове планування роботи¹, підпорядкованої виконанню головної теми. Магістральним напрямом для ПНДЛМЕ стали ареально-типологічні студії, а метою – розробка амбітної, розрахованої практично на півстолітній термін, фундаментальної теми „Традиційна народна музика й етнічна історія Галичини та Волині (Володимирії)”. Спрямовання діяльності Лабораторії саме на ареально-типологічні дослідження було продиктовано, очевидно, кількома причинами. По-перше, географічне етномузикознавство перебувало в руслі давніх традицій львівської типологічної школи [32, с. 9–10]. По друге, на той час воно становило значний інтерес для самого Б. Луканюка – вивчаючи досвід львівської школи, ще у 1979-му році вчений констатував, що саме ареально-типологічні студії народної музики є основним інструментом здобуття даних, які разом із даними суміжних дисциплін можуть дозволити формувати загальні історико-еволюційні гіпотези [30]. Нарешті, ще однією вагомою підставою розвивати цей напрям було бажання Б. Луканюка інтенсифікувати збирацьку діяльність, давно практиковану у Львівській консерваторії. З одного боку, це відповідало актуальним науковим потребам, адже без створення банку музично-етнографічної інформації неможливі жодні територіальні дослідження, з іншого ж – служило „надзвичайно важливій справі збереження національного духовного скарбу – традиційної народної музики” [4, 2001]. Вибір же Галичини та Володимирії як фольклорної бази (у найширшому розумінні) був очевидним і з точки зору територіальної „відповідальності” львівського осередку за цей регіон.

¹ Планування роботи Б. Луканюк увів у практику етномузикологічних студій вишу практично з перших кроків: так, навіть у наказі 1990 року, який перетворював Кабінет на Лабораторію, було затверджено подані вченим конкретні пропозиції річного навантаження: „Встановити річний обсяг опрацьованих музично-етнографічних матеріалів: а) експедиційно-польові записи з подальшою архівною та систематизаційною обробкою – 1000 умовних одиниць; б) транскрипції на фонологічному рівні – 500 одиниць; в) результатів науково-методичних досліджень – 2,0 авторських аркуші” [1, 1990]. Ось, для порівняння, перелік основних обов’язків Кабінету народної творчості за 1988 рік: готувати експедиції, розробляти маршрути, визначати мету, підбирати матеріали для розшифрування, проводити консультації, забезпечувати студентів та викладачів необхідною літературою, підтримувати функціонування каталогів і т. д., і т. п. [1, 1988].

Для вирішення завдань фундаментальної теми, кінцевою метою якої була підготовка багатотомної монографії з однойменною назвою за участю фахівців суміжних дисциплін, Б. Луканюк розробив довготривалий Перспективний план у чотирьох етапах, на кожен із яких виділив приблизно 10–15 років [12] (див. Додаток 1 на с. 240)¹.

Метою *першого етапу*, розрахованого на 1990–2004 роки², стало „згромадження первісних (вихідних) музично-етнографічних даних, їх архівне опрацювання та виконання ряду підготовчих теоретично-практичних праць [...]”. Конкретні завдання та орієнтовні обсяги майбутніх робіт як у галузі музичної етнографії (документації народної музики), так і музичної етнології (підготовки студій та ін.), учений виклав в окремому Перспективному плані [10] (див. Додаток 2 на с. 241)³, в якому відтоді була прописана та узгоджена вся різнобічна діяльність ПНДЛІМЕ.

Етап був розрахований на 15 років, тому задля контролю та поточної корекції завдань періодично готувалися короткочасові плани – три-чотирирічні (1994–97, 1998–2000, 2001–04 років) та однорічні, зокрема тематичні. На відміну від узагальнених перспективних, вони були максимально конкретними⁴ [11] (див. Додаток 4 на с. 243) і майже повністю формувалися на основі індивідуальних пропозицій співробітників Лабораторії. Таке сприяння молодим і досвідченим дослідникам у їхніх студіях пояснювалося тим, що принциповою позицією Б. Луканюка як науково-методичного керівника ПНДЛІМЕ була вимога реального фахового зросту працівників – для студентів-лаборантів це був спершу захист випускної роботи⁵, для співробітників із вищою освітою – здобуття кандидатського ступеня. Відповідно вчений створював у своєму науковому осередку такі умови, щоб вагома частка

¹ Єдиний із усіх етапів, який був реалізований до кінця, – це перший. Далі, у процесі виконання другого етапу, Лабораторія вимушено замінила наукову фундаментальну тему прикладною „Народна вокальна творчість Львівщини”.

² Перспективний план на 1990–2004 роки був затверджений насправді 1992 року, тоді як реальний старт першому етапові був даний ще у 1989 році, із початком планових польових студій. Не збігається також і хронологія закінчення цього етапу, оскільки наступний згідно з документацією ПНДЛІМЕ розпочався у 2008 році [15, покликання 7 на с. 79].

³ Окремий план був розроблений лише для першого етапу, для решти ж розробку було відтерміновано до часу завершення попередніх етапів (Додаток 2).

⁴ Аж до зазначення кількості орієнтовного аркушату досліджень або точної до одиниці кількості запланованих експедицій (Додаток 3).

⁵ Див. про захист робіт нижче: с. 30.

службових обов'язків у пошукувачів збігалась із виконанням конкретних завдань у роботі над дипломною чи дисертацією¹. Цілком звичною та постійною для ПНДЛМЕ була також практика колективної допомоги в експедиційній роботі дослідникам-польовикам, які займалися ареально-типологічними студіями².

Задля досягнення реальних зрушень у музично-фольклористичній роботі вишу Б. Луканюк поряд із плануванням запровадив у ПНДЛМЕ також і строгу внутрішню звітність за затвердженими нормативами праці³. Окрім підсумкового річного звіту, співробітники подавали також низку поточних – за півріччя/квартал чи навіть місяць⁴, на основі яких від 1995 року готувався розгорнутий щорічний звіт у вигляді реферату для Міністерства [4, 1995–1999, 2000–2004]⁵. Нині ці реферовані звіти є одним із головних та найнадійніших джерел інформації про діяльність Лабораторії. Ця інформація широко використана, зокрема, і в запропонованій розвідці. Загалом всій основній документації ПНДЛМЕ (і плановій, і звітній) була властива чітка внутрішня структура, переважно організована системою індексів (Додаток 4), та єдина логіка укладання: перші блоки завдань завжди стосувалися музично-етнографічної роботи – експедиційно-польової та архівування, і лише після них містився етномузикологічний розділ – дослідження (публікації) та конференційна діяльність.

¹ Максимальне сприяння працівникам у роботі над дипломними та дисертаційними дослідженнями було навіть окремо задекларовано в Перспективному плані 1990–2004 (Додаток 2, пункт 10).

² Експедиції для згромадження матеріалів, необхідних для когось із дослідників, могли відбуватися або спільними зусиллями співробітників Лабораторії (наприклад, експедиції 1996–2002 років), або й в рамках студентської польової практики (переважна більшість експедицій 1989–початку 90-х років). Роботу, як правило, проводили за питальником, підготованим керівником програми/підпрограми.

³ Для кожної посади в ПНДЛМЕ були передбачені службові обов'язки, контроль за виконанням яких здійснювався у вигляді звітів із погодинним обліком відповідно до спеціально розроблених нормативів (загальне річне навантаження на ставку – 1920 годин, актуальне і нині).

⁴ Для короткострокової внутрішньої звітності в Лабораторії існували навіть спеціальні бланки.

⁵ Реферовані звіти мали обсяг близько одного авторського аркушу. Їх готували за єдиним зразком від 1995 року – від часу появи в ПНДЛМЕ комп'ютера та принтера – до 2013 включно. Див. зразки звітів в електронних додатках на сайті Етномузики. Адреса сторінки: <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-muzychnoji-folklorystyky-etnomuzykolohiji/publikatsiji/etnomuzyka/dodatky-do-etnomuzyky-14/>.

Музично-етнографічна документація. Документування музичного фольклору у всіх трьох ланках цієї праці – збирання, опрацювання та архівування – стало пріоритетним напрямом роботи ПНДЛМЕ в окреслений період, оскільки створювало надійну джерельну базу для майбутніх теоретичних узагальнень. Основу цієї бази в Консерваторії вже було закладено понад тридцятилітньою попередньою збирацькою роботою, а завданням Б. Луканюка було активізувати та вдосконалити цю працю.

Насамперед, учений підпорядкував її конкретним науковим цільовим програмам, що прийшло на зміну великою мірою оказіональному вибору місць запису минулих років. Об'єктом дослідження стала низка територій Західної України, визначених за історико-етнографічним регіонуванням як відправним моментом на початкових, підготовчих стадіях досліджень [27, с. 7]¹. За кожною із програм/підпрограм обстеження було закріплено виконавців-співробітників (Додаток 4). Хоча на практиці, частіше, бувало навпаки – цілеспрямоване дослідження працівником певного локального осередку, головно під час підготовки диплому або дисертації, призводило до появи в планах науково-дослідницької роботи ПНДЛМЕ нової підпрограми².

Активний розвиток польових студій спонукав Б. Луканюка до *реформування* кабінетного музично-етнографічного *Архіву*³, який в існуючому на 1988 рік вигляді не міг забезпечити актуальних наукових потреб. Зміни відбувалися у таких головних заходах:

- заснування графоархіву – рукописного (машинописного) фонду транскрипцій та супутньої документації;
- утворення в рамках графоархіву окремих колекцій відповідно до статусу збирача;
- створення нотоархіву – фонду фонетичних транскрипцій;
- створення фоноархіву копій польових записів;
- запровадження комп'ютерної реєстрації та систематизації даних про вміст Архіву на рівні збирацьких сеансів (від 1996 року)⁴;

¹ Про розробки у галузі етнографічного регіонування див. вище: с. 13.

² Див. про це нижче: с. 30.

³ Детальніше див.: [15, с. 74–76; 16; 17].

⁴ Результатом стало створення електронного каталогу записів ПНДЛМЕ. Детальніше про нього див.: [16]. У київській Лабораторії подібний каталог був створений пізніше, у 2003 році, але відтоді ж кияни розпочали переведення в

- переведення аудіоархіву у цифровий формат (початки – 2002 рік, систематична робота – 2004)¹ тощо.

Для розробки фундаментальної проблематики непересічне значення мало започаткування *графоархіву*, без якого аудіозаписи при всій своїй об'єктивній цінності звукових документів залишалися би непридатними для теоретичного дослідження. Тому від перших років окресленого періоду в Лабораторії транскрипційна робота набула систематичного характеру на зміну вибіркового нотуванню в минулому і охоплювала як значний масив нових надходжень – головню зусиллями студентів, так і записи попередніх років, які опрацьовували переважно лаборанти². На допомогу транскрипторам М. Мишанич, як один із найдосвідченіших фахівців у цій галузі та викладач курсу нотації народної музики в Консерваторії, підготував методичні рекомендації „Архівне опрацювання народновokalьних творів”, де подав строго уніфіковані правила опрацювання музично-етнографічних матеріалів для графофонду ПНДЛМЕ з інструкціями оформлення народнописенних словесних і музичних текстів [31]. Транскрипційній практиці та архівуванню матеріалів також були присвячені окремі параграфи брошури „Музично-етнографічна практика”, яку видав Б. Луканюк, узагальнивши досвід Кафедри музичної фольклористики [24, с. 14–17].

Внутрішній устрій графоархіву передбачав розосередження записів за окремими архівними справами – експедиційними виїздами, а в їх межах – за сеансами, для паспортного оформлення яких власне використовували згаданий вище „Листок збирача”³.

Важливе значення мав поділ графоархіву на окремі *колекції*, що відокремило записи, які здійснили працівники Лабораторії/Кафедри або інші особи під керівництвом цих працівників (колекція „ЕК” – „експедиції консерваторії/кафедри”) від так званих сторонніх надходжень (колекції „НЗ” – „надходжень зовнішніх” та „НІ” – „надхо-

електронний формат рукописного фонду [21, с. 13, 69], що поки для ПНДЛМЕ залишається у перспективі.

¹ У початках оцифрування львівську Лабораторію випередила київська, яка розпочала цю справу 1998 року [21, с. 13, 64], натомість ПНДЛМЕ на кілька років випередила навіть Інститут мистецтв Польської академії наук, де оцифрування було запроваджене 2004 року [20, с. 29].

² Зважаючи на потребу опрацювання величезного масиву аудіозаписів, попередніх та новітніх, були встановлені доволі високі норми для лаборантів-графоархівістів – 1 000 одиниць у рік на 1 ставку.

³ Див. с. 12.

джень індивідуальних”)¹. У межах кожної колекції застосована хронологічна нумерація експедицій/сеансів/творів. Відтак, позначка колекції та відповідні номери утворили інтуїтивно зрозумілу систему шифрів, повсюдно використовувану при посиланні на записи Архіву.

Матеріали колекції *ЕК* слугували основою ареально-типологічних студій: експедиції проводили досвідчені фахівці – співробітники ПНДЛМЕ чи Кафедри², здійснювали відповідно до конкретних завдань програми обстеження певного локального осередку, за чітким планом та після попередньої підготовки, із використанням питальників тощо – все це дозволяло здобувати значний за обсягом, достовірний та якісний матеріал. Крім того, до кінця 1990-х років завдяки чималим вимогам дисципліни „Музично-етнографічна практика” (особливо для музикознавців та композиторів) на повну силу використовувався потенціал студентів у збирацькій роботі під час проходження активної та пасивної практики в терені [15, с. 76–80; 24, с. 11].

Колекції сторонніх надходжень, „НЗ” та „НГ”, об’єднувало лише те, що це були індивідуальні записи „як студентів і викладачів консерваторії, так і місцевих збирачів” [10]³. Колекція „НЗ” – одноразові експедиції студентів (головно виконавських факультетів та диригентів) – надавала в сукупності об’ємний, цікавий матеріал та значно розширювала географію записів [15, с. 80, 98–99]. Тоді як до колекції „НГ” входили цілісні особисті архіви досвідчених збирачів. З одного боку, це були масштабні зібрання пісень відомих західноукраїнських краєзнавців (як приклад – Петра Зборовського, М. Мишанича, Олексі Ошуркевича⁴ та ін.), накопичувані ними протягом тривалого часу та передані на зберігання в Архів НДЛМЕ (Кабінету) вже в окреслений період. Цей якісний матеріал, звичайно, був активно залучений у дослідницьку роботу, зокрема для створення питальників перед плановими експедиціями або для уточнення новітніх польових даних. З іншої сторони, частина особистих архівів поставала як результат новітньої експедиційної діяльності дослідників-„польовиків”, студентів та пошукувачів. Оскільки такі збирачі, як згадувалося вище, нерідко створювали окремі підпрограми обстеження, здобутий матеріал до колекції „НГ” слугував базою для розробки фундаментальної

¹ У цьому Б. Луканюк дотримався традицій В. Гошовського. Див.: [17, с. 158].

² Повний перелік керівників див. у [15, с. 78], а також у Таблиці 1 на с. 42–43.

³ У київській Лабораторії таких збирачів називали „позаштатними помічниками” [21, с. 22].

⁴ Див. нижче покликання 4 на с. 31, а також [15, с. 75, покликання 1; 16, с. 38].

проблеми на тому ж рівні, що і матеріали колекції „ЕК”. Та й взагалі, під час виконання дослідницьких програм депонування записів у колекції „ЕК” чи „НГ” не було принциповим.

Цілковитою новацією для тодішніх етномузикологічних студій стало заснування *нотоархіву*. Започатковуючи цей фонд, Б. Луканюк певною мірою послуговувався рекомендаціями Климента Квітки укладати „взірцеві систематично впорядковані архіви, що в них легко орієнтуватися при науковій праці, і навіть у науково-теоретичних творах покликатися на занумеровані мелодії, що в рукописній формі переховуються по цих архівах” [цит. за: 28, с. 51]. Саме за таким принципом був створений нотоархів ПНДЛМЕ, де кожна транскрипція була записана на окремій стандартизованій карті¹ з інвентарним номером, на який можна було і послатися в науковій праці, і легко віднайти нотацію в архіві. Таким чином, за словами Б. Луканюка, кожна нотація фоноархіву „з моменту депонування стає загальнодоступним фактом науки” [28, с. 52]².

Фонетичне транскрибування включало відображення на письмі за допомогою спеціальних знаків нотної графіки всіх особливостей манери та способів виконання „на межі людського слуху” [4]. „Наближеними до фонетичних” вважав Б. Луканюк транскрипції Ю. Сливинського та М. Мишанича з їхніх рукописно-машинописних збірок 1978–87 років, більшість яких зберігалася в ПНДЛМЕ [15, с. 75; 28, с. 49]. На відміну від граматичних транскрипцій графоархіву, де на папір клалися всі зафіксовані твори, для фонетичних нотацій обиралися лише окремі зразки. Для студентів, які до 1996 року включно робили такого роду транскрипції поряд із співробітниками Лабораторії, це часто були особисті записи [24, с. 14].

Упорядкований перезапис оригінальних польових касет та бобин в окреслений період призвів до утворення *фоноархіву* копій – на зміну звуковій колекції оригіналів В. Гошовського. Фоноархів (дві колекції, „ФА” (фоно-архів) та „ФМ” (фоно-матеріали)) складала бобини, упорядковані за хронологічним принципом³. Колекція „ФА” з’явилася першою. Вона творилася за доволі трудомісткою методикою: вміст сеансу умовно розділявся навпіл та записувався

¹ Бланком була вищезгадана Карта записувача. Див. с. 12.

² Властиво, графоархів ПНДЛМЕ також був організований таким чином, що на кожну його мелодію можна було легко послатися за допомогою унікального архівного шифру, згаданого вище [17, с. 158]. Наскрізну ж нумерацію застосовував В. Гошовський, реєструючи кожен твір фоноархіву в інвентарній книзі.

³ В. Гошовський укладав фонозаписи за територіально-хронологічним принципом.

на обох сторонах магнітофонної стрічки сеанс за сеансом (із відмежуванням кольоровими вставками); при цьому копіювалися лише музичні твори (розмови вилучалися задля економії місця), а їхнє місцезнаходження на плівці (за показником лічильника на магнітофоні) фіксувалося у спеціальному бланкові хронометражу. Такий спосіб укладання максимально ефективно задовольняв пошукові потреби, оскільки за бажанням можна було легко віднайти не лише сеанс, але й навіть кожен конкретний твір – звичайно, що таке фоноархівування обов'язково мало бути попередньо графічно опрацьованим. Колекція „ФМ” відрізнялася від попередньої суцільністю перезапису сеансу – від початку і до кінця.

Фонокопіювання у часи найбільшої матеріальної скрути надавало можливість повторно використовувати якісні касети в терені, знищуючи тим самим оригінальний запис. Згодом від цієї прикрої практики вдалося відмовитися і оригінали стали зберігати в ПНДЛМЕ поряд із копіями.

Типологія експедицій та методика польової роботи. Типи експедицій розглядуваного періоду можна виділити за кількома ознаками. Насамперед, відповідно до реалізації завдань першого етапу виїзди поділялися на програмні та непрограмні. До програмних, незалежно від кількості учасників та конкретних цілей, належали всі експедиції, що проводилися на визначених локальних осередках у рамках виконання програм обстеження.

Залежно від кількісного складу експедиції були груповими та індивідуальними; групові проводилися як за участю студентів (у рамках польової практики), так і без них. При цьому студентські групові виїзди завжди здійснювалися на території програмного обстеження, тоді як всі інші могли відбуватися як за програмами, так і поза ними.

Найрезультативнішими були *програмні групові*¹ експедиції за участю студентів, практиковані до 1998 року включно. Методика проведення цих виїздів, яку ще наприкінці 1980-х років розробив та апробував Б. Луканюк, була висвітлена у кількох публікаціях, зокрема у двох брошурах ученого [24, 25]. Перша з них, вищезгадана „Музично-етнографічна практика”, призначалася головно керівникам студентської практики. Хоча, за словами автора, ця публікація не торкалася „конкретних методичних питань техніки збирання,

¹ Як буде зрозуміло з наступного тексту, слово „групові” об'єднує навіть ті експедиційні виїзди, в яких спільним був лише виїзд у терен, а надалі дослідники працювали в різних населених пунктах самостійно.

транскрибування, архівування народномузичних творів” [24, с. 5], усе ж, саме в ній учений охарактеризував основні етапи підготовки та проведення польового дослідження¹ та окреслив три головні способи експедиційного обстеження: розвідковий, систематичний та вузькотематичний [24, с. 12], широко використовувані в збирацькій роботі ПНДЛМЕ². Друга брошура „Пам’ятка студента-практиканта і збирача-початківця” (Рівне, 2001) адресована насамперед студентам і містить методичні інструкції до всіх сфер музично-етнографічної праці, а також доповнена набором спеціальних питальників [25, с. 8–13].

Методика програмних групових експедицій – у звітах вони іменувалися „загальнопрограмні дослідницькі” [4] – передбачала послідовне дослідження обраної території з одночасними виїздами в терен 2–4 „бригад” (груп) із диференціацією функцій їх членів³. Близьке перебування у зоні обстеження кількох груп надавало можливість обміну інформацією, корекції конкретних завдань. Застосовувалося ретельне систематичне опитування, інколи попереджуване розвідковими сеансами, під час якого проводилося кілька- або й багаторазове обстеження сіл⁴.

¹ На методики тих часів впливали не лише наукові цілі, але й потреби економії коштів, зокрема, на бензин. Звідси застосування „бригадного” способу виїзду в терен, коли маршрут поїздки автобусом Консерваторії розробляли так, щоб пункти базування були розташовані по одній дорозі і збирацькі групи послідовно на них „десантувалися”, а також і „вахтового” методу, коли бригади, змінюючи одна одну, доїжджали/відбували з терену своїм ходом [4, 1995, 1996].

² За Б. Луканюком **розвідкове зондування** передбачає виявлення кращих носіїв, оцінку стану традиції, фіксацію основної жанрової сітки вокальної та інструментальної музики за можливістю без варіантів виявлених мелотипів; **систематичне обстеження** – запис виконавців різних соціодемографічних груп; цілісне дослідження народномузичної (як традиційної, так і сучасної, із повним розкриттям культуро-жанрової системи). Дослідження подібного типу інакше називають фронтальним (див., наприклад: [21, с. 58]; охоплення повного репертуару із варіантами тощо; **вузькотематичне дослідження** може полягати у повній фіксації окремих жанрів або виявленні наявності/ відсутності певного жанру чи твору, встановлення меж розповсюдження того чи іншого явища, вивчення особливості виконавської манери тощо [24, с. 12].

³ Склад кожної групи: консультант (співробітник ПНДЛМЕ або Кафедри), студент 2-го року навчання, що проводив активну практику (керував пошуком, здійснював опитування) та кілька першокурсників – помічників, спостерігачів [24, с. 12].

⁴ Як приклад, виїзд ЕК 54–56: 3 збирацькі групи (консультант, студент-керівник, студент/студенти помічники), 4 дні обстеження, 6 населених пунктів,

Від 1996 року в ПНДЛМЕ водночас почали практикувати групові програмні виїзди без участі студентів – „бригаду” формували з працівників ПНДЛМЕ, які поодиночі або в парі творили експедиційні групи, працювали в різних населених пунктах, а базувалися найчастіше в одному¹. При щільному графіку роботи і великому навантаженні збирачі намагалися застосовувати обстеження, наближене до систематичного, проводячи по кілька сеансів в кожному селі. Нарешті, вже в 2000-х роках проведення кількох сеансів в одному населеному пункті стало скоріше винятком², оскільки в середньому кожному члену експедиційної бригади необхідно було дослідити протягом дня народномузичну культуру одного, а часто і двох сіл. Звичайно, що в таких умовах можливим був розвідковий спосіб опитування, із виявленням основної жанрової сітки³.

У 1996–2001 роках окремі програмні групові виїзди співробітників ПДЛМЕ провадилися разом із представниками інших вищих навчальних закладів України та зарубіжжя головню в рамках проекту „Славія–2000”⁴. В експедиціях 1996 року за цим проектом працівники Лабораторії вперше набули досвіду роботи в комплексному дослідженні за участю різнопрофільних фахівців⁵.

25 сеансів, близько півтисячі творів. Правда, 15 із 25 сеансів провели члени однієї студентської бригади.

¹ Як приклад, виїзд ЕК 166–168: 3 збирацькі групи (=3 співробітникам), 3 дні обстеження, 14 сіл, 34 сеанси, близько 700 здобутих одиниць.

² Якщо прослідкувати співвідношення кількості сеансів та обстежених пунктів в окреслений період, то тенденція до зниження багаторазових обстежень одного села стає дуже помітною: у 1989–1999 роках це три-два сеанси, від 2000-х – у середньому півтора.

³ Як приклад, виїзд ЕК 229–232: 4 збирацькі групи (=4 співробітникам), 1,5 дня обстеження, 9 сіл, 11 сеансів, біля 1 500 творів.

⁴ В експедиціях 1996 року – програми „Славія–2000” (ЕК 158–159) та „Європегіон Буг” (ЕК 160), одночасно проведених на пограниччі Білорусі, Польщі та України, брали участь представники Брестського, Люблінського та Волинського університетів [23]. Згодом у рамках „Славії–2000” надалі відбулися експедиції „Стохід” (ЕК 174) 1998 року та „Ратеньщина” 1999 року (ЕК 176), а із Брестським університетом у листопаді 1996 року був укладений Договір про науково-творчу співпрацю. Ще одна спільна експедиція була проведена 2001 року з колективом Кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (ЕК 200–201).

⁵ Класифікацію експедицій на комплексні та галузеві запропонував Б. Луканюк у вищезгаданих „Типових формах документації” [29, покликання 13 на с. 10].

Попри те, що завдання першого етапу передбачали здійснити, окрім програмних експедицій суцільного обстеження, ще й вузькотематичні виїзди, до того ж, у більшій кількості, але із меншим очікуваним результатом (Додаток 3, пункт 2), на практиці повна перевага надавалася фронтальному способу дослідження ареалу. Дещо ширшою була типологія *програмних індивідуальних* експедицій, які поділялися на загальнопрограмні, розвідкові, тематично-дослідницькі, тематично-уточнювальні тощо [4, 1995–2004].

У цілому за окреслений період *вузькотематичних* виїздів – групових та індивідуальних – відбулося зовсім небагато¹. Незалежно від того, на якій території їх проводили, такі експедиції у планово-звітних документах були зазначені позапрограмними. Серед них дві групові експедиції на територію Польщі – на Лемківщину в 1991 році² та на Холмщину в 1996³, низка принагідних виїздів співробітників ПНДІМЕ головно на територію Волинської, Закарпатської, Івано-Франківської та Львівської областей⁴. Поза програмами, звичайно, здійснювалися також і регулярні записи під час різноманітних фестивалів та конкурсів⁵.

¹ На сьогоднішній день відомо про вісім таких виїздів. Третиную з них керувала І. Федун у 1994–1995 роках під час підготовки свого дипломного дослідження, пов'язаного з особою бойківського скрипаля. Колектив ПНДІМЕ провів дві тематично-уточнювальні експедиції, присвячені „ладканкам”, а саме: у 1995 „Передладканки вздовж Ікви” (за архівним шифром ЕК 118, за участю також польського дослідника П. Дагліга). Детальніше див. [26]) та 2002 року, задля встановлення кордону поширення тирадних та строфічних ладканок на Івано-Франківщині. Ще дві експедиції співробітники Лабораторії присвятили зимовому жанровому циклу, записавши обряд колядування на Гуцульщині у 2001 році та „Маланку” на Поділлі в 2004. Дві експедиції за темою „Традиційна звукова іграшка” провела у 1995 році Л. Сабан.

² Експедиція була організована „на замовлення Краківського університету” [7], учасники – Б. Луканюк, Ю. Сливинський та Ярослав Бодак.

³ Маю на увазі ЕК 160, див. покликання 5 на с. 26.

⁴ Найбільше таких „оказіональних” експедицій провела І. Федун у 1998, 2001–2004 роках [4, 1998, 2001–2004], із них чимало на Гуцульщину, куди спорадично виїжджали також і Я. Турянська 1989 р., Л. Сабан та Л. Добрянська 1998 р. та ін.

⁵ Найчастіше працівники Лабораторії записували автентичних виконавців на Міжнародному слов'янському фестивалі „Коляда” (м. Рівне, 1997, 1998, 1999 р.р.) та Міжнародному фестивалі „Берегиня” (м. Луцьк, 1998, 2004 та ін. р.р.). З-поміж інших – Світовий конгрес гуцулів (м. Яремча, 1996 р.), Другі всесвітні Бойківські фестини „З чистих джерел” (м. Турка Львівської області, 1997 р.), Фестиваль-конкурс традиційної музики (м. Надвірна, 2000 р.), фестиваль „Горицивіт” (Львів, 2001 р.) та ін.

Цільові програми: хід виконання та підсумки. Перспективним планом на 1990–2004 роки було затверджено такі основні програми обстеження історико-етнографічних областей¹ Західної України: „Надсяння”, „Мале Полісся”, „Передкарпаття”, „Опілля” та „Волинь” (Додаток 2, пункт 1), до яких 1996 року додалося ще „Західне Полісся” [4, 1996–2004]². Окрім Передкарпаття³, яке разом із Карпатським регіоном чи не найкраще вивчали львівські етномузикологи в попередні періоди [33, с. 95], решта локальних осередків належала до маловивчених. Їх вибір був мотивований як очевидною потребою заповнити білі плями, так і бажанням підтвердити гіпотезу⁴ про існування „самобутнього укладу життя з його звичаями й обрядами, усною словесністю та народним музикуванням” не лише на майже неохоплених Львівською консерваторією північних землях – Поліссі та Волині, але й навіть на „індустріалізованому й урбанізованому Поділлі” [34, с. 95] – до якого, згідно з етнографічним регіонуванням, власне і належали „Надсяння” та „Опілля”.

Усього протягом окресленого періоду було опрацьовано 19 програм та підпрограм на території Галичини та Володимирії (див. Таблиці 5–6 на с. 45–46), причому однією із перших якраз розпочалася розробка програми „Надсяння” (24 виїзди головно групові у 1989–1991 роках, керівник Б. Луканюк), а дещо згодом – і „Опілля” (1994–2000 роки, до 1999 року керівник Т. Брилинський, 19 переважно групових експедицій).

Орієнтовно у 1990-му році стартувала програма „Передкарпаття”, яка виявилася чи не найретельніше виконаною в ПНДЛМЕ завдяки реалізації трьох її основних підпрограм: „Покутське під-

¹ Слово „область”, яке офіційно зазначено в усіх планово-звітних документах там, де згадуються програми обстеження, було вжите радше в значенні певного локального осередку, а не історико-етнографічної області згідно з теорією Б. Луканюка, оскільки з-поміж усіх теренів історико-етнографічними областями є лише „Надсяння” та „Опілля” (та пізніше додане „Західне Полісся”), тоді як решта – „Волинь”, „Мале Полісся” та „Передкарпаття” є провінціями. У свою чергу, підпрограми зовсім не обов’язково збігаються з областями і можуть бути їх „районами”, „околицями” і т. ін. [27, с. 6]. Див. *Таблицю 6*.

² Старт цієї програмі був даний у вищезгаданій комплексній експедиції 1996 року „Славія–2000”. Див. покликання 2 на с. 26–27.

³ Включення „Прикарпаття” до програм обстеження було, вочевидь, зумовлено розробкою на межі 1980–90-х років двох підпрограм з цієї провінції, про що йтиметься нижче.

⁴ Гіпотеза була висловлена в повідомленні про збирацьку роботу Львівської консерваторії [34, с. 95], див. вище: с. 12.

гір'я" (1989¹–2004 роки, керівник О. Турянська, індивідуальне та групове обстеження, 23 задепонованих виїзди), „Велике Підгір'я" (28 експедицій, головню групових за участю студентів у 1990–94 роках та спорадичні індивідуальні виїзди на початку 2000-х) та „Підгоргання" (1991–1997 роки, керівник В. Коваль, 45 експедицій, переважно індивідуальних). Також у рамках програми „Передкарпаття" було здійснено 1 індивідуальну (1997) та 3 групові експедиції (2001) за підпрограмою „Буковина" та 4 групові за підпрограмою „Калушина" (2004).

З-поміж інших галицьких програм, згодом доданих до трьох основних, були: „Закарпаття" із однією індивідуальною експедицією 1999 року та „Пониззя" із підпрограмами „Північно-східне Пониззя", 2003 та „Південносхідне Пониззя", 2004, по 4 групові виїзди на кожну підпрограму.

Від початку 1990-х років розпочато обстеження і теренів Володимирії, найраніше – за програмою „Мале Полісся" із двома головними підпрограмами „Белзівщина" (29 переважно групових виїздів у рамках студентської практики у 1992–94 роках, керівник Л. Кушлик) та „Вороняки" (підпрограма була виконана особистими зусиллями А. Поточняка, в основному в 1996–1999 роках, здійснено близько 20-ти виїздів).

У ті ж роки велася й індивідуальна розробка програми „Волинь" (підпрограма „Західна Волинь", 1993–1994 роки, 5 виїздів здійснила І. Федун, та „Середня Волинь", 2 експедиції Ю. Рибак у 1993–1994 роках).

З 1996 року основною зоною обстеження для ПНДЛМЕ стає територія провінції „Велике Полісся". На ній інтенсивно розробляли 4 підпрограми. „Західне Полісся", за документацією Лабораторії, називалося „програмою", у межах якої опрацьовувалися всі інші підпрограми, серед яких – одна із такою ж назвою „Західне Полісся"² (1998, 2001 та 2001 роки, групові експедиції), закордонні „Берестейщина" (5 індивідуальних та групових виїздів) та „Підляшшя" (1999–2001, всі експедиції провела керівник програми Л. Лукашенко) та найретельніше з-поміж усіх досліджена „Верх-

¹ У 1989 році відбувся один індивідуальний виїзд на Покуття майбутнього керівника цієї програми Я. Турянської.

² Оскільки і Берестейщина, і Підляшшя, і Західне Полісся, за регіонуванням Б. Луканюка, є рівноцінними областями, коректнішою назвою для програми, можливо, була б назва провінції – „Велике Полісся" (див. Таблицю 6).

ньопріп'ятська низовина" (керівник Ю. Рибак, переважно 1996–2002 роки, 20 експедицій).

Важливо, що повноцінне виконання програм передбачало весь комплекс ареально-типологічних студій – після згромадження матеріалів у терені слідувала стадія кабінетної роботи із виготовленням схематичних та фонологічних нотацій, картотек мелотипів [32, с. 45], „систематизація, аналіз пісенних типів, поглиблене порівняльне вивчення їх проявів у просторі та часі, підсумування результатів дослідження” у вигляді наукової роботи [6, с. 2].

В окреслений період випускники Кафедри музичної фольклористики, у переважній більшості також і працівники ПНДЛМЕ, керуючи певними програмами/підпрограмами захистили низку дипломних досліджень: „Музична культура села Пуків” (Т. Брилинський, 1993 р., програма „Опілля”), „Приурочена народновокальна творчість Рожнятівщини” (В. Коваль, 1994, підпрограма „Підгоргання”)¹, „Народна пісенність Пістинсько-Рибницького межиріччя” (О. Турянська, 1994, програма „Покутське підгір'я”), Яцків Ю. „Підгірянсько-бойківське пограниччя на Дрогобиччині” (Ю. Яцків, 1996, підпрограма „Велике Підгір'я”), „Календарно- та сезонно-обрядові наспіви Верхньопріп'ятської низовини” (Ю. Рибак, 1998, підпрограма „Верхньопріп'ятська низовина”), „Традиційне весілля у селах Вороняків” (А. Поточняк, 1999, підпрограма „Вороняки”) та „Типи народної пісенності Яворівщини. Антологія” (Роман Скобало, 2002, програма „Надсяння”). У випускних роботах іншої тематики – дипломних „Тетрахордові системи в народних піснях Західної Волині та Західного Полісся” (Л. Лукашенко, 1996), „Бойківський скрипаль Кузьма Воробець у контексті етнічного середовища” (І. Федун, 1996), а також магістерській „Скрипкова народна музика західнополіської традиції” (В. Ярмола, 2004) також великою мірою були використані як давніші, так і новітні експедиційні записи ПНДЛМЕ. Вже після закінчення першого етапу кілька програм лягли в основу захищених дисертацій².

Кількісні результати збирацької роботи першого етапу завдяки всім запровадженим нововведенням були надзвичайно вагомими і значно перевищили показники, які ставилися за мету на початку

¹ Поглиблена розробка цієї підпрограми від 1994 року відбувалася за новою науково-дослідною програмою „Етнокультурні процеси на Підгорганні” [6].

² Були захищені дисертації Ю. Рибак (2005 р., підпрограма Верхньопріп'ятська низовина), В. Ковалю (2006 р., підпрограма „Підгоргання”) та Л. Лукашенко (2013 р., підпрограма „Підляшшя”). Архівні матеріали із Західного та Середнього Полісся були використані і в етноорганологічній дисертації В. Ярмоли (2011 р.).

окресленого періоду¹. Так, було заплановано записати близько 20 тисяч творів в експедиціях Консерваторії/Кафедри, також задепонувати 10 тисяч зовнішніх надходжень, збільшивши у такий спосіб фонди Архіву на 30 тисяч записів народної музики (Додаток 2). Насправді ж упродовж 1990–2004 років в експедиціях Консерваторії/Кафедри було здобуто близько 28,5 тисяч творів, приблизно стільки ж – понад 26 тисяч – надійшло до разом взятих фондів „НЗ” та „НІ”. Отже, загальна кількість записів цього періоду – понад 53 тисячі одиниць – мало не вдвічі перевищила намічений результат², а в цілому обсяги архівних матеріалів досягли вагової позначки у близько 60 000 записів народної музики.

Оцінюючи здобутки окресленого періоду із сучасних позицій, можна констатувати, що він став кульмінаційним у збирацькій діяльності ПНДЛІМЕ, оскільки вже від другої половини 2000-х років приріст нових записів до Архіву помітно зменшився. Це було викликано не тільки нестачею фінансування чи змінами у навчальних програмах, але й об’єктивним фактом згасання активної фази побутування музичного фольклору. Правда, втішним є факт, що прогноз, висловлений у середині 1990-х років про те, що „орієнтовно після 2000 року старовинний обрядовий фольклор практично припинить своє існування” [4, 1995], все ж повністю не збувся навіть і донині.

Детальніші результати збирацької роботи окресленого періоду подано у таблицях наприкінці цієї розвідки (див. с. 42–46). На відміну від показників із статистичними даними про Архів ПНДЛІМЕ, опублікованими в 1998 та 2017 роках [15; 16]³, цього разу, окрім вилучення інформації про роки поза першим етапом, не взято до уваги матеріали індивідуальних студентських експедицій із колекції „НЗ”, а також окремі приватні архіви колекції „НІ”, згромаджені ще до періоду ПНДЛІМЕ⁴. Такий підхід був зумовлений не лише

¹ Деяку інформацію про збирацькі здобутки ПНДЛІМЕ, зокрема і в окреслений період, див. також: [15, с. 78–83].

² Ця статистика, дещо уточнена, була взята з публікації: [15, с. 80 та покликання 1 на цій же сторінці].

³ Попередні таблиці були вміщені у двох статтях автора цієї розвідки про Музично-етнографічний архів ПНДЛІМЕ [15; 16].

⁴ Зокрема, не враховані архіви П. Зборовського (обсягом близько трьох із половиною тисяч записів), М. Мишанича (більше тисячі записів) та О. Ошуркевича (близько трьох тисяч), задепоновані в ПНДЛІМЕ орієнтовно у 1990–91 роках [7]. Цим колекціям присвячено кілька публікацій, перелічених у: [15, покликання 1 на с. 75].

бажанням уникнути дублювання вже опублікованої інформації¹, але й необхідністю виокремити польові дослідження співробітників Лабораторії та Кафедри, спрямовані на виконання програмних та позапрограмних завдань першого етапу реалізації фундаментальної проблематики. Таблиці містять узагальнену та систематизовану за різними параметрами статистику про кількісні здобутки на рівні експедицій /сеансів/населених пунктів/творів (*Таблиці 1 і 2*), адміністративно територіальне (*Таблиці 3 і 4*) та етнографічне (*Таблиці 5 і 6*) походження записів, а також про збирачів². Як свідчить *Таблиця 2*, найбільший здобуток у фонди Архіву ПНДЛІМЕ (від орієнтовно півтори тисячі записів та більше) принесли 12 збирачів, лідерами з-поміж яких є Ірина Федун, Василь Коваль, Юрій Рибак, Лариса Лукашенко та Антоній Поточняк.

Результати транскрибування та архівування записів. Пропоновані нижче дані не є повними, оскільки не віднайдено підсумкових звітів за 1993–1994 роки. Водночас наявна інформація в цілому дає можливість відобразити реальну картину про здобутки окресленого періоду.

Запроваджуючи від самих початків строгу дисципліну опрацювання записів у *графоархів*, Б. Луканюк не зазначав навіть орієнтовний бажаний результат, оскільки це залежало головню від здобутків польових студій, а також, як показали реалії другої половини 1990-х, від участі в цьому процесі студентів Консерваторії. Так чи інакше, за 15-літній період спільними зусиллями для графоархіву було транскрибовано приблизно 13–15 тисяч одиниць народної музики [4, 1995–2004; 5; 7]³.

Результатом нотоархівування повинно було стати 3 000 фонетичних транскрипцій. Згідно з точними даними показчика цих нотацій, нещодавно створеного в ПНДЛІМЕ⁴, протягом 1989–2002 років було зроблено 1 313 повністю нових транскрипцій, а також підготовлено 154

¹ На рівні районів та областей відомості про колекції „НЗ” та „НП” увійшли до показчиків публікації 2017 року [15, с. 101–104], а за населеними пунктами – до таблиць статті 1998 року [16, с. 41–48].

² Ще одна таблиця із детальнішою інформацією про хід виконання програм уміщена в Електронних додатках (адресу див. у покликанні 5 на с. 19).

³ Цифра є орієнтовною, оскільки відсутні дані за 1993–94 роки, а в звітах за 1999–2000 роки інформацію подано в авторських аркушах, по 20 а.а. за кожен рік (1 а.а. містить 96 „вертикальних” нотних рядків).

⁴ Розробка таблиць Л. Добрянської, введення даних Н. Мотрук та Г. Найдух.

картки із чистовим переписом нотацій Ю. Сливинського. Дані, що містяться у звітах, подають дещо більше загальне число, 1552 транскрипції за 1990–92 та 1995–2000 роки, а також ще 20 авторських аркушів нотацій за 2001–2004 роки. Крім того, протягом 1998–2000 років було транскрибовано на фонологічному рівні майже п'ять із половиною аркушів „народномузичних творів, виконуваних інструментальними капелами, у вигляді цілісної партитури” [4, 1998–2000]. Вказані розходження унеможливають подати точне число зроблених нотацій, але очевидно, що загалом поставлене у 1990 році завдання було виконано.

Для *фоноархіву* протягом першого етапу було скопійовано понад півтори тисячі годин звучання на майже трьох сотнях бобин. Колекцію „вибіркового” копіювання „ФА” утворили більше, ніж півтори сотні плівок, дещо меншою виявилася колекція наскрізного перезапису „ФМ” – близько 120 бобин.

Наслідком *оцифрування фонозаписів*, яке поступово замінило копіювання до фоноархіву, стало переведення в електронний формат записів більш, ніж 50-ти збирацьких сеансів. Причому у 2001–2002 роках було заведено лише по одному з них, натомість далі темпи цієї роботи різко інтенсифікувалися внаслідок і покращення матеріально-технічної бази ПНДЛМЕ, і нагальної потреби перезапису недовговічних аналогових носіїв. Останнє великою мірою спричинило помітне зниження темпів графоархівного опрацювання як у той період, так і на сучасному етапі, оскільки саме цей вид діяльності від початку 2000-х років перетворився на основне навантаження лаборантів.

Протягом 1995–2002 років у ПНДЛМЕ також був сформований і невеличкий *відеоархів* загальним обсягом близько 30 годин та відеозаписами, зокрема, із Бойківщини (1995 р., 2000 р.), Західного Полісся (1998 р.), Покуття (2000 р.) та інших теренів [4, 1995, 1998, 2000–2002]. Відеозаписи в окреслений період проводилися лише спорадично із-за відсутності в Лабораторії необхідного обладнання.

Висновки. Початковий період діяльності ПНДЛМЕ за різноманітністю та ефективністю роботи в галузі документування музичного фольклору не мав собі рівних у багатолітній історії етномузикознавчих студій Львівської консерваторії та й, можливо, в Україні в цілому. Чітка продуманість мети, стратегії і тактики її досягнення, використання новітніх методів у збиранні, опрацюванні та архівуванні народної музики, реорганізація етномузикологічного навчання, строгий планово-звітний стиль роботи, створення умов для постійного фахового зросту співробітників, бажання не лише розв'язати глибокі наукові

проблеми, але й прислужитися справі збереження пам'яток народно-музичного мистецтва як вагомій частки золотого фонду вітчизняної та світової культури – всі ці особливості роботи ПНДЛМЕ, запроваджені Богданом Луканюком на першому етапі реалізації фундаментальної проблеми „Народна музика Галичини та Володимирії”, дозволили колективу Лабораторії спільними зусиллями досягнути блискучих результатів на всіх рівнях музично-етнографічної роботи. Інноваційний досвід цього періоду становить не просто історичний інтерес, але й може допомогти в організації діяльності на сучасному етапі.

Список використаних джерел

Архів ЛНМА

1. Накази по канцелярії / Львівська державна консерваторія ім. М. В. Лисенка. 1988–2001. *При покликанні на це джерело цифри після коми означають рік.*

Архів ПНДЛМЕ

2. Витяг з протоколу № 3 засідання кафедри української музики та народної творчості від 19 жовтня 1989 року. 1989. 1 с.
3. Витяг з протоколу № 10 об'єднаного засідання кафедр теоретико-композиторського факультетів від 22 лютого 1989 року. 1989. 1 с.
4. Звіт про науково-дослідну роботу „Традиційна народна музика й етнічна історія Галичини та Волині” (Проміжний): Реферат. Львів, 1995–2004. *При покликанні на це джерело цифри після коми означають рік.*
5. Звіт про роботу НДЛМЕ в 1992 р. / завідувач НДЛМЕ Т. Брилинський. 16.12.1992. 1 с. Машинопис.
6. Коваль Василь. Етнокультурні процеси на Підгір'ї: Науково-дослідна програма. Львів, 1994. 11 с.
7. Короткий звіт про роботу НДЛМЕ ЛДК в 1990–1991 рр. / доц. Б. Луканюк. 01.11.1991. 1 с. Машинопис.
8. Луканюк Богдан, Сливинський Юрій. Етнографічне регіонування Західного полігону: Показник населених пунктів. Львів, 1987. Машинопис. 154 с.
9. Наказ Міністерства культури України № 279 від 30 грудня 1992 року [підписаний 11.01.1993]. 1993. 1 с.
10. Перспективний план першого етапу роботи (1990–2004) НДЛМЕ при кафедрі музичної фольклористики ВДМІ ім. М. Лисенка у Львові. 1992. 2 с.
11. Перспективний план роботи на 1994–1997 роки НДЛМЕ при кафедрі музичної фольклористики ВДМІ ім. М. Лисенка у Львові. 1993. 5 с.
12. Перспективний план роботи НДЛМЕ при кафедрі музичної фольклористики ВДМІ ім. М. Лисенка у Львові. 1992. 1 с.

Друковані джерела

13. Вовчак Андрій. Документування українського фольклору у Львівському університеті імені Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 66. Львів, 2017. С. 150–194.
14. Вовчак Андрій. На шляху до створення архіву українського фольклору // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 47. Львів, 2009. С. 133–155.
15. Добрянська Ліна. Історія формування Музично-етнографічного архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 66. Львів, 2017. С. 47–105.
16. Добрянська Ліна. Музично-етнографічний архів ПНДЛМЕ: Спроба комп'ютерної систематизації // Восьма конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / редактор-упорядник Богдан Луканюк. Львів, 1997. С. 35–48.
17. Добрянська Ліна. Музично-етнографічний архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної академії імені Миколи Лисенка: історія, сьогодення, перспективи // Вісник Львівського університету. Серія філологічна / упорядники Андрій Вовчак, Ірина Довгалюк. Львів, 2009. Вип. 47. С. 156–164.
18. Добрянська Ліна, Довгалюк Ірина. Кафедра музичної фольклористики // Сторінки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Львів, 2003. С. 169–178.
19. Довгалюк Ірина, Рибак Юрій. Богдан Луканюк: організатор науки, педагог, учений // Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 2017. С. 9–28.
20. Дорош Пйотр. Фонографічна колекція Інституту мистецтв Польської академії наук – історія та сучасність // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 66. Львів, 2017. С. 18–46.
21. Клименко Ірина, Мурзина Олена. Київська Лабораторія етномузикології. 1992–2007. Київ, 2008. 153 с. (Проблеми етномузикології. Вип. 3).
22. Коваль Василь. Із досвіду проведення фольклорних експедицій // Всеукраїнська науково-практична конференція „Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді”: Матеріали / головний редактор О. Смоляк. Тернопіль, 2000. С. 85–89.
23. Комплексні експедиції на Велике Полісся / Лукашенко Лариса, Антоній Поточняк, Юрій Рибак, Ірина Федун // Традиційна народна музична культура Західної Волині та Західного Полісся / редактор-упорядник Т. Брилинський. Львів, 1997. С. 17–22.
24. Луканюк Богдан. Музично-етнографічна практика: Методичні рекомендації для теоретико-композиторського факультету / Методичний кабінет навчальних закладів Міністерства культури. Київ, 1995. 22 с.

25. Луканюк Богдан. Пам'ятка студента-практиканта та збирача-початківця: Методичні рекомендації для студентів спеціальності 7.020205 “Музичне мистецтво” спеціалізації “Викладач, артист, керівник фольклорного ансамблю” / Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету; кафедра музичного фольклору. Рівне, 2001. 24 с.
26. Луканюк Богдан. Передлядканки вздовж Ікви // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / упорядник Богдан Луканюк. Львів, 1994. С. 73–74.
27. Луканюк Богдан. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель / упорядник Богдан Луканюк. Львів, 1990. С. 6–8.
28. Луканюк Богдан. Про основний фонд писемних джерел музично-етнографічної інформації // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Польові дослідження / упорядник Богдан Луканюк. Львів, 1991. С. 45–53.
29. Луканюк Богдан. Типові форми музично-етнографічної документації: Методичні рекомендації / Львівська державна консерваторія імені Миколи Лисенка. Львів, 1981. 24 с. + 6 с. дод.
30. Луканюк Богдан. Типологічна школа в українському етномузикознавстві // Республіканська науково-практична конференція „Проблеми вивчення та пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури”. Тези доповідей. Рівне, 1990. С. 73–74.
31. Мишанич Михайло. Архівне опрацювання народновокальних творів: Методичні рекомендації з музично-етнографічної транскрипції. Львів, 1995. 20 с.
32. Рибак Юрій. Методика ареально-типологічних досліджень в етномузикології. Досвід львівської школи // Етномузика. Число 3 / упор. Ю. Рибак. Львів, 2007. С. 9–22.
33. Сливинський Юрій. Збирацька діяльність вузів України. Львівська консерваторія // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики / редактор-упорядник Богдан Луканюк. Київ, 1989. С. 92–95.
34. Сливинський Юрій. Техніка нотації народних пісень: Методичні рекомендації / Львівська державна консерваторія імені Миколи Лисенка. Львів, 1982. Ротапринт. 47 с.

REFERENCES

1. Nakazy po kantseliarii (1988–2001), *Nakazy po kantseliarii* [Directive on the office], Lvivska derzhavna konservatoriia, *Lvivska derzhavna konservatoriia im. M. V. Lysenka* [The M. Lysenko Lviv State Conservatory], (in Ukrainian).
2. Protokol (1989), *Protokol № 3 zasidannia kafedry ukrainskoi muzyky ta narodnoi tvorchosti vid 19 zhovtnia 1989 roku* [Minutes of meeting on 19th October 1989 of the Department of Ukrainian Music and Folk Art], Excerpt, 1 p., (in Ukrainian).
3. Protokol (1989), *Protokol № 10 obiednanoho zasidannia kafedr teoretyko-kompozytorskoho fakultetiv vid 22 liutoho 1989 roku* [Minutes of meeting on 22nd February 1989 of the Department of Theoretical and Composite Faculty], Excerpt, 1 p., (in Ukrainian).
4. Zvit (1995–2004), *Zvit pro naukovo-doslidnu robotu “Tradytsiina narodna muzyka y etnichna istoriia Halychyny ta Volyni”* [Report on the research work “Traditional folk music and ethnical history of Halychyna and Volyn’], (in Ukrainian).
5. Brylynskyi, Taras (1992), *Zvit pro robotu NDLME v 1992 r.* [Work report Scientific-Researching Laboratory of Music Ethnology for 1992], Typing, 1 p., (in Ukrainian).
6. Koval, Vasyl (1994), *Etnokulturni protsesy na Pidhorhanni: Naukovo-doslidna prohrama* [Research program “Ethno-cultural processes in Pidhorhannia”], Lviv, 11 p., (in Ukrainian).
7. Lukaniuk, Bohdan (1991), *Korotkyi zvit pro robotu NDLME LDK v 1990–1991 rr.* [Short work report Scientific-Researching Laboratory of Music Ethnology for 1992], Typing, 1 p., (in Ukrainian).
8. Lukaniuk, Bohdan, Slyvynskyi, Yurii (1987), *Etnohrafichne rehionuvannia Zakhidnoho polihonu* [Ethnographic region of the Western landfill], Lviv, Typing, 154 p., (in Ukrainian).
9. Nakaz (1993), *Nakaz Ministerstva kultury Ukrainy vid 30 hrudnia 1992 roku* [Administrative order of the Ministry of Culture of Ukraine on 30th December], 1 p., (in Ukrainian).
10. Perspektyvnyi plan pershoho etapu (1992), *Perspektyvnyi plan pershoho etapu roboty (1990–2004) NDLME* [Perspective plan of the first stage of work (1990–2004) Research Scientific Laboratory of Music Ethnology], 2 p., (in Ukrainian).
11. Perspektyvnyi plan (1993), *Perspektyvnyi plan roboty na 1994–1997 roky NDLME* [Perspective work plan for 1994–1997 Research Scientific Laboratory of Music Ethnology], 5 p., (in Ukrainian).
12. Perspektyvnyi plan (1992), *Perspektyvnyi plan roboty NDLME* [Perspective work plan Research Scientific Laboratory of Music Ethnology], 1 p., (in Ukrainian).

13. Vovchak, Andrii (2017), "Documenting ukrainian folklore at Ivan Franko National University of Lviv", *The Visnyk of the Lviv University*, Iss. 66, pp. 150–194, (in Ukrainian).
14. Vovchak, Andrii (2009), "On the way to creating of ukrainian folklore Archive", *The Visnyk of the Lviv University*, Iss. 47, pp. 133–155, (in Ukrainian).
15. Dobrianska, Lina (2017), "The History of forming the ethnomusicographic archive of Research Scientific Laboratory of Music Ethnology", *The Visnyk of the Lviv University*, Iss. 66, pp. 47–105, (in Ukrainian).
16. Dobrianska, Lina (1997), "The ethnomusicographic archive of Research Scientific Laboratory of Music Ethnology: attempt of computer systematization", *Vosma konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel* [The Eighth conference for researchers of folk music in Red Rus' and adjusent lands], pp. 35–48, (in Ukrainian).
17. Dobrianska, Lina (2009), "The ethnomusicographic archive of Research Scientific Laboratory of Music Ethnology of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy: history, present times, perspectives", *The Visnyk of the Lviv University*, Iss. 47, pp. 156–164, (in Ukrainian).
18. Dobrianska, Lina, Dovhaliuk, Iryna (2003), "The Music Folklore Department", *Storinky Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii im. M. Lysenka* [Pages of the history of the Mykola Lysenko Lviv State Music Academy], pp. 169–178, (in Ukrainian).
19. Dovhaliuk, Iryna, Rybak, Yurii (2017), "Bohdan Lukaniuk: an Outstanding researcher and teacher", *Desiata konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel* [The tenth conference for researchers of folk music in Chervona (Red) Rus' (Galicia and Volodymyriya) and adjacent lands], pp. 9–28, (in Ukrainian).
20. Dorosh, Piotr (2017), "Phonographic collection of the Institute of Art of the Polish Academy of Science – hictory and present times", *The Visnyk of the Lviv University*, Iss. 66, pp. 18–46, (in Ukrainian).
21. Klymenko Iryna, Murzyna Olena (2008), "The Kyiv Laboratory of Music Ethnology". 1992–2007, *Problems of music ethnology*, Iss. 3, 153 p., (in Ukrainian).
22. Koval, Vasyl (2000), "From the experience of folklore expeditions", *Vseukrainska nauково-pedahohichna konferentsiia „Muzychnyi folklor v systemi navchannia ta vykhovannia molodi”* [Proceedings of the All-ukrainian scientific and practical conference "Music folclore in the system of education of youth"], pp. 85–89, (in Ukrainian).
23. Lukashenko, Larysa, Antonii, Potochniak, Yurii, Rybak, Iryna, Fedun (1997), "Complex expeditions to the Velyke Polissia", *Tradytiina narodna muzychna kultura Zakhidnoi Volyni ta Zakhidnoho Polissia* [Traditional folk music culture of the Western Volyn and Western Polissia], pp. 17–22, (in Ukrainian).

24. Lukaniuk, Bohdan (1995), *Muzychno-etnografichna praktyka: Metodychni rekomendatsii dlia teoretyko-kompozytorskoho fakultetu* [Ethnomusicographic practice: Methodical recommendations for the Theoretical and Composing Faculty], 22 p., (in Ukrainian).
25. Lukaniuk, Bohdan (2001), *Pamiatka studenta-praktykanta ta zbyrachapochatkivtsia: Metodychni rekomendatsii* [Memoirs of a student-trainee and beginner collector], 24 p., (in Ukrainian).
26. Lukaniuk, Bohdan (1994), "Pre-ladkanka along the river Ikva", *Piata konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel* [The fifth conference for researchers of folk music in Red Rus' and adjacent lands], pp. 73–74, (in Ukrainian).
27. Lukaniuk, Bohdan (1990), "The question of the methodology of geographic ethnoscience and the ethnographic region of Western Ukrainian lands", *Persha konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky zakhidnoukrainskykh zemel* [The first conference for researchers of folk music in Western Ukrainian lands], pp. 6–8, (in Ukrainian).
28. Lukaniuk, Bohdan (1991), "On the main fund of the written sources of ethnomusical information" *Druha konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) zemel: Polovi doslidzhennia* [The second researchers' conference on folk music of Chervona Rus' (Halychyna and Volodymyria)], pp. 45–53, (in Ukrainian).
29. Lukaniuk, Bohdan (1981), *Typovi formy muzychno-etnografichnoi dokumentatsii: Metodychni rekomendatsii* [Typical forms of musical and ethnographic documentation: Methodical recommendations], 24 p., (in Ukrainian).
30. Lukaniuk, Bohdan (1990), "Typological school in the Ukrainian ethnomusicology", *Respublikanska naukovo-praktychna konferentsiia „Problemy vyvchennia ta propahandy narodnoi tvorchoosti yak skladovoi chastyny ukrainskoi natsionalnoi kultury”* [Proceedings of the Republican scientific-practical conference "Problems of studying and propagation of folk art as an integral part of Ukrainian national culture"], pp. 73–74, (in Ukrainian).
31. Myshanych, Mykhailo, (1995), "Archival processing of folk songs: Methodical recommendations on ethnomusicographic transcription.", 20 p., (in Ukrainian).
32. Rybak, Yurii (2007), "The methodology of areal-typological investigation in ethnomusicology. Experience of the Lviv shcool", *Ethnomusic*, Iss. 3, pp. 9–22, (in Ukrainian).
33. Slyvynskyi, Yurii (1989), "Collecting activity of Ukrainian's Musical School. Lviv Conservatory", *Aktualni pytannia metodyky fiksatsii ta transkryptsii tvoriv narodnoi muzyky* [Topical issues of the method of collecting and transcribing of folk music], pp. 92–95, (in Ukrainian).
34. Slyvynskyi, Yurii (1982), *Tekhnika notatsii narodnykh pisen: Metodychni rekomendatsii* [Technique of folk song notation: Methodical recommendations], 47 p., (in Ukrainian).

Lina Dobrianska, ethnomusicologist, PhD, researcher at the Research Scientific Laboratory of Music Ethnology of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv), lina.dobrianska@gmail.com, +38 (068) 484 20 83.

About realization of the first stage of development of the fundamental problem “Folk music of Halychyna and Volodymyria”: innovative activity of the Research Scientific Laboratory of Musical Ethnology 1990s–early 2000s.

The article considers versatile ethnomusicographic activities of the Research Scientific Laboratory of Music Ethnology (RSLME) in initial period of its activity (1990–2004) under the direction of Bohdan Lukaniuk.

A brief historical outline of the ethnomusicological studies of the Lviv Conservatory has been submitted, the chronology of educational reform in pedagogy and scientific ethnomusicological studies of higher education has been presented, which resulted in the establishment of a new scientific institution, the Scientific-Researching Laboratory of Music Ethnography, on the basis of the Office of Folk Music as early as 1990's.

The main innovations introduced by B. Lukaniuk in the etnomusicology and education were outlined. PSRLME in cooperation with Music Folklore Department of the Mykola Lysenko Lviv High Music School has rapidly developed into a trusted ethnomusicological institution well established in Ukraine and abroad. The main innovations were: carefull planning of all activities of the Laboratory as an integral part of the project “Folk music of Galicia and Volodymyria”; the methodological and practical reform of musical education; establishment of an careful field research and archiving strategy as integral part of historical and ethnomusicological research programmes of the Western Ukraine ethnomusicological areals; a reform of Ethnomusicographic data archive: careful planning of field research programmes, establishments of new funds and collections, systematic archiving of current & historical records, etc.

The results of the initial period of the activities of PSRLME in the field of musical and ethnographic data archives are summarized, including the historical timeline of the implementation of as much as two dozen research programs and sub-programs which were then initially established, and a series of indicators has been created to provide historical timeline reference.

The article is prepared on the basis of the data archives of documentation and printed sources.

Tags: music folklore, ethnomusicology historical records, etnomusicological data archives, archiving data strategies, Bohdan Lukaniuk, PSRLME.

Стаття надійшла до редколегії 27.09.2018 р.

Пояснення до таблиць

Таблиці створені на основі даних Електронного каталогу [16, с. 37–39] та реферованих звітів [4, 1995–2004]¹. *Таблиця 1*² демонструє хронологію польових досліджень колекції „ЕК” за кількістю експедицій, сеансів, населених пунктів, здобутих творів та збирачами (для студентських виїздів зазначені лише прізвища консультантів із ПНДІМЕ або Кафедри. У *Таблиці 2* указані найрезультативніші збирачі ПНДІМЕ та їхні здобутки в індивідуальних та групових експедиціях. Прочерками в колонці „НГ” позначено відсутність фонду у збирача або ж відсутність даних про наявний (наприклад, „НГ” Т. Брилинського, Б. Луканюка тощо). *Таблиці 3 і 4* показують розподіл записів за адміністративно-територіальним поділом: за областями та країнами (для закордону) в *Таблиці 3* та на рівні районів та областей у *Таблиці 4*, доповненій також й інформацією про рік запису³.

Обстеження за програмами та підпрограмами малодосліджених регіонів Західної України ілюструють *Таблиця 5* (за хронологією) та *Таблиця 6* (за географією). Дані для них почерпнуті головню з реферованих звітів, оскільки у Каталогі етнографічна приналежність населених пунктів не зазначена. Водночас Каталог використано для перевірки та корекції інформації звітів, а також практично як єдине джерело відомостей за 1989–1994 роки⁴. В обох таблицях у колонці „Рік” звичайним шрифтом виписані роки проведення групових експедицій, курсивом – індивідуальних, потовщеним – обох видів; назва „Західне Полісся”, використовувана для позначення програми, відмічена зірочкою. Всі історико-етнографічні назви, а також порядок етнографічних країн/провінцій/областей/назв програм/назв підпрограм у *Таблиці 6* відповідає назвам та нумерації історико-етнографічних областей Б. Луканюка, із півночі на південь [27, с. 6]. Ієрархію регіонів та програм (підпрограм) позначено наступним чином: **КРАЙ** – **[Провінція]** – **Назва основної програми** – *Назва доданої програми* – Назва підпрограми.

¹ При позірній конкретизації таблиць, вміщена у них інформація не є остаточною, оскільки в Електронний каталог не заведено чимало даних про наявні в Архіві записи, упорядкування яких залишається на часі.

² Таблиця 1 є витягом за 1990–2004 роки із цього показника: [15, с. 95–97].

³ Адміністративно-територіальна приналежність записів відповідає інформації з Електронного каталогу (станом на 1979 рік) [16, с. 40].

⁴ Є лише поодинокі згадки програм „Надсяння” та „Ратанська долина” (очевидно, колишня назва програми „Пораття” („Белзівщина”) [5]. Для уточнення етнографічної приналежності записів 1989–1994 років було використано машинописний каталог Ю. Сливинського–Б. Луканюка [8] (див. про каталог с. 5).

Таблиця 1. Колекція „ЕК” за роками

Рік	№№ експедицій	Кількість				Збирачі (керівники збирацьких груп)
		експ.	сеансів	наб. пункт.	творів	
1989	46–50	5	44	15	724	Л. Кушлик, Б. Луканюк, Ю. Сливинський
1990	51–60	9	79	26	1554	Б. Котюк, Л. Кушлик, Б. Луканюк, Л. Сабан, Ю. Сливинський
1991	61–74	14	78	33	1612	Я. Бодак, Т. Брилинський, Л. Добрянська, В. Коваль, Б. Котюк, Л. Кушлик, Б. Луканюк, Л. Сабан, Ю. Сливинський
1992	76–89	14	82	54	1588	Т. Брилинський, Л. Добрянська, В. Коваль, Л. Кушлик, Б. Луканюк, Л. Сабан, Ю. Сливинський, О. Турянська
1993	91–107	17	88	39	2248	Т. Брилинський, Л. Добрянська, В. Коваль, Л. Кушлик, Б. Луканюк, Л. Лукашенко, Л. Сабан, Ю. Сливинський, О. Турянська, І. Федун, Ю. Яцків
1994	108–128	21	111	55	3096	Т. Брилинський, В. Коваль, Л. Кушлик, А. Поточняк, Л. Сабан, О. Турянська, І. Федун, Ю. Яцків
1995	129–148	20	161	75	3584	Т. Брилинський, В. Коваль, Л. Кушлик, Л. Лукашенко, С. Перескоцька, А. Поточняк, С. Соловей, О. Турянська, І. Федун, Ю. Яцків
1996	149–164	16	139	65	3111	В. Коваль, Л. Кушлик, Л. Лукашенко, С. Перескоцька, А. Поточняк, Ю. Рибак, О. Турянська, І. Федун
1997	165–172	8	84	43	2363	Т. Брилинський, Л. Добрянська, С. Перескоцька, А. Поточняк, Ю. Рибак, І. Федун
1998	173–174	2	45	21	979	Л. Добрянська, Л. Кушлик, Л. Лукашенко, Ю. Рибак, І. Федун
1999	175–179	5	65	31	1564	Л. Добрянська, Л. Лукашенко, А. Поточняк, Ю. Рибак, І. Федун

2000	180–190	11	52	38	1420	Л. Добрянська, В. Коваль, О. Коломисць, Л. Лукашенко, Ю. Рибак, І. Слущька, І. Федун
2001	191–202	11	70	39	1717	Л. Добрянська, В. Коваль, Л. Лукашенко, А. Поточняк, Ю. Рибак, І. Федун
2002	203–216	14	58	49	1285	Л. Добрянська, В. Коваль, Г. Курило, Л. Лукашенко, А. Поточняк, Ю. Рибак, І. Федун
2003	217–224	8	28	21	813	Л. Добрянська, В. Коваль, Л. Лукашенко, Ю. Рибак, І. Федун
2004	225–232	8	29	20	804	Л. Добрянська, В. Коваль, О. Коломисць, Г. Курило, Л. Лукашенко, Ю. Рибак, І. Федун

Таблиця 2. Колекції „ЕК” та „НІ” за збирачами

Збирач	Разом	ЕК	НІ
Ірина Федун	5545	4055	1490
Василь Коваль	4703	3296	1407
Юрій Рибак	4383	3855	528
Лариса Лукашенко	4277	3511	766
Антоній Поточняк	3674	1722	1952
Ліна Добрянська	2777	2777	–
Олександра Турянська	2492	1848	644
Любомир Кушлик	2174	2174	–
Лариса Сабан	1892	1892	–
Богдан Луканюк	1766	1766	–
Юрій Сливинський	1607	1607	–
Тарас Брилинський	1472	1472	–

Таблиця 3. Розподіл кількості записів за областями/країнами

Область / країна	К-ть
Волинська	5125
Закарпатська	251
Івано-Франківська	8552
Львівська	14254
Рівненська	1510
Тернопільська	2033
Чернівецька	384
Білорусь (Брест)	1754
Польща	1701

Таблиця 4. Розподіл записів за адміністративним регіонуванням

Волинська область	
Горохів (1993, 1994)	295
Камінь-Каширський (1997, 1998, 2001, 2002)	1244
Луцьк (1993)	37
Любешів (1996–1998, 2002)	1313
Любомль (1999, 2000, 2002)	1275
Ратне (1996, 1997, 1999–2000)	769
Стара Виживка (1999, 2002)	192
Закарпатська область	
Міжгір'я (1995)	34
Мукачеве (1999)	38
Рахів (2001, 2002, 2005)	31
Свалява (1999)	69
Ужгород (1999)	79
Івано-Франківська область	
Богородчани (1995)	1436
Верховина (1991, 2001–2004)	245
Галич (1994, 2002)	254
Долина (1995, 1996)	2020
Калуш (1994, 1999, 2000, 2002)	526
Коломия (1996, 2001, 2002)	769
Косів (1989, 1991, 2001)	116
Надвірна (1996, 2000–2002)	640
Рогатин (1994, 1995, 1997, 2000)	740
Рожнятів (1991–1993, 1995, 1997, 2002)	850
Снятин (1996)	754
Тисменицький (2002)	202
Львівська область	
Броди (1994, 1996–1998)	1467
Буськ (1996–1998)	165
Городок (1989, 1990, 2004)	662
Дрогобич (1998–2000)	96
Жидачів (1994, 2000)	763
Золочів (1994, 1997, 1998)	487
К.-Бузька (1993, 1994, 2000)	557
Мостиська (1991, 1992, 2004)	1584

Нестерів (1992–1994, 1998)	2216
Перемишляни (1994, 1995, 1997)	467
Пустомити (1998)	69
Самбір (1990, 1992)	75
Сколе (1998)	53
Сокаль (1993, 1994)	1387
Старий Самбір (1992, 1998)	502
Стрий (1994, 2000, 2001)	1094
Турка (2000, 2001)	57
Яворів (1989–1992)	2553
Рівненська область	
Дубровиця (1994, 1998, 1999)	544
Млинів (1992)	68
Острог (1999)	105
Рівне (1993–1996)	187
Рокитне (2001)	564
Сарни (2002)	42
Тернопільська область	
Бережани (1995, 1997)	652
Борщів (2004)	27
Зборів (2004)	227
Кременець (2003)	39
Ланівці (2003)	636
Монастирець (1997)	119
Підгайці (1997)	195
Шумськ (2003)	138
Чернівецька область	
Вижниця (1997)	12
Заставна (1997)	51
Новоселиця (2001)	113
Путила (1997, 2001)	40
Хотин (2001)	168
Закордон	
Білорусь (Брест) (1996, 1999–2001)	1754
Польща (1991, 1996, 1999–2001)	1701

Таблиця 5. Виконання програм обстеження за хронологією

Рік	Підпрограма	Програма	Провінція	К-ть експ.
1989–1991, 1996, 2004		Надсяння	Поділля	24
1989, 1991, 1996, 1997	Покутське під- гір'я	Передкарпаття	Передкарпаття	23
1990, 1991, 1992, 1994, 2000, 2001	Велике Підгір'я	Передкарпаття	Передкарпаття	28
1991–1993, 1995, 1997	Підгорання	Передкарпаття	Передкарпаття	45
1992–1994, 1998	Белзівщина	Мале Полісся	Мале Полісся	29
1992–1994	Західна Волинь	Волинь	Волинь	5
1993, 1994	Середня Волинь	Волинь	Волинь	2
1994, 1996– 1999	Вороняки	Мале Полісся	Мале Полісся	22
1994, 1995, 1997, 1998, 2000		Опілля	Поділля	19
1996, 1997, 1999–2002	Верхньоприп'ят- ська низовина	Західне Полісся	Велике Полісся	20
1996, 1997, 1999, 2001	Берестейщина	Західне Полісся*	Велике Полісся	5
1997, 2001	Буковина	Передкарпаття	Передкарпаття	4
1998, 2001, 2002		Західне Полісся	Велике Полісся	6
1999		Закарпаття	Закарпаття	1
1999, 2000, 2001	Підляшшя	Західне Полісся*	Велике Полісся	3
2002	Калущина	Передкарпаття	Передкарпаття	4
2003	Надбужжя	Мале Полісся	Мале Полісся	4
2003	Пн.-Сх. Пониззя	Пониззя	Поділля	4
2004	Пн.-Зах. Пониззя	Пониззя	Поділля	4

Таблиця 6. Виконання програм обстеження за географією

№	Історико-етнографічний регіон / програма / під-програма	К-ть експ.	Рік та тип експедиції
	ВОЛОДИМИРІЯ		
I	[Велике Полісся]		
	Західне Полісся *		
1	Підляшшя	1	1999, 2000, 2001
2	Берестейщина	5	1996, 1997, 1999, 2001
	Верхньоприп'ятська низовина	20	1996, 1997 , 1999–2002
4	Західне Полісся	6	1998 , 2001, 2002
II	Волинь		
7	Західна Волинь	5	1992, 1993, 1994
8	Середня Волинь	2	1993, 1994, 2000
III	Мале Полісся		
9	Белзівщина	29	1992, 1993, 1994, 1998
	Вороняки	22	1994 , 1996–1999
10	Надбужжя	4	2003
	ГАЛИЧИНА		
	[Поділля]		
11	Надсяння	24	1989–1991, 1996, 2004
12	Опілья	19	1994, 1995 , 1997, 1998, 2000
14	Пониззя		
	Пн.-Сх. Пониззя	4	2003
	Пн.-Зах. Пониззя	4	2004
V	Передкарпаття		
17	Велике Підгір'я	28	1990–1992, 1994, 2000, 2001
	Калущина	4	2002
	Підгоргання	45	1991–1993, 1995 , 1997
	Покутське підгір'я	23	1989, 1991, 1996 , 1997
19	Буковина	4	1997, 2001
VIII 24	Закарпаття	1	1999

ДАВНЬОКОЗАЦЬКЕ УКРАЇНСЬКО-КУБАНСЬКЕ ВЕСІЛЛЯ: РЕКОНСТРУКЦІЯ, СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ ПІСЕННОГО ФОНДУ

Надія Супрун-Яремко, музикознавець, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, дійсний член НТШ, член НСКУ (Львів), esperance.supr@gmail.com, +38 (097) 037 80 43

У пропонованій статті авторка розглядає давньокозацьке українсько-кубанське весілля на базі 268 пісень і мелодій, зафіксованих нею у 46 поселеннях історичної Чорноморії (степової частини сучасного Краснодарського краю РФ), транскрибованих, систематизованих і досліджених у послідовності 29 визначених ритуальних дій. За загальною тематикою вони розподіляються на пісні підготовчого (82), весільного (178) та післявесільного (8) етапів, за мелодико-стильовими ознаками – на речитативно-формульні (134), кантиленні (31), мішані (102) та танцювальні (1). Пісні речитативно-формульні складають формульно-обрядовий блок, кантиленні й мішані – драматичний блок, кантиленні, мішані та танцювальні – блок необрядових звичаєвих творів. Етномузикознавчий аналіз уможливив констатувати, що всі пісні належать до історично сформованої, генетично закріпленої та спадкоємно збереженої в умовах складної кубанської історії системи формотворення, в основі якої лежать принципи ритмопоспівкової варіативної комбінаторики та розспіваного мелоінтонування.

Ключові слова: українсько-кубанське весілля, історична Чорноморія, обрядові пісні, стиль, вокалізація, речитація, кантилена.

<http://dx.doi.org/10.33398/2523-4846-2018-14-1-47-73>

Звернення до народнотрадиційної культури зарубіжних українців, які, довгий час, мешкаючи за межами етнічної метрополії, не втрачали пасіонарної здатності зберігати історично набуті духовні цінності своєї нації, на сучасному етапі історично-соціальних подій та розвитку українського етномузикознавства набуло особливого актуального значення. Це стосується передусім народної піснетворчості як найбільш збереженої, доступної і репрезентативної сфери традиційної культури українського зарубіжжя.

Серед міграційних осередків на території Російської Федерації найяскравішим феноменом є народнопісенна культура українців історичної Чорноморії, степової надкубанської частини сучасного Краснодарського краю, яку від 1792 р. були змушені колонізовувати колишні запорожці, а пізніше – українські селяни (з визначеним

Російською імперією завданням завоювання автохтонних земель закубанських кавказьких народностей і водночас соціально-економічної розбудови краю). Кривава загарбницька експансіоністського характеру 70-річна Російсько-черкеська або Кавказька війна (1794–1864), в якій брали участь запорозько-чорноморсько-кубанські козаки, закінчилася включенням автохтонних закубанських земель до Росії, колонізацією їх озброєним козачим населенням, самодепортацією скореного народу на територію Османської імперії.

Українські козаки-воїни і перетворювані на воїнів селяни, якими планово поповнювалося Кубанське козаке військо, на чужій землі, в умовах перманентних воєнних дій та нової природно-географічної зони сумлінно творили рідну національну етногенетичну нішу. Будучи суперстратним (верхньошаровим) населенням і належачи до етносу з багатовіковою історією і культурою, вони зміцнювали цю нішу з кожною новою „хвилею” переселенців, що приносили новий (щодо хронології) суперстрат, який, нагромаджуючись на попередній, сприяв водночас і накопиченню, і оновленню етнокультурних традицій. При цьому функція українського селянина-переселенця як представника мирної праці і потенційного носія певної локальної фольклорної традиції була більш значущою, ніж функція козака-воїна, в процесі відтворення на кубанській землі українських етногенетичної та природно-соціальної ніш. До того ж селяни переселялися до Чорноморії сім'ями, завдяки чому на перший план у справі охорони етнокультурних традицій виступила жінка-селянка, яка з часом набувала статусу козачки и ставала головною рушійною силою у створенні мирного побуту в умовах воєнного життя.

Одним із свідчень щодо традиційної етнокультури українських переселенців як національної константи, що виявилася найкращим механізмом пристосування до адаптаційно-впливових факторів і збереження генетичної пам'яті, є, крім збережених українських топонімів чорноморських поселень і антропонімів, потужна традиція святкування весілля за звичаями перших і наступних переселенців, що зберігалася аж до 1950-х років. І хоча Росія, маючи на меті змішування народів, планомірно переселяла на кубанські терени також безземельних росіян некозацького стану („городовиків”), які, „осідаючи” в побудованих українцями куренях (станіцях), утверджували свої звичаї, все ж таки довгий час у Чорноморії

весілля відбувалися за українською традицією. Про це свідчить сама лексема позначення свята, яка російською мовою звучить як спотворене українське слово – „*весилле*”, – що не втратило свого значення аж до наших днів [1, с. 12].

У пропонованій статті розглядається давньокозацьке українсько-кубанське весілля, реконструйоване нами на базі 268 пісень і мелодій, записаних у 1990–1994 роках у 46 станицях історичної Чорноморії, транскрибованих, систематизованих і досліджених у послідовності 29 визначених ритуальних дій. Записані від жіночих гуртів малого складу та окремих жінок старшого віку (колишніх весільних співачок), які зберегли в пасивній пам’яті як самі безцінні перлини весільної обрядовості, так і семантику кожної ритуальної дії, ці пісенні зразки засвідчили свою позаобрядову збереженість на усій території колишньої української Чорноморії. Дослідженням давньокозацького українсько-кубанського весілля у всій повноті етнографічної і етномузикознавчої цілісності ніхто не займався. Ось чому звернення до даної тематики є окремою актуальною проблемою, що потребує свого вирішення. Отже, метою статті є систематизація та етномузикознавче дослідження зібраного весільного пісенного фонду, пов’язаного з реконструйованою регламентацією чорноморського весільного обряду на 29 ритуальних дій, які було визначено усталеною методикою розгляду сюжетно-тематичного змісту поетичних текстів усіх 268 пісень і мелодій.

Найчастіше весілля проводили згідно з релігійними святами – восени (від Успіння до Пилипівського посту) і взимку (від Красної гірки до Трійці) – і оцінювалися не лише за ознаками заможності, а й за тим, наскільки вони „*гналися по-старовинному*”, з дотриманням усіх ритуальних дій, що супроводжувалися нескінченними відповідними піснями. Традиційне українсько-кубанське весілля складалось із трьох етапів: підготовчого (82 записані пісні), власне весільного (178 зразків) та післявесільного (8 пісень). Увесь музичний матеріал за мелодичною стилістикою поділяється на пісні **речитативно-формульні** (134 зразки), **кантиленні** (31 зразок), також **мішані** (103 зразки), в яких переважає кантиленність або речитативність. До речитативно-формульного мелодичного стилю належить половина весільних зразків (134), що засвідчує важливу роль їхніх варіативних, емоційно-батьорих мелодій, які надають основним ритуальним моментам весільного дійства святкової піднесеності й радості. Ці пісні-наспіви складають **перший, формульно-**

обрядовий пісенний блок традиційного кубанського весілля. Виконуючи ритуальну функцію через консеквентне (у послідовності обрядових актів) або інтерферентне („накладання” одного варіативного чи трансформованого мелозразка на різносемантичні вербальні тексти) виявлення загального політематичного змісту магічного значення, речитативно-формульні наспіви утворюють масштабну й динамічну систему, елементами якої є локальні меломоделі, що презентують мономелодичну весільну традицію дифузного типу. До **другого, драматичного, пісенного блоку** належать обрядові зразки кантиленного і мішаного стилів. У тематиці цих пісень виявляються сум, передчуття нещасливої жіночої долі, у мелодиці посилюється вокалізація віршових текстів через помірне або „фіоритурне” розспівування складів, що має і функціональне призначення, виконуючи роль quasi-голосіння і надаючи співу глибокого пароксизму горя й суму. **Третій пісенний блок**, пов’язаний із виявленням ліричних, а інколи і радісних емоцій, охоплює 15 **необрядових пісень** зі шлюбною або навколошлюбною тематикою. Ці твори співані під час сватання, запросин, ритуальної вечері тощо.

Підготовчий етап включав 10 ритуальних дій: сватання, заручини, вінок, гільце, розплітання коси, запросини, коровай, пісні сирітські та після запросин, дівич-вечір. У різних станицях їхня кількість і назви могли бути різними („рушники”, „поглядини”, „могорич”, „проводки”), але мета цих дій була одна: дійти згоди щодо шлюбу молодого і молодої. Сватання відбувалося в хаті молодої, куди приходили свати від молодого. Закінчувалося воно або згодою, коли батьки не відмовляли сватам, а молода краяла навпіл принесений ними (сватами) коровай, або молода під супровід жартів підносила їм „гарбуза”, що означало її відмову.

Пісні, які обслуговують обряд сватання, як і більшість зразків інших обрядових дій, поділяються на речитативно-формульні унісонно-гетерофонічного або гетерофонічного складу (приміром, „Зелена капустана”, „Ой на горі дуб та береза”) та кантиленні переважно з підголосково-поліфонічною фактурою й інколи елементами акордово-гармонічного триголосся („Ой прийшов він, прийшов”, „Терен, мати, ой да коло хати”). У кантиленно-речитативній пісні „Ой на горі дуб та береза”, записаній у станиці Старолушківська від фольклорного гурту, моноспівкове трирядкове формотворення розгортається через трансформоване повторення двічі цензурованої на другому нестійкому тоні однієї мело-

поспівки, в умовах спорідненого з ним моноформульного для кожного рядка мірного ритму. **Приклад № 1.**

У наступну після сватання неділю влаштовували перепій („своди”), на якому обговорювались економічні питання щодо весілля, а також відбувалися заручини молодої, коли вона офіційно визначалася в статусі нареченої. Канталенно-протяжливу, з елементами мелізматики пісню „*Ой чи я ж тобі, та й ненько же моя, докучила?*” співали на заручинах в станиці Староджереліївська (виконавиці – Слепченко Наталія Михайлівна, 1935 р.н., Нечаєва Параска Філатівна, 1923 р.н.). Ця пісня є унікальним музично-поетичним зразком кубанської весільної обрядовості. У ній своєрідним є все: і повторно- трансформований тип мелодичного розвитку речитативно-протяжливої мелодії, і розспівування одного складу кількома звуками, і дворядкова музична форма з двома мелопоспівками, що інтонаційно й ритмічно змінюються ($a_{\text{тр.}}$) ($a_{\text{тр.1}}b_{\text{тр.}}a_{\text{тр.2}}$), і міnorні ладові структури з незмінним ладовим центром, і змінна фактура (монодична, унісонно-гетерофонічна та підголосково-поліфонічна), і примхливий рубатний ритм. **Приклад № 2.**

Чотири пісні речитативно-формульного стилю пов’язані з темою віночка, плетення якого відбувається за два дні до весілля. Одна з них – „*Ой їхали боярочки*” (ст. Шкурінська) – має складну музичну форму, що розбудовується на засадах куплетно-варіативної комбінаторики, а формульна пісня „*А я літа не гуляла*” (ст. Вищестеблійська) базується на віршовому тексті у формі строфоїда з гетеросилабічною структурою трирядкового вірша та музичній формі з монотематичними мелопоспівками.

Кожна з чотирьох пісень речитативно-кантиленного та орнаментального стилів з однією назвою „*За хатою, світлицею*”, які звучать під час вбирання гільця, є самостійним твором високого мистецького рівня з такими спільними ознаками, як зміст поетичного тексту, модель віршової структури трирядкової строфи (455) та музична трирядкова форма (ABB_1). Музичне ж відтворення тождних поетичних текстів настільки індивідуалізоване, що дає підстави стверджувати наявність різних типів мелодичного мислення самостійного значення, кожний з яких яскраво презентує специфіку взаємодії слова і музики та індивідуальну манеру співу представниць конкретного локального середовища. Зразками, що належать до рідкісного речитативно-кантиленного орнаментального стилю, є пісні з варіантними назвами „*Ой під хатою, під світлицею*” та „*За*

хатою, за світлицюю”, записані, відповідно, у станицях Староджерелівська і Медведівська. Перша з пісень – від яскравих носіїв цього стилю Слєпченко Н. і Нечаєвої П. У їхньому виконанні пісня розгортається чотирма мєлопспівками повторно-варіативного розвитку, утворюючи куплетно-варіаційну форму з чотирьох куплетів і з такою схемою: $[A(aa_1)B(bc)B_1(b_1c_1)] [A_{тр.}(a_{тр.}d)B_2(b_2c_2)B_3(b_1c_3)] [A_{тр.}(a_{тр.}d_1)B_4(b_3c_4)B_5(b_1c_5)] A_{тр.1}[(a_{тр.1}d_1)B_6(b_4c_6)B_7(b_1c_7)]$. Отже, пісенний твір, кожний куплет якого транскрибовано окремо, має будову, сформовану засобами мобільної мєлопспівкової комбінаторики, тоді як рубатний ритм лишається майже незмінним, що свідчить про його первісну вишукану винахідливість у першому куплеті, котра у наступних куплетах змінюється лише в деталях. Наводимо приклад першого куплету пісні. **Приклад № 3.**

У деяких станицях у суботу відбувався ритуал розплітання коси під тихий спів дівчат. Дві кантиленні пісні цього ритуалу були записані в станицях Новосєргіївська („Тихо, тихо Дунай воду несе”) і Незамайівська („Ой загули голубоніки”). Остання з них, виконана жіночим фольклорним гуртом, має кантиленно-єлегійний характер інтонування, засобами якого оспівується втрата дівчиною її „сулянечка”, що „підверенули”, „голубоніки”, високо „вгору летючі”.

Чимало в чорноморських поселеннях збереглося речитативно-формульних і кантиленних пісень (19), приурочених до ритуалу запросин. Це обрядові „Ой дай, Боже, з неба”, „Ой казала та й Наташа”, „Як піду я й не берегом – лугом”, „Собирайся ти, Галочка” та ін.; із необрядових – ліричні „Як зірву я з рожі квітку”, „Світи, світи, місяце”. Як писав П. Кирилов в етнографічному нарисі „Черноморская свадьба” (1891 р.), ритуал запросин відбувався в суботу, коли молодий і його „боярин” верхи на конях їздили по станиці, запрошуючи на весілля, а молода з подругами обходила хати рідних і знайомих, співаючи пісні [2, с. 5]. Записана в станиці Калніболоцька від фольклорного гурту пісня „Ой сонечко колесом вгору їде”, в якій зіставляються традиційні образи природного світу і світу людини (з високим, голосним, пантєїстичного настрою кінцевим „гуканням”), приваблює великосекундовою і паралельною ладовою мінливістю, варіативною ритмоформульністю та формульною речитативністю, що має тенденцію до розспіву. **Приклад № 4.**

Низка необрядових пісень має характер ліричного „музичного оповідання”, опосередковано пов’язаного з темою шлюбних подій („*Ой у морі, морі ой прибула вода*” та ін.).

Під час виготовлення короваю („*лежінь*”, „*борона*”, „*перепійця*”, „*барило*”, „*гребінка*”, „*шишки*”) співали короткі речитативно-формульні пісні одного мелотипу відносно близької спорідненості: „*Світи, місяць, ясно*”, „*Свашка-неліпашка*”, „*Наша піч регоче*”.

Якщо молода була сиротою, вона після запросин йшла на могилу батька (матері) і там співала „сирітську” весільну пісню „*Ой ходила Галючка по крутій горі*”. 13 варіантів цих раритетних табуїзованих зразків великої художньої цінності, що збереглися ізольовано від обряду, було записано у 12 чорноморських станицях. Ці зразки стали об’єктом спеціального етномузикознавчого дослідження [3, с. 88-99]. Структурний розбір усіх пісенних варіантів, що включав розгляд будови віршової строфи кожного з них (переважно два трисегментні ізометричні рядки при гетероритмії сегментів), музичної форми (куплетна, куплетна з елементами варіаційності, куплетно-варіаційна) та ладового структурування, дав можливість класифікувати мелотипи та їх квалітативні характеристики, враховуючи „рух” фольклорного зразка у часі від простого до більш складного, а саме: найархаїчніша модель-інваріант (ст. Рогівська), найближчий до нього варіант (ст. Березанська), варіанти відносно віддаленої спорідненості (станіці Новосергіївська, Кисляківська, Незамаївська, Іванівська-1), варіанти віддаленої спорідненості (станіці Кугоейська, Калніболоцька, Пластунівська), варіанти далекої спорідненості (станіці Медведівська, Васюринська, Іванівська-2, Вищестеблівська). Наводимо приклади трьох варіантів: модель-інваріант (ст. Рогівська, гурт із 9 жінок віком від 58 до 75 років), трансформований інваріант (ст. Медведівська, перший куплет шестикуплетної пісні одноосібного виконання, записаної від 62-річної Любові Корчиної) та далекої спорідненості (ст. Вищестеблівська, гурт із 4-х жінок віком 66-74 років). **Приклади №№ 5–7.**

Цикл пісень, що співають молода з дружкою і подругами у майбутніх свекра і свекрухи після запросин, належить до речитативно-формульного мелостилію та одного мелотипу і має п’ять сюжетних ліній: „*Ой, матінко-ютко*” (гурт сповіщає матір, що її „*дитя іде, сімсот дружечок веде*”); „*Нема спасибі за дружку*” (жартівливі дорікання на адресу матері молоді, яка ніби не вміла „*кохати, до дружки пускати*”); „*Я до тебе, матінко, йду*” (попередження „ма-

тінки” донькою щодо „семисот ще й чотири” дружечок, яких вона веде до неї); „Рости, сосна, вгору” („гуртове” попередження щодо приходу молодих бояр „з скрипками, з цимбалами”); „Не пізнала мати за свого дитяти” (про матір, яка за „своїми слізочками не пізнала доньку”).

Перед суботньою вечіркою, яка в Україні мала назву „дівич-вечір”, а на Кубані – „вечеринка”, відбувалася вечеря окремо в хатах молоді і молодого, після чого молодий збирав „поїзда” і їхав до хати молоді. Тут після частування, влаштованого батьками молоді для членів весільного „поїзда”, уся молодь йшла в окрему хату відправляти суботню „вечеринку”. Із записаних у 17 поселеннях 18 пісень, які звучали на цьому останньому ритуальному вечорі передвесільного етапу, 16 – є речитативно-формульного і лише два зразки – кантиленного і мішаного стилів. Дівич-вечір починався раритетною кантиленно-протяжливою двокуплетною піснею „Та благослови, Боже” (ст. Васюринська, виконавиці – Безрукова Марія Йосипівна, 1929 р.н., та Волинко Галина Мойсеївна, 1915 р.н.). Коли молода сідала на посад, співали епіко-драматичну кантиленно-речитативну „А у нашії та й Танюші новий двір” (ст. Березанська, жіночий гурт). Три різні пісні присвячені моменту, коли молода вже сіла на посад: „Нам сьогодні дивен-вечір” (ст. Павлівська), „Вставай, вставай, ой ньенько моя” (м. Коренівськ), „Спродай і спродай, мій батиніку” (ст. Незамайвська). „Ой тиха моя вечорина, тиха” (с. Шабельське) – речитативно-формульна пісня, у якій у монологічній формі (від імені молоді) йдеться про „тиху вечорину” напередодні прибуття „поїзда” молодого. „Мати сина родила” (ст. Отаманська), „По дорозі пиль столбом” (селище Приморське), „Вилітають крещенські морози” (ст. Каневська) та „Тише, бояри, сідайте” (ст. Калниболоцька) – це пісенні зразки одного речитативно-формульного стилю, присвячені поетичній тематиці створення образу молодого, який несеться на зустріч своєму щастю разом з учасниками весільного „поїзда”. Характерною рисою для цих пісень є побудова музичної форми засобами остинатно-формульного повторювання споріднених мелопоспівок. П’ять тематично споріднених пісень із двома поетичними темами і монопоспівковим матеріалом – „Розкотитесь, кислиці” і „Брала Танюша льон, льон” – звучать на суботній вечірці, коли молода і молодий разом сіли на посад.

178 зразків другого, головного, етапу весілля „обслуговують” 16 ритуальних дій, конкретизованих вінчанням, застіллям, „викупом”

молодої, подарунками, розподілом короваю, ритуальною вечерею у молодої, вирядженням її і прибуттям до свекрухи. Серед 26 зразків, зміст яких пов'язаний із ритуалами вбирання молодої до шлюбу, відправлення молодих до церкви і прибуття до молодої (а потім до молодого) після вінчання, ключовими є такі високохудожні твори, як стародавня „*Ой клин було чим не дерево*” з поетичним першоджерельним метафористичним текстом (розплітання коси) (ст. Незамайвська) і „*Ой на горі жито*” (селище Кучугури) (стислий діалог доньки з матір'ю); також значний „післявінчальний” блок, у якому співачки демонструють унікальні локальні стилі „своїх” станиць („*Ой вінчалась та й Наташа*” – ст. Пластунівська; одноосібного виконання „*Піду в церкву Богу помолюся*” – ст. Медведівська; „*Ой казала Нінушечка*” – ст. Кисляківська; „*Розкотітєся, коліша*” – ст. Васюринська; „*Вийди, матінко, протів нас*” – ст. Вищестеблівська). Усі вказані пісні цього блоку мають спокійно-стриманий характер звучання речитативно-кантиленних мелодій, які розгортаються поспівками. Мелодико-ритмічні рисунки цих поспівок або повторюються в цензурованих рядках, або мінливо змінюються, підкоряючись вільноагогічному нюансуванню. Великий „застільний” блок пісень і приспівок (52) засвідчує сюжетне розмаїття спільного настрою, а саме: після повернення з церкви (епіко-драматичний одноосібного співу та архаїчного інтонування твір „*На вгороді вишеньочка*” – ст. Кисляківська), веселі перепалки за весільним столом („*Ой де наша весільная мати?*” – ст. Новотитарівська; інформативно-жартівливі пісні „*Брязнули ложки, тарілки*” – ст. Рогівська, „*Просим боярів сісти*” – ст. Вищестеблівська, „*Де, бояри, волочилися?*” – ст. Должанська, „*Староста ти старесенький*” – селище Приморське), перепалки між свахами і дружками („*А на печі чашка стояла*” – ст. Рогівська, „*А в нашого свата*” – ст. Медведівська), приспівки до весільного танцю („*Ой уже ж ми та й пили, їли*” – ст. Сергіївська), також зустріч „*поїзда*” молодого („*Чого, свати, та й наїхали?*”, „*Просим боярів до хати*”, „*Ой на хаті зілля*” та ін., записані в різних станицях), участь у „викупі” молодої („*Братіку, не лякайся*” – ст. Медведівська, „*Ой брат, ти брат-татарин*” – ст. Васюринська), розподіл подарунків (моторно-танцювальна „*Чоботи, чоботи ви мої*” – ст. Іванівська) та короваю (жартівливі пісні „*Дружко же коровай крає*” – станиці Переяславська і Березанська; „*Ой чи ти же, дружко, не бачиш?*”).

За мелодико-інтонаційними та функціональними характеристиками 43 обрядово-кантиленні (інколи з елементами голосіння),

обрядові речитативно-кантиленні, необрядові кантиленні та речитативно-кантиленні пісні ритуальної весільної вечере у молодії об'єднуються навколо десяти сюжетно-тематичних блоків і у зв'язку з цим поділяються на чотири групи: перша група (гр. А) має назву „Що я в батька та й на одіході” (9 варіантів); друга група (гр. Б) – „Куди, доню, собираєса?” (16 варіантів); третя група (гр. В) – необрядові ліричні пісні з двома сюжетами (10 зразків); четверта група (гр. Г) – обрядові пісні з різними поетичними текстами (8 зразків). Віршові тексти обрядових пісень гр. А мають спільну сюжетну основу, викладену в титульних словах. Порівнявши усі мелодичні варіанти пісень цієї групи, приходимо до висновку щодо їхньої достатньої самостійності. Вплив на кожний із варіантів неминучих міграційних і часових процесів, а також дії модусу мислення середовища відобразились опосередковано – через окремі інтонаційні звороти та речитативно-кантиленний характер мелопо-співок (з перевагою кантиленності в зачинах і речитативності у наступних реченнях). Найархаїчнішим варіантом за усіма структурними позиціями є пісня зі ст. Старолеушківська, записана від жіночого дуету у складі Шевченко Катерини Кузьмівни (1924 р.н.) і Клименко Одарки Яківни (1924 р.н.). **Приклад № 8.**

Найбільша кількість пісень пов'язана з сюжетом про невеселі будні молодії невістки у „норовистії” свекрухи. Усі варіанти творів гр. Б, як і пісні попереднього блоку, вирізняються мелодико-інтонаційною самостійністю, хоча їх об'єднує одне джерело загального фонду засобів музичної виразності, яким виконавиці кожного поселення творчо „користуються” на рівнях існуючого модусу мислення середовища і власного виконавсько-інтерпретаторського стилю. Це підтверджується двома пісенними варіантами, записаними в одній станиці Старотитарівська від різних співачок. Коли у першому, дуєтному, варіанті стисліше і простіше вичерпуються можливості кантиленного формотворення мелострофи, то в другому (виконавиці – Дем'яненко Мотрона Іванівна, 1934 р.н., Губарева Любов Григорівна, 1937 р.н., Лиманова Ніна Григорівна, 1937 р.н.) – посилений кантиленний елемент, наближений до голосіння, а також ритмічно, інтонаційно й фактурно індивідуалізовані обидва голоси, нетривіально оспівані цезури та каденційна кінцівка. **Приклад № 9**

10 необрядових ліричних пісень гр. В споріднені двома сюжетами і мелодикою: розповідь молодії про почуту під вікном розмову матері (свекрухи) із сином („Мати-світ”, „Ой, орльо, ти й

орьол”) та перевтілення її в сиву зозулю, щоб прилетіти до батьківської хати („*Тече річенька невеличенька*”).

8 різнотекстових обрядових речитативно-кантиленних пісень гр. Г представлено шістьма мелотипами („*Та як отдавала мати дочку*”, „*О, ненько, ненько*”, „*Ой жаль менє хорошого дому*” та ін.), серед яких рідкісними зразками є „*Ой казав сухий та й берестонько*”, записаний від Слепченко Н. М. і Нечаєвої П. П. зі ст. Староджерелівська, та пісня орнаментального стилю монодичного виконання „*Ой у полі, у широкому*” (Корчина Л. М. зі ст. Медведівська).

Приклади №№ 10, 11.

Коли молоду виряджали і везли до свекрухи, звучали пісні „прощальної” тематики (39). Вони поділяються на кілька тематичних сюжетів, з яких головними є такі: дружки прощаються з молодю і вона символічно „здає своє дівоцтво” (спокійно-зосереджені „*Та й уже вечір вечеріє*”, „*Слухайте, дружечки*” зі ст. Васюринська; „гніздо” варіантів пісні „*Сплела собі Галюня віночок*”; одного мелотипу, генетично пов’язаного з сирітсько-весільною тематикою, „*Ой прощай, прощай ти, Галочка*”, „*Прощай, прощай ти, Оксанка*”); молода вибирається з рідної хати (пісні-приспівки з ознаками самостійних мелотипів із мелопоспівковою остинатністю „*Вийжала Галочка со двора*” – ст. Кущівська, „*Ой котилось сонечко*” – ст. Рогівська, „*Брязнули ключики на кілочку*” – ст. Кугоейська); брат проводить сестру (молоду) („*Вітер ворота хитає*” – ст. Вищестеблівська, „*Місяць і дороженьк*” – ст. Переяславська); молоді виїжджають із двору (типові речитативно-формульні короткі пісні-приспівки „*Вигрібай, мати, жар, жар*” і „*Ой Наташу мати родила*”, речитативно-кантиленна самостійного мелотипу „*Кидай у піч тріски*”); після від’їзду молодих (варіанти твору речитативно-кантиленного стилю з темою засмученої матері „*Чому, ненько, ходиши потихеньку?*”; чотири високомистецькі мелотипи кантиленного стилю з титульними словами „*Котилася та й ясна зоря з неба*” і „*Котилося дві зірочки з неба*”).

Цікавим за музичним викладом є варіант пісні „*Сплела собі Галюша віночок*”, виконаний жіночим дуєтом у складі Рой Надія Михайлівна (1919 р.н.) і Чубова Раїса Яківна (1935 р.н.) зі ст. Сергіївська. **Приклад № 12.**

Архаїчний пісенно-ліричний характер мелоінтонування найяскравіше виявляється у кугоейському варіанті твору „*Котилася же та ясна зоря з неба*” кантиленно-протяжливого мелостилу, записа-

ному від трьох сестер: Бондар Марії Арсеніївни (1927 р.н.), Коваленко Параски Арсеніївни (1913 р.н.) та Павлюченко Віри Арсеніївни (1918 р.н.). **Приклад № 13.**

Молоду везли до молодого, співаючи короткі речитативно-формульні приспівки, поєднані стереотипно-варіативним мелотипом. Серед них: *„Ой, люди-вороги”* (ст. Іванівська), *„А ми все йдем та йдем”* (ст. Медведівська) та ін. Коли весільний „поїзд” наближався до хати свекра, співали формульні короткі приспівки, зокрема: *„Прилетіла перепелочка”* (ст. Переяславська), *„Під хатою вишня”* (станіці Дінська, Васюринська, Старонижчестеблівська, Кугоєйська), *„Тобі, мати, не журується”* (станіці Медведівська, Плас-тунівська) та ін. Усі вони належать до однотипової формульної мелодії, яка в кожному варіанті має локальне забарвлення та індивідуалізовані особливості варіативного мелодико-ритмічного розвитку, фактури, цезурування (стійке чи „розмите”). Після того, як молоді залишали гостей, починалися вечір і гуляння, під час яких співали і сумно-ліричні пісні кантиленного стилю, як наприклад, *„Заіржали кониченьки в зеленом овсі”* (ст. Павлівська) і не суто обрядова *„Ой, журавко, журавко”* (с. Шабельське). Як писав П. Кирилов, подальший хід весільного гуляння залежав від того, чи „чесною” виявилася молода, про що сповіщали старші дружка і свашка, які за сигнальним пострілом молодого заходили до кімнати молодих [2, с. 231]. Тоді, коли молода *„зберегла цноту до шлюбу”*, її одягали у червону сукню, на даху вивішували червоний прапор, гостям подавали вареники з калиною, а пісні звучали, тематично пов’язані з червоною калиною (*„З гори та в долину по червоному калину”*). В іншому випадку – при всіх ганьбили батьків молодого, використовуючи навіть „легку” фізичну силу. Після цього у хаті молодого починалося застілля, а далі – гомінке гуляння ряджених (переодягнених у циганів, рибалок, тварин). Кінцевою формальною подією було символічне гасіння вогню або забивання кілка. Практично весілля могло тривати і далі упродовж кількох днів.

Шість записаних „понеділкових” пісень об’єднує драматична тематика: гірке життя молодого невістки в чужій родині, її жаль за рідною домівкою і батьками: ліричні кантиленні *„Ой ти, гаю, гаю”* (ст. Вариниківська), *„Чом ти, береза, в печі не була?”* (селище Кучугури), *„Зелена вишня з-під кореня вийшла”* (ст. Березанська), *„Як вийду й на гору”* (с. Приморське), *„З глибокого та й колодязя”* (ст.

Вищестеблівська), „Ой, ненька й моя” (ст. Стародерев’янківська).
Приклад № 14.

Серед перезв’янських пісень – жартівлива необрядова „Ой там на толчку, на базарі” (с. Катеринівка), також однокуплетна обрядова „Торох, торох по дорозі” (ст. Староджерелівська) (**Приклад № 15**) і речитативно-формульна зі стереотипними характеристиками „Ой спасибо, та Галочка” (ст. Рогівська).

Висновки. Дослідження 268 пісень традиційного давньокозацького українсько-кубанського весілля, записаних нами у 46 поселеннях дев’яти частин степової частини Краснодарського краю РФ, засвідчило про їхню позаобрядову збереженість на усій території історичної Чорноморії. За загальною тематикою, що складається із 29 реконструйованих ритуальних дій, а також за кількісними ознаками вони розподіляються таким чином: пісні підготовчого (82), весільного (178) та післявесільного (8) етапів. За мелодичною стилістикою увесь мелодичний матеріал поділяється на пісні речитативно-формульні (134), кантиленні (31), мішані (102) та моторно-танцювальні (1). Пісні речитативно-формульного стилю належать до першого, **формульно-обрядового, пісенного блоку**; кантиленного і мішаного (в тому числі протяжливого і орнаментального) стилів – до другого, **драматичного, блоку**; кантиленного, мішаного і моторно-танцювального стилів – до третього **блоку необрядових звичаєвих** побутово-ліричних творів.

Локальні меломоделі формульно-обрядових пісенних зразків виявляються надзвичайно зручними для варіювання, характер якого зумовлений не лише змістом і структурованістю віршових текстів, а й індивідуальним підходом представниць певного локального середовища до вільної інтерпретації на базі типових моделей-інваріантів. Мелоструктурні характеристики цих зразків визначаються наявністю в їхніх мелопоспівках остинатних елементів у вигляді монодичної (зазвичай) мелопоспівки зачину (формули-зачину), а також ритмоінтонаційних зворотів „ходу”, які точно, варіативно або трансформовано повторюються, та каденційних зворотів із помірним або стрибкоподібним спаданнями до кінцевого тону („Терен, мати, ой да коло хати”, „Ой їхали боярочки”, „А я літа не гуляла”, „Сваишкеліпашка”, „Наша піч регоче”).

Весільно-обрядові пісенні зразки драматичного блоку мішаного стилю хоча і наближені до речитативно-формульних, відрізняються від них тематикою, більшою вокалізацією окремих віршових

складів, напруженішим характером експресії, примхливішою ритмікою („*Ой тиха моя вечорина, тиха*”, „*Ой на горі дуб та береза*”, „*Де ж ти, доню, собіраєся?*”, „*Чого, ненько, ходиши потихеньку?*”). У піснях мішаного протяжливого стилю, в яких переважає речитативність, нерозвиненість мелодичної лінеарності компенсується посиленням кантиленного елементу через помірне або фіоритурне розспівування віршових складів інтонаційними зворотами-„мережанками” з прохідних і додаткових звуків („*Вставай, ой ненько моя*”, „*Ой там гора крем'янистая*”, „*Ой жаль мене хорошого двору*”). Рідкісними є зразки-шедеври речитативно-кантиленного орнаментального стилю („*Піду в церкву Богу помолюся*”, „*Спила собі Маруся віночок*”, „*За хатою, за світлицію*”, „*Та й ходила та й невеста Маруся*”), що презентують імпровізаторський дар і вишукану майстерність деяких талановитих співачок різних локальних середовищ (Любов Корчину, Наталію Слепченко).

Пісні кантиленного мелодичного стилю характеризують такі спільні ознаки, як переважно мінорний нахил мелодій, широка („*Тихо, тихо Дунай воду несе*”, „*Котилася же та ясна зоря з неба*”, „*Як вийду й на гору*”) або відносно широка („*Ой я в батька та на одіході*”, „*Заїржали кониченьки в зеленом овсі*”, „*Ой ти, гаю*”, більшість сирітських весільних пісень) кантиленна лінеарність, віршові тексти, конкретно або опосередковано (метафорично) пов'язані з обрядовими діями.

До пісень моторно-танцювального стилю належить лише один твір – „*Чоботи, чоботи ви мої*”, в якому моноспівковий матеріал організований типовими формулами акцентно-динамічного ритму.

Різностильові пісні необрядового весільного блоку звучали без прив'язки до певного ритуалу, опосередковано, за настроєм, а не тематикою виявляючи свою мелодичну сутність („*Як зірву я з рожі квітку*”, „*Тече річенька невеличенька*”, „*Ой ти ж, мати лиха*”, „*Ой у морі, морі ой прибула вода*”).

Аналіз великої кількості ритуальних пісень традиційного давньокозацького українсько-кубанського весілля уможливив констатувати, що всі вони належать до єдиної, історично сформованої, генетично закріпленої та спадкоємно збереженої системи формування, в основі якої лежать принципи ритмоспівкової варіативної комбінаторики (бадьорі й святкові речитативно-формульні пісні і наспіви) та активного розспіваного мелоінтонування, пов'язаного з втіленням настроїв поглибленої експресії (лірико-

драматичні пісні кантиленного і мішаного стилів). Функціонуючи в пасивній формі впродовж останніх кількох десятиліть, вони не втратили художньої цінності як мистецькі зразки потужної традиційної весільнообрядової культури українців, збереженої в специфічних умовах складної кубанської історії.

Список використаних джерел

1. Жиганова С. А. Весилле на старинной свадьбе в черноморской станице // Кубанские казачьи ведомости. Краснодар, 1990. № 26 (350). С. 12.
2. Кириллов П. Черноморская свадьба: Этнографический очерк // Кубанский сборник. Екатеринодар, 1891. Т. 2. С. 3–27.
3. Супрун-Яремко Н. А. Сиротские свадебные песни черноморских станиц: этномузыкологический аспект исследования раритетного явления // Седьмые Дикаревские чтения. Краснодар, 2001. С. 88–99.

REFERENCES

1. Zhyhanova, S. A. (1990), *Vesylle na starynnoi svadbe v chernomorskoï stanytsi*, [Veselle at the old wedding in the Black Sea village], Kubanskye kazachy vedomosti. Krasnodar. № 26 (350). P. 12, (in Russian).
2. Kyryllov, P. (1891), *Chernomorskaia svadba: Etnohrafycheskyi ocherk*, [Black Sea Wedding: Ethnographic Essay], Kubanskyi sbornik. Ekaterynodar. V. 2. pp. 3–27, (in Russian).
3. Suprun-Yaremko, N. A. (2001), *Syrotskye svadebnye pesny chernomorskykh stanyts: etnomuzykolohycheskyi aspekt yssledovaniya rarytetnoho yavleniya*, [Orphan wedding songs of the Black Sea villages: the ethnomusicological aspect of the study of a rare phenomenon], Sedmye Dykarevskye chteniya. Krasnodar. pp. 88-99, (in Russian).

Nadiya Suprun-Yaremko, musicologist, Dr., professor at the Departament of Musical Folkloristics of the Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko (Lviv), esperance.supr@gmail.com, +38 (097) 037 80 43

Kuban Ukrainian-Cossack Wedding: Songs & Ceremonial, structural analysis

In current article author presents traditional Kuban Ukrainian-Cossack wedding, on the ground of typological data, archived in 268 items, recorded in 46 settlements of historical Chornomorya (contemporary Kyban lowlands region of Russian Federation), transcribed and archived according to the historically reconstructed wedding ceremony of procession 29 magical rites. Overall the collection is subdivided upon the rites of initiation, wedding & post-wedding ceremonies; by

structural-melodical typology-recitatory-exclamational (134), cantilena (31), of mixed types (102), dancant (1). The recitatory-exclamatory songs constitute the core of wedding ceremonies, cantilena mixed - the historical epic songs, cantilena mixed dancant – the core of common non-ritual songs.

The initiation rites (82) correspond to 10 ceremonies-wooing, betrothal, engagement, crowning of a wreath, maiden evensongs, summon songs, wedding feast, orphan songs, wedlock. 178 items illustrate 16 wedding rites of ceremony, according to wedlock, wedding feast, redemption of the bride, treatment of bride, ritual maiden evensongs, wedlock attire, the departure of the bride. 8 songs correspond to three rites of post-wedding ceremony. The recitatory-exclamatory songs are performed on every ceremony of a rite (as an integral rite) or interferential (as co-habitative, musicianship of a ceremonial), formulating a polythematic and polysemantic ceremony.

In dramatical-epic songs the melodic embellishments flourish over the vocalized vowels. 15 non-ritual lyrical songs were performed irregardless of the ceremony. Ethnomusical analysis arguably supports the theory of common historical origin and background of songs and rites under consideration, preserved in commemoration of singers, the legacy of kuban history' historical traditions, of rhythmic covariative combinatories and art of vocalizing and embellishments.

Key words: Ukrainian Kuban wedding, historical Chornomorya, ritual songs, ceremony of rites, style, vocalization, recitation, cantilena.

Стаття надійшла до редколегії 6.05.2018 р.

Нотний додаток

Приклад № 1

$\bullet = 48$ **Ст. Старолушківська**

Одна

Ой на го - рі дуб та бе - ре - за.

Разом

Ой на го - рі дуб та бе - ре - за,

Під го - ро - ю че - рво - на - я роз(а).

Приклад № 2

$\bullet = 72$ **Ст. Староджереліївська**

Одна

Ой чи я ж то - бі, та й нень-ко же мо - - - я,

Ой чи я ж то - бі, та й нень-ко же мо - - - я,

Ой чи я ж то - бі, та й нень-ко же мо - - - я,

Ой чи я ж то - бі, та й нень-ко же мо - - - я,

до - ку - чи - - - ла,

Усі

Шо ти - ж ме - не,

мо - ло - ду - - - - ю,

за - ру - чи - ла же?

Приклад № 3

Ст. Староджереліївська

1. Одна

$\bullet = 56$

1. Ой під ха - то - ю, під све - тли - це - ю,

Разом

Під ха - то-ю, пі - д све - тли - це - ю

Сто - їть ве-рба із ро - си - це(ю).

Приклад № 4

Ст. Калниболоцька

1. Одна

$\bullet = 80$

Усі

1. Ойсо - не-чко ко - ле - сом-гу! - вго - ру і-де.

Мо-ло-да-я та й Ва-лю - ша з дво - ру і-де

Із зо - ло - ти-ми ві - н - ка(ми). Гу!

Приклад № 5

Ст. Рогівська

$\bullet = 60$

Одна

Та ой хо - - - ди - ла

Разом

та і Га - лю - чка по кру - тій го - рі,

За - ба - - - чи - ла

се - ле - зни - ка на ти - хій во - ді.

Приклад № 6

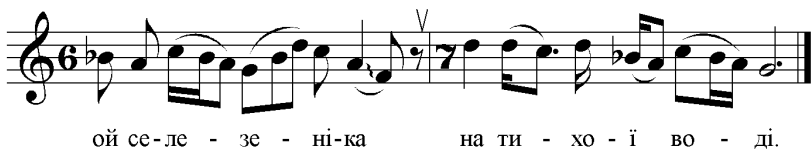
Ст. Медведівська

$\bullet = 60-72$

1. 3

1. Та й хо-ди - ла та й не-ве - ста Ма-ру - ся

по кру - тій го - рі, За-у - ви - да - ла



Приклад № 7

Ст. Вищестеблівська

$\bullet = 72$
Одна

2. Та й гі - ля, гі - - - ля,
Усі
се - ле - зе - нька, по ти - хій по - во - де.
Одна

Та й при - будь, при - будь,
Усі

мій ба - тей - ко, в цей день.

Приклад № 8

Ст. Старолеушківська

$\bullet = 72$
Одна

От ба-те - нька та й най о - ді - хо - ді.

Разом

От ба - те - нька та й на й о - ді - хо - ді.

По - са - ди - ла о - ріх на го - род(і).

Приклад № 9

$\text{♩} = 60$

Ст. Старотитарівська

Одна

Де ж ти, до - ню, у - би-ра - єш - ся?

Усі

Де ж ти же, до - ню же,

у - би - ра - - - єш - - - ся?

Бі - ле - - - се - нько же

у - ми - ва - - - єш(ся)?

Приклад № 10

Ст. Староджереліївська

$\text{♩} = 56$

Одна 5

Ой ка-зав су - хий та й бе - ре - сто - нько.

Разом

Ка - зав су-хий та й бе - ре - сто - нько.

Що й не спу-стю з се - бе ли - сто(нько).

3.5.6. 3.5.7.

Приклад № 11

Ст. Медведівська

$\text{♩} = 52$
1.

Ой у по - лі, у ши - ро - ко - му,
В ко - ло - де - зі же й, у гли - бо - ко - му.

Приклад № 12

Ст. Сергіївська

$\text{♩} = 92$

Спле - ла со - бі Га - лю - ша ві - но - чок.
Усі
Спле - ла же со - бі же
Га - лю - ша ві - но - чок.
По - сла - ла той ві - но - чок
в ви - шне - вий са - до - чок.

Приклад № 13

$\text{♩} = 100$ **Одна** **Ст. Кугоєйська**

Ко - ти - ла - ся же та я - сна зо - ря з не - ба

$\text{♩} = 60$ **Разом**

Та й у - па - ла до - до - - - лу,

$\text{♩} = 60$

Та й у - па - ла до - до(лу).

Приклад № 14

$\text{♩} = 80$ **Одна** **Ст. Стародерев'янківська**

Ой, не - нько й мо - я, ста - ро - го,

$\text{♩} = 80$ **Усі**

Ой, не - нько й мо - я, ста - ро - го,



Ой на - шо же ти й ме - не ста - ро - го?



Приклад № 15

♩ = 72

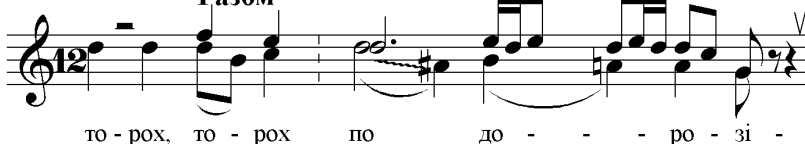
Ст. Староджереліївська

Одна



То - рох, то - рох по до - ро - зі,

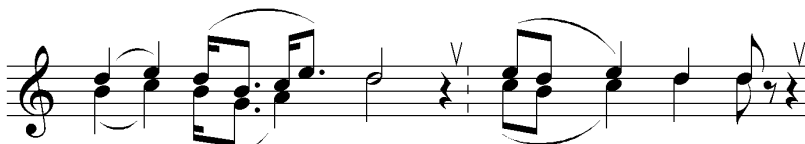
Разом



то - рох, то - рох по до - - - ро - зі -



десь мій бра - ті - ку у до - ро - зі.



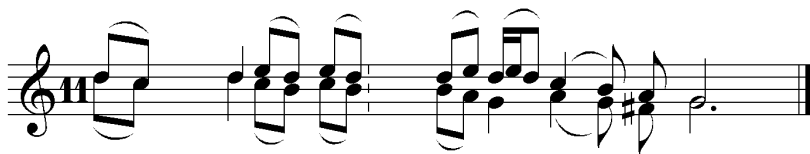
Він цьо - го не чу - є,



шо се-стри - ця до - мане но - чу(є).



Він цю - го не зна - є,



шо се-стри-ці до - ро - ги не-ма(є).

КАЛЯНДАРНА-ПЕСЕННАЯ ТРАДЫЦЫЯ
СЯРЭДНЯГА ПАШЧАР’Я Ў КАНТЭКСЦЕ
ЭТНАРЭГІЯНАЛЬНАГА ПАМЕЖЖА

Настасся Даніловіч, этнамузыкалаг, канд. мастацтвазнаўства, метадыст кабінета традыцыйных музычных культур УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», навуковы супрацоўнік ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі» (Мінск), anastasia.danilovich@gmail.com, +375297419870.

Разгледжана каляндарна-песенная традыцыя Сярэдняга Пашчар’я – этнакультурнай тэрыторыі на стыку Заходняга і Цэнтральнага Палесся, Беларускага Панямоння і Цэнтральнай Беларусі.

Матэрыялам для даследавання паслужылі пераважна аўдыяфіксацыі, зробленыя ў музычна-этнаграфічных экспедыцыях Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі ў Ляхавіцкі (1982 г. – кіраўнік У. Солтан; 1993 г. – кіраўнік Л. Касцюкавец), Івацэвіцкі (2004 г. – кіраўнік Т. Бярковіч), Баранавіцкі (2015 г. – кіраўнік Л. Баранкевіч) р-ны Брэскай вобласці.

У зімовым рэпертуары Сярэдняга Пашчар’я вызначана існаванне старажытных калядных напеваў, а таксама калядных гульнявога тыпу «Каза». Выяўлена функцыянаванне дзіцячых гульняў-карагодаў у якасці калядных і веснавых.

Зафіксавана выкарыстанне валачобных напеваў як у якасці абходных віншаванняў на Вялікдзень, так і ў значэнні агульнавеснавых і юраўскіх. Раскрыта існаванне ў локусе Сярэдняга Пашчар’я спецыяльнага «юравога» карагоднага напева.

Падкрэслена асаблівая манера выканання мясцовых купальскіх напеваў. Адзначана кропкаваасць фіксацый жніўных узораў і разам з тым разнастайнасць жніўных напеваў, перапляценне ў іх праяў палескага і панямонскага песенных стыляў.

Устаноўлена існаванне на Сярэднім Пашчар’і восеньскага рэпертуару, прадстаўленага прымеркаванымі да часу ўборкі ільну песнямі любоўнай або сямейна-бытавой тэматыкі.

Раскрыта спецыфіка каляндарна-песеннай традыцыі Сярэдняга Пашчар’я як прыналежнай да этнарэгіянальнага памежжа, што праяўляецца ў спалучэнні адзнак не толькі палескай (заходне-, цэнтральна- і нават усходнепалескай) і панямонскай, але і цэнтральнабеларускай песенных сістэм.

Ключавыя словы: каляндарна-песенная традыцыя, Сярэдняе Пашчар’е, этнарэгіянальнае памежжа, Беларускае Палессе, Беларускае Панямонне, мелагеаграфія.

<http://dx.doi.org/10.33398/2523-4846-2018-14-1-74-103>

Сярэдняе Пашчар’е – тэрыторыя, якая ахоплівае сярэдняе цячэнне левага прытока Нёмана Шчыры разам з яе прытокамі Грыўдай, Ведзьмай, Мышанкай, Лахазвой, Ісай. У адміністрацыйна-тэрытарыяльным дачыненні Сярэдняе Пашчар’е займае Ляхавіцкі, поўнач Івацэвіцкага, поўдзень Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл., а таксама поўдзень Слонімскага р-на Гродзенскай вобл.

Паводле свайго этнакультурнага ландшафту Сярэдняе Пашчар’е характарызуецца народазнаўцамі часцей за ўсё як пераходная тэрыторыя ад Панямоння і Цэнтральнай Беларусі да Заходняга і Цэнтральнага Палесся або ад Баранавіцкага Панямоння да Пінскага Палесся (*карта 1* [складзена паводле: 11, с. 152; 7, с. 110]). Такія, як Сярэдняе Пашчар’е, памежныя этнакультурныя локусы прыцягваюць сёння асаблівую увагу навукоўцаў, патрабуюць дэтальнага этналагічнага, этналінгвістычнага і музычна-этнаграфічнага вывучэння па максімальна «густой» геаграфічнай сетцы.

Гаворкі Сярэдняга Пашчар’я хоць і цалкам уваходзяць у гродзенска-баранавіцкую (панямонскую) групу паўднёва-заходняга дыялекту беларускай мовы, але знаходзяцца ў зоне міждыялектных кантактаў: на поўдні Сярэдняга Пашчар’я праходзіць мяжа паміж асноўным масівам беларускіх гаворак і заходнепалескімі гаворкамі.

У музычна-этнаграфічных экспедыцыях Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі (далей – БДАМ) на Сярэднім Пашчар’і былі зафіксаваны калядныя, валачобныя, юраўскія, купальскія, пятроўскія і жніўныя песенныя ўзоры, раствоўскія і велікодныя псалмы, а таксама ўмоўна прымеркаваныя да каляндарных дзяяў песні.

Можна меркаваць, што ў **зімовым** падцыкле калядны абход у цэнтральных частках локуса некалі быў сапраўды моцнай, як і на Палессі, дзеяй з вядучай роляй велічальна-віншавальных песень. Паводле сведчанняў інфармантаў, з прыходам савецкай улады былі ўведзены жорсткія забароны на калядаванне, што нанесла непапраўныя страты традыцыі калядавання: «Некалі да, і з Казою хадзілі. А ўжэ пры нас ні хадзілі, ужэ ж мы пры савецком врэмені – запрэшчалі»¹.

У рытуальным калядным абходзе, які на тэрыторыі Сярэдняга Пашчар’я адбываўся ў ноч з 13 на 14 студзеня («на Шчадрэц», «на Багату Каляду»), абавязкова ўдзельнічалі пераапранутыя, сярод якіх

¹ Запісана ў в. Падгорная Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл. ад Анастасіі Антонаўны Васілеўскай 1938 г.н. у экспедыцыі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі (далей – ЭБДАМ) 2015 г. (кіраўнік Л. Баранкевіч). ФЭ б.н.

асаблівае значэнне надавалася Казе (у мясцовай традыцыі, часцей, Казлу). Аб тым, як праходзіла калядаванне, расказвае В. Вярбіла: «У нас ходзяць трынаццатого. З трынаццатого на чатырнаццатое. На Стары Новы год. Ходзяць спяваюць, ходзяць з Казлом. <...> Стукалі ў вакно і казалі: “Шчодры вечар, добры вечар! Ці песню спяваць, ці так калядну ласку даць?” І як скажуч спяваць – спяваем, а як не... Але ніхто не адмаўляў»¹.

Калі ў большасці мясцовых паселішчаў абрад калядавання паступова сыходзіць, то ў некалькіх вёсках локуса калядны абход са спевамі працягвае існаваць і сёння. Напрыклад, у в. Мілавіды Баранавіцкага раёна запісана: «Спявалі бабулі нашы, я яшчэ малая была. Звязду насілі! І ціпер: ходзім з трынаццатага на чатырнаццатае – так заведзена в дзірэвні»². Падчас хады з зоркай ад хаты да хаты каляднікі ў гэтай вёсцы спяваюць раствоўскія псалмы, а падыходзячы пад вокны або заходзячы ў хату – старажытныя калядныя гаспадарам, іх дзецям, а зараз – унукам: «А як сыноў, то спяваюць сыноў! У хаці хто там есць, таго спяваюць. А ў апошні час мы спяваем пра ўнукаў. Патаму шта у многіх-та людзей дзеці павырасталі»³.

У іншых вёсках Сярэдняга Пашчар’я калядны абход пачаў стыхійна адраджацца ў пачатку 1990-х гг. сярод моладзі. Напрыклад, Я. Дуброўская з в. Мыслабаз паведаміла: «Таксама ж у нас, як мы называем, Шчадрэц, перад Новы год, тую ноч. Робяць звязду – называлі “батлейка”. <...> Яно і цяпер пачалі хадзіць: прыходзяць да нас маладыя. Зусім маладыя. Яны ж во гэтак не знаюць, як гэтак некалі ўжэ, а мы-то жэ на ніх кажэм, як гэта і што гэта гаварыць. Дак інцірэсна ж!»⁴

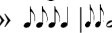
Сярод старажытных калядных на Сярэднім Пашчар’і зафіксаваны ўзоры з тэкставымі зачынамі «А ці дома-дома пан гаспадару?», «Ой, за варотам тупка балота», «Ой, в ляску, в ляску на жовтом(ы) пяску» з формай паэтычнай страфы абR (5+5)+R(4+3), меладыйнай формай abc, ладава-меладыйнай асновай «мажорнага» тэтрахорда (*нотны прыклад 1*). Іх напеў аб’ядноўвае характарыстыкі дзвюх калядных

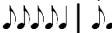
¹ Запісана ў в. Вялікія Лукі Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл. ад Веры Сямёнаўна Вярбілы (нар. у 1936г. на хутары Жарнакоўшчына, што ў 3 км. ад Вялікіх Лук) у Э БДАМ 2015 г. (кіраўнік Л. Баранкевіч). ФЭ б.н.

² Запісана ў в. Мілавіды Баранавіцкага раёна Брэсцкай вобл. ад групы жанчын у Э БДАМ (кіраўнік Л. Баранкевіч) 2015 г. ФЭ б.н.

³ Там жа.

⁴ Запісана ў в. Мыслабаз Ляхавіцкага р. ад Яўгеніі Сцяпанаўны Дуброўскай 1914 г.н. у Э БДАМ 1993 г. (кіраўнік Л. Касцюкавец). ФЭ 646461.

тыпаў і паводле музычна-рытмавай формы запеву  далучаецца да тыпу, «распаўсюджанага ва ўсходніх раёнах Гомельшчыны» [8, с. 91], а паводле музычна-рытмавага распявання і мелодыкі рэфрэна «Шчодры вечар, вечар добр[ы]!»  набліжаецца да тыпу калядных, які сустракаецца ў «заходніх і цэнтральных раёнах Беларусі»¹ [5, с. 41].

У вёсках, што знаходзяцца ў міжрэччы Шчары і Мышанкі, добра захаваліся безрэфрэнавыя гульнявыя калядныя абходныя напевы тыпу «Каза» з характэрнай музычна-рытмавай формай радка  (нотны прыклад 2). У розныя гады яны былі зафіксаваны ў экспедыцыях БДАМ у вв. Галаўнінцы, Тухавічы, Крывошын, Мыслабаж, Наберажная Ляхавіцкага р-на, Мілавіды Баранавіцкага р-на (карта 2).

Разам з захаванымі ў паўднёвай частцы локуса абходнымі каляднымі напевамі існуюць у сярэднешчарскім локусе і пазнейшыя раствоўскія псалмы. Калі ў паўднёва-ўсходняй частцы яны далучаюцца падчас абходу да ўзораў ранняга гістарычнага пласта (псалмы пяюць, калі ідуць па сяле, а старажытныя калядныя – у хаце ці пад акном), то на поўначы і паўночным захадзе акрэсленых тэрыторый займаюць дамінуючую пазіцыю.

У вв. Быцень Івацэвіцкага р-на і яе наваколлях акрамя калядавання з зоркай (з выкананнем раствоўскіх псалмаў) на Багатую Куццю і калядных ігрышчаў існавалі карагоды-гульні, якія цягнуліся падчас усяго каляднага перыяду. В. Падсадна расказвае: «Як хадзілі мы на Каляды, то некія ў нас былі ігры. Ужэ мы некаго “Зайка” рабілі. Збіраліся хараводам дяўчата і ўжэ спявалі песні тамака этыя. А тагды зноў “Проса” сеелі: адна грамада сабе стаіт, другая сабе стаіт. Некія яшчэ песні спявалі. Это ўсё калядныя. Некія “Падушачкі” спявалі: “Падушачкі, падушачкі, да ўсё пухавыя, малодачкі, малодачкі, да ўсё маладыя” – во гэтыя песні спявалі, гэта ўсё ужэ на Коляды»². Калядныя гульні-карагоды ў в. Быцень выконваюць, паводле азначэння В. Яшчанка, ролю «канцэнтруючага фактару гульнявых комплексаў, адлюстроўваючы асобую святочна-карнавальную атмасферу калядных вечароў» [12, с. 11].

¹ Фіксацыі напеваў гэтага ж тыпу зроблены ў Нясвіжскім р-не Мінскай вобл. [1, с. 123] і Дзятлаўскім р-не Гродзенскай вобл. [3, с. 29].

² Запісана ў в. Быцень Івацэвіцкага р-на ад Веры Фёдараўны Падсадна (нар. у 1927 г. у в. Заполле, што ў 3 км ад Быценя) у Э БДАМ 2004 г. (кіраўнік Т. Барковіч). ФЭ 2Е98/1.

Пачатак *веснавога* перыяду на Сярэднім Пашчар’і спецыяльнымі інтанацыйнымі формамі ў выглядзе загуканняў не азначваўся і быў азнаменаваны некалі толькі скаканнем «у доску» за чатыры тыдні перад Вялікаднем – на «Хрэсцы».

Калі у вв. Быцень, Заполле Івацэвіцкага р-на карагод «Проса» функцыянаваў як калядны, то ў суседняй з ім в. Добры Бор Баранавіцкага р-на (*карта 3*) ён быў звязаны з пачаткам вясны: «Былі ігры. У “Просу”. Вот тут стаяць дзеці і тут стаяць. І адны да адных ідуць радком: “А мы Просо сеялі, сеялі. Ой, дик-лада, сеелі, сеялі”. А гэтыя ідуць: “А мы Просо вытапчам, вытапчам”. А гэтыя спяваюць: “А чым жэ ж вам вытаптаць?” А этыя: “А мы коні выпусцім, выпусцім”»¹.

Што датычыцца *валачобных* абходаў і песенна-абрадавых віншаванняў, то іх пашырэнне на Сярэднім Пашчар’і далёка не паўсюднае (*карта 3*). У большасці вёсак пры апытанні інфармантаў паступаў адказ кшталту: «Мы не валочымся. На калядкі ходзім – заведзяно, а на Вялікдзень – не» (в. Мілавіды Баранавіцкага р-на). Фіксуецца тут, на перыферычных тэрыторыях распаўсюджання валачобнага абраду, абход двароў дзецьмі (без выканання песень) з мэтай збірання яек для наступнай гульні «у біткі»: «Былі валачобнікі! Некалі біліся ў валачонае – заядныя былі валачобнікі! <...> Хадзілі дзеці па валачонна. <...> У прыпол сабіралі, от так: у карманы, сукенку. І прынясём»². У іншых вёсках «валачоннікамі», наадварот, называлі тых, хто адорвае дзяцей на Вялікдзень: «У нас ні хадзілі. У нас “валачоннікі” называюцца ўжо тыя, хто валачонну нясе. Еслі я імею хрэсьнікаў, я на Пасху далжна ім несці валачонну. У нас во – Добры Бор радам, і ў нас ужэ соўсім разныя...»³.

Калі звярнуцца да музычнага афармлення (там, дзе яно існуе) валачобнага абходу на Сярэднім Пашчар’і, то відавочна, што ў якасці рытуальна значнай часцей за ўсё тут выступае велікодная «ва-

¹ Запісана ў в. Добры Бор ад Соф’і Аляксандраўны Пыцель 1940 г.н. у Э БДАМ 2015 г. (кіраўнік Л. Баранкевіч). ФЭ б.н.

² Запісана ў в. Добры Бор Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл. ад Соф’і Аляксандраўны Пыцель 1940 г.н. у Э БДАМ 2015 г. (кіраўнік Л.Ф. Баранкевіч). ФЭ б.н.

³ Запісана ў в. Падгорная Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл. ад Анастасіі Антонаўны Васілеўскай 1938 г.н. у Э БДАМ 2015 г. (кіраўнік Л. Баранкевіч) ФЭ б.н.

сольная» псальма з варыянтамі тэксавых зачынаў «Вялік святой нам дзень настаў» і «Цяраз поля шырокая» (*нотны прыклад 3*).

Узоры віншавальных абходных *валачобных* напеваў першага, «агульнабеларускага», тыпу са структурай паэтычнай страфы (4+4)+R(4+3) у некаторых вёсках локуса нясуць функцыянальную нагрузку веснавых. Я. Дуброўская з в. Мыслабаз паведаміла: «Ну, а вясну спявалі ўжэ бабы, як ужэ так, цёпла. Шчэ ж эта перад Юр'я. Вясну-то ў нас спявалі вясну: «Вясна-красна». Не, «Вол бушуе, вясну чуе»¹. Пасля гэтага спявачка выканала дзве валачобныя з вышэйназванымі тэкставымі зачынамі і з рэфрэнамі «Ідзе вяс(ы)на, ідзе красна!» і «Вяс(ы)на крас(ы)на на увесь свет!» (*нотны прыклад 4*).

У іншых сітуацыях валачобныя ў локусе звязваюцца з юраўскім святам. У в. Мірны валачобная з зачынам «Святы Юрай, дзе ж ты бываў?» і рэфрэнам «Віно, віно, зелёно!» адразу была названа юраўскай (*нотны прыклад 5*). Паразважаўшы, спявачка дадала, што гэта «Юр'я», які спяваецца на «Паску» пасля псальмы і растлумачыла: «У нас Паска: прыдзеш ужэ спяваць на Паску, тожэ спяваць». Тады яна пытае: «А Юр'я умееш спяваці?» Як умеем, тады дасць валачона, а як не умеем... Это Юрай і Паска прыурочываўся к аднаму. У нас, вот, цётка Магдалена мне ка[зала], усягда так было!»².

З прыведзеных фактаў бачна, што ў свядомасці этнафараў Сярэдняга Пашчар'я часцей за ўсё няма адчування строгай прымеркаванасці валачобных напеваў да абхода, і яны праяўляюць сябе як поліфункцыянальныя. Такую сітуацыю можна растлумачыць знаходжаннем локуса на ўскраіне асноўнага арэала валачобных напеваў, і, адсюль, страту цэласнага ўспрымання віншавальнага абхода і прыналежных да яго песенна-абрадавых форм [пра гэта: 6].

У якасці спецыяльнай «*юравой*» у локусе функцыянуе карагодная з зачынам «На вуліцы на шырокуй». Пра яе рытуальную значнасць распавяла Я. Дуброўская: «Сабіраюцца на вуліцы жанчыны так ужэ, купамі, на лавачках дзе, на прызбах дзе. І маладзёж сабіраецца – поўна вуліца. І вот выходзіць та маладзёж і паюць песню, некалі. <...> Далышэ й ўжэ проспевалі ту песню – музыка, танцы, і ўсё ўжэ. Гуляюць аж да дня, веселяцца. А ўперад ужэ тую юравую песню паюць, а тады

¹ Там жа.

² Запісана ў в. Мірны Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл. ад Ганны Аляксандраўны Здановіч 1943 г.н. у Э БДАМ 2015 г. (кіраўнік Л.Ф. Баранкевіч). ФЭ б.н.

ўжо разныя»¹. Пацвяржаецца існаванне «юравых» нотнымі запісамы канца XIX ст., зробленымі супрацоўнікам М. Федароўскага Я. Трочкам у вв. Кадычыцы (ад Захара Скабёлкі) і Шчасновічы (ад Анэлі Масаловай) [13, № 1618–1622].

Напевы зафіксаваных на Сярэднім Пашчар’і «юравых» маюць двухчастковую будову страфы АБ са складовай формай 10(5+5)+9(4+5), што пры распяванні фарміруе рытмаформулу $\text{♪♪♪♪ | ♪♪♪ ♪♪ | ♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪}$, мелаформу $ab+cb_1$, разгортваюцца ў межах «мажорнага» пентахорда з апорай на I і IV ступені (нотны прыклад б).

У экспедыцыях БДАМ 2004 і 2015 гг. у трох вёсках былі атрыманы звесткі пра спеў на Тройцу, звязаны або з ваджэннем Куста (вв. Добры Бор Баранавіцкага р-на і Магліцы Івацэвіцкага р-на), або з карагодам вакол «Берозы» (в. Быцень Івацэвіцкага р-на): «Некалі яшчэ мая мама расказвала, як яны былі маладымі яшчэ, то хадзілі тады: убіралі адну дзеўчыну ў кваткі, у лісця ўжэ, вясна. Дак ужэ ўбярэць яе і водзяць па сяле, спявалі. А што яны спявалі... <...> Куст быў, ага. І спявалі, вадзілі этого Куста па сяле»². «На Тройцу ... “Берозу” рабілі. <...> Вот, прымерно, я станаўлюсь, мене веткамі берозы. Тут, на верху, зв’язваюць берозу, і мене веткамі ўсю абв’язваюць, бярозкамі, і тагды водзяць гэты харавод. І усыпаюць дарогу аіерам. <...> Але там сыпяваюць усе, усякія песні, усякіе»³. Апісаны выпадак паказвае, што тут, у «зоне вібрацыі» куствага абраду, яго маглі суправаджаць умоўна прымеркаваныя песні, і, нават, прыпеўкі. Пры гэтым у свядомасці этнафараў захоўваецца цвёрдае ўяўленне аб неспецыяльнай прыналежнасці гэтых песень да абраду («спяваюць усе, усякія песні»). Адсутнасць на Сярэднім Пашчар’і прыналежаўных траецкаму перыяду куставых песенных практык, але захаванасць успамінаў пра сам абрад, з аднаго боку, можа з’яўляцца вынікам невыразнасці форм траецкага інтанавання ў межах локуса, а з другога – іх неабавязковасцю ці ўвогуле неіснаваннем у межах святочнага комплексу.

¹ Запісана ў в. Мыслабж Ляхавіцкага раёна ад Яўгеніі Сцяпанаўны Дуброўскай 1914 г.н. у Э БДАМ 1993 г. (кіраўнік Л. Касцюкавец). ФЭ 646462_1.

² Запісана ў в. Добры Бор Баранавіцкага раёна ад Ганны Антонаўны Корпік 1929 г.н. у Э БДАМ 2015 г. (кіраўнік Л. Баранкевіч). ФЭ б.н.

³ Запісана ў в. Быцень Івацэвіцкага р. ад Веры Фёдораўны Падсадна (нар. у 1927 г. у в. Заполле, што ў 3 км ад Быцены) у Э БДАМ 2004 г. (кіраўнік Т. Бярковіч). ФЭ 2E98/15.

У *летнім* «песенным календары» Сярэдняга Пашчар’я паводле захаванасці песенных форм дамінуе *купальскі* перыяд. Купальскія напевы Сярэдняга Пашчар’я маюць форму паэтычнай страфы АБ са структурай (5+3)+(5+3) і музычна-рытмаваю форму ♪♪♪♪♪ ♪♪♪♪♪ ♪ , мелаформу – ab, разгортваюцца ў амбітусе малой тэрцыі з субквартай (*нотныя прыклады 7, 8*).

Мясцовыя купальскія валодаюць лакальнымі асаблівасцямі і выдзяляюцца (у параўнанні з іншымі ўзорамі дадзенага тыпу) сваім запаволеным тэмпам, «цягучасцю», што надае напеvu асаблівую важкасць. Найбольшая канцэнтрацыя купальскіх у Сярэднім Пашчар’і прыпадае на міжрэчча Мышанкі і Шчары (*карта 4*).

Жніўныя ўзоры хоць і сустракаюцца на Сярэднім Пашчар’і дастаткова кропкава, уражваюць сваёй разнастайнасцю (*карта 5*).

Жніўныя вв. Мыслабж і Тухавічы належаць да агульнабеларускіх лірыка-драматычных маналагаў-выказванняў з ладамеладыйнай асновай тэрцыі (малой, нейтральнай або мігатлівай) з субквартай. У Тухавічах жніво мае трохчасткавую форму меластрафы abc пры форме тэкставай страфы ААБ, характарызуецца рытмамеладыйным «зломам» у другой сінтагме вершарадка (*нотны прыклад 9*). Двухчасткавай формай адрозніваюцца жніўныя в. Мыслабж, якія маюць паэтычную форму АБ, складовую будову (4+4)+(4+4), мелаформу ab (*нотны прыклад 10*). Імпровізацыйная арнаментальная прырода «жывой» меладыйнай тканіны, напружанасць разгортвання гуку, працягласць голаснага інтанавання набліжаюць тухавіцкае і мыслабжскае жніво да палескага.

Пры захаванні характэрнай ладамеладыйнай формулы, больш «просты», спакойны ў рытмавым дачыненні жніўны напеў прадстаўлены ў в. Набаражная. Ён характарызуецца формай страфы АБ, меластрафы ab, мае 11-складовую будову вершарадка 4+4+3 (*нотны прыклад 11*). 3. Мажэйка разглядае такі «песенна-меладыйны тып» як дажынкавы, характэрны для «паўднёвых раёнаў Брэсцкага Палесся» [8, с. 114].

Дапаўняюць жніўны рэпертуар Сярэдняга Пашчар’я пазнейшыя, прымеркаваныя да жніва і пакосу, квінтавыя ў сваёй аснове напевы. Адзін з іх – з зачынам «Гой, за лесам, лесам, да за цёмным борам» – адрозніваецца выразнай перыядычнасцю структуры, у якой з нязменнай дакладнасцю ўтрымліваецца рытмамеладыйная форма ♪♪♪♪♪ ♪ . Гэтымі прыкметамі напеў пакоснай не толькі нагадвае мясцовыя калядныя, але і наўпрост набліжаецца да калядных

«Ой, за лесом-лесом сонцэ сіяе», зафіксаванай на Выганаўскім Палесці.

Яшчэ адзін тып характарызуецца формай вершарадка АБ, складовай будовай (4+3+3)+(4+3+3), мае вытрыманы «рытм прытопу» ♪♪♪ | ♪♪♪ , чым набліжаецца да тыпу напеваў, які, паводле Л. Мухарынскай, вырашае «адначасова святочна-велічальную задачу, уласцівую дажынкавым, і ў той жа час стварае мяккі жаночкі вобраз, характэрны для многіх сольных (ці ансамблевых) жніўных песень лірычнай традыцыі» [9, с. 59].

Восеньскі рэпертуар на Сярэднім Пашчар’і прадстаўлены прымеркаванымі да часу ўборкі льну напевамі, якія канцэнтруюцца ў вв. Мыслабаж і Наберажная (*карта 5*). Восеньская «Ой, у полі на раздоллі» са стабільнай складовай структурай 4 (запеў)+(4+4)+(4+4) паводле свайго музычна-рытмавага малюнку ♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪♪ набліжаецца да напева працоўных ільняных песень, выдзеленых В. Ялатавым, а паводле сваіх ладавых, фактурных, вобразна-зместавых характарыстык належаць да восеньскай лірыкі (*нотны прыклад 12*).

У якасці восеньскіх на Сярэднім Пашчар’і былі зафіксаваны таксама ўмоўна прымеркаваная «Ой, за валам, за валам» і балада «Ажаніла мамінка сына ў няволі» са складовай структурай вершарадка (7+5), ладамеладыйнай апорай на «мінорную» квінту.

Такім чынам, спецыфіка каляндарна-песеннай традыцыі Сярэдняга Пашчар’я як прыналежнай да этнарэгіянальнага памежжа праяўляецца ў спалучэнні прыкмет палескай (заходне-, цэнтральна- і нават усходнепалескай), панямонскай, цэнтральнабеларускай песенных сістэм. Пра гэта сведчыць разнастайнасць тыпаў напеваў унутры калянднай і жніўнай жанрава-функцыянальных груп, маркіраванасць абрадавых дзей веснавога перыяду асобнымі напевамі, набыццё каляндарнай абрадавай функцыі напевамі позняга стылявога пласта. Меластыліявыя якасці каляндарна-абрадавых напеваў сведчаць у адных функцыянальных групах пра іх палескую скіраванасць (калядныя і шчадроўныя напевы, жніўныя в. Тухавічы), у іншых – пра панямонскую і цэнтральнабеларускую (валачобныя, юраўскія, частка жніўных напеваў). Акрамя гэтага, тэмбрафанійныя і стыліявыя характарыстыкі (асабліва імправізацыйнасць, «рубатнасць», запаволенасць тэмпу) купальскіх, а таксама жніўных напеваў Сярэдняга Пашчар’я выдзяляюць іх як лакальна адметныя.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Беларускі фальклор у сучасных запісах : Традыцыйныя жанры : Мінская вобласць / уклад. В.Д. Ліцвінка ; уклад. муз. часткі Г.Р. Кутырова. Мінск : Універсітэцкае, 1995. 477 с.
2. Бярковіч, Т. Песенна-гульнявыя дзеі перыяду сонцавароту ў этнамузычнай традыцыі беларусаў. Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2015. 169 с.
3. Варфаламеева Т. Песні Беларускага Панямоння; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. Мінск : Беларуская навука, 1998. 287 с.
4. Даніловіч, Н.І. «Песенны каляндар» выганаўскай часткі заходнепалеска-панямонскага памежжа // Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі / рэдкал.: К.М. Дулава (гал. рэд.) [і інш.]. Вып. 37 : Музычная культура Беларусі і свету ў разнастайнасці гукавых ландшафтаў / склад. Т.Л. Бярковіч. Мінск : УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», 2016. С. 3–16.
5. Зімовыя песні / рэд. М.Я. Грынблат ; укл., сіст., характ. і рэд. напеваў З.Я. Мажэйка. 736 с.
6. Константинова, Т. Северобелорусские волочёбные напевы: к вопросу одновременного функционирования нескольких типов // Вопросы этномузыкознания. 2014. № 1 (6). С. 71–89.
7. Манаков, А. Г. На стыке цивилизаций: Этнокультурная география Запада России и стран Балтии. Псков : Изд-во ПГПИ, 2004. 296 с.
8. Можейко, З. Календарно-песенная культура Белоруссии: опыт системно-типологического исследования. Минск : Навука і тэхніка, 1985. 247 с.
9. Мухаринская, Л.С. Белорусская народная песня. Историческое развитие : Очерки. Минск : Наука и техника, 1977. 215 с.
10. Тавлай, Г. Белорусское купалье: обряд, песня. Минск : Наука и техника, 1986. 174 с.
11. Цітоў, В. С. Гісторыка-этнаграфічныя рэгіёны // Этнаграфія Беларусі : Энцыклапедыя. Мінск : БСЭ, 1989. С. 152–153.
12. Яценко, В. Хороводные традиции Могилевского Поднепровья : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02; Белорусская государственная академия музыки. Минск, 2002. 21 с.
13. Federowski, M. Lud białoruski : materyały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1905 : w 8 t. T. 5 : Pieśni / red. A. Obrębska-Jabłońska. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958. 917 s.

REFERENCES

1. *Belaruskij folklor u suchasnyh zapisah: Tradycyjnija zhanry: Minskaja voblasc* (1995) [Belarusian folklore in contemporary recordings: Traditional genres: Minsk region], Univiersiteckaje, Minsk, 477 p., (in Belarusian).
2. Biarkovich, T. (2015), *Piesienna-hulniavyja dziei pieryjadu soncavarotu ŭ etnamuzychnaj tradycyi bielarusaŭ* [Sond-plauing performances in the period of solstice in ethnomusical tradition of Belarus], Bielaruskaja dziaŭhaŭnaja akademija muzyki, Minsk, 169 p., (in Belarusian).
3. Varfalamiejewa, T. (1998), *Piesni Bielaruskaha Paniamonnia* [Songs of the Belarusian Ponemonie], Bielaruskaja navuka, Minsk, 287 p., (in Belarusian).
4. Danilovich, N.I. (2016), “*Pesenny kaliandar*” *vyganauskaj chastki zahodnepaleska-paniamonskaga pamezhzha* [Calendar Song of the Vygonovskoe part of the borderland of Western Polesie and Poneman’ie] Navukovyja pratsy Belaruskaj dziaŭhaŭnaja akademii muzyki, Vyp. 37, [Scientific works of the Belarusian State Academy of Music], UA “Belaruskaya dziaŭhaŭnaja akademija muzyki”, Minsk, pp. 3–16, (in Belarusian).
5. *Zimovyja piesni: kaladki i shchadrouki* (1975) [Winter songs: kaliadki i shchadrowki], Navuka i technika, Minsk, 736 p. (in Belarusian).
6. Konstantinova, T. (2014), *Severobelorusskie volochiobnye napevy: k voprosu odnoremennogo funkcionirovanija neskolkikh tipov* [Volochohnye tunes of the north of Belarus: the question of simultaneous functioning of several types], Voprosy etnomuzykoznanija [Ethnomusicology issues], № 1 (6), pp. 71–89, (in Russian).
7. Manakov, A. G. (2004), Na styike tsivilizatsij: Etnokulturnaja geografija Zapada Rossii i stran Baltii [At the crossroads of Civilization: Ethno-cultural geography of the West Russia and the Baltic countries], Izd-vo PGPI, Pskov, 296 p., (in Russian).
8. Mozhejko, Z. (1985), *Kalendarno-pesennaja kultura Belorussii: opyt sistemno-tipologicheskogo issledovanija* [Calendar-song culture of Belarus: the experience of the systemic-typological study], Navuka i tehnika, Minsk, 247 p., (in Russian).
9. Muharinskaja, L.S. (1977), *Belorusskaja narodnaja pesnja. Istoricheskoe razvitie: Ocherki* [Belarusian folk song. Historical development: Essays], Nauka i tehnika. Minsk. 215 p. (in Russian).
10. Tavlaj, G. *Belorusskoe kupale: obriad, pesnia* [Belarusian Kupala: ritual, song], Nauka i tehnika. Minsk. 174 p.. (in Russian).
11. Tsitoŭ, V. S. (1989). *Historyka-etnagrafichnija reŭiiony* [Historical and ethnographic regions], Etnagrafija Belarusi: Entsyklopedyja [Ethnography of Belarus: Encyclopedial, BSE, Minsk, pp. 152–153, (in Belarusian).
12. Yaschenko, V. (2002), *Horovodnye traditsii Mogilevskogo Podneprovja* [Round dance traditions of the Mogilev Dnieper region], Belorusskaja gosudarstvennaja akademija muzyki, Minsk. 21 p., (in Russian).
13. Federowski, M. (1958). *Lud bialoruski : materyaly do etnografii slowiańskiej zgrupowane w latach 1877–1905, T. 5: Pieśni* [Belarusian people: materials for Slavic ethnography collected in 1877-1905, Vol. 5: Songs], Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 917 p., (in Polish).

Анастасія Данілович, етномузикознавець, канд. мист., методист кабінету традиційних музичних культур Білоруської державної академії музики, науковий співробітник ДНУ „Центр досліджень білоруської культури, мови і літератури НАН Білорусі” (Мінськ), anastasia.danilovich@gmail.com, +375297419870.

Календарно-пісенна традиція Середнього Пошар’я в контексті етнорегіонального пограниччя

Розглянуто календарно-пісенну традицію Середнього Пошар’я – етнокультурної території на межі Західного і Центрального Полісся, Білоруського Понемання і Центральної Білорусі.

Матеріалом для дослідження послуговували переважно аудіофіксації, зроблені в музично-етнографічних експедиціях Білоруської державної академії музики в Ляховицький (1982 р. – керівник В. Солтан; 1993 р. – керівник Л. Костюковець), Івацевичський (2004 р. – керівник Т. Берковіч), Барановицький (2015 р. – керівник Л. Баранкевіч) р-ни Брестської обл.

У зимовому репертуарі Середнього Пошар’я окреслена географія древніх колядкових наспівів, а також колядкого ігрового типу „Ко́за”. Виявлено функціонування дитячих ігор-хороводів – колядкових і весняних. Відзначено використання волочібних наспівів у ролі як величальних обхідних на Великдень, так і загальновесняних і юрійських. Виявлено існування в локусі Середнього Пошар’я спеціального „юрійського” хороводного наспіву. Підкреслено особливу манеру виконання місцевих купальських наспівів. Відзначено пунктирність фіксації жнивних зразків і водночас розмаїття жнивних наспівів, переплетення в них проявів поліського і понеманського пісенних стилів. Виявлено існування на Середньому Пошар’ї осіннього репертуару, представленого приуроченими до часу збирання льону піснями любовної чи сімейно-побутової тематики.

Текстовий матеріал змістовно доповнено пісennими прикладами (мелодії і тексти), а також докладними контурними мапами із відображенням основної ареально-типологічної інформації.

Ключові слова: календарно-пісенна традиція, Середнє Пошар’я, етнорегіональне пограниччя, західнополісько-понеманське пограниччя, мелогеографія.

Nastassia Danilovich, ethnomusicologist, PhD, researcher at the Department of Traditional Musical Cultures of the Belarusian State Academy of Music, researcher at the Center for Studies of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus (Minsk), anastasia.danilovich@gmail.com, +375297419870.

Calendar-song tradition of Middle Shchara in the context of the ethnographical borderland

The article considers a calendar-song tradition of Middle Shchara – an ethnocultural area, located at the crossborder region of the Western and Central Polesye, Belarusian Ponemon'e and Central Belarus.

Ethnomusicological field research recordings of the Belarusian State Academy of Music to Lyahovichskij (1982 – headed by V. Soltan, 1993 – headed by L. Kostyukovets), Ivatsevichi (2004 – head by T. Berkowitz), Baranovich (2015 – headed by L. Barankiewicz) districts, Brest region, were mainly used for typological research.

The correspondence were found in the winter repertoire of Middle Shchara between the existence of the old Kaliada tunes as well as clearly defined Kaliada game type “Goat” tunes. Notably children's round dance-games are used as Kaliada (Christmas) and Spring games.

Valachobny tunes were used not only as a part of Vyalikdzien (Easter) greetings but also as general Spring and St. George's tunes. The existence of special “Yurovy” (St. George's Day) round dance tune were discovered in the Middle Shchara locus.

The special unique performing manner of local midsummer (Kupala) tunes were elaborated. The notable tinge of style of this region are Stippling fixations and variety of reaping tunes with interweaving manifestations song styles of Polesye and Ponemon'e.

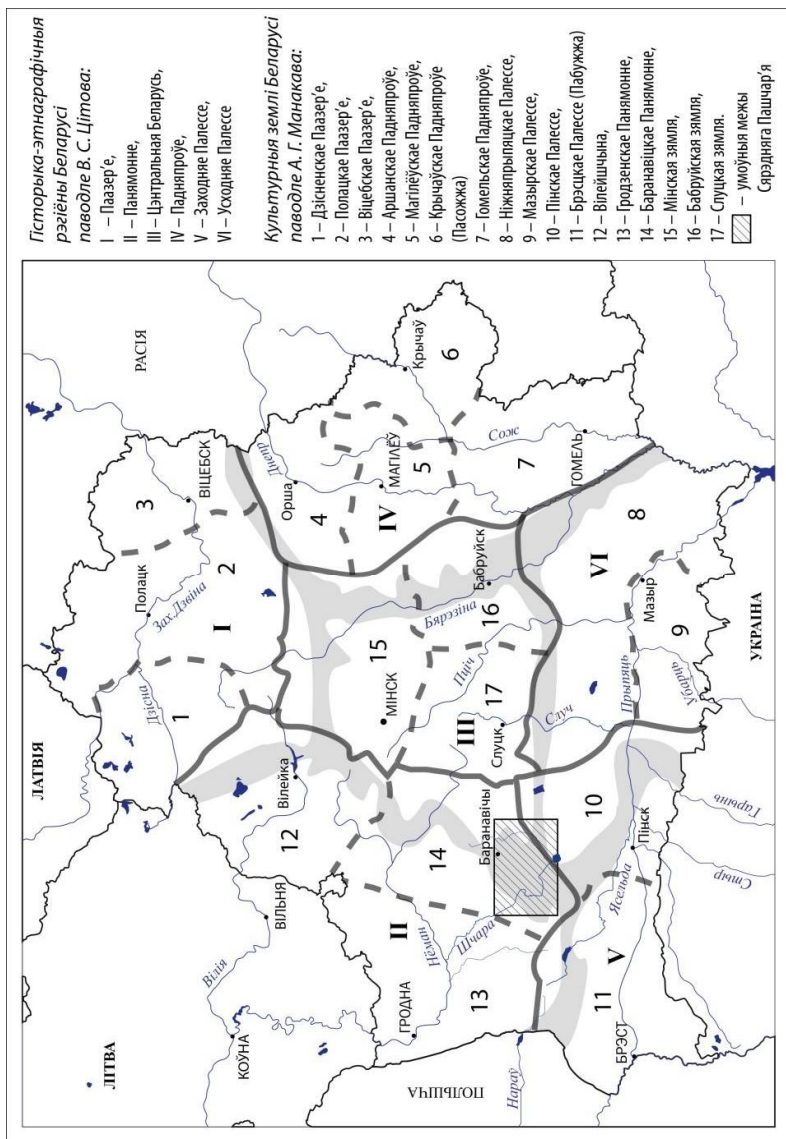
The Middle Shchara autumn repertoire, is elaborated as of notable accordance to the time of harvesting of flax songs of love or family domestic subjects.

Peculiarities of the calendar-song tradition of Middle Shchara described as pertaining of the ethnoregional borderland, which is manifested in combination of attributes not only of Polesye (Western, Central and even the East) and Ponemon'e, but also the Central Belarusian song areals.

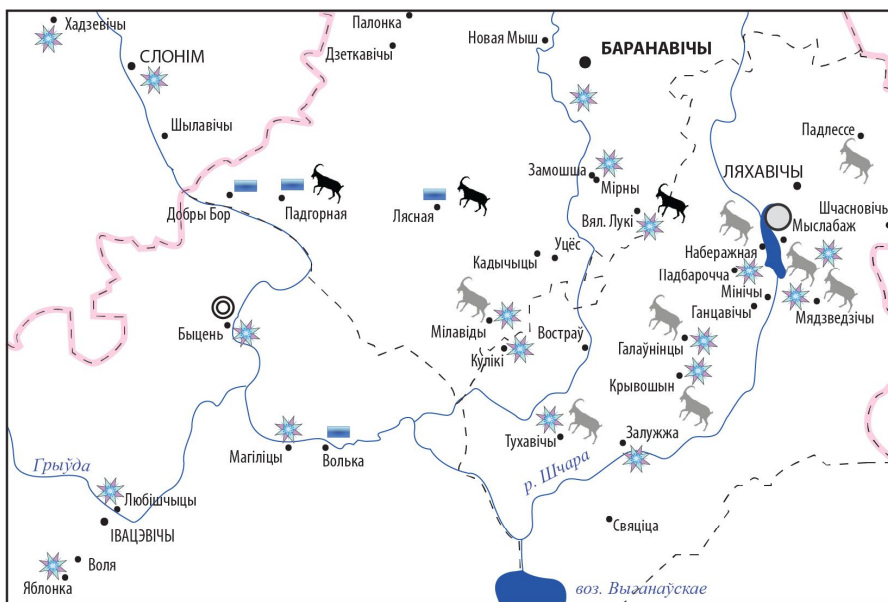
Key words: Calendar-song tradition, Middle Shchara, ethnoregional borderland, Belarusian Polesie, Belarusian Poneman'ie, melogeography.

Стаття надійшла до редколегії 18.09.2018 р.

Карта 1



Карта 2



КАЛЯДНЫЕ


$$(5+5)+(4+3)$$
«Каза» 

успаміны пра абход з Казой



псалмы



карагоды "Проса", "Падушачкі", "Мак", "Зайка"



успаміны пра абход і спеў

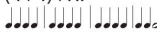
Карта 3



ВЕСНАВІЯ

- загукані з зачынам «Ой, Вэсна-красна»
(толькі пераказ тэкстаў)
- ◎ карагоды «Проса»
- ◎ квінтавыя «юравыя» карагоды
(5+5)+(4+5)
- успаміны пра
ваджэнне Куста і спеў

ВАЛАЧОБНЫЯ

- ◎ (4+4)+R7

- «васольныя» псалмы
- «валачобнікі», «валачоннікі» —
дзеці, якія «бегалі за валачоннэ»

Карта 4



КУПАЛЬСКІЯ АБ, ab, (5+3)+(5+3)

Карта 5



ЖНІЎНЫЯ І ДАЖЫНКАВЫЯ

⊙ ААБ, $(4+4)+(4+4)+(4+4)$

тэ́рцыя з субквартай

Ⓛ АБ, (4+4)+(4+4)
тэрцья з субквартай

◇ АБ (4+4+3)+(4+4+3)
тэрцья з субквартай

АБ, (5+5)+(5+5)

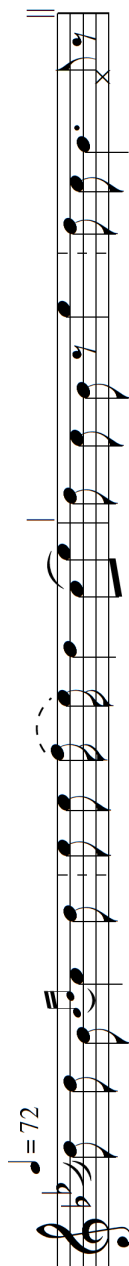
 «мажорны» пентахорд

ВОСЕНЬСКІЯ

▼ «як лён рвуць»

Нотны прыклады

1. Ой, в ляску, в ляску на жовтом(ы) пяску («Шчадрэц»). Запісана ў в. Мыслабаж Ляхавіцкага р-на Брэсцкай вобл. ад Яўгеніі Сцяпанайны Дубоўскай 1914 г. н. у Э БДАМ 1993 г. (кіраўнік Л. Касцюкавец). ФЭ 646113.



1. Ой, в ля - ску, в ля - ску на жо - вто-м(ы) пя - ску. Шчо-дры ве - чар, ве-чар до - бр[ы].

Ой, в ляску, в ляску на жовтом(ы) пяску.

Шчодры вечар, вечар добр[ы]!

Пава хадзіла, пер'е губіла.

Скуль узялася слічна паненка.

Тоя пер'я падабрала,

Пад(а)брала, ў рукаўцо ктала.

З рукаўца брала, вяночак віла.

Вяночак віла, на гола(ў)[ву] ктала.

Скуль узяліся буйныя ветры,

Той жа вяночак і сарвалі,

На шхі Дунай а дамчалі.

Скуль узяліся тры рыбалоўцы,

Тры рыбалоўцы, ўсе тры малойцы.

– Ой, мае ж вы тры рыбалоўцы,

Ой, закіньця шаўковы невад,

Да з(а)лавеця рушвяны вянок.

– Што жа нам(а) будзя, слічна паненка?

– Аднаму будзя залаты персяня,

Другому будзя рушвяны вянок,

Трэцяму буду сама млада.

¹ Рэфрэн «Шчодры вечар, вечар добр[ы]!» паўтараецца пасля кожнага радка.

2. *Ой, ну-ну, Казёл, ой, ну-ну, Баран* («Казёл»). Зап у в. Тухавічы Ляхавіцкага раёна Брэсцкай вобл. ад Аляксандры Канстанцінаўны Кандратчык 1912 г.н. у Э БДАМ 1982 г. (кір. У. Солтан). ФЭ 646114.

$\text{♩} = 95$

1. Ой, ну - ну, Ка - зёл, ой, ну - ну, Ба - ран, па - йдзі, па - гу - лай, ні а - гля - да - йся.

2. Ні на ро - жэ - нькі, ні на но - жа - нькі, на ка - пы - ці - кі за - ла - це - нькі - е.

Ой, ну-ну, Казёл, ой, ну-ну, Баран,
пайдзі, пагуляй, ні аглядайся.
Ні на рожэнькі, ні на ножанькі,
на капыцікі залаценькія.
На капыцікі залаценькія,
на дзеўчатачка маладзенькія.
Дзе Казёл нагой, там жыта капой,
дзе Казёл рогам, там жыта стогам.
Дзе Казёл хвастом, там жыта кустом,
дзе Казёл хвастом, там жыта кустом.

Ой, ну-ну, Казёл, ой, ну-ну, Баран,
пайдзі, пагуляй, ні аглядайся.
Нашаму Казлу ні много трэба:
поўбочкі грэчкі на варэнічкі.
Нашаму Казлу ні много трэба:
рэшата аўса, наверх каўбаса.
Хазяін мілы, ні будзь лянiвы:
пастаў драбiнкі, дастань сланiмкі.
Хазыяка мiла, нi будзь лянiва:
пастаў драбiнкі, дастань сланiмкі.

3. Цяраз поля шырокая, цяраз(ы) мора глыбокая (велікодная, псальма). Зап. у в. Мыслабаж
Ляхавіцкага раёна Брэсцкай вобл. ад Яўгеніі Сцяпанануны Дуброўскай 1914 г.н. у Э БДАМ 1993 г. (кір.
Л. Касцюкавец). ФЭ 646462.

$\text{♩} = 115$

1. Ця-раз по-ля шы - ро - ка - я, ця - ра - з(ы) мо - ра глы-бо - ка - я,
а - ля - лю - я, а - ле - лу - йа, а - лі - лу - йа.

Цяраз поля шырокая, цяраз(ы) мора глыбокая,
Аляноя, алегуйа, алілуйа.
Там ляжала гібка кладка, тудэю йшла Божа Матка.
Алілуйа, алілуйа, алілуйа!

Ідзе поля, ідзе другая, на трэцяя суступая.
На трэцяга суступая, тры анёлы сустракаю:
— Мае ж вы тры аняловя, ці ні бачылі майго Сына?
Адзін кажа: — Я ні бачыў. Другі кажа: — Я чуць ні чуў.
Трэці кажа: — Я сам(ы) там быў, я сам(ы) там быў(ы), свечы паліў.
Твайго Сына жыдзя в(ы)зялі, жыдзя в(ы)зялі, замэнчылі.

¹ Рэфрэн «Алілуйа, алілуйа, алілуйа» паўтараецца пасля кожнага радка.

На крыж рукі распіналі, гваздзёма ножкі прыбівалі.
 Тарном сэрца даставалі, па полі кроў разлівалі.
 Пашла Матка гукаючы, свайго Сын(ы)ка шукаючы.
 Дзе след найдзя – сільна плача, дзе кров(ы) найдзя – крыжам падзя:
 – Ах, мой Сынок, ах, мой(і) мілы, цярпев(ы) мукі жыдовскае.
 Цярпеў манкі, тае ж раны, ах, мой Езус крыжаваны.

4. *Вол(ы) бушуя, вяс(ы)ну чуя* (валачобная, «спявалі вясну»). Запісана ў в. Мыслабаж Ляхавіцкага р-на
 Брэсцкай вобл. ад Яўгеніі Сцяпанавы Дуброўскай 1914 г. н. у ЭБДАМ 1993 г. (кір. Л. Касцюкавец).
 ФЭ 646462.

$\text{♩} = 74$

1. Во - л(ы) бу - шу - я, вяс - с(ы) - ну чу - я. І - дзе вя - сна, йдзе к(ы) - ра - сна!

2. Во - ра - н(ы) кра - ча, сы - ра хо - ча. І - дзе вя - с(ы) - на, йдзе к(ы) - ра - сна!

Вол(ы) бушуа, вяс(ы)ну чуя.
Йдзе вясна, йдзе к(ы)расна!¹
Воран(ы) крача, сыра хоча.
Дзев(ы)ка п(ы)лача, замуж хоча.
Не бушуй(і), вол, шчэ нажарэся.
Ні крач(ы), воран, шчэ нажарэся.
Не плач(э), дзев(ы)ка, нажывеся.

Прышла вяс(ы)на, прыш(ы)ла красна.
Вяс(ы)на-крас(ы)на на весь съвет!²
– Вясна-к(ы)расна, што п(а)рынесла?
– Гаспадаром – па сьвенцы.
Гаспадыням – па сяр(ы)почку.
А дзявач(ы)кам – па вяночку.
А пас(а)туш(у)ком – па кіёчку.
Малым дзет(ы)кам – па яечку.
Старым бабкам – па мураўшы.
Прышла вяс(ы)на, прыш(ы)ла красна.

¹ Рэфрэн «Йдзе вясна, йдзе к(ы)расна!» паўтараюцца пасля кожнага радка.

² Выканана без перапынку. Рэфрэн «Вяс(ы)на-крас(ы)на на весь съвет!» паўтараюцца пасля кожнага радка.

5. *Святы Юрай, дзе ж ты бываў?* (валачобная, «это Юрай і Паска»). Зап. у в. Мірны Баранавіцкага раёна Брэсцкай вобл. ад Ганны Аляксандраўны Здановіч (нар. у 1943 г. у в. Кунцавічы) у Э БДАМ 2015 г. (кір. Л. Баранкевіч). ФЭ б.н.

$\text{♩} = 74$

1. (i) Свя - ты Ю - рай, дзе ж ты бы - ваў? Ві - но, ві - но, зя - лё - но!

2. Па по - лі ха - дзіў, жы - то ра - дзіў. Ві - но, ві - но, зя - лё - но!

Святы Юрай, дзе ж ты бываў?
Віно, віно, зелёно!
 Па полі халдзіў, жыто радзіў.
 З каласочка жыта бочка.
 А з другога...
...вот ужо забыву тую.

¹ Рэфрэн «*Віно, віно, зелёно!*» паўтараецца пасля кожнага радка.

6. *На вуліцы да на шырокуй сабралася да дзявок(ы) танок* («юравая», веснавая карагодная). Запісана ў в. Мыслабаж Ляхавіцкага р-на Брэсцкай вобл. ад Яўгеніі Сцяпаняўны Дуброўскай 1914 г. н. у Э БДАМ 1993 г. (кір. Л. Касцюкевіч). ФЭ 646462.

1. На ву - лі - цы да на шы - ро - куй са - бра - ла - ся да дзя - во - к(ы) та - но - (у)к!

2. Са - бра - ла - ся да дзя - ко - к(ы) та - нок, а - дно[й] ні - ма Ро - жы - на - й(і) да - чкі.

На вуліцы да на шырокуй сабралася да дзявок(ы) танок.

Сабралася да дзявок(ы) танок, адно[й] німа Рожынай(і) дачкі.

– Дзевачкі мае, мае сястрычкі, прывядзіця Рожыную дачку.

– Ой, Рожа, Рожа, да Рожа-маці, мусці дачку на вуліцу пагуляці].

– Пусціла б дачку я на вуліцу, да баюся маладога Кузьмы.

– Ой, Рожа-маці, німа Кузьмы дома, дзе паехаў – нівядома.

Вышла доч(ы)ка да на вуліцу, Кузьма яе да за ручаньку.

Вышла маці да на вуліцу клікаць дочкі да вячэраці.

– Ой, Юру, Юру, – да маці кліча, – ідзі, доньку, да вячэраці.

– Ні пайду, мамка, я вячэраці, вячэрала я з маладым Кузьмам.

– Ой, Юру, Юру, – да маці кліча, – нясі, сынку, залатыя клочы.

Да зямел(і)ку да адмыкаці, а і росу да й выпускаці.

А пер(ы)шую да лядовую, а другую да мядовую.

– Ой, Юру, Юру, – да маці кліча, – нясі, залатыя ключы.

Да царков(ы)ку да адмыкаці, дачку Рожы з Кузьмам абвянчаці.

7. *Шла паненка чэрэз бор («Купала»)*. Запісана ў в. Залужжа Ляхавіцкага р-на Брэскай вобл. ад Таццяны Вікенцьеўны Дыдышка 1934 г. н. у Э БДАМ 1993 г. (кр. Л. Касцюкавец). ФЭ 646468.

$\text{♩} = 50$ (*rubato*)

1. Шла па-не-нка чэ-рэз бор, да на ёй су-ке-н(ы)-ка ў дзе-сень пор.

2. Су-ке-нка ша-мрэ-ла, зе-лё-на ду-бро-(о)-ва га-рэ-ла.

3. Бе-ры-це дзе-в(ы)-ча-тка ку-ба-чкам і во-ду да й зе-лё-ну ду-бро-(о)-ву ту-шы-ця.

Шла паненка чэрэз бор,
да на ёй сукен(ы)ка ў дзесець пор.
Сукенка шамрэла,
зелёна дуброва гарэла.
Берыце, дзев(ы)чатка, кубачкам і воду
да й зелёну дуброву тушыя.
Сколько ў кубачку вады,
столько ў дзяв(ы)чат праўданыкі.
Сколько ў рэшаці вады,
столько ў хлопчаў праўданыкі.

8. *Да гарэла Купала, да гарэла* («Купала»). Запісана ад Веры Іванаўны Новік (30 гадоў) з в. Вялікае Падлесе (сёння – Падлесе) Ляхавіцкага р-на Баранавіцкай вобл. (сёння – Брэсцкай вобл.) у 1945 г. у Кабінеце народнай музыкі Маскоўскай дзяржаўнай кансерваторыі К. Квіткам. МДК імя П. Чайкоўскага, Ф1101-02.

$\text{♩} = 87$

1. Да га - рэ - ла Ку - па - ла, да га - ла,
на Ку - па - ле - дзе - ва - чка ся - дзе - ла.

9. *Зім(ы)на ж мая перэапёл(ы)ка* («лета», жніўня). Зап. у в. Тухавічы Ляхавіцкага р-на Брэсцкай вобл. ад А.К. Кандратчык, 1912 г. н. у ЭБДАМ 1982 г. (кір. У. Солтан). ФЭ 646114.

♩ = 88 (*rubato*)

1. Зі-м(ы)-на ж ма-я пе-рза - пё - л(ы)-ка, а й,

зі - мна ж ма - я пе - ра... а - пё - лка й,

дзе ж ты зі-м(ы)-на ку зі - ма... а-ва - лоя?

Зім(ы)на ж мая перэаёл(ы)ка, а й,
зімна ж мая пераёлка й,
дзе ж ты зім(ы)жу зімавао?
Дзе ж ты зімку зімовала,
дзе ж ты зімку зімовала,
дзе ж ты зімку зімовала,
й'а лецечко лета[вало].

дзе ж ты	зі-м(ы) - ку	зі - ма...	а - ва	-	лоа?
----------	--------------	------------	--------	---	------

Зімавала я ў крыніцы,
зімавала я ў крыніцы,
летавала я ў пшаніцы.
Зімавала, рыбку брала,
зімавала, рыбку барала,
летавала, пшонку жала.

10. *Да пайду я дарогаю* (жніўная). Зап. у в. Мыслабаж Ляхавіцкага раёна Брэсцкай вобл. ад Яўгеніі Сцяпанайны Дуброўскай 1914 г. н. у Э БДАМ 1993 г. (кір. Л. Касцюкавец). ФЭ 646464.

$\text{♩} = 84$

1. Да па - йі - ду я - а да - ро - га - а - ю,
 пу - шчу го - ла - с(ы) ду-б(ы)-ро - а - ва ю - (у).

Да пайду я дарогаю,
 пушчу голас(ы) дуб(ы)роваю.
 Няхай(і) мамка голас чуя,
 мне вячэраці гатуя.
 Мам(ы)ка ж(ы) мая, Цярэшанька,
 гадуі мяне хорашанька.

Што сыботу ўмывай мяне,
 што нядзельку ўбірай мяне.
 Што сы(ні)боту галушачкі,
 пасьцель белу, падушачкі.

11. *Наварыла да вячэры я зарання («лета»)*. Зап. у в. Наберажная Ляхавіцкага раёна Брэсцкай вобл. ад Магдаліны Міхайлаўны Сяргей 1906 г. н. у ЭБДАМ 1993 г. (кір. Л. Касцюкавец). ФЭ 646466.

♩ = 194

1. На - ва - ры - ла да вя - чэ - ры я за - ра - ння,
 па - са - дзі - ла да ся - ме - йку я ля с(а)-та - ла.

2. А са - ма ста - ла да ва - кно гля - дзець і да да - в - но,
 да дзе ж(ы) ма - ё да дзі - ця в(ы) по - лі я - но жне.

Наварыла да вчэрэ я зарання,

Пасадзіла да сямейку я ля с(а)тала.

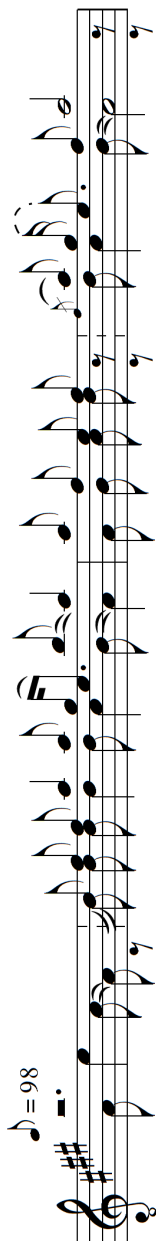
А сама стала да в акно глядзець да давно,

Да дзе ж маё да дзіця ў полі, яно жне.

Да на шырокум да яно полі, яно жне,
Да пры вялікіх да наганятых яно жыве.

Да вялікія да наганятыі ля яе,
Ўсе халас(а)тыя, няжанатыя яны ўсе.

12. *Ой, у полі, ой, у полі на раздоллі* («як лён рвалі»). Зап. у в. Мыслабж Ляхавіцкага раёна Брэсцкай вобл. ад Яўгеніі Сцяпанавы Дубоўскай 1914 г.н., Ніны Сцяпанавы Гупцько 1924 г.н., Юліі Філіпаўны Бранчык 1926 г.н. у Э БДАМ 1982 г. (кір. У. Солтан). ФЭ 646113.



1. Ой, у по-лі, ой, у по-лі на ра - здо-ллі, там дзя-ўчы-на лён і-р(ы) - ва - ла.
Ой, у полі, ой, у полі на раздоллі,
там дзяўчына лён ір(ы)вала.

Лён ірвала, лён ірвала рэдка слала,
к сырой зямлі прыкладала.

Зямля мая, зямля мая не ўрадліва,
доля мая не шчасліва.

Ўзяла майго, ўзяла майго й атца, матку,
ўзяла маю ўсю радзінку.

Ўзяла маю, ўзяла маю ўсю радзінку,
бярэ мяне сiрацiну.

Я ні вялю, я ні вялю сiрот брацi,

Хоць ні таку, хоць ні таку, як всем(ы) людзям,
шчасця, долю я рочу вам.

Все дзяўчатка, все дзяўчатка рана ўсталі,
шчасця, долю разабралі.

А я млада, а я млада спазнілася,
с ліхой доляй сустрэлася.

ЕРГОЛОГІЯ СОПІЛКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО ПОЛІССЯ

Вікторія Ярмола, етномузиколог, канд. мистецтвознавства, молодший науковий співробітник ПНДІМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка (Львів), vita_jarmola@ukr.net, +38 (068) 025 81 55.

Уперше поетапно розкривається технологічна система виготовлення традиційних сопілкових інструментів на західноукраїнському Поліссі. Пропонована розвідка базується в основному на власних експедиційних записах авторки, також використано рідкісні архівні матеріали та деякі літературні джерела.

Встановлено побутування трьох типів поліських сопілок, назви яких відповідають способам їх виготовлення: дудка з кори, викрутка і колянка. Західнополіські народні сопілки належать до типу повздожжних свисткових флейт із внутрішньою вдвудною щільною, яка утворювалася внаслідок уставляння у верхній кінець трубки зрізаного свисткового пристрою, а з лицевої сторони інструмента містилися ігрові отвори, інколи один – з тильної. Свисткові аерофони мають специфічні особливості конструювання відповідно до вікової групи виготовлювачів (діти-пастушки, підлітки та дорослі).

Найпростішою у виготовленні серед виявлених сопілкових інструментів є дудка, яку робили з кори, знятої з гілок кущових дерев. У процесі знімання кори пастухи промовляли унікальні заговори, які вперше були зафіксовані авторкою на досліджуваній території. Наступні два типи інструментів виробляли з деревини: колянка у спосіб поздовжнього розколювання заготовки на дві рівні частини, викрутка – викручуванням серцевини із соснової деревини, що потребувало певних емпіричних знань і професійних умінь.

Народні сопілкові інструменти відігравали роль музичного знаряддя, яке відповідало індивідуальним художньо-естетичним смакам виготовлювача і виступало невід’ємним атрибутом поліського пастушого побуту.

Ключові слова: музичний інструмент, сопілки, дудка, технологія виготовлення, конструктивні особливості, деревина, Західне Полісся.

<http://dx.doi.org/10.33398/2523-4846-2018-14-1-104-131>

Традиційне сопілкове виконавство є невід’ємною частиною західнополіської народномузичної культури і тісно пов’язане з трудовою діяльністю поліщуків, а саме з пастушою формою господарювання. Вочевидь, виникнення первісних сопілкових інструментів та відповідного виконавства на цій території слід пов’язувати з появою осі-

лого скотарства¹ [18, с. 158; 9, с. 58], тому історія досліджуваного тут явища триває щонайменше чотири тисячі років.

На жаль, ця інформація, а особливо беззаперечний факт розвиненості та доброї збереженості до недавнього часу традиції західнополіського духового виконавства так і не посприяли його належному науковому вивченню. Українські етноорганологи зосередили свою увагу лише на карпатському сопілковому виконавстві [24, с. 79–87; 23; 28; 29, 8; 12; 25; 6; 20]². На сьогодні абсолютно відсутні спеціальні роботи, які були б присвячені саме поліським сопілковим інструментам (“дудка”, “свистілка”) та виконуваний на них музиці.

Першими репертуар дудки, щоправда на прилеглий території Середнього Полісся, зафіксували Філарет Колесса і Казімеж Мошинський. У результаті їхньої спільної праці вийшов друком збірник [14], в якому були опубліковані транскрипції семи мелодій, виконаних на дудці: награвання пастушків, 2 козачки, “Бариня” – зафіксовані від 67-річного дударя Олексія Левковича із с. Пужичі³; полька та 2 козачки – від 29-річного Василя Кваня із присілка Груздово біля с. Хоростів⁴. Окрім того, варто згадати ще дві праці К. Мошинського – “Polesie Wschodnie”, у якій вперше представлено коротку характеристику та спосіб виготовлення поліських дудок на території білоруського Середнього Полісся [30, с. 236], та “Kultura ludowa Słowian”, де автор надає загальні відомості про довжину та кількість отворів західнополіських дудок, щоправда на тій же білоруській території [31, с. 554, 555].

Детальний опис способів виготовлення та особливостей побутування дудок знову-таки на території Білорусі здійснила відома дослідниця інструментальної музики Інна Назіна [13, с. 62–71]. Згодом, у спів-авторстві з рівненськими етнографами Степаном Шевчуком і Михайлом Лисенком-Дністровським вона на тому ж рівні в загальних рисах

¹ Поблизу смт Торчин (Луцький р-н Волинська обл.) на могильнику археологи віднайшли три цілі і дві фрагментовані кістяні трубочки, які, ймовірно, слугували музичними інструментами [18, с. 158], а у с. Жорнів (Дубенський р-н Рівненської обл.), що знаходиться на суміжній території Середньої Волині, виявлено т.зв. флейту з чотирьох кістяних трубочок різної довжини [9, с.58]. Ці знахідки датуються раннім та середнім бронзовими віками.

² Більшість авторів обмежуються описом методів сучасного виробництва традиційних сопілок за допомогою токарних станків та рідко згадують про їх виготовлення кустарним способом.

³ Нині с. Пузичі Солігорського району Мінської області.

⁴ Нині с. Груздово Солігорського району Мінської області.

охарактеризувала дудки на білорусько-українському пограниччі [10, с. 353, 354].

Вищезазначені публікації стосуються функціонування дудок у регіоні Середнього Полісся, а згадки про ці інструменти на західнополіській території України з'являються лише у кінці ХХ ст., оскільки саме цей період відзначається помітним зрушенням у дослідженні інструментальної, зокрема сопілкової, традиції. Процес виготовлення дудки на півночі Рівненщини вперше висвітлює вищезгаданий М. Лисенко-Дністровський [11, с.128–129]. Він на основі експедиційного матеріалу, зафіксованого у с. Кураш Дубровицького р-ну¹ Рівненської обл. від майстра Петра Наумовича Степанюка², поверхово описав етапи конструювання дудки способом викручування серцевини з деревини.

Порівняно найрозгорнутішим є опис процесу виготовлення дудки у с. Старе Село Рокитнівського р-ну Рівненської обл., задокументований від народного дударя Миколи Ковальця, 1945 р.н. [15, с. 87]. Тут уперше визначено почерговість основних етапів конструювання інструмента, проте залишилися невідомими багато інших важливих деталей, що стосуються цього процесу і впливають на кінцевий результат.

Деякі спостереження про поліську сопілкову традицію, типи свисткових народних флейт принагідно висвітлює у своїх працях вітчизняний сучасний етноорганолог Михайло Хай, послуговуючись, однак, мізерною кількістю власних записів та етнографічних джерел, чого зовсім недостатньо для цілісного відображення ергологічних особливостей цих інструментів, їхньої функції у поліському побуті.

Не можна оминати увагою два фольклорні збірники, де вміщені кілька транскрипцій дудкових мелодій, зафіксованих у досліджуваному середовищі, серед них: “Українська інструментальна музика усної традиції” того ж М. Хая [22; с. 87–93] (чотири інструментальні версії західнополіських народних пісень) та “Народна музика Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука” [16; с. 172, 179–183, 191–195, 259, 260, 238] (8 танцювальних, 4 інструментальні версії пісень та один марш).

Окрім літературних джерел, варто згадати про цінні фонозаписи поліської сопілкової музики, яка донині так і не знайшла вдячного автора, що присвятив би свої дослідження цьому виконавству.

Найімовірніше, перші аудіозаписи такого роду здійснив луцький етнограф Олекса Ошуркевич, який упродовж 1968–1979 рр. у селах

¹ У статті помилково вказано Володимирецький район.

² Петро Степанюк – відомий місцевий фольклорист та етнограф, керівник кількох фольклорних колективів Дубровиччини.

північних районів Волинської області зафіксував близько 30 мелодій¹. Активна фаза цього виду діяльності припадає на кінець XX – початок XXI ст., у чому найплідніших здобутків досягли співробітники науково-дослідних лабораторій при музичних академіях Києва [4] та Львова [3], а також дослідники з Рівного [1; 2].

Значна колекція записів представлена в архіві Етнокультурного центру Рівненського палацу дітей та молоді. У накопиченому під керівництвом Віктора Ковальчука об'ємному аудіофонді налічується понад 40 одиниць інструментальних творів, зафіксованих упродовж 1995–1998 рр. від дудкарів північної Рівненщини. Поодинокі записи західнополіської сопілкової музики зберігаються в особистих колекціях інших рівнян – Степана Шевчука, Олексія Нагорнюка, Юрія Ковальчука, випускниці кафедри музичного фольклору РДГУ Олександри Артюхової, київської дослідниці Ярини Товкайло. Також на важливу роль для подальших порівняльних досліджень можуть претендувати нагромаджені авторкою цих рядків у західнополіському регіоні музично-етнографічні матеріали.

Результати експедиційної роботи зазначених установ та окремих збирачів відображені у наведеній нижче таблиці (с. 109–110), де докладніше за усталеними стандартами викладено дані з архівних джерел, особисті ж зібрання містять лише найголовнішу паспортну інформацію. Порядкові номери відповідають обстеженим населеним пунктам, адміністративну приналежність яких відображено в 3 та 4 колонках таблиці. Адміністративні області позначено літерами „Р” (Рівненська) та „В” (Волинська). Наступні колонки містять відомості про інформантів, тип інструмента², на якому виконувалися мелодії, та загальна кількість зафіксованих творів. Три останні колонки відображають дату запису, збирача та графоархівний шифр місця зберігання³.

¹ Детальніше про інструментальні записи О. Ошуркевича та зафіксовані ним жанри дудкової музики йдеться у статті авторки “Інструментальна музика Полісся і Волині у фольклористичному доробку Олексі Ошуркевича” [26].

² Визначається залежно від способу виготовлення та матеріалу: дк – дудка-колянка, дв – дудка-викрутка, дм – дудка металева, д/н – дудка невизначеного типу.

³ ЛЕК – лабораторія етномузикології київська ПНДІ НАУ ім. П.Чайковського; ЕК, НІ – інвентарні шифри фольклорних матеріалів з архіву ПНДІМЕ ЛНМА імені Миколи Лисенка; ЕКЦ – Етнокультурний центр Рівненського міського Палацу дітей та молоді; ЛМЕ РДГУ – Лабораторія музичної етнографії Рівненського державного гуманітарного університету; ОЗ(Н) – особисті записи збирача, прізвище якого відображає остання літера.

Перерахованими публікаціями та фонозаписами вичерпуються віднайдені на сьогодні джерельні матеріали про поліські дудки та дудкову музику. Проте цього ресурсу, а також новоздобутої інформації виявилось цілком достатньо для спроби вперше комплексно охарактеризувати ергологію цих інструментів. Основою пропонованої розвідки слугуватимуть дані, встановлені авторкою під час індивідуальної тематичної експедиції, здійсненої влітку 2018 року у північних районах Волинської області¹. У статті вперше послідовно розкрито ергологію – технологічну систему виготовлення традиційних сопілок, зокрема визначено їхні типи, особливості підбору деревини згідно із способами майстрування, опис поетапного вироблення, зовнішня та внутрішня обробка, методи розрахунків розподілення грифних отворів на трубках.

Західнополіські дудки належать до типу повздожних свисткових флейт із внутрішньою щілиною – 421.111.22; 421.221.12², яка утворювалася внаслідок вставляння у верхній кінець трубки свисткового пристрою, а з лицевої сторони інструмента розміщувалися ігрові отвори, інколи один – із тильної.

Дудки для поліщуків передусім відгравали роль пастуших інструментів, однак вже від середини ХХ ст. їх почали використовувати для задоволення своїх естетичних потреб у домашніх та сценічних умовах: виконували танцювальні награвання, головню сольну, рідше супроводжували пісенні твори, а під впливом клубної самодіяльності їх почали залучати до ансамблевої гри.

У досліджуваному середовищі для визначення багатьох духових інструментів, зокрема і свисткових, поліщуки застосовували термін “дудка”, який поширений на всій західнополіській території. У регіоні Волинського Полісся³ поряд із цією назвою одноцифрову повздожну флейту йменували “свистілка”, “свистьолка” (Любешівський, Камінь-Каширський, Старовижівський та південна частина Ратнівського районів), “свистіл”, “свистьол” (тільки північна територія Ратнівського р-ну)⁴, рідко “сопілка” (Старовижівський р-н).

¹ Під час експедиції було охоплено 18 сіл та виявлено лише етнографічну інформацію про сопілкові інструменти, оскільки традиція гри на них фактично віджила ще в кінці ХХ ст. і залишилася тільки в пам’яті старожилів.

² Класифікаційний номер за системат. Е. Горнбостеля і К. Закса [7, с. 257–258].

³ Мається на увазі північ Волинської області.

⁴ Ця ж назва поширена на території Дрогичинського р-ну (Берестейщина) [13, с. 63], південна частина якого межує з Ратнівським районом.

Номер з/п	Населений пункт	Район	Область	Прізвище, ім'я, по-батькові, рік народження інформанта(ів)	Тип інструмента	Кількість творів	Дата запису	Трафаретний шифр або архівний № аудіокасети, фотоплами	Збір(и)
1	Березна Воля	Любешів	В	Лобчак Іван Васильович, ???	д/н	1	22.10.79	НІ-10	Ошуркевич О.
2	Блажове	Рокитне	Р	Місюкевич Семен Іванович, 1929 р.н.	дв	7	25.07.98	ЕКЦ-К-008	Ковальчук В.
3	Будимля	Дубровиця	Р	Денисич Федір Григорович, 1908 р.н.	дв	18	23.08.87	ЛЕК-87-06 08	Загайкевич А.
4	Вежця	Рокитне	Р	Чмуневич Потап Матвійович, 1932 р.н.	дм	21	20.08.01	ЛМЕ РДГУ	Рибак Ю.
5	Великий Черемель	Дубровиця	Р	Чмуневич Олександр Павлович, 1934 р.н.	дв	5	19.08.16	ОЗН	Нагорнюк О.
6	Великі Телко- вичі	Володимирець	Р	Костюкевич Микита Овсійович, 1920 р.н.	д/н	н/к	18.08.92	ЛЕК-92-13	Клименко І.
7	Воронки	Володимирець	Р	Ковальчук Микола Лазарович, 1916 р.н.	дв	17	17.11.98	ЕКЦ-К-021; ЕКЦ-К-026	Ковальчук В.
8	Галузя	Маневичі	В	Держак Григорій Мартинович, 1923 р.н.	д/н	н/к	08.07.89	ЛЕК-89-05.4	Загайкевич А.
9	Глинне	Рокитне	Р	Кульчицький Іван О., 1925 р.н.	д/н	5	14.05.95	ЛЕК-95-06 09	Хай М.
10	Дроздинь	Рокитне	Р	Рогульчик Петро Парфенович, 1936 р.н.	д/н	н/к	05.04.94	ЛЕК-94-02	Клименко І.
			Р	Яскевич Леонід Логвинович, 1932 р.н.	дв	3	19.08.01	ЛМЕ	Кот В., Давидок Т.
			Р	Огісевич Іван Миронович, 1937 р.н.	дв	1		РДГУ	
			Р	Крупич Сидір Іванович, 1920 р.н.	дв	14	19.08.01	ЛМЕ	Кот В., Давидок Т.
						5	16.08.98	ЛЕК-К-019	Українець А.
11	Житівка	Камінь- Каширськ	В	Смітюх Олексій Самійлович, 1933	дв	11	08.07.98	ЛЕК-174	Рибак Ю.
12	Залав'я	Рокитне	Р	Павлушенко Матвій Степанович, 1909 р.н.	дв	3	24.07.98	ЕКЦ-К-006	Лукашенко Л.
13	Іваномисль	Камінь- Каширськ	В	Шеремета Петро Митрофанович, 1914 р.н.	дк	2	25.07.79	НІ-10	Ковальчук В.
14	Кримне	Камінь-	В	Мельник Трохим Омелянович, 1920 р.н.	д/н	8	05.06.68	НІ-10	Ошуркевич О.

		Каширськ								
15	Купель	Рокитне	Р	Налашко Степан Тимофійович, 1930 р.н.	дв	3	24.08.98	ЕКЦ-К-		Ковальчук В.
16	Кураж	Дубровиця	Р	Степанюк Петро Наумович, 1927 р.н.	дв	1	1978	ОЗЛ		Шевчук С., Лисенко- Дністровський М.
17	Кухотська Воля	Володимирець	Р	Щербан Василь Федорович, 1932 р.н.	дв	5	04.11.95	ЕКЦ-К-025		Ковальчук В.
18	Лугове	Дубровиця	Р	Ляхович Адам Григорович, 1934 р.н.	дв	3	30.04.08	ОЗН		Нагорнюк О.
19	Мале Оріхове	Ратне	В	Демедюк Петро Кирилович, 1911 р.н.	д/н	9	04.07.76	НІ-10		Ошуркевич О.
20	Неньковичі	Зарічне	Р	Мінько Петро Олександрович, 1929 р.н.	дк	1	25.05.91	ЛЕК-91-04		Кліменко І.
21	Переброди	Дубровиця	Р	Петровець Іван Михайлович, 1937 р.н.	дв	9	24.08.87	ЛЕК-87-06_11		Загайкевич А.
				Чмуневич Федір Філімонович, 1913 р.н.	дв	8	24.08.87	ЛЕК-87-06_14		Кліменко І.
				Хомич Герасим Карпович, 1944 р.н.	дв	6	30.03.92			Кліменко І.
						10	24.11.12	ОЗА		Артюхова О.
						5	22.07.18	ОЗЯ		Ярмола В.
						9	07.10.17	ОЗТ		Товкайло Я., Нагорнюк О., Рибалко О.
22	Рокитне	Рокитне	Р	Баланович Петро Юхимович, 1928 р.н.	дм	10	15.11.00	ОЗЯ		Ярмола В.
23	Старе Село	Рокитне	Р	Пишняк Іван Гнатович, 1946 р.н.	дм	22	17.08.01	ЛМЕ РДГУ		Ярмола В.
				Ковалець Микола Павлович, 1945 р.н.	дм	12				
				Петровець Іван Павлович, 1940 р.н.	дм	8				

Згідно з музично-етнографічними матеріалами, існувало три типи одноцілкових сопілкових інструментів, які розрізняли за способом виготовлення. Для створення першого типу матеріалом служила кора дерева, для двох інших – власне, сама деревина. Методи конструювання народних сопілок мали специфічні особливості відповідно до вікових груп – діти-пастушки, підлітки та дорослі пастухи робили їх по-різному.

Дудка з кори (далі ДЗК), або по-місцевому “дудочка”, вважається у поліському середовищі дитячим інструментом, оскільки пастухи вже вміли виготовити її в ранньому дитячому віці (7–8 років), а спосіб вироблення не потребував особливої майстерності та фізичних зусиль. Ці інструменти для багатьох опитаних авторкою інформантів служили простою розвагою при випасанні худоби, а природжені музиканти засвоювали таким чином початкові виконавські навички. Ареал поширення – увесь простір українського Західного Полісся та прилеглі польська і білоруська території [27, с. 265; 12, с. 65].

Для виготовлення ДЗК поліщуки використовували кущові породи дерев: найчастіше вільху, крушину, рідше черемху та вербу. Розпочинали робити інструмент у період інтенсивного руху соку (рання весна і до початку літа) – саме в цей час кора легко відокремлювалася від деревини. Шукали і зрізували чисту від сучків гілку діаметром 15–20 мм, довжиною до 300–400 мм. За допомогою гострого ножа кору надрізали до деревини навколо осі у двох місцях: перший надріз робили на відстані 15–20 см від кінця заготовки, другий – за 0,5 см від першого. Між цими зарубками утворювалося “колечко”, яке після прорізання відразу ж знімали¹ (Іл. 1²).

Наступний і найскладніший етап виготовлення полягав у стягуванні основної частини кори, а оскільки вона служила корпусом інструмента, то повинна була залишитися суцільною та неушкодженою. Перед зняттям кори спочатку зарізали невеличкий півкруглий голосниковий отвір (“оконце”, “очко”, “окошко”), який знаходився за 1,5 см до краю від утвореного “колечка” (Іл. 2³). Згодом усю кору інтенсивно відстукували ручкою ножа або палицею і стягували з місця обережним повертанням.

¹ Цей етап ще інколи називали “збити кільце” (с. Грудки Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.).

² Скриншот з відеозапису виготовлення дудки з кори, зафіксованого у с. Скулин Ковельського р-ну Волинської обл. від Федора Хомовича Урдюка, 1934 р.н. (Відеозапис В. Ярмоли).

³ Там само.



Іл. 1



Іл. 2

Виявляється, цей етап подекуди супроводжувався спеціальними примовляннями, про які досі нічого не було відомо. Зі слів інформантів, кора швидше буде відділятися від деревини, якщо під час відстукування декламувати: *“Грай-грай, дудка, череп'яна прутка, як не будеш грати, будеш прутувати!”*¹ або *“Бийся дудка череп'янка, якщо не будеш битися, то буду тебе сікти, рубати, за пліт викидати”*². Надалі важливо встановити, чи не має це зв'язку з магічними віруваннями і ритуалами поліщуків, зокрема з добре збереженими до нашого часу народними замовляннями.

Наступний етап конструювання – виготовлення з очищеної гілки свистка (“корка”). Для цього, якщо деревина була неоднаковою за діаметром, шукали таку її частину, яка би щільно прилягала до кори. На цій заготовці, довжина якої дорівнювала діаметру трубки, з одного боку робили 2–4 міліметровий поздовжній прямий або косий зріз і вставляли корок у головку трубки зрізаною стороною до голосникового отвору³, легко втискаючи великим пальцем або вбиваючи ручкою ножа. На стику стінок і зрізаного корка утворювалася вдувна щілина (Іл. 3⁴).

¹ Інформацію зап. О. Нагорнюк у с. Люб'язь Любешівського р-ну Волинської обл. від Єлизавети Дмитрівни Круковець, 1936 р.н.

² Інформацію зап. В. Ярмола у с. Велика Глуша Любешівського р-ну Волинської обл. від Миколи Андрійовича Шитлюка, 1932 р.н.

³ Там само.

⁴ Вставлений корок (дудка Володимира Михайловича Демидюка, 1940 р.н. із с. Самари Ратнівського р-ну Волинської обл.) (Фото В. Ярмоли).



Іл. 3

Щодо ігрових отворів, то їх прорізували на заготовці ще до зняття кори або випікали розжареним березовим прутиком чи тонким металічним стрижнем. Кількість отворів на такого типу дудках не була сталою, вона варіювалася від трьох до шести і залежала від музичних уподобань пастушків та від рівня їх виконавської майстерності: *“Хто скільки зробит, мона було декілька отверстій. І пальцями перебірали”*¹.

Дудки, зроблені з кори кущових дерев, були недовговічними і швидко висихали. Матеріал та спосіб виготовлення цього типу дудок дозволяють назвати їх одноразовими, примітивними псевдоінструментами, музичними іграшками, які радше служили розвагою для дітей-пастухів при випасанні худоби, аніж відігравали роль повноцінних музичних інструментів.

Наступні два типи інструментів суттєво відрізнялися від першого сировинним матеріалом – їх виробляли з деревини. Це потребувало від майстрів певних емпіричних знань і професійних умінь. Тому дерев’яні дудки могли виготовити пастухи підліткового або дорослого віку, набуваючи досвід у процесі різноманітної ремісничо-трудової та музично-виконавської діяльності, і в цьому вони виступали хранителями і поширювачами спадкоємних традицій технології конструювання й музичного виконання.

Другий тип дудки (ДК) виготовляли способом розколення деревини. У науковій літературі через це він дістав назву “колянка” [20, с. 118], однак у сільському середовищі отримав універсальні визначення – “дудка” або “свистілка”. Згідно з експеди-

¹ Інформацію зап. В. Ярмола у с. Кортеліси Ратнівського р-ну Волинської обл. від Петра Трохимовича Якущика, 1932 р.н.

ційними записами та на основі доступних джерел встановлено, що ареал масового поширення колянки охоплює тільки територію Камінь-Каширського р-ну Волинської обл., поодинокі випадки її появи зафіксовані в населених пунктах Ратнівського, Маневицького районів Волинської області та Зарічненського району Рівненщини. Немає згадок про такий спосіб виготовлення свисткових інструментів на прилеглих територіях Берестейщини та Підляшшя.

Для створення цього типу інструмента використовували м'які породи кущових та листяних дерев: крушини, черемхи, рідко осики, калини, липи. Найкращим періодом для вироблення ДК, як і для ДЗК – від теплої весни і до початку літа. Перший етап виготовлення полягав у зрізуванні прямої (без сучків) гілки діаметром від 20 до 30 мм¹ і відокремленні від неї кори у вищепописаний спосіб, щоправда без попереднього вирізання голосникового отвору.

Звільнену від кори гілку відрізали під прямим кутом від неочищеної частини, внаслідок чого утворювалася основа для майбутньої колянки, довжина якої в різних місцевостях коливалася від 300 до 400 мм (Іл. 4²). Наступний крок виготовлення дудки полягав у поздовжньому розколенні очищеної заготовки³ на дві якнайрівніші частини, що потребувало особливої умілості, адже нерідко виходив брак, коли деревина не піддавалася розщепленню під прямим кутом (Іл. 5⁴). Варто наголосити, що спосіб розколення (за структурою деревних волокон), а не розрізання, при подальшому з'єднанні частин забезпечує кращу герметичність і відсутність шпарин.

¹ Очевидно, що товщина гілки впливала на звучання дудки: чим тонший діаметр – тим вищий звук і навпаки.

² Іл. 4 – скриншоти з відеозапису процесу виготовлення ДК. Фіксацію здійснено у с. Неньковичі Зарічненського р-ну Рівненської обл. від Петра Олександровича Мін'юка, 1929 р.н. (Архів ПНДІ).

³ Бувало й так, що заготовку не очищали від кори, а розколювали разом із нею (інформація зап. у с. Краснілівка Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Кузьми Васильовича Шиманського, 1937 р.н.).

⁴ Див. опис Іл. 4.



Іл. 4



Іл. 5

Розколені частини з пласкої сторони видовбували, а утворені внаслідок цього напівциліндричні жолоби (“коритця”) ретельно і дбайливо відшліфовували. Товщина стінок впливала на тембральне звучання колянки, тому майстер, вирізаючи жолобки та надаючи їм відповідного розміру, керувався власними музично-естетичними вподобаннями: *“Для звучання – еслі товще починить, то буде громчий голос, еслі тонше буде – то ярчіший голос”*¹.

Черговий етап характеризувався сполученням двох жолобів у форму дудки. Основний метод їх скріплення – натягання попередньо знятої суцільної неушкодженої кори на утворену трубку, що змочувалася у воді задля уникнення мікротріщин. Після цього дудку висушували (2–3 дні), щоб щільно присохла кора. Часто пастухам доводилося зв’язувати частини колянки за допомогою лляних ниток², ізоляційної стрічки [21] або з’єднувати їх обручками, “колечками”³ з кори поза й поміж ігровими отворами.

Подальший процес конструювання пов’язаний із виготовленням “грального” пристрою (голосниковий отвір та “корок”), який суттєво впливав на якість звучання колянки. Від початку трубки на відстані, що дорівнювала її діаметру, ножем надрізувалася скісна заглибина, у глибшій частині якої пропалювали або прорізували прямокутний отвір – він служив голосником (Іл. 7⁴). Матеріалом для вироблення корка була

¹ Інформацію записала І. Клименко від Петра Олександровича Мінька, 1929 р.н. з села Неньковичі Зарічненського р-ну Рівненської обл.

² Інформацію зап. В. Ярмола у с. Красилівка Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Кузьми Васильовича Шиманського, 1937 р.н.

³ Інформацію зап. В. Ярмола у с. Острівка Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Степана Миколайовича Лесика, 1933 р.н.

⁴ Іл. 7 – скриншоти з відеозапису виготовлення дудки-колянки, зафіксованого у с. Неньковичі Зарічненського р-ну Рівненської обл. від Петра Олександровича Мінька, 1929 р.н. (Відео з архіву ПНДЛ).

очищена від кори гілка (також мала відповідати внутрішньому діаметру трубки) будь-якої деревини, та найчастіше використовували осику, вільху, вербу. Корки дудки-колянки були двох видів: (1) внутрішній або цілком потаєний – аналог вищеописаного корка для ДЗК, та (2) із зовнішнім виступом. Для виготовлення другого – використовували циліндричну заготовку довжиною близько 40 мм із заздалегідь очищеної гілки. Уздовж корка зрізали приблизно п'яту частину окружності, після чого вставляли його в трубку зрізаною стороною до голосника на глибину 20 мм. В іншій половині корка, що виступала назовні, робили осьовий переріз, площина якого була обернена в протилежну сторону від голосникового отвору (Іл. 8¹).



Іл. 7



Іл. 8

Зовнішній виступ такого типу корка при грі знаходився у ротовій порожнині і, впираючись у зуби, служив додатковим фіксатором. Перед вставлянням корка його пласку сторону, повернуту до голосника, добре відшліфовували задля чистоти і яскравості звуку.

Останній етап виготовлення інструмента полягав у розрахунках розміщення грифних отворів, їх випалюванні й остаточній обробці. Засобами для вимірювання служили палиця, що дорівнювала довжині трубки або нитка чи мотузка, які натягувалися вздовж корпусу. Окрім цих підручних засобів, пастухи зазвичай послуговувалися найдавнішими і найпростішими мірлами, використовуючи свої руки – пальці та кулаки. На жаль, більшість інформантів, зокрема дудкарів, вже не пам'ятають і не застосовують у своїй практиці давніх систем мір довжини, як це традиційно прийнято у карпатській сопілковій традиції [25, с. 59]. На досліджуваній території зафіксовано лише два випадки

¹ Див. опис Іл. 7.

назви локальної лінійної міри: корх – ширина кулака з витягнутим у сторону великим пальцем.

Розрахунок грифних отворів колянки розпочинався з вимірювання центральної точки, яка ділила трубку навпіл від середини або від нижнього зрізу голосника і визначала розміщення першого отвору¹ (Іл. 9²). Решта отворів була у нижній половині трубки в такій послідовності: відмітка для останнього отвору позначалася на відстані ширини трьох сполучених пальців (вказівний, середній, безіменний) від нижнього краю трубки (Рис.10³), а подальші розрахунки проводили залежно від усталеної кількості отворів.



Іл. 9



Іл. 10

Якщо їхня кількість непарна (5), наступною в розрахунок була мітка середнього, 3-го отвору, який мав розташовуватися у центрі поміж двома крайніми. Далі, від середньої позначки вправо і вліво відміряють центральні точки до першої і останньої відмітки, які відповідно утворювали місця для 2-го і 4-го ігрових отворів.

При парній кількості отворів (6) також вимірювалася центральна точка між крайніми мітками, але від неї вліво і вправо на відстані одного пальця утворювалися місця для 3-го і 4-го грифного отворів. По середині, між першим і третім, четвертим і шостим, позначали місця для другого і п'ятого отворів. Відстань між отворами була рівномірною, вона вимірювалася шириною одного пальця і приблизно становила 20 мм: *“Короче, підстраювались отвори так, щоб на пальци*

¹ Такий же спосіб розрахунку першого отвору використовували для гуцульських денцівок [25, с. 59].

² Іл. 9 – скриншоти з відеозапису виготовлення дудки-колянки зафіксованого у с. Неньковичі Зарічненського р-ну Рівненської обл. від Петра Олександровича Мінька, 1929 р.н. (Відео з архіву ПНДЛ).

³ Див. опис Іл. 9.

воно ложилося, щоб один другому не мішав, щоб перебирати”¹. Оскільки пальці в дудкарів були неоднаковими, то і відстань між ігровими отворами і, відповідно, звукоряди інструментів відрізнялися один від одного.

Грифні отвори колянки пропікалися металевим розжареним у вогні дротиком, але на відміну від дудки з кори навколо кожного отвору ще зарізалися овальні заглибини – “очи” для зручного положення пальців і, “*щоб пальці добре прикривали отверстія*”². Окрім ігрових, за описаним вище способом, пропікали прямокутний отвір у заглибині для голосника. У виготовленні колянок відмінною особливістю є розміщення голосникового та ігрових отворів із лицевої сторони дудки, що рідко трапляється в інших типах дудок, де голосник прорізається з тильної сторони (Рівненське Полісся).

Спосіб виготовлення третього типу свисткових флейт полягає у викручуванні серцевини “стрижня” з деревини, в результаті чого цей інструмент отримав відповідну назву “викрутка”, “крутка”³. На відміну від колянки, цей тип дудки набув значного поширення на всій території Західного Полісся, зокрема і на Берестейщині [13, с. 65] та Підляшші [32].

Процес виготовлення викрутки вважався найскладнішим. Він потребував від майстра особливих спеціальних вмінь та знань, які набувалися з досвідом у повсякденній праці. Для майстрування цього різновиду дудки пастухи використовували хвойну породу дерев, а саме сосну, процес підбору якої був досить нелегким: “*...а поки знайдеш, то тежє було варварство з нашої сторони, хвоїнок [дерев] 10 загубиш*”⁴. Найкращою вважалася деревина молодії сосни довжиною 3-5 метрів⁵, яка обов’язково повинна рости на високих галявинах, в освітлених, сухих відкритих місцевостях. Рідко

¹ Інформацію зап. О. Олексюк від Леоніда Федоровича Павільчука, 1954 р.н. зі с. Рокита Старовижівського р-ну Волинської обл.

² Інформацію зап. В. Ярмола від Герасима Карповича Хомича, 1944 р.н., уродженця с. Переброди Дубровицького р-ну Рівненської обл.

³ У селах Старовижівського р-ну Волинської обл. його називають зовсім по-іншому – “пуглак” [17, с. 26].

⁴ Інформація зап. у с. Вежиця Рокитнівського р-ну Рівненської обл. від Олександра Павловича Чмуневича, 1934 р.н.

⁵ Зафіксовано єдиний випадок, коли дудку викручували ранньою весною з крушини за тією ж технологією, що й із сосни (зап. В. Ярмола у с. Бузакі Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Никифора Микитовича Мартинюка, 1929 р.н.).

траплялося належне дерево у лісі, оскільки його серцевина, не отримуючи достатньої кількості сонячного світла, набирала буровато-червоного кольору¹, що було ознакою її непридатності для викручування (швидко ламалася); такий же результат виходив тоді, коли сосна росла близько біля водойми: *“от лес, где вода, то тамеки стрижньовий лес, шо он просто аж смолістий такий – то он не хоче викручваца”*².

Основна пора викручування дудок – рання весна або пізня осінь, адже в цей період серцевина сосни ставала найтвердішою і легко вилучалася із деревини. Знайшовши сосну, майстер вибирав необхідне гладке неушкоджене “поле”, “літовище”, “політку”³, (зазвичай використовували 4–5 річне коло⁴, відраховуючи зверху), яке надрізали, щоб побачити, де знаходиться серцевина. Від діаметру останньої залежала яскравість звуку, тому надавали перевагу політці, стрижень якої вчетверо більший від заболоні⁵ (“оболоні”, “оболонки”, “оболочки”).

Згодом, обравши відповідну політку довжиною 50–70 см, розпочинався етап викручування серцевини у такий спосіб. Умовно розділяли заготовку на шість рівних частин, а від п’ятої, довжиною близько 10 см, зрізали кільця деревини до стрижня, не пошкодивши останнього (Іл. 11⁶). Процес викручування вимагав від майстра значних фізичних зусиль, тому, якщо поряд не було помічника, то стрижень викручувався за допомогою закріплення заготовки у відгалуженій, бічній гілці стовбура сосни⁷, берези, в яку вставляли крайню, шосту частину цієї заготовки і прив’язували до дерева самим гіллям (якщо береза) або якоюсь мотузкою (Іл. 12⁸). Бувало й так, що заготовку встромляли поміж двох близько розміщених дерев [11, с. 129].

¹ Поліські пастухи називали таку серцевину “креж”.

² Інформація зап. у с. Переброди Дубровицького р-ну Рівненської обл. від Герасима Карповича Хомича, 1944 р.н.

³ Частина стовбура від сучка до сучка, що виростає за один рік. За словником Бориса Грінченка – річне коло деревини [18, с. 285].

⁴ У селах Рокитнівського р-ну підбирали парну – 4-ту, 6-ту політку) [15, с. 87].

⁵ Перший від серцевини шар деревини.

⁶ Скриншот з відеозапису виготовлення ДВ. Фіксацію здійснено у с. Переброди Дубровицького р-ну Рівненської обл. від Герасима Карповича Хомича 1944 р.н. (Відеозапис О. Нагорного).

⁷ Цей спосіб пастухи називали “взяти в клещі”.

⁸ Викручування дудки у с. Оленине Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Івана Івановича Приходька, 1938 р.н. (Фото В. Ярмоли).



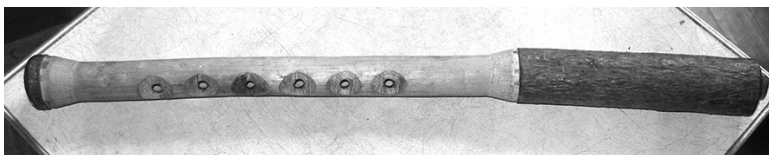
Іл. 11



Іл. 12

Більшу частину заготовки, довжиною біля п'яти корхів (ширина кулака), але не менше трьох корхів і двох пальців, розпочинали поволі обертати за годинниковою стрілкою до повного прокручування стрижня. Якщо він ламався, то виготовити інструмент вже не вдавалося і все починалося заново. Утворену заготовку, довжина якої коливалася від 30 до 40 см, могли висушувати у теплому місці¹ – щоб не розкололася в подальшій обробці, хоча більшість майстрів використовували сиру деревину.

Витягнувши викручену серцевину з заготовки, з неї зрізали верхні шари до заболоні і шліфували склом або ножем, унаслідок чого поверхня трубки набувала гладкої, рівномірної форми. Хоча виявлені випадки неповного оббирання кори², коли кільця зрізалися лише в тій частині, де розміщувалися грифні отвори, у результаті чого на трубці утворювався невеличкий розтруб (Іл. 13³).



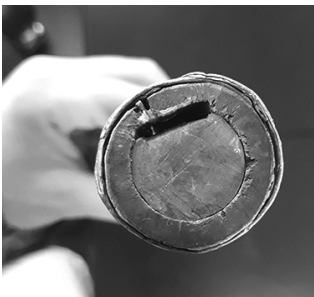
Іл. 13

¹ Інформацію зап. В. Ярмола у с. Мульчиці Володимирецького р-ну Рівненської обл. від Олександра Якимовича Калинки, 1942 р.н.

² Вважали, що кора захищає дудку від розколу [32].

³ Дудка Адама Григоровича Ляховича, 1934 р.н. із с. Лугове Дубровицького р-ну Рівненської обл. (Фото О. Нагорнюка).

Черговий етап характеризувався виготовленням і вставлянням свистка-корка, який, як і в попередньому типі дудки, цілковито поміщався у середину ширшої (“товщик”) сторони трубки (Іл. 14¹) або ж також мав зовнішній виступ (Іл. 15²).



Іл. 14



Іл. 15

Деревиною для виготовлення корка зазвичай слугувала деревина молоді вільхи, крушини³, яка перед обробкою підлягала сушінню (тиждень у теплому місці), щоб збільшити термін його придатності. Якщо соснова серцевина після викручування залишалася неушкодженою, то її також використовували для вироблення корка, але здебільшого: “...як-не-як, вона ж, як круtilі, то вона нарушана, скручена і вже там може воздух проходить по йой, да й світ уже получаца шипетиме”⁴. Свистки виготовляли за аналогією до колянкових, та все ж таки вони мали певну відмінність, яка полягала в утворенні обов’язкових поздовжніх трьох або чотирьох надрізів на округлих краях нижньої частини корка, що вставлявся у трубку (Іл. 16⁵).

¹ Внутрішній свисток (дудка-викрутка Герасима Карповича Хомича, 1944 р.н. із с. Переброди Дубровицького р-ну Рівненської обл.). (Фото В. Ярмоли).

² Зовнішній свисток (дудка-викрутка Івана Івановича Приходька, 1938 р.н. із с. Оленіне Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.). (Фото В. Ярмоли).

³ Якщо ж дудку викручували з крушини, то корок виготовляли з серцевини тієї ж деревини, попередньо опаривши в окропі, щоб потім не деформувалася під дією вологи (с. Бузакі Камінь-Каширського р-ну).

⁴ Інформацію зап. В. Ярмола від Герасима Хомича, 1944 р.н., уродженця с. Переброди Дубровицького р-ну Рівненської обл.

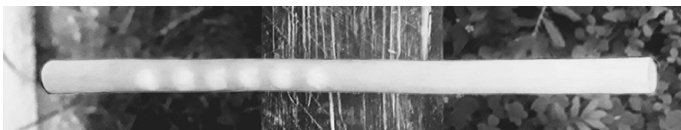
⁵ Скриншот із відеозапису виготовлення ДВ. Фіксацію здійснено у с. Галузія Маневицького р-ну Волинської обл. від Івана Кульчицького, 1925 р.н. (Відеозапис з архіву ПНДЛ).



Іл. 16

Поміж надрізами й основою корка забивали клиночки в результаті чого утворювалися пластинки, які вібрували під час утворення повітряного потоку. Поряд із діаметром і довжиною трубки, це була найважливіша деталь, від якої залежала якість звучання дудки. Внаслідок швидкого висихання деревини, корок не був постійною конструктивною деталлю дудки і дуже часто замінювався.

Згодом від краю товщої сторони трубки робився надріз для голосникового отвору. Відстань до нього, як і в колянки, дорівнювала внутрішньому діаметру трубки.



Іл. 17

За аналогією до дудки-колянки, ігрові отвори розміщувалися у попередньо надрізаних неглибоких жолобках (Рис. 17¹) і випалювалися розпеченим у вогні металевим прутиком, швайкою або березовою гілкою², а от розрахунок їх положення мав певні відмінності. У викрутці надріз для першого отвору утворювався внаслідок позначення центральної точки, яка ділила трубку на дві рівні частини, але не від ребра нижнього зрізу голосникового отвору, як це визначалося у колянці, а від верхнього краю дудки³. Мітка для останнього ігрово-

¹ Заглибини для майбутніх отворів (дудка-викрутка Миколи Павловича Кавальця, 1945 р.н. із с. Старе Село Рокитнівського р-ну Рівненської обл.). (Фото Юрія Рибак).

² *“Береза, вона троха крепчейша, больше жарину дає”* – говорить дудар Г. Хомич, 1944 р.н. із с. Переброди Дубровицького р-ну Рівненської обл.

³ Варто зазначити, що такі типи розрахунків першого грифного отвору характерні для гуцульських сопілкових інструментів: перший – для денцівки, другий – для фоярки.

го отвору, як і в ДК, знаходилася на ширині трьох пальців¹ від нижнього краю. Віддаль між кожним із шести отворів мала бути рівномірною і визначалася шириною одного пальця.

Існував ще один тип розрахунку, згідно з яким спочатку позначали останній ігровий отвір, розміщений на відстані чотирьох пальців від нижнього краю трубки, а вже потім довжину від цієї позначки і до верхнього кінця ділили порівну, де і належало бути першому грифному отвору. Розташування інших отворів, знову ж залежно від їх кількості, розраховували за аналогією до колянки. Такі істотні відмінності в розрахунках суттєво впливали на утворення діатонічних звукорядів майбутніх дудок, але ця тема потребує свого окремого дослідження.

Задля уникнення розколу деревини навколо осі корка і під ним обов'язково натягували два “хомутики”, “наперстки”, “обручки”², які виготовляли з верхнього шару кори берези – берести. Вирізалися смужка кори, ширина якої відповідала довжині трубки від верхнього краю до початку голосникового отвору, довжина – на 3 см довша від діаметра “товщика”. По середині однієї із сторін смужки, на відстані 1 см від краю, робили поперечний надріз (0,7 см), від якого у сторону довшої частини кори вирізали отвір у формі продовгастого трикутника, куди вставляли попередньо звужену іншу сторону берестяної смужки, таким чином утворюючи хомут. Останній накладався на кінець дудки і протягувався до її трохи ширшого початку, де щільно прилягав до стінок, утворивши своєрідний замок (Іл. 18³).



Іл. 18

¹ Відстань у кількості пальців (три-чотири) коригувалася залежно від довжини трубки.

² У с. Старе Село Рокитнівського р-ну до вищевказаних двох “хомутиків” додавали ще п'ять, які розміщувалися поміж отворами [15, 87].

³ Берестяний “хомутик” (ДВ Герасима Хомича, 1944 р.н. із с. Переброди Дубровицького р-ну Рівненської обл.). (Фото В. Ярмоли).

Завершувався процес виготовлення викрутки обробкою її верхні. Зазвичай склом, пізніше тонким наждачним папером відшліфовували зовнішню сторону трубки, в результаті чого інструмент набував гладкої форми.

Бувало й так, що дудки ограновували. Зрізування восьми граней відбувалося у такий спосіб: спочатку з обидвох боків від лицеві і тильної сторін дудки робили суцільні поздовжні зрізи шириною 1-1,2 см¹, після чого те ж повторювали на лицевій (не зачіпаючи тільки частини розміщення грифних отворів) та тильній сторонах. Наступними зрізували утворені чотири зовнішні канти і таким чином утворювали вісім граней. Інколи поліські дударі вдавалися до декоративного оздоблювання деревини, вирізаючи впоперек осі кільця, а між ними різні геометричні фігури або хрестики.

На відміну від колянки, за умов дбайливої експлуатації і зберігання, дудка-викрутка могла служити багато років: *“Вона могла жити всю жизнь, пока сам живеш, якщо її зробити і берегти”*². Перед використанням корок або ж увесь інструмент замочували у воді на одну-дві години, щоб піддатлива до швидкого всихання деревина свистка могла набухнути і тісно прилягти до стінок дудки, не залишаючи щілин, які погано впливали на якість звучання.

Щодо кількості ігрових отворів на поліських дудках-викрутках, то їхнє число варіювалося від чотирьох до восьми. На території Західного Полісся найбільшого розповсюдження набули інструменти з шістьма грифними отворами, які розміщувалися тільки з лицеві сторони дудки (Іл. 19³). Також існували дудки з сімома отворами, які мали два типи розміщення: перший – 6 з лицеві сторони, 7-ий внизу з тильної; другий – усі 7 з лицеві сторони (Іл. 20⁴). Варто зазначити, що сьомий отвір не використовувався при грі, а, за словами інформантів, робився для кращого звукоvidобування: *“Ні. Не закривається вона. Вона хоріш виграє. Отут робиться на халастую. Унизу сюда. ...попропикав, сім дирок робив,*

¹ Ширина коливалася залежно від діаметру дудки.

² Інформацію зап. В. Ярмола у с. Самари Ратнівського р-ну Волинської обл. від Володимира Михайловича Демидюка, 1940 р.н.

³ Дудка-викрутка Герасима Хомича, 1944 р.н. із с. Переброди Дубровицького р-ну Рівненської обл. (Фото В. Ярмоли).

⁴ Дудка (пластмасова) Володимира Михайловича Демидюка, 1940 р.н. із с. Самари Ратнівського р-ну Волинської обл. (Фото В. Ярмоли).

а сюда восемь от тут [голосниковый отвір]”¹. Ареал поширення семиотворних дудок обмежується північною частиною Ратнівського р-ну, прилеглою до Білорусі, де вони також побутують [13, с. 64]. Окрім вищезазначених, неодноразово виготовлялися дудки з п'ятьма отворами (Іл. 21²), рідше з чотирма (Іл. 22³). Вироблення певної кількості отворів інколи залежало від довжини заготовки майбутньої дудки: якщо вона була коротка, то відповідно замість усталених шести отворів могли зробити тільки п'ять або чотири: “...я робив по п'ять, є й по шість, ...ничим они не відрізняються, ...можна ту саму музику грати”⁴



Рис. 19

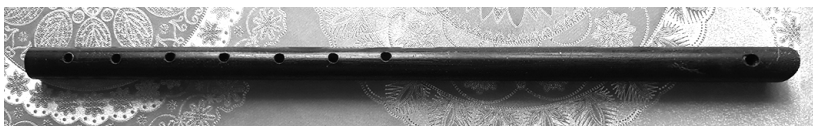


Рис. 20



Іл. 21



Іл. 22

¹ Інформацію зап. В. Ярмола у с. Залюття Ратнівського р-ну Волинської обл. від Трохима Івановича Ляха, 1927 р.н.

² Дудка-колянка Петра Митрофановича Шеремети із с. Іваномисль Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. (Фото О. Ошуркевича).

³ Дудка-викрутка Івана Івановича Приходька, 1938 р.н. із с. Оленине Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. (Фото В. Ярмоли).

⁴ Інформацію зап. І. Клименко у с. Неньковичі Зарічненського району Рівненської обл. від Петра Олександровича Мінька.

На поч. ХХІ ст. матеріалом для виготовлення дудок почала слугувати не тільки деревина, а й різноманітні металеві та пластмасові трубки, які застосовувалися у хатньому господарстві. Ігрові отвори робили свердлом, враховуючи традиційний розрахунок їх розміщення, а свисток і далі готували з деревини.

На основі вище викладеного матеріалу можна висновувати, що виготовлення традиційних поліських дудок вимагає від майстра сукупності емпіричних ремісничо-художніх знань і вмінь, скерованих на відтворення музичних інструментів, враховуючи усі локальні конструктивні особливості. Дотримання технологічних норм підбору деревини, врахування акустичних вимог (довжина трубки, розмір і форма звукового пристрою, розрахунок грифних отворів) дають можливість витворити музичний інструмент (дудка з кори, викрутка, колянка), який ставав невід'ємною частиною пастушої культури полішуків.

Список використаних джерел

1. Архів Етнокультурного центру Рівненського міського Палацу дітей та молоді.
2. Архів лабораторії музичної етнографії Рівненського державного гуманітарного університету.
3. Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
4. Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії по вивченню і пропаганді народної музичної творчості Національної музичної академії України ім. П. Чайковського.
5. Белоруская народная инструментальная музыка / Фоназаписы, натация, рэд. і сістэматызацыя найгрышаў, уступ. арт. і навук. камент. І. Дз. Назінай. Мінск: Навука і техника, 1989. 655 с.
6. Булик Зиновій, Дем'ян Григорій. Народні музичні інструменти // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка, 1983. С. 265–269.
7. Горнбостель Эрих, Закс Курт. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и материалов : в 2-х ч. Москва, 1987. Ч. 1. С. 229–260.
8. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 240 с.
9. Кучінко Михайло. Нариси стародавньої і середньовічної історії Волині (від палеоліту до сер. XIV ст.) : навч. посібник. Луцьк : Надстир'я, 1994. 208 с.
10. Лысенко-Днистровский Михаил, Назина Инна, Шевчук Степан. Народные музыкальные инструменты // Общественный семейный быт и духо-

- вная культура населения Полесья. Минск: Наука и техника, 1987. С. 350–360.
11. *Лысенко-Днистровский Михаил*. Старинные народные музыкальные инструменты // Советская этнография. Москва: Наука, 1981. Вып. 3. С. 124–129.
 12. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Київ, 2012. 464 с.
 13. *Назина Инна*. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучающие, ударные, духовые. Минск: Наука и техника, 1979. 144 с.
 14. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. Київ, 1995. 432 с.
 15. Народна музика північної Рокитнівщини (за матеріалами експедиції 2001 р.) / Упор. Рибак Ю., Гапон Л. Львів: Сполом, 2002. 108 с.
 16. Народна музика Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука / заг. ред. Ю. Рибак. Рівне: Дятлик М., 2018. 316 с. + XXXII с.
 17. *Олексюк Ольга*. Традиційна інструментальна культура Старовижівщини (територія – органологія – виконавство – репертуар): дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня „магістр” / [наук. кер. – В. Ярмола]. Рівне, 2018. 147 с.
 18. *Охріменко Григорій*. Населення Волині в праісторичні часи : розвиток матеріальної та духовної культури. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. 252 с.
 19. Словарь української мови / Упор.з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко: в 4-х томах. Київ: Академія наук Української РСР, 1958. Т. 3. 506 с.
 20. *Хай Михайло*. Музично-інструментальна культура українців (Фольклорна традиція). Київ–Дрогобич, 2007. 543 с.
 21. *Хай Михайло*. Традиційний музичний інструментарій та інструментальна музика Полісся // Зелений Шум Полісся: Традиційна культура поліського краю. CD. Київ: Арт Екзистенція, УЕЛФ. Арт Велес, 2002. 27 с.
 22. *Хай Михайло*. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ-Дрогобич: Коло, 2011. 467 с.
 23. *Хоткевич Гнат*. Музичні інструменти українського народу. Харків, 2002. 229 с.
 24. *Шухевич Володимир*. Гуцульщина. Ч. 3. Львів, 1902. 270 с.
 25. *Яремко Богдан*. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття): дис... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1994. 195 с.
 26. *Ярмола Вікторія*. Інструментальна музика Полісся і Волині у фольклористичному доробку Олекси Ошуркевича // Етномузика. Ч. 10. 2014. С. 108–116
 27. Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce. T. 2. Warszawa, 1907. 383 s.
 28. *Kondracki Michał*. Muzyka Huculszczyzny // Muzyka Polska, 1935, №7. S.186–244.

29. *Mierczyński Stanisław*. Muzyka Huculszczyzny / przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Stęszewski. Kraków: PWM, 1965. 200 s.
30. *Moszyński Kazimierz*. Polesie Wschodnie. Materiały etnograficzne z wschodniej części b. powiatu mozyrskiego oraz z powiatu rzeczyskiego. Warszawa, 1928. 328 s.
31. *Moszyński Kazimierz*. Kultura ludowa Słowian. Warszawa, 1968. T. 2. Cz. 2. 1024 s.
32. *Adam Chętnik*. Dudka <http://kurpie.info.pl/dudka/> (Дата звернення: 04.09.2018)

REFERENCES

1. Arkhiv Etnokulturnoho tsentru, *Arkhiv Etnokulturnoho tsentru Rivnenskoho Palatsu ditei ta molodi* [Archive of the Ethnocultural Center of the Rivne Palace of Children and Youth].
2. Arkhiv laboratorii muzychnoi etnohrafii, *Arkhiv laboratorii muzychnoi etnohrafii Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu*, [Archive of the laboratory of musical ethnography of Rivne State Humanitarian University].
3. Arkhiv Problemnoi naukovo-doslidnoi laboratorii, *Arkhiv Problemnoi naukovo-doslidnoi laboratorii muzychnoi etnologii Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka* [Archive of the Research Scientific Laboratory of Music Ethnology of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy].
4. Arkhiv Problemnoi naukovo-doslidnoi laboratorii, *Arkhiv Problemnoi naukovo-doslidnoi laboratorii po vyvchenniu i propahandi narodnoi muzychnoi tvorchosti Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. Chaikovskoho* [Archive of the Research Scientific Laboratory of Music Ethnology of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music].
5. Nazina, I. (1989), *Beloruskaya narodnaya instrumentalnaia muzyka* [Belarusian folk instrumental music], Minsk, 655 p., (in Belorussian).
6. Bulyk, Z., Demyan H. (1983) "Folk musical instruments", *Boikivshchyna: Istoryko-etnohrafichne doslidzhennya* [Boykivshchyna: Historical and ethnographic research], Kyiv, pp. 265–269, (in Ukrainian).
7. Hornbostel, E., Zaks, K. (1987), "Systematics of musical instruments", *Narodnyye muzykalnyye instrumenty i instrumentalnaya muzyka* [Folk musical instruments and instrumental music] Moskva, Part 1, pp. 229–260, (in Russian).
8. Humeniuk, A. (1967), *Ukrainski narodni muzychni instrumenty* [Ukrainian folk musical instruments], Kyiv, 1967. 240 p. (in Ukrainian).
9. Kuchinko, M. (1994), *Narysy starodavnyoyi i serednyovichnoyi istoriyi Volyni (vid paleolitu do ser. XIV st.)* [Essays on the ancient and medieval

- history of Volhynia (from the Paleolithic to the middle of XIV century)], Lutsk, 208 p.
10. Lysenko-Dnistrovskyy, M., Nazina, I., Shevchuk, S. (1987), "Folk musical instruments", *Obshchestvennyy semeynyy byt i dukhovnaya kultura naseleeniya Polesia* [Public family life and spiritual culture of the population of Polesie], Minsk, pp. 350–360, (in Belorussian).
 11. Lysenko-Dnistrovskyy, M. (1981), "Old-time folk musical instruments", *Sovetskaya etnografiya* [Soviet ethnography], Moskva, Vyp. 3, pp. 124–129, (in Russian).
 12. Matsiyevskyy, I. (2012), *Muzychni instrumenty hutsuliv* [Music instruments of Hutsuls], Kyiv, 464 p., (in Ukrainian).
 13. Nazyna, I. (1979) Belorusskie narodnyye muzykalnyye instrumenty: Samozvuchashchye, udarnye, dukhovye [Belarusian folk musical instruments: self-sounding, percussion, wind], Minsk, 144 p., (in Belorussian).
 14. Kolessa, F., Moshynskiy, K. (1995), *Muzychnyi folklor z Polissia u zapyssakh F.Kolessy ta K.Moshynskoho* [Musical folklore from Polissia recorded by F. Kolessa and K. Moshynskiy], (in Ukrainian).
 15. Rybak, Y., Hapon, L. (2002), *Narodna muzyka pivnichnoyi Rokytnivshchyny (za materialamy ekspeditsiyi 2001 r.)* [Folk music of the North Rokytivshchyna (according to expedition 2001)], Lviv, 108 p., (in Ukrainian).
 16. Rybak, Y. (2018), *Narodna muzyka Rivnenskoho Polissia u zapysakh Viktor Kovalchuka* [Folk music of Rivne's Polissya in the records of Viktor Kovalchuk], Rivne, 316 p., (in Ukrainian).
 17. Oleksyuk, O. (2018), Tradytsiyna instrumentalna kultura Starovyzhivshchyny (terytoriya – orhanolohiya – vykonavstvo – repertuar) [Traditional instrumental culture of Stara Vyzhva region: territory – organology – performing – repertoire], 147 p., (in Ukrainian).
 18. Okhrimenko, H. (2004), *Naselennya Volyni v praistorychni chasy: rozvytok materialnoyi ta dukhovnoyi kultury* [The population of Volyn in prehistoric times: the development of material and spiritual culture], Lutsk, 252 p., (in Ukrainian).
 19. Hrinchenko, B. (1958), *Slovar ukrainskoyi movy* [Dictionary of the Ukrainian language], Kyiv, T. 3, 506 p., (in Ukrainian).
 20. Khai, M. (2007), *Muzychno-instrumentalna kultura ukraintiv (Folklorna tradytsiya)* [Musical-instrumental culture of Ukrainians (Folklore tradition)], Kyiv–Drohobych, 543 s. (in Ukrainian).
 21. Khai, M. (2002), "Traditional musical instruments and instrumental music of Polissya", *Zelenyi Shum Polissia: Tradytsiina kultura poliskoho kraiu* [Green Noise of Woodland: Traditional culture of Polissya region], CD, Kyiv, 27 p., (in Ukrainian).
 22. Khai, M. (2011), *Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsiyi* [Ukrainian instrumental music of oral tradition], Kyiv–Drohobych, 467 p., (in Ukrainian).

23. Khotkevych, H. (2002), *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu* [Musical instruments of the Ukrainian people], Kharkiv, 229 p., (in Ukrainian).
24. Shukhevych, V. (1902), *Hutsulshchyna* [Hutsul Land], Part 3, Lviv, 270 p., (in Ukrainian).
25. Yaremko, B. (1994), *Rol vykonavstva u formuvanni muzychnoi tradytsii (na materialy ukrayinskoj sopilkovoyi muzyky Prykarpattya)* [The role of performing in the formation of the musical tradition (based on the material of the Ukrainian polyphonic music of the Carpathian region)], Kyiv, 195 p., (in Ukrainian).
26. Yarmola, V. (2014), *Instrumentalna muzyka Polissia i Volyni u folklorystychnomu dorobku Oleksy Oshurkevycha* [Oleksa Oshurkevych's Folklore Research of Instrumental Music of Polissia and Volyn], *Ethnomusic*, Iss. 10, pp. 108–116, (in Ukrainian).
27. Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce, (1907) [Wood construction and wood products in old Poland], Vol. 2, Warszawa, 383 p., (in Poland).
28. Kondracki, M. (1935), "Music of Huculs", *Muzyka Polska* [Polish Music], Warszawa, Vol. 7, pp.186–244, (in Poland).
29. Mierczyński, S. (1965), *Muzyka Huculszczyny* [Music of Huculs], Kraków, 200 p., (in Poland).
30. Moszyński, K. (1928), *Polesie Wschodnie. Materiały etnograficzne z wschodniej części b. powiatu mozyrskiego oraz z powiatu rzeczyckiego* [Eastern Polesie. Ethnographic materials from the eastern part of the former Mozyrian county and from the Rzeczycki county], Warszawa, 328 p., (in Poland).
31. Moszyński, K. (1968), *Kultura ludowa Słowian* [Folk culture of the Slavs], Warszawa, T. 2. Cz. 2. 1024 p., (in Poland).
32. Adam Chętnik (2013), *Dudka* [Pipe], available at <http://kurpie.info.pl/dudka/> (access date 03.09.2018).

Victoriya Jarmola, ethnomusicologist, PhD, junior researcher at the Research Scientific Laboratory of Music Ethnology of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv), vita_jarmola@ukr.net, +38 (068) 025 81 55.

Ergology of Western Polissian folk reed pipes

In the publication, a technological system of traditional whistling reed pipes produced by folk artists, widespread in Western Polissia, is revealed for the first time in a step-by-step process. The proposed exploration is based on its expeditionary records and material collected by various folklorists and employees of Kyiv and Lviv research institutions, as well as some literary sources.

The existence of three types of nozzle instruments, the names of which correspond to the methods of their production: a pipe made from bark, a *vykrutka* and *kolianka* are established.

Western Polissian folk reed pipes belong to the type of longitudinal whistle flutes with an internal cleft formed by the insertion of the whistling device at the upper end of the tube, and with holes placed on the front, sometimes on the back of the instrument. Whistle airphones have specific production features, according to the age group of masters: shepherd children, teens and adults.

The easiest to manufacture among the discovered pipe instruments are ones made of bark, which had been previously removed from the branches of bush trees. In the process of removing the bark shepherds told special spells, which were recorded by the author on the researched area. The following two types of tools were made of wood: a *kolianka* in the form of a longitudinal splitting of the branch into two equal parts, a *vykrutka* - a screwing out the core of pine wood, which required a masters knowledge of certain empirical and professional skills.

The folk pipe instruments played the role of a musical instrument, which corresponded to the individual artistic and aesthetic test of the flute maker and served as an integral part of the Polissian shepherd's everyday life

Key words: musical instruments, fipple flutes, technology of manufacture, wood, Western Polissya.

Стаття надійшла до редколегії 4.09.2018 р.

НОСІЙ КОСМАЦЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ТРАДИЦІЇ
ДЕМ'ЯН ЛИНДЮК („ПОПИЧЧИН”):
ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ

Богдан Яремко, етноорганолог, канд. мистецтвознавства, професор Кременецької гуманітарно-педагогічної академії ім. Т. Г. Шевченка (Львів – Кременець), bo_yar@voliacable.com, +38098 425 37 56.

Стаття присвячена реконструкції творчого портрету давно забутого гуцульського традиційного народного скрипаля із села Космач Косівського району Івано-Франківської області Дем'яна Линдюка („Попиччина”) (1919–1959) на базі інформації, отриманої у 2006 р. від його племінниці, а також від скрипалів із с. Ковалівка Івана Соколюка, який не тільки поповнив фактологічний матеріал, а й із пам'яті відтворив дві п'єси Линдюка, почуті ним у підлітковому віці. Наданий нотний текст однієї з цих п'єс, разом із пропонуваною статтею, дає можливість уявити рівень високої майстерності музиканта і поповнити список „пантеону” видатних гуцульських скрипалів космацько-шепітської традиції.

Ключові слова: скрипаль, традиція, музика „до слухання”, „до співу”, „до танцю”, фоярка, „музика”, „скрипніст”, мелодична лінеарність.

<http://dx.doi.org/10.33398/2523-4846-2018-14-1-132-141>

Пропонована стаття продовжує поповнення музичного „пантеону” іменами яскравих гуцульських скрипалів різних генерацій, які брали участь у неперервному процесі гуцульського професійного інструментально-капельного і одноосібного виконавства. Реконструкція гуцульського скрипкового „пантеону”, розпочата автором статті у 2005 році, вже налічує сім яскравих персоналій, які творили інструментальну традицію у важкі часи панування чужинських влад і боротьби з ними, отримуючи за це заслання, тюрми, поневіряння і втрату здоров'я. Отже, ім'я Дем'яна Линдюка („Попиччина”), виконавська творчість якого була короткою, але яскравою й продуктивною, не залишиться поза часом і пам'яттю музикантів нових поколінь, які й дотепер достойно продовжують давню традицію народного музикування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких порушується питання щодо задекларованої теми, засвідчує, що поглибленим вивченням гуцульської традиції скрипкового виконавства в 1960-х роках займалися Ігор Мацієвський [1], а пізніше – його донька Вік-

торія Мацієвська [2]. У наш час регіональну (космацько-шепітську) скрипкову традицію досліджує аспірант Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Ярема Павлів, науковий керівник якого професор Надія Супрун-Яремко і консультант Богдан Яремко передають свій теоретичний та практичний етномузикознавчий досвід і знання гуцульської інструментальної традиції. Про це свідчать публікації Я. Павліва останніх років [4].

Формулювання мети і завдання статті. Мета – реконструювати творчий портрет скрипаля Д. Линдюка, діяльність якого тривала в 1940–1950-х роках і ім'я якого до цього часу пам'ятають лише окремі односельці. Завдання: знайти тих із родичів і сучасних народних музикантів, хто зберіг у пам'яті деякі факти з життєдіяльності скрипаля (1); описати окремі фрагменти його творчої біографії на базі спогадів знайдених інформантів (2); зробити спробу створення цільного творчого портрету музиканта, а також реконструкції його індивідуального виконавського стилю на прикладі п'єси, з пам'яті відтвореної І. Соколюком і записану автором статті на магнітофон (2006 р.) та письмово транскрибовану Я. Павлівим (2018 р.).

Творча діяльність Дем'яна Михайловича Линдюка („Попиччина”) (1919–1959) тривала лише два десятиліття, проте залишила слід у пам'яті тих, із ким він ансамблював як скрипаль і сопілкар (фоярніст) у капелі видатного музиканта Василя Вардзарука („Якобишина”), а пізніше – у власній капелі, а також у споминах його племінниці Івасюк Марії Танасіївни (1935 р.н., с. Космач, присілок Нижній Ставник) та видатного гуцульського скрипаля Івана Івановича Соколюка (1944 р.н., с. Ковалівка Коломийського району). Ці респонденти виявились єдиними, з ким нам вдалося поспілкуватися в січні 2006 р., адже на той час не залишилося нікого з колег Дем'яна Линдюка, з якими він грав у весільних капелах або хто чув його гру наживо. Спираючись на отриману від п. Марії і п. Івана стислу інформацію щодо особистості Линдюка („Попиччина”) як музиканта і людини, робимо спробу реконструювати творчий образ музиканта, який, за їхньою інформацією, був у 1940-1950-х рр. „найславнішим *музикою*” космацько-шепітського регіону Косівщини.

Народився Дем'ян Михайлович Линдюк невдовзі після закінчення Першої світової війни, у 1919 р., у сім'ї, в якій ще до його появи на світ помер батько, а матері не стало, коли малому минуло всього півроку. Залишившись повною сиротою, хлопець, підраста-

ючи, пізнавав тяжкі випробування, пов'язані з життєвими труднощами перебування в чужій родині. Проте прагнення до музикування, яке виявилось в ранньому дитинстві, допомогло становленню його як вольової особистості, наділеної від природи неабияким музикальним талантом. Музичне „навчання” Дем'яна відбувалося через активне сприйняття музики „до слухання”, „до співу” й „до танцю”, яку він легко засвоював на слух і пробував відтворювати спочатку на фоярці, а пізніше на скрипці, виготовленій космацьким майстром Василем Луцяком („Прокоповим”).

Коли 15-річний Дем'ян став справним фоярністом, його зауважив видатний музикант найстаршої космацької генерації (з родоводу спадкоємних музикантів) Василь Петрович Вардзарук („Якобишин”; 1858–1941), на той час неперевершений скрипаль („скрипніст”), який запросив його в свою весільну капелу. Сталося це в останні роки творчого життя Василя Вардзарука, коли його авторитет був настільки великим, що від музикантів Космача і навколишніх сіл він отримав визнання як „засновник всієї космацької музики” [детальніше див.: 3, с. 261–262; 5, с. 57–62]. Додамо, що В. Вардзарук був чи не першим, хто ввів до капельного музикування сопілку (фоярку) і бас (басолу), посиливши таким чином і мелодичну лінійність, і гармонічну основу всієї музичної фактури. Додатковими відомостями щодо вардзаруківської капели стала інформація, отримана від Івана Івановича Соколюка. Дізнаємося, що членами цього інструментального весільного гурту в 1934–1935 рр. були такі музиканти: Дем'ян Линдюк („Попиччин”) – фоярка, Іван Федорович Соколюк („Хромейчуків”) – цимбали, Лук'ян Олексійович Бойчук („Логойда”; 1908–1987) – скрипка, Іван Михайлович Тисьожний („Дроздів”; 1910–1991) – бубен. Капела В. Вардзарука грала на весіллях Космача з усіма його 32-ма присілками, а також навколишніх сіл. І хоча юному Дем'яну Линдюку не судилося довго грати в капелі (у 1935 р. В. Вардзарук припинив своє творче життя як сопілкар через стягнення сухожилля пальців лівої руки), йому, як талановитому й допитливому „учню”, вдалося перейняти не тільки мелодії і виконавський стиль „патріарха” місцевої скрипкової традиції, а й творчу манеру капельного музикування, яку в подальшому розвивав і удосконалював разом з іншими молодими лідерами-скрипальями космацьких новостворених капел.

Коли в 1935 р. капела В. Вардзарука завершила своє функціонування, у Дем'яна Линдюка почався період застою. Проте минуло

чимало часу і стався випадок, пов'язаний із видатним цимбалістом цієї капели Іваном Федоровичем Соколюком (1908–1994). Як згадує його син, скрипаль Іван Іванович Соколюк (1944 р.н.), у 12-річному віці (1956 р.) він став свідком такої події. До його батька Івана Федоровича завітав зі скрипкою в руках 46-річний Дем'ян Линдюк і запропонував послухати його гру. Батько погодився, і коли зазвучала дем'янова скрипка, малий Іван настільки пройнявся майстерністю гри музиканта, що відчув, як по його тілу нібито „струм пройшов”, а батько, досвідчений цимбаліст, був приємно вражений і здивований. На запитання сина, що це за скрипаль, Іван Федорович відповів, що це справний фоярніст, з яким ансамблював у капелі В. Вардзарука, проте не знаючи, що він є і неабияким скрипалем. Як засвідчив Іван Іванович під час спілкування 2006 р. з автором статті, тоді, у 1956 р., з відповіді Дем'яна на поставлене його батьком запитання щодо причини його переходу на скрипкову гру, з'ясувалося, що під час чекістської облави його затримали і жорстко побили, унаслідок чого пошкодили легені. Це призвело до того, що Дем'ян захворів на астму („задуху”) і, постійно долаючи її і вже не маючи можливості грати на фоярці, а також через пошкоджену руку, почав самостійно засвоювати гру на скрипці.

Іван Федорович, високо оцінивши „гармонійну” скрипкову гру Дем'яна, запропонував йому разом з ним створити самостійну капелу, на що скрипаль погодився. Але спочатку недовгий час Дем'ян „Попиччин” керував своєю капелою, яка складалася з таких традиційних музикантів із сіл Космач і Брустури: скрипаля Дем'яна Михайловича Линдюка, цимбаліста Івана Федоровича Соколюка, кларнетиста Петра Миколайовича Сіреджука („Павлишина”; 1922–?), бубніста Григорія Танасійовича Прокоп'юка („Бордюгіва”; 1925–2006). Географія обслуговування весіль капелою („пармією”) Д. Линдюка не була просторою, охоплюючи, окрім Космача і Бруsturів з їхніми присілками, села Шепіт, Прокурава, Снідавка, Шешори. Гуцульські селяни в післявоєнний період, коли відбувалися колективізація радянського типу, жорстокі чекістські облави, боротьба з УПА, жили дуже бідно, отже статус весільного музики не міг забезпечити нормального матеріального становища. Ось чому Дем'ян Линдюк і його старший брат Семен Михайлович (1917–1965), який був музикантом-аматором, граючи на короткому кларнеті та фюарці „для себе”, на толоці й під час весільного застілля, змолоду оволоділи газдівською професією – навчилися шити чере-

вики і чоботи, ставши відомими й поважними в селі шевцями. У важкі часи 1950-х років („кісний чes”) обидва брати мали можливість рятувати себе передусім як майстри з виготовлення взуття, а музикувати – з внутрішньої потреби духовного самовираження і прагнення приносити людям радість.

Невдовзі склад капели частково змінився, адже вона поповнилася талановитим мультиінструменталістом Дмитром Левицьким (1939–2013), який грав на фоярці, та бубністом Василем Калинком, котрий замінив попереднього, а керівництво капелою, як годиться, перейшло „до рук” скрипаля-„концертмейстера”. Розширилася і географія функціонування капели. Постійними її локаціями стали села Космач, Брустури, Шепіт, Прокурава, Ворохта, Микуличин, Верхнє, Нижнє та Середнє Березне. Капелу запрошували кращі родини, адже авторитет музикантів оцінювався не лише їхньою грою, а й високою особистісною культурою, інтелігентністю та зовнішньою привабливістю І. Ф. Соколюка і Д. М. Линдюка. Один із газдів-запрошувачів, справедливо вважаючи, що на той час ніхто, крім музикантів соколюківсько-дем’янівської капели, так „сильно” не грав, висловився дуже відверто й дотепно: „Інших не хочу бачити навіть у себе на городі, не то що на весіллі”. На жаль, здоров’я не дозволило Дем’яну довго музикувати зі славетним цимбалістом Іваном Федоровичем Соколюком. Останнє весілля, на якому вони грали разом, відбулося в с. Брустури, згодом, незадовго до смерті скрипаля, невиліковна хвороба якого все далі прогресувала.

Племінниця Дем’яна п. Марія надала іншу інформацію щодо хвороби свого вуйка. За її словами, під час німецької окупації на долю музиканта випало нещастя на шість місяців опинитися на каторжних роботах у шахті, де він „заробив” астму, якою страждав до останніх днів життя.

Маючи блискучу музикальну пам’ять, досконалий слух, артистичну вдачу, „добру голову” та привабливу зовнішність, Д. Линдюк за час свого перебування в капелі набув популярності як неперевершений й „славний” музикант, здатний презентувати себе не тільки грою на двох інструментах – скрипці та фоярці, – а й вдачею жартівника-гумориста і чоловіка, що мав успіх у космацьких красунь. Серйозне ставлення до свого статусу славетного скрипаля, яке „гонорово” підтримував вже за життя, музикант підтверджував тим, що нерідко практикував проведення „репетиційної” роботи у себе дома, турбуючись про ту „народну” оцінку діяльності керованого

ним колективу, за яку ніс відповідальність передусім він сам. І це подобалося капелянам, адже, маючи вдачу врівноваженого і спокійного чоловіка, Дем'ян під час таких „репетицій” міг і розслабитися, полюбляючи жартувати серед своїх колег, вносячи у стосунки між ними людську теплоту й довіру. Очевидно, це сприяло тому, що космачани і мешканці навколишніх сіл поважали скрипаля як музику й людину і „з *гонором*” запрошували його капелу на весілля. Сам же він, хоча із соціальних причин мав зовсім незначну матеріальну вигоду від виснажливих весільних „перегонів”, вважав за честь брати в них участь як музикант і громадянин-пасіонарій.

Як згадує Дем'янова племінниця, її вуйко був настільки талановитим музикантом, що йому не складало ніяких труднощів перейти на слух почуті по радіо румунську чи молдавську мелодії і тут же відтворювати їх на фоярці або скрипці. Його фоярка так „*файно говорила*”, а скрипка так „*солодко співала*”, що „*можна було слухати і не наслухатися*” усього того, що він „*вигравав*”. У репертуарі гуцульської музики були „*Гуцулка*”, „*Голубка*”, „*Яблунівка*”, „*Аркан*”, „*Стільчика*”, „*Коромисло*”, „*Голити жиди*”, а також такі привнесені танці, як полька, вальс, „*Яблучко*”. Полюбляючи грати на скрипці музику „*до танцю*”, а на фоярці музику „*до співу*”, Дем'ян віддавав перевагу тим творам, які найбільше полюблилися людям, із запалом граючи для старших „*Аркан*”, „*Гуцулку*” й „*Яблунівку*”, а для молоді – вальси та польки, тим самим „рятуючи” свій „*гоно́р*” молодого чоловіка і статус визнаного скрипаля-„капельмейстера”. Помер славетний музикант молодим, сорокарічним, у 1959 р., не залишивши учнів, проте космачани старшої генерації ще довго пам'ятали його зі скрипкою чи фояркою в руках, висловлюючи незабутні враження від запальної гри свого земляка.

На жаль, у 1950-х рр. не було можливості фіксувати гру народних музик на звукозаписувальній апаратурі або занотовувати її на слух. Проте на сьогоднішній день є вторинний запис двох п'єс, які колись грав Дем'ян Линдюк, а запам'ятав тоді ще підліток, а нині видатний скрипаль Іван Іванович Соколюк. Записані нами від нього у 2006 р., ці п'єси, названі ним „*мелодіями Дем'яна Попиччина*”, транскрибовані й досліджені аспірантом Яремою Павлівим, зберігаються у власних архівах кожного з нас. Знайомство з цими п'єсами – і в аудіозапису, і за нотними транскрипціями – уможливило трохи наблизитися до творчого мислення скрипаля, який по-своєму інтерпретував чути ним з дитинства мелодії свого села. Нинішній їх вико-

навець – Іван Іванович Соколюк, у власному репертуарному фонді якого серед розмаїття творів традиційної гуцульської інструментальної музики є зразки з титульними назвами, приміром, „Мелодії Генца”, „Мелодії Лобачука”, „Мелодії Могура”, зберігаються і „Мелодії Дем’яна” („Мелодії Попиччина”) як вираження поваги до творчості незабутнього колеги. Одна з них – „Мелодії Дем’яна Попиччина” – це віртуозний уривок із танцювальної сюїти „Гуцулка”, що складається із чотирьох „колін”, мелодичний матеріал яких розгортається за принципом варіативної комбінаторики чотирьох споріднених або контрастних мелодичних поспівок. Їх повторення або контрастне зіставлення відбувається у відносно невеликому амбітусі, проте, очевидно, з тільки Линдюку властивою інтонаційно-ритмічною і орнаментальною винахідливістю, що дозволяє у грі І. Соколюка відчутти ознаки первинного індивідуального стилю саме його, Дем’яна Линдюка. Ці ознаки ще яскравіше виявляються у другому цільному творі – „До співу” (за мелодіями Попиччина), відносно повільні мелодії якого насичені таким інтенсивним розсипом мелізматичних угруповань, на виконання яких здатний багатий фантазією і рідкісною майстерністю винятково талановитий музикант. Прослухавши обидві п’єси, приходимо до висновку щодо комбінаторного мислення скрипаля, спроможного однаково винахідливо і повторювати, і оновлювати мелодичні поспівки, виходячи з даної йому Богом сильної художньої інтуїції щодо майстерної індивідуалізації мелодій, які побутують і визначають суто гуцульський стиль.

За оцінкою племінниці Марії Івасюк, а також за нашими висновками, Дем’ян Линдюк („Попиччин”) увійшов до когорти найславетніших скрипалів своєї округи, „родовід” яких започаткував Василь Вардзарук, а продовжили, ставши самодостатніми скрипалями-„капельмейстерами” й організаторами-конкурентами, Дмитро Васильович Гудим’як („Гудим’ячків”; 1896–1981), Василь Васильович Пожоджук („Генц”; 1899–1991), Іван Олексійович Менюк („Менів”; 1903–1989), Михайло Петрович Слочак („Федорин”; 1913–2003), Юрій Михайлович Книшук („Штудер”; 1927–2007), Кирило Васильович Линдюк („Вітишин”; 1927–2003), Василь Дмитрович Капуляк (1928–2003), а також Іван Іванович Соколюк (1944 р.н.), який до цього часу утверджує високі традиції професійного ставлення до участі у неперервному процесі гуцульського інструментально-капельного і сольного виконавства. У цьому ланцюгу чільне місце займає Дем’ян Михайлович Линдюк („Попиччин”),

життя якого, на жаль, було коротким, але продуктивним і достойним того, щоб його ім'я не залишилося в забутті, поповнивши „пантеон” видатних скрипалів космацько-шепітської традиції.

Список використаних джерел

1. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. 464 с.
2. Мацієвська В. І. Виконавські особливості гуцульської весільної скрипкової музики // Актуальні напрямки відродження та розвитку народного інструментального мистецтва в Україні. Київ, 1995. С. 48–51; *його ж*, Музичні релікти гуцулів. Український світ. Київ, 1995.
3. Яремко Б. І. Реконструкція „пантеону” скрипалів космацько-шепітської традиції // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (29–30 жовтня 2010 р.). Харків, 2010. С. 261–265.
4. Павлів Я. Бєрвінкові награвання космацького традиційного скрипаля Кирила Линдюка („Вітишина”): музично-текстологічний аналіз // Народна музика Волині та Полісся. Рівне, 2014. С. 184–191; *його ж*, Текстологический анализ двух исполнительских версий гуцульского скрипача // Единство и многообразие славянского мира: наука, культура, искусство: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Санкт-Петербург, 19-20 октября 2015 г.). СПб: Российский институт истории искусств, 2015. С. 62–64; *його ж*, Порівняльний аналіз бєрвінкових награвань гуцульського скрипаля // Українська музика. Львів, 2016. Ч. 2 (20). С. 31–38; *його ж*, Гуцульський скрипаль Іван Соколюк – репрезентант традиційної музики села Брустури (творчий портрет народного музиканта) // Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / ред.-упор. Ю. Рибак. Львів, 2017. С. 269–280.
5. Яремко Б. І. Гуцульський скрипаль Василь Вардзарук („Якобишин”) і його послідовники // Етномузика: зб. ст. та матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка. Вип. 3. Львів, 2007. С. 57–66.

REFERENCES

1. Matsiievskiy, I. V. (2012), *Muzychni instrumenty hutsuliv* [Musical instruments of Hutsul]. Vinnytsia. 464 p., (in Ukrainian).
2. Matsiievska, V. I. (1995), *Vykonavski osoblyvosti hutsul'skoi vesilnoi skrypkovoi muzyky* [Performance Features of the Hutsul violin wedding music], *Aktualni napriamky vidrozhennia ta rozvytku narodnoho instrumentalnoho mystetstva v Ukraini*. Kyiv. pp. 48–51; *her same*, *Muzychni relikty hutsuliv. Ukrain'skyi svit*. Kyiv, (in Ukrainian).

3. Yaremko, B. I. (2010), *Rekonstruktsiia "panteonu" skrypaliv kosmatsko-shepitskoi tradytsii* [Reconstruction of the violinist "pantheon" by Kosmach and Shepit tradition]. *Tradytsiina kultura v umovakh hlobalizatsii: suchasni sotsiokulturni praktyky. Materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (29–30 october 2010 y.)*. Kharkiv. pp. 261–265, (in Ukrainian).
4. Pavliv, Ya. (2014), *Bervinkovi nahravannia kosmatskoho tradytsiinoho skrypalia Kyryla Lyndiuka ("Vityshyna")*: *muzychno-tekstolohichnyi analiz* ["Bervinkovi" tunes by Kosmach traditional violinist Kyrylo Lundyuk ("Vityshyn")], *Narodna muzyka Volyni ta Polissia*. Rivne, 2014. pp. 184–191; *him same*, (2015) *Tekstolohycheskyi analiz dvukh yspolnytelskykh versyi hutsulskoho skrypacha* [Textological analysis of the two performing versions by Hutsul violinist], *Edynstvo y mnohoobrazye slavianskoho myra: nauka, kultura, yskusstvo: Materyaly Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (Sankt-Peterburh, 19-20 oktiabria 2015 h.)*. SPb. pp. 62–64, (in Russian); *him same*, (2016) *Porivnialnyi analiz bervinkovykh nahravan hutsulskoho skrypalia*, [A comparative analysis of Hutsul violinist Berwin performances], *Ukrainska muzyka*. Lviv. Part 2 (20). pp. 31–38, (in Ukrainian); *him same*, (2017) *Hutsulskyi skrypal Ivan Sokoliuk – reprezentant tradytsiinoi muzyky sela Brustury (tvorchyi portret narodnoho muzykanta)*, [Hutsul violinist Ivan Sokolyuk – representative of traditional music of village Brustury (creative portrait of folk musician)], *Desiata konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel*. Lviv. pp. 269–280, (in Ukrainian).
5. Iaremko, B. I. (2007), *Hutsulskyi skrypal Vasyl Vardzaruk ("Iakobyshyn") i yoho poslidovnyky*, [Hutsul violinist Vasyl' Vardazaruk ("Jacobysyn") and his followers], *Etnomuzyka: Zbirka statei ta materialiv na chest 60-richchia Bohdana Lukaniuka*. Vol. 3. Lviv. pp. 57–66, (in Ukrainian).



Капела с. Космач, бл. 1960-ті рр. У центрі – скрипаль Дем'ян Линдюк („Попиччин”).
 Фото з особистої колекції весільного музики з с. Космач Петра Семчука.

Bohdan Yaremko, ethnoorganologist, PhD, professor at the Taras Shevchenko Kremenec' Humanitarian-Pedagogic Academy (Lviv – Kremenec'), bo_yar@voliacable.com, +38098 425 37 56.

The artistic background of Demyan Lyndyuk's ('Popychyn') - representative of Kosmach fiddle tradition

The article describes the background of historical Gutsul traditional fiddler Demyan Lyndyuk ('Popychyn') (1919-1959), from the Kosmach village of Kosiv region of Ivano-Frankivsk. The historical research were undertaken on the ground of historical data, received at 2006 from the Demyans' niece Maria Ivasyuk, as well as from Kovalivka vilage Ivan Sokoluik-the-fiddler, who made the valuable contribution unto research, and played from memory two tunes by D. Lyndyuk, which he recollected as they were played by Demyan himself. Appended to the article the transcription of one of these Demyan Popychyn tunes, prepared by Lviv Music Academy post-graduate Yarema Pavliv at 2018. This tune is the virtuoso stanza of Gutsulka suite, composed of four stanzas, the tunes unfolding by varaitive combinatorics principle of four related or contrasting, finely embellished melodic motives. This piece, and moreover, the second one, 'Song Tune', are characteristic of Demyan Lyndyuk's performing manner, marked by inventive and exquisite melodic style, characteristic of Gutsul regional tradition. As appears, Demyan Lyndyuk ('Popychyn') were one of the most prominent representatives of the latter, the father-founder of which were Vasyl Vandzaruk, followed by fully-fledged fiddlers and teachers Dmytro Gudymyak, Vasyl Pozhodzhuk, Ivan Menyuk, Mykhaylo Slochak, Kyrylo Lyndyuk, and, in contemporary tradition, Ivan Sokolyuk. Among these names the proud of the place belongs to Fiddler Demyan Lyndyuk ('Popychyn'), who made outstanding contribution into flourishing of Gutsul instrumental and vocal musicianship. The life of this fiddler were short, but very intense and deserved to be preserved by grateful memory of coming generations of outstanding fiddlers of Kosmach-Shepit tradition of kosiv region.

Key words: fiddler, Kosmach tradition, ethnic music of instrumental & vocal tradition, melodic embellishment, art of musicianship.

Стаття надійшла до редколегії 6.05.2018 р.

Ярема Павлів

<https://orcid.org/0000-0003-1273-0281>

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ „ГУЦУЛКИ” У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ДВОХ СКРИПАЛІВ КОСМАЦЬКО- БРУСТУРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Ярема Павлів, аспірант кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, артист Львівської національної філармонії (Львів), yarkomuzyka@ukr.net, +38 (067) 296 87 50.

У пропонованій статті на матеріалі транскрибованих награвань, зафіксованих від скрипалів космацько-брустурської традиції – Кирила Линдюка („Вітишина”; 1929–2003) та Івана Соколока (1944 р.н.) – здійснено компаративний аналіз двох виконавських версій весільнообрядового танцю „Гуцулка”, який через накопичення стабільних і мобільних ознак мело-, ритмо- й формотворення утвердив естетику регіональних стилів. Розкрито наявні в кожній версії канони і жанрову специфіку. Визначено наскрізні музичні форми, що охоплюють, відповідно, 29 (у К. „Вітишина”) та 43 теми (у І. Соколока) коломийкової, козачкової та волошкової основ; ладову структурованість (від тетраходу до октахорду обох ладових нахилів); музичний ритм (переважно акцентно-динамічний); тематичний розвиток (варіативно-варіаційний з переважанням тем відносно близької спорідненості, що розгортаються з опорою на тоніко-плагально-домінантову функційність); орнаментику (одинарні, подвійні, короткі та довгі форшлаги, одинарні й подвійні морденти, трелі, частково групетто); прийоми артикуляції, а також виконавські стилі, які розглядаються на рівнях індивідуального та компаративного текстологічного аналізу.

Ключові слова: танець „Гуцулка”, космацько-брустурська традиція, Кирило Линдюк „Вітишин”, Іван Соколюк, гуцульські народні скрипалі.

<http://dx.doi.org/10.33398/2523-4846-2018-14-1-142-177>

Дослідження присвячене виконавським інтерпретаціям танцю „Гуцулка”, котрий розвинувся і побутує у весільній традиції Східних Карпат, займає одне з центральних місць в обрядовому процесі гуцульського весілля і визнаний народними музикантами вершинним за віртуозністю та масштабами жанром гуцульської танцювальної музики. З погляду на тематичний матеріал цей танець представлений у численних різновидах, у різні часи сформованих і розвинутих кращими народними скрипалями тої чи іншої локальної традиції. Як приклад, у традиції долини річки Чорний Черемош (Верховинський район Івано-Франківської області) збереглася версія „Старовітської” гуцулки, відомої як „Гавицева гуцулка”, утвердження якої пов’язане з

іменами Івана Курилюка „Гавиця” (1889–1958) та його учня Андрія Семенюка „Юрчака” (1914–1995?). Вона стилістично відрізняється від сформованої славетним Василем Грималюком „Могуrom” (1920–1998) найвідомішої на Верховинщині „Гуцулки”, про що дізнаємось від знаного мультиінструменталіста Миколи Ілюка (1967 р.н.), в репертуарі якого є обидві версії танцю.

Сусідня з Верховинською космацько-брустурська музична традиція теж має своїх визнаних майстрів-інтерпретаторів „Гуцулки”, котрі є спадкоємцями репертуарного фонду представника найстаршої генерації гуцульських скрипалів Василя Якобишина (1858-1941), на базі репертуару якого вона (традиція) функціонує упродовж ХХ-початку ХХІ століть. У період між двома війнами у селах цього регіону утвердились і стали ключовими формотворчі версії „Гуцулки” Василя Пожоджука „Генця” (1899–1991) та „Гуцулка” Івана Меніва „Менюка” (1910–1989). Багато віртуозних, оригінальних за своєю стилістикою „гуцулкових” мелодій пов’язані з іменами брустурських музикантів Дем’яна Линдюка „Попиччина” (1915–1955) (с. Брустури), Івана Федоровича Соколюка „Федьківа” (1908–1994), Івана Лобачука „Шевчука” (1927–2009) (село Шепіт). Окрім двох згаданих скрипкових традицій, географічна атрибуція охоплює інші регіони Гуцульщини, з-поміж яких такі, як традиції Верхнього Надпруття (Дмитро Захарчук, Василь Івасишин „Темний”, Іван Якуб’як, Павло Тимофій), закарпатської Рахівщини (Василь Копач), Коломийщини (зокрема, село Мишин із його видатним представником, від якого сформувався родовід музикантів Дутчаків [2, с. 176–177], також с. Печеніжин з родиною музикантів Сметанюків), буковинської Путильщини тощо (брати Прилипчани).

Музично-текстологічний аналіз „Гуцулок” базується на зроблених нами транскрипціях двох скрипкових інтерпретацій, що належать представникам космацько-шепітсько-брустурської традиції – Кирилові Линдюку „Вітишину” (1929–2003; запис 1991 р. проф. Богдана Луканюка) та Іванові Соколюку (1944 р.н.; аудіозапис 43 відомих скрипалю „колін”, здійснений ним у 2016 р. у домашніх умовах)¹.

Процес формо- і звукотворення в обох композиціях має свої особливості, котрі ми визначаємо як риси індивідуального виконавського стилю. Порівнюючи ці риси, сформовані в умовах

¹ За народною термінологією, „коліном” вважається переважно період з двох або трьох речень квадратного структурування, повторної або неповторної будови.

однієї локальної традиції, маємо на меті розкрити наявні в кожній версії канони і жанрову специфіку, що залежно від ситуації формують цілісність композицій. Саме з цих двох факторів постає низка завдань, пов'язаних із визначенням музичної форми (МФ), ладової структурованості (ЛС), музичного ритму (МР), принципів тематичного розвитку, орнаментики та виконавського стилю, які розглядатимуться на рівнях індивідуального та компаративного текстологічного аналізу. Отже, звернемося до текстів обох транскрибованих версій „Гуцулки”.

Музична форма „Гуцулки” Кирила Линдюка є наскрізною, створеною за принципом варіативно-варіаційного розвитку тематичного матеріалу, що базується на коломийковій та козачково-волошківській основах. Структурованість композиції визначається 29-ма темами – похідного контрасту і контрасту-зіставлення. З них перші 14 тем, які, за місцевою термінологією, названі „гуцулковими”, а з хореографічного аспекту є першою частиною двочастинної композиції, мають коломийкову основу. Кожна тема звучить у формі 16-титактового періоду з двох речень повторної будови, квадратної структури (8 т. + 8 т.). Із 14-ти тем чотири (Т₄, Т₈, Т₉, Т₁₄) контрастують до попередніх тем тонально, тематично і будовою ритмічних угруповань. Пов'язана з музичною формою **ладова структурованість** коломийкового розділу „Гуцулки” визначена в амбітусах тетрахорду й гептахорду з основним тоном „d” мажорного та мінорного нахилів, субсекундою та субквартою і в кожній темі має наступні конкретні характеристики:

Т₁: лідійсько-міксолідійський гептахорд з варіативним IV ст.; (Приклад 1)

Т₂: модулюючий з мажорного у мінорний гексахорд, із варіативним IV ст.;

Т₃: мінорний гексахорд із варіативним IV ст., варіативною субсекундою;

Т₄: мажорний тетрахорд; (Приклад 2)

Т₅: мажорний гексахорд із варіативним IV ст.;¹ (Приклад 3)

Т₆: лідійський тетрахорд із субквартою;

Т₇: лідійсько-міксолідійський гептахорд із субсекундою;

Т₈: модулюючий мажоро-мінорний гептахорд із варіативним,

¹ У цьому прикладі IV ст. у другому реченні підвищується на чвертьтон, що, очевидно, зумовлено початком наступної теми квінтовым тоном.

IV та натуральним VII ступенями, субсекундою та заповненою субквартою;

T₉, T₁₀, T₁₁: мінорний пентахорд із # IV;

T₁₂: мінорний гексахорд із # IV та натуральним VI ступенями, („гуцульський” лад);

T₁₃: мінорний гептахорд із варіативним IV, натуральними VI та VII ступенями, субсекундою та субквартою;

T₁₄¹: мажорний тетрахорд із # II і субквартою та мінорний трихорд з # VII; виконуючи функцію „переходу” до козачково-волошкової T₁₅, T₁₄ доповнюється двотактовим модуляційним предиктом (із системи „d” в систему „F”), після якого власне й розпочинається другий розділ „Гуцулки”; (**ПРИКЛАД 4**)

Тематично, тонально і ритмічно другій розділ „Гуцулки” К. „Вітишина” контрастує першому, „коломийковому”, розгортаючись чотирма епізодами:

Перший епізод – T₁₅ – T₁₉: „перший козак” (34 т. + 8 т. + 20 т. + 8 т. + 16 т.); ладова структурованість усіх його п’яти тем базується в межах наступних мажорних звукорядів з основними тонами „F” (T₁₅, T₁₇, T₁₈, T₁₉) та „C” (T₁₆). T₁₅ – у поступовому розширенні амбітусу від тетрахорду до гептахорду із субсекундою та субквартою (**ПРИКЛАДИ 5-7**), двотактовий предикт і T₁₆ – в амбітусі мажорного трихорду в третій октаві (на струні „мі”), T₁₇ – у межах лідійських гептахорду (перше речення) і октахорду (друге речення) в другій і третій октавах (на струнах мі і ля), чотиритактовий предикт і T₁₈ – в амбітусі мажорного тетрахорду як продовження тематизму предикту (**ПРИКЛАД 8**), T₁₉ – в амбітусі тетрахорду із субсекундою та субквартою і загостренням в останніх двох тактах другого речення на півтон IV та на чвертьтон I ступенів через модуляційний перехід до ладової структури в системі „G”, в якій починається „другий козак”.

Другий епізод – T₂₀ – T₂₃: „другий козак” (16 т. + 16 т. + 16 т. + 8 т.) експонується на основі звукоряду мажорного нахилу із основним тоном „C”, перехід до якого відбувається завдяки

¹ Ця тема, за термінологією народних музикантів, визначається як „перехід на козак”, адже вона, незважаючи на збережену коломийкову ритмічну структурованість, уперше в межах коломийкової основи звучить у мажорній системі з основним тоном „F”, але в умовах переливчастого мажоро-мінорного паралельного ладу на каденційних ділянках кожного речення.

двотактовому предикту, що налаштовує слухача на нове ладове забарвлення (**ПРИКЛАД 9**). Якщо звукоряд T_{20} і T_{20v} охоплює лідійсько-міксолідійський гептахорд, а у T_{21} – лідійсько-міксолідійський гептахорд із субсекундою та субквартою, то амбітус наступних двох „колін” охоплює пентахорд мажорного нахилу з основним тоном „С”, субсекундою та субквартою, вже без підвищеного IV ступеня.

– „перехід на волошки” ($T_{24} - T_{25}$) (16 т. + 16 т.). (**Приклад 10**)

Третій епізод – „волошки” ($T_{26} - T_{27}$) (16 т. + 16 т.) і дві „каденційні козачкові теми”, одна з яких є варіативним повторенням T_{18} (8 т. + 8 т.), а друга – періодом із чотириразовим кадансуванням інтонаціями, близькими до T_{19} і T_{25} (8 т. + 8 т.). (**Приклад 11**)

Четвертий епізод – quasi-репризне речення на інтонаціях T_{24} (8 т.), чотиритактовий предикт до T_{28} , в якій продовжується плагальне й автентичне кадансування (8 т. + 8 т.), та T_{28} і T_{29} як завершальні козачкові теми оновленого каденційного звучання (16 т. + 16 т.) (**ПРИКЛАД 12**).

Шеститактова coda.

Якщо варіаційний розвиток тематизму першого „коломиївково” розділу має характер незначної ритмічної, ладотональної, мелізматичної варіативності та темброво-тисетурних змін, то у другому, „козачково-волошковому”, розділі послідовність викладених тем відзначається значно більшим контрастом. Козачково-волошковий розділ охоплює тематично, ритмічно і ладоструктуровано виокремлені епізоди, котрі пов’язуються між собою дво- або чотиритактовими модуляційними предиктами з довшими ритмічними тривалостями, що позначається і на хореографічному виконанні танцю. Для кожного епізоду другого розділу характерні тональні зміни та відносна тематична завершеність, яка виражається чотириразовим кадансуванням речень завершальних періодів, також темброво-тисетурними, ритмічними, динамічними змінами та акцентуацією звуків, що виконуються четвертними й половинними тривалостями. Саме акцентуванням (доповненим глісандуванням, що створює ефект висхідного зойкання танцюристів та їх притупування), також вібрацією ритмічно збільшених та виконуваних у третій октаві вступних звуків до T_{18} виконавець творить першу потужну кульмінаційну зону всієї композиції (див. приклад 8). Ця зона розгортається 26-тактовим динамічним наростанням, самою

кульмінацією (із п'яти тактів предикту та восьмитактового періоду T_{18}) і закінчується 16-титактовим періодом із чотириразовим кадансуванням кожного його речення, що створює хибне відчуття завершеності „Гуцулки”. Але після кульмінації здійснюється модуляційний перехід у мажорну систему „С” до другого козака, що складається з чотирьох тем-періодів (T_{20} , T_{21} , T_{22} T_{23}), з яких третя (T_{22}) є кадансуючою, а четверта (T_{23}) – останньою у викладі другого козака і водночас тематичною підготовкою (T_{24} , T_{25}) до волошкового епізоду (T_{26} T_{27}). В обидвох варіативно споріднених темах переходу на волошки, які звучать у ладовій системі „а” щодо другого козака, яскраво виражений гуцульський звукоряд мінорного нахилу з підвищеними четвертим і шостим ступенями (див. приклад 10). Органічно вплітаючись у варіативний розвиток „козачкових колін”, дві волошкові теми-періоди (T_{26} і T_{27}) експонуються у звичній для „волоських” мелодій, яскравій для скрипкового виконання ладовій системі „А”, урізноманітнюючи тематичний розвиток „другого козака” не лише ладоструктуровано (лідійсько-міксолідійський гептахорд з основним тоном „а”, субсекундою (s_2) та сьомим натуральним ступенем), а й із більшою мелізматичною інтенсивністю (див.приклад 11). Виконання наступного „коліна” (T_{18v}) за своїм характером асоціюється із „притупуванням” танцюристів. Будучи передостанньою у структуруванні як першого, так і тематично розширеного другого „козака”, T_{18} (і T_{18v}) відіграє роль чотириразового кадансування (двічі плагального й двічі автентичного).

Як підсумок тематичних „колізій” козачково-волошкового розділу, віртуозними мелодичними фігураціями виконується його четвертий, останній епізод. Загальна кульмінація здійснюється у трьох останніх періодах композиції (T_{24v} , T_{28} , T_{29}), утворюючись характерними для козачкових мелодій акцентованими (з хореографічними „притупуваннями”) половинними, четвертними та восьмими тривалостями у предикті до T_{28} , на початку T_{29} та в коді. (див. приклад 12). Базуючись на козачкових темах похідного контрасту, три заключні періоди звучать у звукорядовій системі „D” першого розділу композиції, утворюючи логічну завершеність музичної форми.

Ладоструктурний аналіз підтверджує думку щодо різнобарвності модуляційних змін, які відображають естетику звуковисотного й тембрального мислення музикантів. Зазвичай подібна послідовність змін є прийнятною для трактування „Гуцулки” музикантами

космацько-шепітської традиції і може варіюватися залежно від обраного конкретним музикантом тематизму, його індивідуального стилю та естетичних уявлень. Наприклад, якщо у композиції К. „Вітишина” спостерігається поступове амбітусне розширення кожного наступного періоду від тетраорду до октаорду з можливими варіативними ступенями, то виконавській версії І. Соколока властиві контрастні теситурні, а часом і ладоструктурні та ритмічні зіставлення періодів (при незначних тематичних контрастах).

Музичний ритм „Гуцулки” Кирила Линдюка є акцентно-динамічним із рідкісними, на деяких каденційних ділянках, одноразовими додаваннями або „з’їданнями” четвертних тривалостей, що нагадують у першому випадку фермату, а в другому – рухоме кадансування (див. приклад 1). У „колінах” першого розділу коломийкової основи переважає ритміко-варіативна комбінаторика з восьмих – шістнадцятих або, навпаки, шістнадцятих – восьмих тривалостей, оздоблених форшлагами, мордентами, трелями та мелізматичними угрупованнями з форшлагів-мордентів і форшлагів-трелей. Останні здебільшого трапляються на каденційних ділянках речень, оздоблюючи четвертну тривалість упродовж її звучання, нерідко в умовах синкопованого ритму, що змінює трохеїчний тип метричного поділу на амфібрахічний (за термінологією Р. Герасимчука [1, с. 47]). Завдячуючи варіативно видозміненому, а іноді й контрастному характеру ритміки коломийкових „колін”, виконавець досягає віртуозного й інтенсивного процесуального мелоінтонування.

Темп виконання музики першого „коліна” дорівнює метрономічній позначці 192 і впродовж звучання всієї композиції непомітно пришвидшується до 198.

Аналіз особливостей розгортання музичної форми на усіх її ділянках дозволяє визначити такі закономірності в процесі творення К. „Вітишиним” „Гуцулки”:

1. На тематичному рівні мелопоспівковий розвиток „Гуцулки” К. „Вітишина” здійснюється хвилеподібним (через оспівування прохідними і додатковими тонами основних звуків плагальної, автентичної та тонічної функцій) рухом двох речень (за винятком T_{15} з чотирьох речень і T_{18} та T_{23} з одного речення), кожне з яких є квадратної будови, поділене на дві фрази. При цьому утворюється таке співвідношення фраз:

– за принципом продовженого розвитку речень у межах тригептахордового звукорядів мажорного або мінорного нахилів (з можливими лідійськими чи міксолідійськими ознаками) (Т₁, Т₃, Т₄, Т₅, Т₆, Т₇, Т₉, Т₁₀, Т₁₁, Т₁₂, Т₁₃, Т₁₅, Т₁₆, Т₁₇, Т₁₈, Т₁₉, Т₂₀, Т₂₁, Т₂₃, Т₂₄, Т₂₅, Т₂₆, Т₂₇, Т₂₈, Т₂₉);

– за умов мажорного зачину і мінорного „ходу” та кадансування (Т₂, Т₈);

– за наявністю мажорного зачину і ходу та мінорного кадансування (Т₁₄).

2. На фактурному рівні мелопоспівковий розвиток відбувається через комбінаторику четвертих, восьмих та шістнадцятих ритмічних тривалостей, за принципом обігрування функційно опорних (часто перших) тонів кожної мелопоспівки групою нот дрібніших тривалостей, котрі послідовно їх пов’язують, утворюючи цілісні фрази. Перші звуки мелопоспівок зазвичай є акцентованими і відіграють роль мелодичного кістяка та функційних опорних тонів ладового звукоряду. Об’єднані ритмічні фігурації прохідні звуки створюють ефект віртуозних фіоритур.

Перший, „коломийковий” розділ композиції Кирила „Вітишина” позначений більшою ритмоінтонаційною варіативністю відносно другого – „козачково-волошкового”. Зокрема, Т₄, Т₈, Т₉, Т₁₄ тонально, тематично і будовою ритмічних угруповань становлять контраст зіставлення щодо попередніх тем. Усі інші теми „коломийкової” структури різняться між собою на рівні контрасту тотожності, демонструючи у кожному „коліні” ладотонально, ритмічно, тематично і теситурно оновлений музичний матеріал.

Другий, „козачково-волошковий”, розділ „Гуцулки” К. Линдюка відзначається меншою ритмоінтонаційною варіативністю щодо першого, „коломийкового”, проте охоплює тематично, ритмічно і ладоструктуровано виокремлені епізоди контрасту тотожності, котрі пов’язуються між собою дво- або чотиритактовими модуляційними предиктами.

В епізоді „першого козака” (Т₁₅-Т₁₉) процесуальний рух речень відбувається дією варіативної комбінаторики ритмічних формул у мелопоспівках. Так, у Т₁₅, котра експонується у формі періоду з чотирьох речень, рух здійснюється через мелодичне обігрування тонів домінантової і тонічної функцій у системі „F”, на основі якої кожне речення звучить із варіативними ритмічними, інтонаційними та теситурними змінами. Кульмінаційне наростання, що відбува-

ється у T_{16} і T_{17} і доходить вершини в чотиритактовому предикті до тематично-підсумкових „каденційних козачкових” періодів (T_{18} і T_{19}), позначене більшою кількістю шістнадцятих тривалостей і грою у вищій теситурі. Акцентовані половинні і четвертні тривалості у предикті до T_{18} і T_{19} є тисетурно і динамічно найвищими у всій композиції „Гуцулки” К. „Вітишина” і становлять ще одну типову „козачкову” ритмічну модель (див. приклад 8).

Для мелопоспівкової комбінаторики епізоду „другого козака” (T_{20} - T_{23}) властиве поступове накопичення ритмічних угруповань із шістнадцятих тривалостей. Варіативно-варіаційний розвиток тематизму цих чотирьох тем-періодів відбувається не лише модуляцією із міксолідійської ладової системи „F” „першого козака” у лідійсько-міксолідійську ладову систему „C” „другого козака”, а й інтенсифікацією мелізматики, що в поєднанні з „мережаною” технікою смичка шістнадцятими тривалостями посилює віртуозне звучання у загальному потоці мелоінтонування. Хоча мелодика цього епізоду тематично споріднена з мелодикою „першого козака”, вона, завдяки варіативним оновленням кожного речення, підвищеному IV ступеню та більшій мелізматичній інтенсивності, експонує вже оновлену, „гуцульську” інтерпретацію цього, запозиченого з козацької України, танцювального жанру.

Мелопоспівкова комбінаторика на основі козачкових ритмоформул зберігається і в усіх наступних епізодах „Гуцулки”. У T_{25} і T_{27} К. Линдюк чергує фіоритури з шістнадцятих тривалостей з подвійними терцієвими нотами з восьмих тривалостей, що свідчить про його високу імпровізаторську майстерність і бажання дозволити цимбалісту виявити себе солістом (Приклад № 10 б)

Текстологічний аналіз „Гуцулки” у виконанні Івана Соколюка базується на визначенні тих самих параметрів щодо усіх 43 (!) „колін”. Характерною для його „Гуцулки” є послідовність „колін” тотожного контрасту і повторюваність „на відстані” матеріалу періодів із варіативними змінами. На відміну від К. „Вітишина”, І. Соколюк прагне експонувати теми, поступово індивідуалізуючи і „експлуатуючи” їх у різних темброво-теситурних умовах, тим самим демонструючи велику імпровізаційну майстерність щодо розширення масштабів композиції на базі розмаїтого висвітлення коломийкового і волошкового тематизму. При цьому, експонуючи коломийковий тематизм, він виділяє кілька лейттем як базових, час від часу повертаючись до них „на відстані” і повторюючи у

трансформованому, зокрема більш мелізматично і мелодико-фігураційно оздобленому вигляді. Вичерпавши всі відносно можливі засоби трансформації лейттем, скрипаль змінює тематизм на більш контрастний, який після його експонування в первинному варіанті знов ускладнює засобами переважно загальних форм руху і переформування фразування щодо змін у метричній акцентуації (що зумовлено, як нам здається, тонким відчуттям необхідності збагатити окремі танцювальні моменти) (**Приклад 13**). Переходи з однієї теми до іншої визначаються через тематичний контраст, який виявляється в ритмо-інтонаційних та метричних (зумовлених акцентуацією опорних тонів) змінах (1), у розширенні або звуженні амбітусу (2), у зміні мажорного нахилу на мінорний або навпаки (3), також у гармонічному мисленні музиканта, пов'язаному зі змінами на функційному рівні, коли спостерігається варіативний підхід до використання тонічної, плагальної чи автентичної основ для мелодичного руху (4).

Слід відзначити також те, що І. Соколюк, на відміну від К. Вітишина, як імпровізатор і віртуоз віддає перевагу волошково-му епізоду, створюючи його з одинадцяти самостійних тем, деякі з них виділяючи як лейттеми (T_{29} , T_{32}), що активно розвиває, в окремих деталях опираючись на їхню „румунську” сутність (приміром, на лідійський лад, акцентуацію сильних долей, типову каденційну ритміку) [5] (**Приклад 15**). Характерна для стилю І. Соколюка повторюваність на відстані лейттем не лише у коломийковому, а також і в козачково-волошковому розділах композиції, проявляється на завершальних ділянках кожного з цих двох розділів, що сприяє утвердженню в кожному з них, відповідно, коломийкової чи козачково-волошкової сутності тематизму гуцулки. Якщо однією з ключових лейттем коломийкового розділу є T_4 , після останнього (четвертого) варіанту проведення якої („коліно”₁₈) виконується „перехід на козак” (T_{11}), то для волошкового епізоду ключовою є волошкова лейттема T_{32} , що звучить на завершальній, кульмінаційній ділянці усієї композиції, тричі повторюючись у другій, першій та третій октавах. Експонування цієї волошкової лейттеми відбувається у трьох періодах („коліна”₃₈₋₄₀), кожен з яких складається з двотактового предикту, восьмитактового речення лейттеми („коліно”₃₈) або її варіантів („коліна”_{39, 40}). Перший період T_{32} („коліно”₃₈) завершується, відповідно, восьмитактовим „підсумковим козачковим” реченням, а наступні два періоди цієї

теми („коліна”^{39, 40}) – двома (Т₃₃), що визначаються як „подвійна кадансуюча тема”.

Своєрідний конфлікт між волошковими і козацькими темами можна відчутти в тому, що музикант, виконуючи козацький матеріал, час від часу повертається до волошкового, наче демонструючи їх „змагання”, в якому „перемагає” козацький тематизм.

К. Вітишин у підході до тематичного матеріалу сприймається більш „класичним” щодо суто космацького стилю, оперуючи яскраво вираженими регіональними темами, у яких у розділі коломийкової основи домінує не розвитковість та імпровізаційність (як у І. Соколюка), а експозиційність, а в козацько-волошковому розділі – імпровізаційність засобами варіативно-варіаційного розвитку, яка найбільше проявляється в епізодах „першого козака”, „переходу на волошки” та “quasi reprise”.

Теми композиції „Гуцулки” І. Соколюка є мелодично, ладотонально і ритмічно близькими до тем К. „Вітишина”, що уможливило в „коломийкових колінах” обох версій виокремити їх близький, відносний та далекий рівні спорідненості.

До близької спорідненості належать „коліна” (далі – К.), у яких за умов незначних варіативних змін на ладоінтонаційному, ритмічному та мелізматичному рівнях є спільними мелодичний тематизм, функційна основа та ритмічна структурованість, а на каденційних ділянках зберігається властива для обох версій модель „кінцевого звороту”. „Коліна” відносно близької спорідненості характеризують спільний тематизм, котрий у кожній версії зокрема викладений із незначними ладовими і функційними, але суттєвими мелодичними і ритмічними варіативними змінами та стильовим урізноманітненням „кінцевих зворотів”. Визначення „колін” далекої спорідненості відбувається за ознаками спільного тематизму, що конкретизується мелодичним рухом мелопоспівок зачину, ходу і кінцівки та можливими суттєвими ладовими (зокрема, ладового нахилу), функційними та ритмічними змінами. Порівняння тематизму коломийкових „колін” композицій „Гуцулки” К. „Вітишина” та І. Соколюка показує, що в обидвох інтерпретаціях переважають теми відносно близької спорідненості, причому у версії І. Соколюка деякі з них (Т₁, Т₂, Т₄, Т₈) розширені до періодів із чотирьох речень. „Коліна” далекої спорідненості трапляються рідше. Вони яскраво демонструють різновиди контрастного коломийкового тематизму. Близько споріднені теми, яких знайдено найменше, гіпотетично є

зразками або архаїчних „гуцулкових” мелодій, або стильових смаків сучасних музикантів даної традиції.

Отже, порівняльний аналіз коломийкового тематизму засвідчив, що в обох версіях активно діє принцип тотожності трьох рівнів щодо його (тематизму) розвитку при повній відсутності принципу контрасту зіставлення. Це можна пояснити тим, що в мобільний виконавський процес творення музичної форми закладена стабільна ідея коломийкової основи, яка діє в кожній темі і має найтипівіше своє вираження на каденційних ділянках.

Що стосується відносно споріднених тем епізодів першого і другого „козаків” у обох версіях „Гуцулки”, то вони явно відрізняються від коломийкових тем ритмічними структурами, висотним положенням ладу та можливими альтераційними змінами окремих тонів (приміром, підвищених четвертого і сьомого ступенів). Винятком є ритмічно контрастна тема „першого козака” (T_{15} , K_{24}), котру виконує лише І. Соколюк (**Приклад 14**). Композиція цього музиканта, розгортаючись темами здебільшого в тій самій послідовності, як у версії „Вітишина”, в T_{11} має розширений епізод „переходу на козак” (K_{19} – K_{21}) у вигляді періоду з шести речень, тоді як „перехід на козак” у „Вітишина” триває лише одне „коліно” (T_{14} , K_{14}). На відміну від К. „Вітишина”, І. Соколюк не доводить епізод першого „козака” до кульмінації, завершуючи його, як і споріднений за тематизмом наступний епізод другого „козака” (K_{27} , K_{28}), чотиритактовим предиктом та подвійно кадансуючою T_{17} .

Будуючи загальну кульмінацію у волошковому епізоді, І. Соколюк, на відміну від К. „Вітишина”, виконує його з модуляційними змінами, хоча обидва музиканти на вершинній ділянці повертаються до початкового висотного положення ладу (в системі D), формуючи останній епізод як quasi-репризу на козачкових темах: К. „Вітишин” – на $T_{28, 29}$, І. Соколюк – на T_{29-33} .

Для наочності надаємо загальні схеми музичних форм кожної версії „Гуцулки”, використовуючи визначені вище позначення.

Музична форма „Гуцулки” Кирила „Вітишина”:

Коломийковий розділ: (T_1 , K_1 – T_2 , K_2 – T_3 , K_3 – T_4 , K_4 – T_5 , K_5 – T_6 , K_6 – T_7 , K_7 – T_8 , K_8 – T_9 , K_9 – T_{10} , K_{10} – T_{11} , K_{11} – T_{12} , K_{12} – T_{13} , K_{13} – T_{14} , K_{14} –перехід на козак) – козачково-волошковий розділ: предикт – перший козак (T_{15} , $K_{15, 16}$ – предикт – T_{15} , $K_{15, 16}$ – $T_{16, 17}$, K_{17} – T_{17v} – предикт – T_{18} , K_{18} – T_{19} , K_{19}) – перехід – другий козак (T_{20} , K_{20} – T_{21} , K_{21} – T_{22} , K_{22} – T_{23} , K_{23}) – перехід на волошки – (T_{24} , K_{24} – $T_{25, 24v}$,

K₂₅) – волошки – (T₂₆, K₂₆ – T₂₇, K₂₇) – quasi-реприза (T_{18v}, K₂₈ – T₂₈,
24v, K₂₈ – предикт – T₂₉, K₂₉).

Музична форма „Гуцулки” Івана Соколока:

Коломийковий розділ: (T₁, K_{1,2} – T₂, K₃, 4 – T₃, K₅ – T₄, K₆, 7 – T_{2v1}, K₈ – T_{2v2}, K₉ – T_{2v3}, K₁₀ – T₅, K₁₁ – T₆, K₁₂, – T₇, K₁₃ – T₈, K_{14,15} – T₉, K₁₆ – T₁₀, K₁₇ – T_{4v}, K₁₈) – перехід на козак: (T₁₁, K₁₉₋₂₁) – предикт – перший козак (T_{12,13}, K₂₂ – T₁₄, K₂₃ – T₁₅, K₂₄ – T₁₆, K₂₅ – предикт – T₁₇, K₂₆ – предикт – другий козак – T_{13v}, K₂₇ – предикт – T_{17v,18}, K₂₈) – перехід на волошки – (T₁₉, T_{19тр}, K₂₉ – T₂₀, K₃₀) – волошки – (T₂₁, K₃₁ – T₂₂, K₃₂ – T₂₃, K₃₃ – T₂₄, K₃₄ – T₂₅, K₃₅ – T₂₆, K₃₆ – T_{27,27тр}, K₃₇ – T_{27тр1}, 28,28тр., K₃₈ – quasi реприза – T_{27тр2}, K₃₉ – предикт – T_{25тр}, 19тр1, K₄₀ – предикт – T_{25тр.}, 19тр.2, 29, K₄₁ – предикт – T_{25тр.2}, 30, T_{29v}, K₄₂ – предикт – T₃₁, 30тр., 32(coda), K₄₃).

Порівнюючи ладове структурування коломийкового тематизму двох версій, відзначимо, що в усіх без винятку темах є підвищений IV ступінь, проте в реченнях із плагальним зворотом він природньо набуває варіативності. За таких умов у побудові мелопоспівок у межах речення визначаються принаймні три варіанти розвитку матеріалу: прив'язування тонів мелодії до головного опорного звука (1); розширення ладової функційності через обігрування в зачині й ході звуків на базі плагальності, яка в кадансуванні переходить в опорну стійкість (2); утвердження усіх функційних ознак – і плагальності, і автентичності, і опорної стійкості – як вираження стабільного ладового мислення обох скрипалів (3).

У коломийкових розділах композицій К. „Вітишина” та І. Соколока можуть бути звукоряди, крім натурального, в системі лідійського, міксолідійського або лідійсько-міксолідійського ладів, також мінору з підвищеними IV, VI, підвищеним VI або підвищеними IV, VI та VII ступенями.

В обох версіях епізод першого „козака”, котрий традиційно виконується у паралельному щодо коломийкового розділу звукоряді в ладовій системі „F”, в зачині експонується на тонах автентичної і тонічній функційних основах, ритмічно підкреслених інтонаціях розв'язання малої септими у велику терцію та в умовах переважно натурального октахорду. Лідійський лад виникає лише у деяких періодах варіаційно розвинених козачкових тем і, на відміну від коломийкового розділу, він у загальному процесуальному русі спрямований не на самоутвердження, а на тоніко-домінантові або повні функційні звороти.

Спільним для двох інтерпретацій „Гуцулки” є період-перехід, у якому здійснюється модуляція з ладової системи „С” в систему „а”, після чого починається волошковий епізод у лідійсько-міксолідійському ладу. Проте, у версії І. Соколока ладова структурованість усього волошкового епізоду, починаючи від T_{19tr} і K_{28} , вирізняється варіативністю ладових нахилів (мажорного та мінорного) і такою індивідуальною особливістю майстра, як чвертьтонове пониження III ступеня, що робить не зовсім визначеним ладовий нахил. Спонтанне або усвідомлене „нейтральне” мажоро-мінорне інтонування І. Соколоком волошкових тем поєднується із варіативністю IV ступеня, що зумовлено чергуванням козацького (з натуральним IV ст.) та волошкового (з підвищеним IV ст.) тематизму у quasi-репризі. У коді обох версій, побудованих на козацькому матеріалі й оздоблених рясною мелізматиною, IV варіативний ступінь у випадку свого підвищення надає „завершальним акордам” композицій суто гуцульського звучання.

Роблячи підсумки компаративного аналізу ладової структурованості обох інтерпретацій „Гуцулки”, доходимо висновку, що Кирило „Вітишин” та Іван Соколюк мають спільне ладо-інтонаційне мислення, яке виявляється як у розгортанні загального тонального плану композиції, так і під час творення окремих її епізодів. Припускаємо, що конкретна послідовність ладоструктурних змін, разом з музичною формою та ритмічною структурованістю, є взірцевою для космацької „Гуцулки”, загальна модель якої формувалася багатьма представниками різних генерацій космацько-брустурської традиції. Репрезентативне, яскраве виконання гуцулкової композиції зобов’язує скрипаля не лише до технічної свободи і фізичної витримки, але й до готовності спонтанного творення музичної форми з усіма її фактурними компонентами, а також до вміння доповнювати основний мелодичний каркас дрібною орнаментикою.

В інтерпретації „Гуцулки” К. „Вітишином” та І. Соколоком важливе місце займає орнаментика, котра ритмічно, інтонаційно, темброво-тисетурно та динамічно збагачує мелодичну лінеарність, надаючи їй „нове життя” і стильове визначення.

Як відомо, орнаментика (лат. *ornamentum* – прикраса) містить *пасажі, самоподібні тирати, мелізми (форілаг, мордент, групето, трель), мелодичні, гармонічні та ритмічні фігурації*. Будучи ваговою складовою індивідуального виконавського стилю

К. „Вітишина” та І. Соколюка, орнаментика привносить у *стабільні* елементи тематизму і формотворення, сформовані традицією, і елементи *мобільні*, характерні для кожного виконання. Стиль орнаментування безпосередньо впливає на фактуру композиції, визначаючи особливості її ритміки, ладу, тембру, динаміки. У процесі розгортання тематизму „Гуцулки” виробляється певний алгоритм, пов’язаний з інтенсивністю виконання тих чи інших орнаментальних прийомів, їх повторюваністю та оновленням, різноваріантними змінами.

Завдяки використанню виконавської мелізматичної техніки в лінійному потоці гуцулкової композиції музиканти досягають бажаного мистецького результату, а саме: нарощення динаміки звучання, зокрема найвищих за висотою тонів, через оздоблення окремих звуків треллю або мордентом (1); збагачення ритмоінтонаційного комплексу шляхом додавання прохідних і допоміжних тонів (у випадку одинарного чи подвійного форшлагу) (2); продовження висхідного або низхідного мелодичного руху, часто протилежного до напрямку загального руху мелодії (під час короткого або подвійного форшлагу) (3); урізноманітнення ритмічного рисунку дрібними (інколи акцентованими) тривалостями (форшлагом-предиктом до основного тону) (4); розширення амбітуса звукоряду додатковими тонами форшлагу, морденту або трелі (5); наголошення характерних ладових інтонацій, котрі утворюються внаслідок чергування опорного та оздоблюючого тонів (6); артикуляційної виразовості, що конкретизується вибіркоvim використанням вищезгаданих мелізмів та мелізматичних угруповань як важливих складових музичної мови народних скрипалів (7).

Арсенал прийомів гри Кирила „Вітишина” містить комбінаторну техніку лівої та правої рук, котра поєднує мелізматичну (техніка лівої руки) із ритмічними фігураціями (техніка правої руки). Переважно звуки мелізмів поєднуються з основними мелодичними тонами *legato*, тоді як орнаментальна техніка правої руки, що демонструє комбінаторику з восьмих та шістнадцятих ритмічних тривалостей, конкретизується артикуляційним прийомом *non legato*. Восьмі й четвертні тривалості музикант артикулює штрихом *marcato*. Такі види мелізмів, як форшлаг (короткі і довгі з однієї чи двох нот), морденти (в діапазоні малої/великої секунд чи терції), трелі,

форшлаг-морденти, подвійні, обернені та терцієві морденти, у композиції К. „Вітишина” розширюють амбітус, підвищують динамічну градацію звучання, збагачують ладову структурованість, а кожний із цих видів мелізму нерідко виконує функцію ввідного альтерованого тону.

Через послугування злагодженою орнаментальною технікою власна інтерпретація „Гуцулки” К. „Вітишина” набуває таких яскравих ознак індивідуального стилю, як:

- варіативний розвиток, що дозволяє множинне відтворення однієї теми (або фігурації);

- збагачення мелодичного руху прохідними і допоміжними тонами (короткими та довгими форшлагами, що охоплюють інтервальний діапазон від малої секунди до великої терції), часто виконуваними у протилежному щодо основного руху мелодії напрямку;

- оздоблення опорних тонів форшлагами, мордентами, форшлаг-мордентами, трелями з розмаїттям їхніх артикуляційних та динамічних градацій;

- повторювання окремих тонів засобами фігуративного чергування двох мелодичних звуків *non legato*;

- прихована поліфонія в мелодичній лінії, враження якої виникає за умов послідовно вибудованого мелізматичного угруповання поруч з основними мелодичними тонами;

- ознаки гармонічного мислення, що проявляються на усіх ділянках музичної форми завдяки допоміжним орнаментальним тонам;

- артикуляційна виразовість як наслідок взаємодії аплікатурної та смичкової технік, поєднання яких утворює характерний лише цьому скрипалю виконавський „почерк”, виражений акцентуацією, наголошенням, агогічними відхиленнями на рівні орнаментальних угруповань, що в комплексі творить віртуозну композицію оригінальним, високохудожнім зразком.

Версія Івана Соколюка позначена дрібною, „мережаною” орнаментикою, котра досягається взаємодією технік лівої і правої рук (ритмічні фігурації шістнадцятими тривалостями штрихом „деташе”)¹ та оздобленням опорних тонів такими мелізмами, як

¹ Деташе (франц. – *detache*) від *detacher* – відокремлювати) – виконавський прийом (штрих) видобування звука на струнних смичкових інструментах пла-вними рухами смичка вгору або вниз без пауз. У народній практиці цим при-

форшлаг, мордент, форшлаг-мордент, подвійний мордент, трель коротка і довга. Їх виконання обома музикантами характеризується спільними рисами, розгляд яких дає змогу пояснити роль кожного мелізма чи мелізматичного угруповання зокрема в загальному потоці мелоінтонування.

У І. Соколюка, як і в К. „Вітишина”, форшлагі трапляються одинарні й подвійні. Для одинарних перекреслених форшлагів, котрі виконуються переважно на сильну долю, властива акцентуація, що динамічно і артикуляційно виокремлює їх з-поміж інших сусідніх тонів і надає їм „різкості” звучання. Періодичність оздоблення мелодичної лінії таким видом форшлагів визначається музикантом „на власний розсуд”, і демонструє його імпровізаційне мислення. Аналіз нотного тексту версій „Гуцулки” К. „Вітишина” та І. Соколюка виявив певні закономірності цього мислення, згідно з якими короткі перекреслені форшлагі оздоблюють здебільшого початкові тони мелопоспівок, а також висхідні тони стрибків, зміщені сильні долі та завершальні опорні тони каденційних кінцівок.

Виконання обома скрипальями одинарних неперекреслених та подвійних форшлагів позначено м'яким артикулюванням, помірною вокалізацією та різними (від восьмої до тридцять другої), легко акцентованими ритмічними тривалостями. На відміну від коротких перекреслених, ці угруповання форшлагів виконуються, зазвичай, перед сильною долею, будучи додатковими прохідними зв'язуючими тонами в загальному контексті мелодичної лінеарності. Якщо короткі перекреслені форшлагі надають звучанню гостроти і „різкості”, то одинарні неперекреслені та подвійні – певної „елегантності”, проте виконуються обома скрипальями значно рідше.

Морденти у двох версіях „Гуцулки” виконуються в більш швидкому темпі, ніж подвійні форшлагі, і артикуляційно „різкіше”, проте з опорою на оздоблюючий тон. З усіх видів мелізмів вони живаються найчастіше. Подвійні морденти (мордент – мордент),

йомом скрипалі користуються переважно під час виконання мелодичними фігураціями танцювальної музики, а також для виокремлення певних тонів мелодії із загального потоку інтонування через зміну напрямку руху смичка. У грі І. Соколюка цей прийом відзначається полегшеним натиском смичка на струну, що надає звучанню особливої емоційної легкості й піднесеності.

якими часто послуговується І. Соколюк, відрізняються від трелі відносно повільнішим чергуванням оздоблюючого та додаткового тонів.

Трель є основним видом мелізмів, за допомогою якого музиканти орнаментують четвертні, половинні та цілі тривалості у швидкій танцювальній композиції. Прийоми трелювання у гуцульських народних скрипалів зазвичай поділяються на два різновиди: трель *quasi-vibrato*, що виконується „розгойдуванням” зап’ястя руки потрібної аплікатурної позиції двох пальців (що пов’язано з вібрацією), завдяки чому чергуються дві сусідні (секундові або терцієві) звуковисотності, утворюючи дрібну трель із невідривною опорою одного пальця на струні і швидким рухом іншого (1); трель, гостро артикульована за умов статичного положення зап’ястя руки при невідривній опорі одного пальця на струні та чітко відокремленого чергування іншого (2). Виконуючи „Гуцулку”, обидва скрипалі здебільшого послуговуються гостро артикульованою треллю, що надає трельованому тону яскраво-іскристого звучання і відповідає загальному характеру танцювальної композиції. Проте окремі ноти половинних, четвертних і восьмих тривалостей в обох версіях „Гуцулки” є оздобленими треллю *quasi-vibrato*, чим висвітлюється їхня протяжно-кантиленна сутність. Кульмінаційні предикт і T₁₉ у композиції К. „Вітишина” та предикт і T₁₇ в інтерпретації І. Соколюка відзначаються експресивним виконанням четвертних із крапкою та половинних тривалостей у діапазоні третьої і другої октав та оздоблюються рельєфним, дуже інтенсивним *vibrato*, інколи в амплітуді цілого тону, що наближує його звучання до трелі. Такий виразовий засіб відрізняється від трелі технікою виконання, коли на визначеній амплітуді коливається лише один палець (без допомоги іншого). Якщо треллю *quasi-vibrato* обидва скрипалі послуговуються на звуках половинних, четвертних і, рідше, восьмих тривалостей у каденційних зворотах речень (цей прийом частіше застосовує І. Соколюк), то рельєфне *vibrato* прикрашає лише звуки половинних та четвертних із крапкою тривалостей на кульмінаційних та перехідних ділянках в обидвох версіях „Гуцулки”.

Додамо, що у статті Ігоря Мацієвського „Сюїта-поема в інструментальному фольклорі Гуцульщини” (сюїтою-поемою дослідник називає „Гуцулку”) аналізується сольна п’еса твору, виконана народним скрипалем В. Галамасюком, представником

сусідньої верховинської традиції. Окрім танцювальних мелодій, ця композиція містить теми, ритмічно укладені половинними, четвертними і восьмими тривалостями і визначені І. Мацієвським „носіями ліричної лінії твору” [3]. Вони, як і вище згадувані кульмінаційні епізоди „Гуцулок” К. „Вітишина” І. Соколюка, виконуються в експресивно-кантиленній манері, хоча мають ознаки не кульмінаційності, а радше ліричних відступів із модуляціями в іншу ладову систему, тематизм яких близький до T_{17} з „Гуцулки” І. Соколюка та T_{20} з композиції К. „Вітишина”.

Висновки. Здійснивши компаративний аналіз двох виконавських версій „Гуцулки” музикантів однієї традиції, К. „Вітишина” та І. Соколюка, приходимо до таких висновків:

1. Дотримання обома скрипалями спільних принципів щодо компонування загальної структури „Гуцулки”, яка конкретизується варіативно-варіаційним розвитком наскрізної музичної форми, що розгортається на коломийковому та козацько-волошковому тематизмах з переважанням тем відносно близької спорідненості.

2. Визначення самими виконавцями, з їхнім стратегічним баченням побудови цілої композиції, вибору і послідовності чергування тем, залежно від чого можливі відносно вільні розширення або звуження (шляхом повторювань окремих тем із певними варіативними змінами) масштабів форми усього танцю.

3. Наявність стабільних і мобільних факторів у будові композиції „Гуцулки”, що, у першу чергу, зумовлюється усталеними традицією канонами виконання і конкретизується незмінною послідовністю коломийкового і козацько-волошкового розділів зі збереженням тонально-тематичних епізодів, але з вільною послідовністю в них тем і варіантним їх розвитком.

4. Відносно стабільне ладове структурування тем у тональній системі D коломийкового розділу і тональних рухів (у системах F, G, C, a, A, D) у козацько-волошковому розділі та мобільне мелодичне, на гармонічній основі, інтонування, зумовлене індивідуальною естетикою інтонаційного мислення, яке в обох музикантів проявляється у таких випадках:

а) за умов варіативного підвищеного IV ступеня в такій інтонаційній послідовності: IV натуральний ступінь – IV натуральний, підвищений (на відстані) на чверть тону, – #IV – його остаточне розв’язання у V ступінь (T_3 у К. „Вітишина”);

б) у випадку варіативного на відстані VII ступеня під час його

обігрування знизу #VI і зверху I і II ступенями на мінорній домінантній основі, котра тяжіє і далі розв'язується в устій (Т₃ у К. „Вітишина” і Т₂₃ в І. Соколюка);

в) у стабільному (і, можливо, свідомому) чвертьтоновому інтонуванні III ступеня, внаслідок чого нівелюється чітке означення ладового нахилу (волошковий епізод „Гуцулки” І. Соколюка: Т_{19тр.}-Т₂₆).

5. Домінування характерних лейтінтонацій, котрі, будучи оформленими у виразні ритмічні угруповання та оздобленими мелізмами, формуються у ключові мелопоспівки в усіх темах; наприклад, в обидвох реченнях Т₃ „Гуцулки” К. „Вітишина” чотири рази виникають лейтінтонації V-#IV-V і тричі – #IV-III, що беруть участь в утворенні мелопоспівок з ладовою структурованістю мінорного гуцульського гексахорду в зачині, ході та каденційному звороті; ці мелопоспівки формують мелодичну лінію Т₃, яка в загальному контексті коломийкового розділу виділяється з-поміж сусідніх тем опорою на V ступінь.

6. Інтенсивна „експлуатація” характерних лейтінтонацій кожним музикантом, що має ознаки ритмічної імпровізаційної мобільності (комбінаторики) і на мелопоспівковому рівні відзначається відносно стабільною ладовою структурованістю.

7. Залежність побудови музичної форми „Гуцулки” в обох її інтерпретаціях від інтуїтивного або усвідомленого вибору скрипалем послідовності тем та їх варіантних і трансформованих різновидів.

У К. „Вітишина” закономірності формотворчого і тематичного мислення виявляються:

а) у послідовному викладі всіх 14 тем коломийкового розділу (Т₁-Т₁₄) у формі періодів з двох речень повторної будови, квадратної структури, також у викладі наступних тем козачково-волошкового розділу (Т₁₅-Т₂₉) з певними формотворчими порушеннями (Т₁₅ – із чотирьох речень трансформованої будови й квадратного структурування, Т₁₈ – з одного восьмитактового речення);

б) у побудові ладово, ритмічно, теситурно та динамічно контрастних тем за принципом поступового звуження амбітусу (Т₁-Т₄, Т₉-Т₁₄) або його розширення (Т₅-Т₈, Т₁₅-Т₁₇);

в) у використанні типових для „Гуцулки” предиктів, які можуть бути: зв'язуючою ланкою між коломийковим і козачково-волошковим розділами (предикт до Т₁₅), переходом в іншу

ладоструктуру (предикт до T_{16}), динамічними і теситурними вершинами кульмінацій (предикти до T_{18} і T_{29});

г) у виборі тематизму, метроритмічна структурованість якого є максимально наближеною до танцювальних кроків і конкретизується компліментарною ритмікою з четвертних або восьмих чи шістнадцятих ритмічних тривалостей, але найчастіше з восьмих;

д) у регіональній специфіці обраного тематичного матеріалу, що локалізується на території Космача та навколишніх сіл (серед них і с. Люча, мелодії якого, очевидно, теж мали вплив на формотворче і тематичне мислення К. „Вітишина”, адже музикант там мешкав із 1949 до 2003 рр.) [6, с. 92];

е) у динамічно посиленому артикулюванні розмаїтих мелізматичних угруповань, котрі немов проспівуються в контексті загальної мелодичної лінеарності, утворюючи орнаментику високого віртуозного рівня, властиву індивідуальному стилю цього скрипаля;

У І. Соколюка формотворче і тематичне мислення має такі ознаки:

а) більш вільний вибір квадратного структурування (наприклад, заміна періоду з двома реченнями на період з чотирма реченнями – T_1 , T_2 , T_8 , T_{27});

б) повторення окремих лейттем на відстані з несуттєвими змінами (T_2 у трьох варіантах – після T_4 , T_4 – після T_{10} , T_{13} – після T_{17} , T_{17} – після T_{13V} , T_{19} – після T_{27TP2} разом із T_{25TP} , T_{19} – після T_{25TP} разом із T_{29} , T_{25} – після T_{29} разом із T_{30});

в) розвитковість та імпровізаційність, виражені у процесі загальної побудови композиції, що конкретизується послідовністю тем близької, відносно близької та далекої спорідненостей і варіативними ладоінтонаційними, ритмічними, темброво-теситурними змінами під час повторного проведення окремих речень і періодів;

г) виклад тематизму з переважанням ритмічних фігурацій шістнадцятими тривалостями, а також із послідовністю синкоп: восьма (або дві шістнадцяті) – четвертна – восьма, котрі в сукупності з мелізматикою утворюють складну, інтенсивно орнаментовану тканину;

д) „експлуатування” типових кульмінаційних предиктових моделей на визначених самим скрипалем ділянках музичної форми і в умовах певних тональних рухів;

е) застосування складної комбінаторної техніки лівої і правої рук, що домінує в усіх темах „Гуцулки” і характеризує стиль гри її виконавця як віртуозний, стрімко-танцювальний, „кручений”.

Артикулювання двох рівнів – легатного і нон-легатного – порізному виражене у кожного з музикантів. У К. „Вітишина” превалює коротке (гостре) артикулювання мелодичних поспівок з акцентованими і нерідко пунктованими ритмічними рисунками, які контрастно чергуються в єдиному процесуальному потоці. І. Соколюк тяжіє до більш розспівуваного й сріблясто-дзвінкового артикулювання мелодичних поспівок, які в контексті „пластово”-розвиткового творення всього виконавського процесу розгортаються послідовністю цезурованих, пов’язаних між собою тематичних побудов різних рівнів спорідненості. Таким чином, у виконавському стилі К. „Вітишина” превалює тенденція до дроблення лінеарності (за винятком кульмінаційного епізоду в першому „козаку”), об’єктивно пов’язаної з темпераментними танцювальними кроками, характерними для космацько-брустурської традиції. У І. Соколюка виконавський стиль – це фонічне процесуальне ціле, „збудоване” з великих тематичних пластів, що розгортаються фігуративно-мелодичними лінеарними комплексами, зумовленими скерованістю на відтворення раритетних давніх виконавських зразків „Гуцулки” кращими скрипалями минулого, носіями тієї ж традиції.

Узагальнюючи результати компаративного аналізу інтерпретацій „Гуцулки” К. „Вітишином” та І. Соколюком, стверджуємо, що в кожній із версій наявні індивідуальні композиційні, імпровізаційні, технічні та емоційно-естетичні якості їх виконавців. Усі ці якості, сформовані обома музикантами в середовищі однієї традиції та виражені на спорідненому коломийковому і козачково-волошковому тематизмі, презентують неповторне, властиве кожному з них вирішення формотворчих, композиційних, ритмічних, інтонаційних, артикуляційних, темпових та багатьох інших завдань, що постають перед народними скрипалями – солістами і капельмейстерами – в процесі інтерпретування „Гуцулки”.

Список використаних джерел

1. Герасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Книга перша. Гуцульські танці. Львів, 2008. 608 с.
2. Тимофіїв М. „Гуцулка” // Енциклопедія Коломийщини. Зшиток 4, літери Г, І. Довідкове видання / за ред. М. Васильчука, М. Савчука. Коломия, 2006. С. 176–177.
3. Мациевский И. В. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью // Славянский музыкальный фольклор: статьи и материалы / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии / Ред. И. И. Земцовского. Москва : Музыка, 1972. С. 299–340.
4. Мациевский И. В. Сюита-поема в инструментальном фольклоре Гуцульщины // Славянский музыкальный фольклор: статьи и материалы. Москва : Музыка, 1972. С. 287–299.
5. Павлів Я. Гуцульський скрипаль Іван Соколюк – репрезентант традиційної музики села Брустури (творчий портрет народного музиканта) // Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 21-23 квітня 2017 р.): зб. ст. і мат. на пошану проф. Богдана Луканюка / ред.-упор. Ю. Рибак. Львів, 2017. С. 269–280.
6. Яремко Б. Скрипаль Кирило Линдюк („Вітишин”) – лідер космацько-шепітської традиції // Етномузика : зб. статей та матеріалів, присвячена 100-ій річниці експедиції для фонографування дум / упоряд. І. Довгалюк, Ю. Рибак. Львів, 2008. Ч. 5. С. 91–99.

REFERENCES

1. Herasymchuk, R. (2008), *Narodni tantsi Ukrayintsiv Karpat. Knyha persha. Hutsul's'ki tantsi*. [National dances of Ukrainian Carpathians. The first book. Hutsul dances], L'viv, 2008. 608 p., (in Ukrainian).
2. “Hutsulka”, Mykhailo Tymofiiv, (2006), [“Hutsulka”, Mykhailo Tymofiiv] Entsyklopediia Kolomyishchyny. Zshytok 4, litery H, G. Dovidkove vydannia / za red. M. Vasylchuka, M. Savchuka. Kolomyia. pp. 176–177, (in Ukrainian).
3. Matsyevskiy, Y. V. (1972), *O podvyzhnosti i ustojchivosti struktury v svyazi s improvizatsyonnostiu*, [About structure mobility and stability of the due to improvisation], Slavianskiy muzykalnyi folklor: staty y materyaly / Lenynhradskiy hosudarstvennyi instytut teatra, muzyky y kynematohrafyy / Red. Y. Y. Zemtsovskoho. Moskva. pp. 299–340, (in Russian).
4. Matsyevskiy, Y. V. (1972), *Siuyta-poema v ynstrumentalnom folklore Hutsulshchyny*, [Suite-poem in instrumental folklore of the Hutsul region] Slavianskiy muzykalnyi folklor: articles and materials. Moskva. pp. 287–299, (in Russian).

5. Pavliv, Y. (2017), *Hutsulskyi skrypal Ivan Sokoliuk – reprezentant tradytsiinoi muzyky sela Brustury (tvorchyi portret narodnoho muzykanta)*, [Hutsul violinist Ivan Sokolyuk – representative of traditional music of village Brusturi (creative portrait of folk musician)], *Desiata Konferentsiia Doslidnykiv Narodnoi Muzyky Chervonoruskykh (Halytsko-Volodymyrskykh) ta Sumizhnykh Zemel* / ed.. Y. Rybak. Lviv. pp. 269–280, (in Ukrainian).
6. Yaremko, B. (2008), *Skrypal Kyrylo Lyndiuk (“Vityshyn”) – lider kosmatsko-shepitskoi tradytsii*, [Violinist Cyrylo Lyndiuk (“Vityshyn”) – the leader of the Kosmach and Shepit tradition], *Etnomuzyka* / ed. I. Dovhaliuk, Yu. Rybak. Lviv. P. 5. S. 91–99, (in Ukrainian).

Jarema Pavliv, postgraduate at Ethnomusicology Department at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, artist of the Lviv National philharmonic (Lviv), yarkomuzyka@ukr.net, +38 (067) 296 87 50.

A comparative analysis of “Hutsulka” in the performing interpretations by two violinists representing the tradition of the Kosmach-Brusturiv areal

In the offered article, a comparative analysis of two performing versions of the wedding ceremonial dance “Hutsulka”, dominant in the Eastern Carpathians region of Ukraine has been made, with outstanding violinists-capellists, which, based on traditions and their own virtuoso style, developed this dance genre due to the accumulation of stable and mobile elements of melo-, rhythm- and form-making, as well as the establishment of aesthetics of regional styles.

The material for the study was the audio version of the “Hutsulka” recorded on the basis of the performance of two violinists representing the region of Kosmach-Brusturiv villages tradition – Kyrylo Lyndiuk (“Vityshyn”, 1929–2003) (recorded by prof. Bogdan Lukaniuk in 1991) and Ivan Sokoliuk (born in 1944; Musician's own recording of 2017) – and transcribed by the author of the article.

The performance of “Hutsulka” by each violinist is characteristic of common and distinctive features concerning the formation of the variative composition, the thematic material (respectively, 29 and 43 themes of kolomyika, kozachok and voloshka bases), tonality and rhythmic structuring, individual interpretation of ornamentation, which is collectively connected with artistic orientation on certain artistic and performing directions, presented by iconic musicians-predecessors.

The formal features of the Hutsulka composition depends on scenery where it is performed (1); the tonality outline determined by established regional tradition (2), and rhythmic outline, by the overall style, variation techniques, updating and ornamentation of rhythmic formulas, characteristic of the personal manner and style of the performer (3).

Ornamentation, as the essence of the performing style of any Hutsul musician, in K. “Vityshyn” is characterized by intense interweaving of short melismatic legal groups and non-legal figurations within melodic line and texture. I. Sokoliuk

enriches the linear movement with prolonged melismatic groups and rhythm-intonational and figural turns that decorate it and amplify the expression of dance overall sonority. In performing aesthetics of K. Lyndiuk prevails an acute articulation of melodic expressiveness with accented and often pointed rhythmic patterns that provides representative-temperamental virtuosity. For strategic performance aesthetics of I. Sokoliuk, rich in virtuosic expressiveness, is characterized by choral and transparent ringing articulation in the context of “stratum”-development creation of the whole large-scale virtuoso composition.

Each version reveals individual compositional, improvised, techno-performing, emotional as well as aesthetic mind of their creators. All these qualities, formed by both musicians in a single tradition and expressed in related kolomyika and kozachok-voloshka tunes, present the decision of developmental, composite, rhythmic, intonational, articulation, tempo and many other aspects of style, characteristic of folk violinists – soloists and capellists, inherent to each of them, in their performing manner, evident in “Hutsulka” rendering.

Key words: “Hutsulka” Dance, Kosmach-Brusturiv villages tradition, Kyrylo Lyndiuk “Vityshyn”, Ivan Sokoliuk, hutsul volk violinists.

Стаття надійшла до редколегії 18.06.2018 р.

Нотний додаток

Приклад 1

ВСТУП

Кирило "Вітишин"

$\text{♩} = 192$

T1

9

9

Приклад 2

T4

$\text{♩} = 192$

Кирило "Вітишин"

Приклад 3

Кирило "Вітишин"

T5 $\text{♩} = 192$

gliss.

T6

Приклад 4

Кирило "Вітишин"

T14 $\text{♩} = 196$

6

предикт

6

T15 перший козак

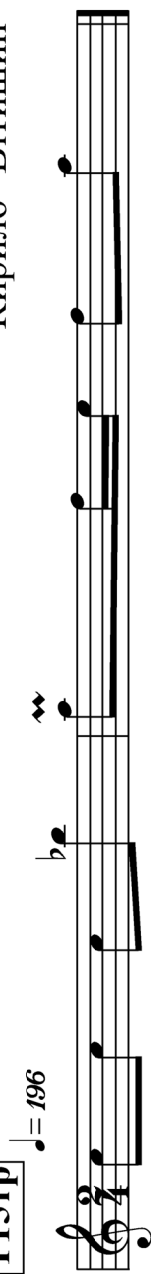
перший козак

11

Приклад 5

T15тр

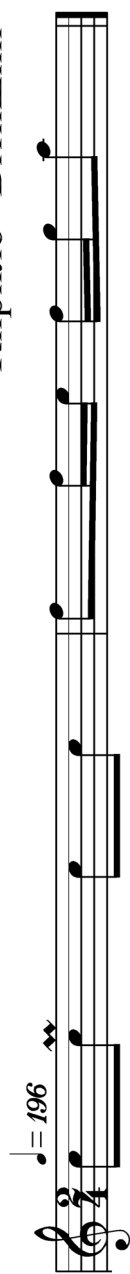
Кирило "Вітишин"



Приклад 6

T15тр1

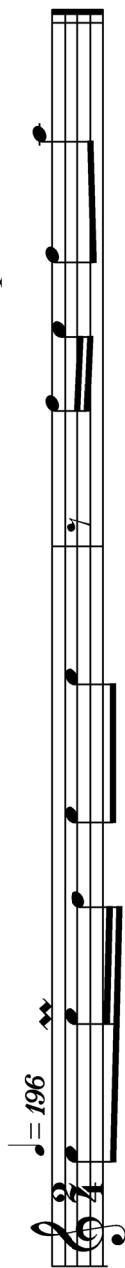
Кирило "Вітишин"



Приклад 7

T15tr2

Кирило "Вітишин"



Приклад 8

Предикт

Кирило "Вітишин"

ff

♩ = 196

gliss.

vibr.

T18

vibr.

Приклад 9

Предикт

T20

Кирило "Вітишин"

vibr.
 $\text{♩} = 196$




Приклад 10

T24

♩ = 196

Кирило "Вітишин"

tr





Приклад 11

T26 Волюшки

Кирило "Вітишин"

$\text{♩} = 198$

Приклад 12

T29 $\text{♩} = 198$

Кирило "Вітишин"

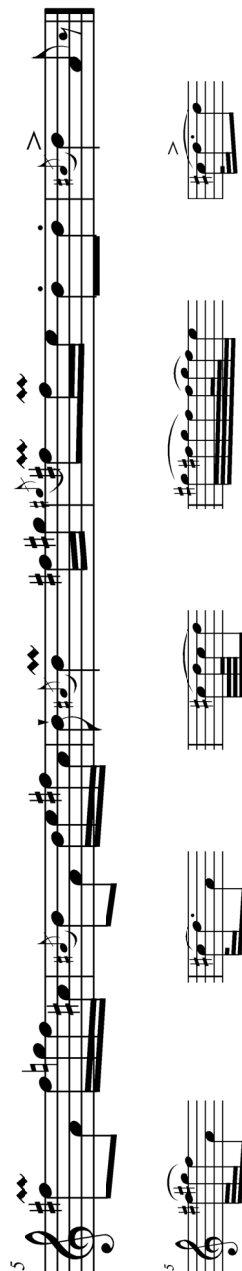
Приклад 13

Іван Соколюк

Вступ

$\text{♩} = 165$

T1



Приклад 14

T15

$\text{♩} = 170$

gliss.

Іван Соколюк

Приклад 15

T25trp2

$\text{♩} = 170$

Іван Соколюк

4

7

T30 tr //

15 f

УДК 781.7-052:378.091.2/.3-027.22](073)

Богдан Луканюк

СПЕЦІАЛЬНИЙ КЛАС

ПРОГРАМА

ДЛЯ МУЗИЧНИХ ВИШІВ (III-IV РІВНІВ АКРЕДИТАЦІЇ) ЗІ
СПЕЦІАЛЬНОСТІ № 025 „МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО”,
СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ „ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВО”
(ОСВІТНЬО-КВАЛІФІКАЦІЙНИЙ РІВЕНЬ „БАКАЛАВР”)¹

Богдан Луканюк, етномузиколог, канд. мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка (Львів), lukaniuk@ukr.net, +38 (098) 496 85 71.

У пропонованій програмі вперше зроблено спробу окреслити завдання, зміст та основні форми занять студентів-етномузикознавців у спеціальному класі, зокрема стратегічні й тактичні настанови при створенні випускної бакалаврської праці різного дослідницького та професійного профілю.

Програму розроблено з урахуванням багаторічного педагогічного та наукового досвіду автора. Керуючись навчальним планом кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка та відповідними розрахунками годин, запропоновано концепцію виховання фахівця-фольклориста на рівні базової вищої освіти.

Найперше визначено основну мету і завдання курсу, а також взаємозв'язок дисципліни з суміжними предметами фахової підготовки. Аргументовано необхідність якнайшвидшого вибору спеціалізації, тобто історичного, типологічного, етноорганологічного, архівного чи іншого напрямку роботи студента у майбутньому. Надалі важливо розробити індивідуальну робочу програму, підпорядковану графіку навчального процесу та навчальному (робочому) плану.

Щодо основних форм роботи, визначено такі етапи підготовки студента-етномузиколога: опрацювання фахової літератури, опанування музикознавчими жанрами, виконання бакалаврської роботи. Очевидно, що головна увага надається випускній роботі. Одним із можливих її варіантів є підготування фольклорного збірника на основі матеріалів досліджуваного студентом населеного пункту (фольклорної бази) або окремого виконавця. За структурою цей

¹ Програму розроблено згідно з поточним планом кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, однак за необхідності її можна адаптувати до інших актуальних планів. Текст подається в авторській редакції. – *Ред.*

збірник має відповідати класичним джерелам з етномузикології, а тому сюди мають увійти в основному власноруч записані, транскрибовані та систематизовані народномузичні твори. До музичної частини необхідно додати основну паспортну інформацію та низку показників. Також бажано доповнювати друковані тексти аудіодисками із записами народних виконавців.

Нарешті, у програмі визначено форми контролю з дисципліни та наведено список основної літератури.

Ключові слова: етномузикознавство, етномузикознавча педагогіка, спеціальний клас (майстерклас), бакалаврат.

**Обсяг курсу – 840 годин,
з них – 120 год. індивідуальних занять
і 720 годин самостійної роботи**

ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ

§ 1. Поняття, мета і завдання курсу.

Спеціалізований клас – це по суті майстерклас, у якому молодий, починаючий етномузикознавець має можливість пізнавати тонкощі свого майбутнього ремесла, удосконалювати уміння в тісному контакті, безпосередньому спілкуванні з висококваліфікованим і досвідченим фахівцем. Тому так важливо, щоби в очах студента його педагог був авторитетом, гідним наслідування і як професіонал, і як особистість, – справжнім учителем, учнем якого він хотів би піти в життя. Зі свого боку, керівник класу повинен під час індивідуальних занять не тільки допомагати студентові набувати необхідних професійних навичок чи, беручи загалом, розбиратися в проблемах сучасної етномузикології – вітчизняної та зарубіжної, але й, передаючи власний досвід, виховувати собі послідовника, достойного продовжувача своєї справи. Відповідно слід обов'язково враховувати потребу такої професійної та психологічної сумісності сторін при обранні викладача, взявши до уваги як його особисту думку, так і прохання, висловлене студентом у відповідній письмовій заяві.

Індивідуальні заняття в спеціалізованому класі проводяться згідно з навчальним планом даного напрямку фахової підготовки від першого до четвертого курсів і ставлять собі головною метою – безпосереднє приготування студента до майбутньої практичної діяльності. Для того в процесі навчання вирішується ціла низка

різноманітних завдань — як предметних (професійних), міжпредметних, так і загальнонавчових.

Спеціальний клас покликаний завершити базову професійну освіту студента за фахом „етномузикознавство (музична фольклористика)”, підготувати його до державного іспиту, захисту випускної роботи на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня „бакалавр”, з одного боку, з іншого ж — до можливих вступних випробовувань на магістерський курс. Водночас саме в спеціальному класі завтрашній випускник має утвердитися в конкретній етномузикознавчій професії (спеціалізації), з якою він хотів би пов’язати своє трудове майбуття.

Оскільки заняття в спеціальному класі по суті вінчають виховання висококваліфікованого фахівця, вони, разом із заглибленням у власний предмет, повинні органічно підсумовувати й закріплювати на практиці знання, уміння та навички, що їх дають цикли гуманітарних, соціально-економічних, фундаментальних і професійно-орієнтованих дисциплін, передовсім таких, як „Музичний фольклор”, „Музично-етнографічна документація”, „Музичне джерелознавство”, „Практика архівно-бібліографічна”, „Практика фольклористична”, „Аналіз і систематика народномузичних творів”, „Програми музичної нотації”, „Практика народновиконавська”, а „Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін”. Під орудою свого керівника студентові треба навчитися оперувати всім комплексом накопичених знань, уміти ефективно застосовувати всю свою ерудованість та інтелектуальність для самостійного творчого розв’язання професійних питань, які ставить щодення.

Крім того, на спеціальний клас покладається ще одна надважлива місія. Саме в ньому, як хіба в жодній іншій дисципліні, має послідовно здійснюватися перехід від широкого та різностороннього навчання до активного та цільового застосування його результатів у реальному ділі, від громадження знань — до їх практичного використання. Під час індивідуальних уроків, форми яких можуть бути дуже різноманітними, у сталому контакті зі своїм вихованцем педагог зобов’язаний навчити його мислити, самотужки здобувати потрібну інформацію, розвивати його критичний хист, прищеплювати йому загальну та професійну культуру, уміння співпрацювати в громаді, інтелігентність, плекати в ньому високі людські якості.

Зрозуміло, таке всебічне виховання майбутнього фахівця повинно базуватися на вирішенні професійних завдань, що ставляться перед ним на всіх етапах проходження даного курсу.

§ 2. Вибір спеціалізації.

Уже на першому занятті в спеціальному класі потрібно провести зі студентом довірливу співбесіду про бажану для нього подальшу спеціалізацію, тобто про необхідність відповідального обрання для себе того виду музично-фольклористичної діяльності, в якому він хотів би бути справжнім професіоналом, знавцем, майстром свого діла і який стане якщо не справою його життя, то принаймні основним, визначальним у найближчій перспективі. При цьому педагог зобов'язаний допомогти студентові зорієнтуватися в етномузикознавчих спеціальностях і спеціалізаціях, з одного боку, з іншого – оцінити його потенціал, виявити в ньому індивідуальні можливості, явні нахили, природні задатки до певної роботи, враховуючи коло його інтересів, попередній музичний досвід, набуті знання та уміння, а навіть реальні потреби ринку праці, що теж немаловажне: корисно від самого початку налаштувати студента задумуватися над своїм майбутнім працевлаштуванням, націлювати його на активний пошук для себе конкретного робочого місця. Це дає можливість прямо пов'язувати навчання з реальністю завтрашнього дня.

Демонструючи широкі можливості різноманітних напрямів роботи майбутнього фахівця з музичного фольклору, слід виділити серед них насамперед такі головніші, як науково-дослідницький, педагогічний, популяризаторський, редакторський. Кожен з них вартує того, щоби присвятитися виключно йому, проте студент не мусить обмежуватися конче якимось одним родом занять із перелічених вище – буде ліпше, якщо він учитиметься їх розумному поєднанню, оскільки на практиці етномузикознавцєві звичайно доводиться займатися нараз кількома принципово різними родами фахової діяльності, усе ж усвідомлюючи собі чітко, який саме є для нього головним, визначальним.

Поза тим студент має також визначитися, переважно яким видом народної творчості він має намір займатися в спеціальному класі та в майбутньому – вокальною, інструментальною (з виділенням інструментознавства) чи танцювальною (етнохореологією). Хоча предмет „Музичний фольклор народів світу” згідно з навчальним планом буде проходитися лише на четвертому курсі, варто, щоби у спеціальному класі, може, дещо випереджаючи події, викладач ознайомив студента принаймні в загальних рисах з існуючими дисциплінарними поділами сучасної етномузикології на бать-

ківщинознавчу, славістичну та континентальну (загальносвітову), і той міг вибрати собі для поглибленого вивчення відповідну матеріальну базу. Слід особливо рекомендувати студіювання власне зарубіжного музичного фольклору, оскільки таких фахівців відчутно бракує в Україні, аж ніяк не приховуючи чималих труднощів, які доведеться долати при тому: з одного боку, недостатність, а то й повна відсутність україномовної інформації, надійних першоджерел, фінансування експедиційної роботи тощо, з іншого ж боку – потреба опанування мови народу, фольклор якого хотілося б вивчати (а коли – вокальний, то й на рівні діалектів).

Якщо на кафедрі немає фахівця для наукового керівництва за спеціальністю, обраною студентом, це його не повинно стримувати – ради здійснення своїх прагнень він повинен бути ладен працювати цілком самостійно, користаючи лише із загальних настанов педагога, досвідченого в шляхах і способах оволодіння певною етномузикознавчою професією, спеціальністю.

§ 3. Індивідуальна робоча програма.

Для кожного студента посеместрово складається індивідуальна програма його занять у спеціальному класі. Вона повинна базуватися на „Графіку навчального процесу” та „Навчальному (робочому) плані” за даним напрямком фахової підготовки і затверджуватися на кафедрі. У програмі вказуються чергові завдання з максимально деталізованим зазначенням конкретних форм робіт і точних термінів їх виконання. Водночас потрібно враховувати міру фактичної реалізації студентом попередніх планів та програм.

З методичного погляду вельми доцільно, щоб у формуванні своєї індивідуальної програми брав живу, активну участь студент. Це дасть йому можливість до певної міри самостійно приймати вагомі рішення, вчитися планувати власні дії, правильно розподіляти час і сили. Адже уміння точно запроектувати свою роботу та суворо дотримуватися визначеного графіку проходження її окремих етапів є одним з атрибутів зрілого професіоналізму. Водночас співучасть студента в плануванні завдань повинна би максимально підвищувати його відповідальність за кінцевий результат, за взяті з власної ініціативи зобов’язання.

Узагалі розвиток творчої самостійності студента, підвищення його особистої ініціативності та допитливості – це одне з важливих завдань спеціального класу. Педагог аж ніяк не має перетворюва-

тися в такого собі дріб'язкового, аподиктичного опікуна, що постійно нав'язує своє бачення тієї чи іншої проблеми, свою методику її вирішення тощо, а якраз – навпаки, він повинен всіляко підтримувати, стимулювати власну думку студента, розвивати і зміцнювати його індивідуальність, однак не послабляючи водночас регулярного контролю над його поточними заняттями задля забезпечення їхньої плановірності й систематичності. Організаційна майстерність керівника власне полягає в умінні знайти для всякої молоді особистості розумний баланс між свободою дій та суворим дотриманням навчальної дисципліни.

На кожному черговому етапі роботи слід вимагати від студента ставити перед собою цілком конкретні часткові завдання (методично найдоцільніше – щотижневі) та добиватися їх повного, добросовісного виконання. Важливо, щоби студент сам міг окреслювати вид, характер і графік виконання своїх поточних праць у дискусії з керівником, який при потребі повинен намагатися ненав'язливо, тактовно підказувати раціональніші рішення, завжди залишаючи за учнем право стояти на своєму та згодом переконатися на практиці в продуктивності своїх пропозицій, а значить – засвоювати нелегку науку вдосконалюватися на власних помилках, шукати і знаходити істину в змаганні ідей.

ФОРМИ РОБОТИ

Головна мета, що полягає, як уже сказано, в підготуванні студента до багатогранної професійної діяльності, обумовлює розмаїтість форм роботи у спеціальному класі: з одного боку, вони повинні синтезувати знання, отримані студентом у минулі роки, а з іншого – ставити перед ним зовсім нові, специфічно фахові завдання. Форми ці можуть бути як класними (аудиторними), так і позакласними (позааудиторними), і включати ґрунтовне вивчення дотичної літератури, опанування деяких музикознавчих жанрів шляхом виконання різноманітних письмових праць, включно із випускною, а також – консультування підготовки завдань суміжних дисциплін, виступів на конференціях, у засобах масової інформації та ін.

§ 4. Опрацювання фахової літератури.

Однією із неодмінних ознак істинного професіоналізму є вичерпне знання фахової літератури, причому не лише рідною, але й іноземними мовами. Тому протягом усього навчання, особливо ж – у спеціальному класі, студент повинен виробляти собі звичку систематично працювати з бібліотечними каталогами та довідниками, регулярно слідкувати за публікаціями, вписувати про них відомості в особисту картотеку (базу даних), постійно розширюючи коло своїх інтересів.

Спеціалізація студента – поглиблене вивчення її предмета, теорії та історії, методології і методики – здійснюється в спеціальному класі головним чином на підставі існуючої фахової літератури (передовсім – класичної для даної музично-фольклористичної дисципліни) з метою аналізу піднятих там проблем, їхньої класифікації („таксономізації”), порівняльної систематизації, громадження тематично впорядкованих виписок („таксономічних карт”)¹. Настільки докладне студіювання чи не кожної дотичної науково-дослідної або науково-методичної праці передбачає також уміння виявити її план і законспектувати своїми словами, щоби в остаточному підсумку уявити собі не тільки про що саме говориться в ній, але і як вона написана з погляду техніки літературного викладу.

Не менше уваги слід приділяти усному, а особливо письмовому реферуванню низки опрацьованих текстів на одну спільну тему або проблематику, що в ідеалі повинно набувати форм критичного огляду. Така робота, виконувана систематично, цілком може розглядатися як поступова підготівля до написання відповідного розділу бакалаврської (а далі й магістерської) праці.

Для загального розвитку, розширення кругозору керівник може рекомендувати студентові перечитати певні статті, книги із суміжних галузей знань або наук, загальноісторичного та загальнотеоретичного, філософського характеру, твори художньої творчості, але при цьому не слід вимагати проробляти таку літературу настільки ж ґрунтовно, як фахову – цілковито вистарчить, якщо з приводу прочитаного між педагогом і його вихованцем принагідно

¹ [Котляревский И.] Таксономизация и два вида таксономических карт // Дьяченко Н., Котляревский И., Полянский Ю. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. Киев, 1987. С. 57–61; [Полянский Ю.] Алгоритмизированная модель дисциплины как основание комплексного метода // Там само. С. 61–65.

відбудеться побіжний обмін думками, враженнями. Зокрема в спеціальному класі варто ознайомитися із законом України „Про наукову та науково-технічну діяльність” (якщо його проходження, ясна річ, не планується в курсі „Організація та методика науково-дослідної роботи”).

Загалом же педагог не повинен надто захоплюватися завданням проробити якомога більшого числа праць і джерел, у цьому ділі слід дотримуватися розумної міри, не ставлячи знак рівності між основним і другорядним, обов’язковим і факультативним. Не потрібно забувати, що можливості студента регламентуються кількістю годин, відведених у навчальному плані для самостійних занять¹, і що до того ж є ще й інші, не менш важливі форми роботи, які також повинні знайти своє місце в спеціальному класі.

§ 5. Музикознавчі жанри.

До таких належить, у першу чергу, практичне опанування окремих (простіших) жанрів музикознавчої роботи, якими випускникові хіба не раз доведеться послуговуватися в своїй професійній діяльності. Через те їм годиться приділити належну увагу.

Уже в перших **двох семестрах** свого перебування в спеціальному класі студент має навчитися складати (1) повні бібліографічні описи книг, статей та аудіодисків, а також (2) анотації до них, дотримуючись усіх існуючих стандартів. Наступним кроком повинно би стати написання (3) резюме до статті (чи по можливості й цілої книги) з подальшим перекладом його тексту, написаного українською, на іноземну мову. Якщо при цьому студент буде користати з консультацій викладача, в якого він цю мову актуально вивчає, то такий міжпредметний зв’язок безумовно принесе йому додаткову користь.

Протягом **другого курсу** студентові слід зайнятися дещо складнішими музикознавчими жанрами, а саме такими, як (4) план усної доповіді, лекції (чи просто виступу хоч би на семінарі з якоїсь навчальної дисципліни) і (5) тези наукового повідомлення. При їх засвоєнні він повинен набути навичок добре уявляти собі вузлові точки майбутнього викладу, логіку його композиції (що знаходить своє відбиття у відповідній числово-літерній індексації), давати точні визначення (заголовки) окремим пунктам плану, в тезах же –

¹ Згідно з існуючими нормативами, на читання з конспектуванням одного авторського аркушу тексту (тобто 40 000 знаків включно з пробілами між словами) слід відводити не менше двох академічних годин.

гранично стисло формулювати кожне положення зосібна. Далі, ще на цьому ж другому курсі студентові слід пробувати себе в творенні тексту (6) окремої рубрики чи параграфу. Оволодівши цими малими жанрами, він (студент) може приступати до написання більших робіт, які фактично компонуються з тих же окремих рубрик чи параграфів.

До більших форм, з якими треба би запізнатися вже на **третьому** курсі, належать (7) реферат (огляд літератури) і (8) типова рецензія (відгук), що звичайно пишеться на якусь рукописну працю, наприклад, випускню або конкурсну роботу, збірку фольклорних творів, подану до видавництва. Цей останній жанр, мабуть, як жоден інший важливо освоїти ще на студентській лаві, бо етномузикознавцю – чим би він не займався на щодень, яку б посаду не обіймав – усе ж доводиться бодай інколи виступати в ролі авторитетного критика, від оцінки якого може залежати якщо не все, то багато чого, і щоби тоді, коли треба за всяку ціну стверджуватися в статусі фахівця-професіонала, не прийшлося на ділі червоніти за промахи фактично початкующего самоука.

Написанню студентом власних анотацій, резюме, тез, повідомлень, рецензій тощо повинен завжди передувати критичний розбір зразків з якнай докладнішим аналізом їхніх сильних і слабких сторін. Так, взірці бібліографічних описів й анотацій можна знайти на звороті титульного листка („зворотці”) практично кожної сучасної публікації. Техніку ж складання резюме чи не найліпше вивчати на прикладах, уміщених у „Избранных трудах” К. Квітки, зробивши їхні переклади з англійської або німецької (знову ж таки як можливе завдання з іноземної мови!) та порівнявши їх з відповідними повними авторськими текстами (якщо ті були написані українською, то користуватися треба оригінальними версіями, а не російськими перекладами). Вельми повчальним може бути зіставлення тез і повного тексту доповіді С. Людкевича „Головні напрямні й цілі порівняльних студій т. зв. „мандрівних мелодій” в українському пісенному фольклорі” (відсутню в тезах індексацію може легко доробити педагог, перш ніж передати їх студентові на аналіз). Для попереднього студіювання варто рекомендувати такі в багатьох відношеннях зразкові огляди дотичної літератури, як наприклад, Ф. Колесси в „Ритміці українських народних пісень”, В. Гошовського в збірці „Українські пісні Закарпаття” або В. Холопової в монографії „Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века”, І. Земцовського в статті „Зару-

бежная музыкальная фольклористика (краткий обзор послевоенных публикаций)” і т. п. Тексти параграфів-рубрик звичайно найкраще викладені в загальнознаних посібниках з елементарної теорії музики, гармонії, поліфонії чи аналізу музичних форм. Добротними прикладами для наслідування студентів можуть служити здебільшого схожі за композицією внутрішні рецензії на бакалаврські, дипломні чи магістерські роботи, захищені в минулі роки та наявні або в бібліотеці кафедри, або навчального закладу.

У всіх таких випадках матеріалом для обговорення можуть бути й відповідні роботи самого наукового керівника, який, ділячись власним досвідом науково-літературної творчості та розкриваючи секрети своєї майстерності, показуючи в найменших деталях, як це зроблено та чому це зроблено саме так, а не інакше, отримує в той спосіб змогу застосовувати доволі ефективний методичний принцип: „роби, як я”.

При оцінці письмових робіт студента слід відзначати передовсім рівень їх змістовності, але й водночас обов’язково звертати спеціальну увагу на ясність викладу, мову, її науковість, грамотність і стилістичну довершеність. Сирі тексти конче треба повертати на доопрацювання та редагування, заставляючи відшліфовувати буквально кожен вираз доти, доки написане врешті не буде цілковито прийнятним з професійної точки зору. На перших порах невправні скрипти студента можна показово переробляти в його присутності, однак така практика, піднесена в норму, переважно не дає очікуваних результатів, бо насправді зовсім не підштовхує до постійного самовдосконалення, не стимулює пошуки потрібних рішень, котрі, як відомо, мусять народжуватися здебільшого в самостійних творчих муках, а радше призвичаює пасивно ковтати, не переминаючи, чужі ідеї та видавати за власні, врешті зневіряє молоду людину в своїх силах, а навіть підштовхує до плагіаторства.

Більшість майбутніх музикознавців рано покидає загальноосвітню школу і не встигає належно опанувати мову, а коли й опановує певною мірою, то лише на рівні побутової чи, в кращому випадку, традиційної літературно-художньої стилістики. Наукового стилю рідної мови вони фактично не знають, а при проходженні дисциплін гуманітарного та професійного циклів цей аспект виховання високоосвіченого фахівця недооцінюється, тому, вступивши в спеціальний клас, одне із завдань якого – плекати працівника пера, студент звичайно має певні труднощі з викладом думок на письмі. Якщо не взятися за виправлення ситуації зразу, написання випуск-

ної роботи може стати згодом непереборною проблемою. Це додаткове обтяження треба постійно мати на увазі при практичному освоєнні передовсім малих жанрів музикознавчої роботи.

§ 6. Бакалаврська робота.

При всій беззаперечній значущості вище вказаних форм роботи в спеціальному класі найосновнішою, найвагомішою є все ж написання випускної (в даному випадку – бакалаврської) праці. Вона підсумовує та узагальнює знання, уміння та попередній досвід, набутий студентом за всі роки навчання, і водночас підіймає його на якісно новий, вищий щабель свого розвитку, дозволяє здійснити черговий, дуже важливий крок уперед в своєму професійному становленні. Адже саме творення такої цілковито завершеної та самостійної науково-літературної форми середніх розмірів, якою виступає бакалаврська робота, дає можливість практично освоїти головні етапи наукового дослідження (як-то: вибір жанру та формулювання теми; планування самої роботи, її стратегії і тактики; опрацювання матеріалів; заключне оформлення тексту), а в остаточному підсумку власне оцінка виконаної та публічно захищеної наукової чи методичної праці на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня „бакалавр” визначає фаховий рівень випускника, готовність його до професійної діяльності.

За жанром, тематикою, змістом і структурою бакалаврська праця може бути різною в залежності від обраної студентом спеціальності та спеціалізації, його індивідуальних схильностей, особистих інтересів і можливостей, здібностей, широти кругозору, ініціативності й ін., а ще і якоюсь мірою – кола інтересів та спеціалізації наукового керівника, зацікавленість якого результатами студентської роботи також відіграє певну роль. Важливо лише, щоби ця робота відповідала всім вимогам, які ставляться до всякої наукової праці – вона повинна відзначатися проблемністю, актуальністю, новизною, спиратися на сучасні методи дослідження, враховувати досягнення попередників і т.д. і т.п.; бажано також, щоби вона була пов’язана з науковими планами випускаючої кафедри. Специфіка ж бакалаврського дослідження повинна полягати в його яскраво вираженій практичній спрямованості, налаштованості на конкретний результат, який можна негайно впровадити в життя. І тому в оцінці якісної вартості випускної праці майбутнього бакалавра її прикладна ефективність має бути визначальною.

а) вибір жанру та формулювання теми

Робота над бакалаврською працею починається з вибору її жанру і теми. Здебільшого це надзвичайно відповідальний момент, що вимагає урахування багатьох чинників та значною мірою визначає подальший хід справ, їхній остаточний успіх чи неуспіх. Однак цей етап узагалі не повинен завдавати особливих клопотів студентів-етномузикознавцю: якщо його заняття у спеціальному класі розглядати частково як пряме продовження та завершення курсу фольклорної (польової) практики, то хіба логічно, щоби музично-етнографічні матеріали, зібрані ним в індивідуальних експедиціях, не просто йшли до архіву кафедри (або лабораторії музичної етнології) і там осідали, очікуючи кращої долі, а опрацьовувалися далі з метою створення на їх основі повноцінної, професійально підготовленої до публікації (чи депонування) збірки народномузичних творів, що репрезентувала би музичний фольклор або, може, ширше – етномузичну культуру одного населеного пункту чи якоїсь невеличкої околиці (згідно з програмними вимогами курсу фольклорної практики такою територіально має бути т.зв. „навчально-дослідна фольклорна база” практиканта). Цим випускник якнайкраще зможе підтвердити набуті кваліфікації музичного етнографа – ступеню (рівня) освіти, оптимального для бакалавра етномузикознавства.

Тому саме на такий жанр випускної роботи варто налаштовувати студента у першу чергу. Коли ж з певних причин цей шлях для нього виявляється неможливим (скажімо, через брак потрібної кількості чи якості матеріалів, або вони малоцікаві з огляду на цілковитий занепад обстеженої традиційної культури тощо), то йому варто подати думку створити збірник народномузичних творів з експедиційних здобутків кафедри, лабораторії музичної етнології чи й навіть інших збирачів, зокрема тих, які, наприклад, за життя не встигли або й не потрапили відповідно довести до пуття свою колекцію, чи які, будучи аматорами без належної професійної освіти, самі не спроможні далі працювати на рівні сучасних вимог. Подібне співавторство не знижує вартості самої роботи випускника, оскільки в даному випадку різниця між власним та спільним збірниками зводиться до походження польових матеріалів, а не їхнього опрацювання, обсяги якого і там, і там по суті рівнозначні.

Звичайно, було б набагато краще, якби не своя збірка належала до принципово іншого, на щабель вищого жанру музично-етнографічної роботи і являла собою невеличку антологію народномузичних творів,

що вже не на виключно джерельному, а на концепційно узагальненому рівні репрезентувала б типові, характерні вияви, скажімо, музичного фольклору якоїсь місцевості (околиці чи цілої етнографічної одиниці – субдіалекта), або певного жанру в цілому, або одне й інше водночас (жанр на певній території). Артефакти до антології повинні черпатися також передовсім із засобів архіву кафедри (лабораторії), а втім також припустимо залучати для повноти картини особливо цінні (прикметні, але рідкісні, відсутні серед архівних матеріалів) зразки з друкованих джерел. Кожна бакалаврська праця в цьому жанрі, безумовно, була б вартісним внеском у вітчизняну етномузикологію, оскільки саме таких підготовчих робіт дуже не вистачає, а вони вельми потрібні як надійне джерело попередньо скласифікованих і систематизованих даних для порівняльного мелотипологічного та мелогеографічного дослідження рідної музичної культури усної традиції як у цілому, так і на місцях.

Коли випускна праця твориться на основі експедиційно-польових матеріалів (мінімум – на фонозаписах), вона містить у собі всі головні стадії укладання збірника народномузичних творів – їх транскрипцію, аналіз, класифікацію, систематизацію та редагування. Проте в окремих випадках першої стадії (транскрибування) може не бути, позаяк перед студентом ставиться дещо інше завдання: впорядкувати збірник з уже здійснених нотацій (збирачем чи кимось іншим), що потребують серйозного текстологічного аналізу та редагування аж до внесення істотних виправлень. Практичний сенс такої роботи також полягає в введенні наявних архівних рукописів у науковий обіг, попередньому приготуванню для порівняльних досліджень, каталогізації тощо. Це ж варто практикувати і з нотаціями т.зв. „дотипологічного періоду”, що викликають узагальнені сумніви в своїй достовірності, як наприклад, пробувати реставрувати записи в збірці П. Бажанського чи, меншою мірою, в помертвих виданнях колекції О. Кольберга (наприклад, у збірці „Волинь”) тощо. Однак, треба застерегти, така робота під силу далеко не кожному, для її успішного виконання потрібно, найменше, глибоко знати відповідну народномузичну культуру, мати солідний досвід її безпосереднього сприйняття, слухання та транскрибування творів, а ще – чимале редакторське чуття істини.

Виятково, якщо студент з поважних причин не може зайнятися вище вказаними жанрами музично-етнографічної чи текстологічної, редакторської роботи або, випереджаючи графік своєї індиві-

дуальної програми, такий збірник уже склав повністю на третьому курсі, або ж, головне, виявляючи хист до науково-дослідної, музично-етнологічної діяльності, захотів спробувати свої сили в даній царині, – за випускни, бакалаврську працю може також правити невеличка наукова розвідка в галузі теорії, методології та історії етномузикознавства, вітчизняного чи світового музичного фольклору, методики аналізу та систематики народномузичних творів тощо. Предметом дослідження може служити певна етномузикознавча концепція, слабо вивчена наукова творчість видатного етномузиколога чи навіть малознаного місцевого збирача, окремий жанр або й пісенний тип (у систематично-порівняльному аспекті), особливості етномузичного виконавства, діяльність визначних народних музикантів чи співаків, автентичних колективів і таке інше, врешті – проблема „фольклор і композитор” (теорія, історія, конкретні студії на матеріалах української або зарубіжної академічної музики). Безперечно, слід визнати достойним бакалаврату й критичний огляд літератури з певної етномузикознавчої галузі, а також жанр нарису, що в доступній формі популяризує народну музику, найновіші здобутки вітчизняної музичної фольклористики.

У кожному випадку, для студента, який виявив бажання писати бакалаврську працю музично-етнологічного плану, вона може стати не тільки простою пробою сил, але й дебютною ланкою його подальшої діяльності в цьому напрямі. Тому, вибираючи тему, керівник повинен бачити її перспективність як початкової стадії наступного ширшого дослідження – магістерського, а то й кандидатського, докторського.

Окремо слід ще відзначити можливість написання бакалаврських робіт з етномузичної педагогіки, зрозуміло, в тісному міжпредметному зв'язку з курсами „Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін” та „Практика фольклористично-педагогічна”, що проходяться на третьому і четвертому курсах. Такі роботи є не менш практичними, ніж джерельні чи редакторські, й нині існує в них гостра потреба: етномузична педагогіка – галузь зовсім молода, вона тільки щойно почала робити свої перші кроки, і в ній залишається ще дуже багато прогалин, які треба якнайдіяльніше заповнити. Через те кожну працю етнопедагогічного спрямування, виконану на належному рівні, слід вітати і „давати зелену вулицю”. Щодо конкретного жанру, то це може бути методична розробка чи методичні рекомендації, а навіть повноцінний

текст уроку з якоїсь музично-фольклористичної дисципліни, що читається в середніх навчальних закладах („Музичний фольклор”) і музичних школах („Народна музична література”). Рівно ж вартісними будуть окремі частини (розділи) хрестоматій – нотних, звукових, відео чи навіть мультимедійних (зі вступними поясненнями та відповідними методично-аналітичними коментарями до кожного твору), комплекти наочності чи синопсиси текстів, призначених для позакласного читання, складання завдань, сценаріїв розмаїтих учнівських чи студентських вікторин, конкурсів, олімпіад, опитувальних тестів як словесного, так і графічного типів (поточних, залікових та екзаменаційних) і т.д. і т.п., особливо – із якнайширшим використанням комп’ютерної техніки (взагалі слід всіляко підтримувати звернення до тем, що вирішують нагальні питання комп’ютеризації педагогічної та наукової діяльності: архівування, аналізу, класифікації, систематизації, каталогізації народномузичних творів, супутньої до них документації, складання довідників, антологій тощо)¹.

Врешті, це цілком може бути виконаний на належному фаховому рівні переклад з європейської мови якогось класичного, капітального дослідження або підручника (посібника) з певної етномузикознавчої дисципліни (передовсім з обраної студентом спеціальності, спеціалізації). Наша етномузикологія зараз відчуває гостру нестачу, буквально голодує на вкрай необхідну перекладну літературу, через що багатьом дослідникам, особливо з числа початківців, світові обрії виявляються фактично заобрійними...

Етап вибору жанру і теми випускної роботи завершується остаточним формулюванням її назви, заголовка, що має бути не громіздким, термінологічно правильним і водночас не перевантаженим, у формі словосполучення, рідше простого (не складного!) речення, а головне – точно, адекватно відображати зміст задуму, для чого основна назва може вточнюватися додатковим підзаголовком. Запропоновану тему слід всебічно обговорити (при потребі підкорегувати) та затвердити на випускаючій кафедрі найшвидше на початку (якщо йдеться про збірку, антологію) і найпізніше в само-

¹ Докладніше див.: Луканюк Б. Концепція викладання музично-етнографічних дисциплін в системі „школа – училище – вища” // Етномузика. Львів, 2008, число 5, с. 106–158 (+ окремий видрук); його ж, Методика викладання музично-фольклористичних дисциплін: Програма-конспект // Етномузика. Львів, 2014, число 10, с. 136–165.

му кінці третього курсу, тобто першого року перебування студента в спеціальному класі (якщо бакалаврською повинна стати наукова розвідка чи методично-педагогічна розробка).

б) планування роботи, вироблення її стратегії і тактики

Успішна робота в спеціальному класі залежить значною мірою від умілого її розпланування на окремі етапи та підетапи із зазначенням термінів їхнього виконання. Це дозволяє студентові ясно бачити свої перспективи, а в процесі їх реалізації – пізнавати самого себе, власні можливості, щоб виховувати в собі внутрішню дисципліну, привчати себе працювати планомірно, суворо дотримуючись намічених рубежів та правильно розкладаючи сили (а не тягнути, як то звичайно буває, до останнього моменту, здаючись на сумнозвісну штурмівщину).

Для того своєю збіркою чи антологією студент має займатися систематично займатися протягом усього свого перебування в спеціальному класі та дотримуватися такого орієнтовного плану робіт – їх послідовності та графіків виконання, що, звісно, можуть корегуватися в той чи інший бік залежно від конкретики особливих обставин.

Протягом усього третього курсу робота повинна зосереджуватися головним чином на укладанні корпусу збірки (чи антології), тобто на повному опрацюванні й упорядкуванні її матеріалів, а саме – нотних і вербальних транскрипцій народномузичних творів, приміток до них, а також паралелей (варіантів), віднайдених у наявних джерелах. Усе це в чорновій версії (частково в рукописній, частково в електронній формі) студент зобов'язаний подати в кінці навчального року на кафедру для апробації.

Перший семестр четвертого курсу (третій з ряду семестр занять у спеціальному класі) повністю слід присвятити збиранню матеріалів до вступної частини збірки (антології) та написанню її тексту. Натомість ціле останнє півріччя має відводитися остаточному оформленню всієї випускної праці. Звісно, роботу над її вступним розділом і редагуванням у цілому можна розпланувати й так, щоб одне й інше відбувалося практично водночас, паралельно, якщо так зручно студентові. Однак треба мати на увазі, що далеко не всі спроможні успішно провадити кілька справ нараз.

Приблизно за таким же планом і графіком може здійснюватися й редагування транскрипцій, хоча роботу над цим жанром бакалаврської праці, так само як і в жанрі наукової розвідки або в галузі

педагогіки і т.п., варто розпочинати з четвертого курсу, а ще краще – відразу після вибору теми та її затвердження, тобто в кінці першого року навчання в спеціальному класі, щоби студент міг обдумувати, а частково навіть і реалізовувати намічені завдання вже під час літніх канікул.

Випускні роботи музично-етнологічного плану мають порівняно більш творчий, евристичний та okazіональний характер, їхній зміст і структура залежать значною мірою від особливостей теми, її бачення, концепційного вирішення, і відповідно потребують підвищеної уваги й опіки з боку наукового керівника, який повинен допомогти студентові не тільки визначитися з основними напрямними, накреслити головні цілі та завдання свого дослідження, а й скласти його орієнтовний план, запропонувати стратегію і тактику його здійснення. Загалом, творення наукової чи методично-педагогічної праці вимагає проходження таких же етапів, як і написання вступного розділу до збірки (антології): це – збирання матеріалів (зокрема опрацювання джерел і літератури), їхній аналіз та осмислення з виходом на загальні висновки, врешті, саме творення тексту. Його ж остаточне оформлення потребує менше часу, ніж збірка й антологія, тому приступати до цього етапу роботи можна пізніше – за півтора чи два місяці до захисту.

Специфічні випускні праці вимагають суттєво більшого творчого підходу та стараннішого планування, а значить, ще більшої співучасті педагога в роботі студента. Однак ця співучасть у жодному випадку не повинна пригнічувати його самостійності й ініціативності в прийнятті будь-яких рішень – стратегічних і тактичних, ключових і другорядних.

в) опрацювання матеріалів та форми викладу роботи

Розпочинати роботу над бакалаврською працею є сенс ще перед остаточним вибором її жанру і теми, оскільки в процесі подальшого планування та деякої пробної реалізації наміченого може виникнути потреба в тій чи іншій корекції початкових намірів, а то й необхідність зовсім відмовитися від первісного задуму чи проекту в цілому.

Беручись до укладання збірки (антології), передусім потрібно якомога оперативніше спробувати відібрати з наявних матеріалів ті твори, що заслуговують на вирізнення та внесення до попереднього списку (беручи до уваги їхню характерність, поширеність, доброт-

ність виконання тощо) з метою дати їм провізоричну культуро-жанрову та мелотипологічну оцінку загалом, а відтак зробити висновки про їхню кількісну та якісну достатність для подальшої роботи. Така селекція здійснюється переважно досить швидко – за одне-два заняття, адже студент мусить добре знати свої польові записи й легко орієнтуватися в них. Натомість відбір зразків до антології може потривати довше, бо вивчення кафедральних нотой фоноархівів, як правило, вимагає дещо більше часу.

Якщо в підсумку виявиться, що відібраних матеріалів недостатньо для укладення повноцінної збірки (антології), то, можливо, доведеться відмовитися від первісного проекту та підшукувати собі інший жанр випускної праці. При малому недоборі потрібних зразків, їх терміново треба чи то дозаписати, коли вони не були задокументовані вчасно, чи то дотранскрибувати ті твори, які вирішено включити до збірки, але які з тих чи інших причин не були ще нотовані або й нотовані, але не на тому рівні, що вимагається.

Якщо ж наявних матеріалів є цілком достатньо, то можна відразу переходити до їхнього опрацювання, дотримуючись або методичного принципу „етап за етапом” (тобто послідовно переходячи від одного виду роботи до іншого), або, краще, принципу „твір за твором”, коли кожен твір відразу опрацьовується комплексно за всіма визначеними параметрами. Враховуючи, що збірка покликана відображати базовий, засадничий жанрово-типологічний запас місцевого народномузичного репертуару, що в середньому виносить 25-30 зразків, а навчальний рік складається з 36 занять, в останньому випадку студент зобов’язаний був би регулярно подавати на кожне чергове заняття один різнобічно підготовлений номер¹. Антологія може бути більшою, але не повинна виходити за межі півсотні творів, і це слід враховувати при плануванні поточної роботи.

Корпус збірки чи антології – її основну частину – творять уміщені в ній народномузичні твори разом із відповідними примітками до них. Укладання корпусу передбачає три головні етапи – транскрибування відібраних зразків, їхню систематизацію та складання пояснень.

Музичні транскрипції у збірці повинні бути виконані наскрізно на фонетичному рівні, в крайньому разі – на напівфонетичному, і

¹ В абсолютних вимірах обсяг корпусу бакалаврської роботи такого жанру повинен би складати орієнтовно 60 нотних рядків для вокальної музики, для інструментальної ж – 90 рядків.

лише в особливо складних випадках – на граматичному (морфологічному) із зазначенням усіх варіантів, які виникають при чергових відтвореннях однієї і тієї ж побудови. Граматичного рівня вимагають теж антології, що, як правило, ставлять перед собою суто мелотипологічні завдання. Що ж до слів у народновокальних творах, то їх варто записувати напівфонетично – з відтворенням їхньої вимови настільки, наскільки це можливо буквами звичайного алфавіту.

При порядкуванні транскрипцій слід керуватися передовсім тими принципами, які автор збірки (антології) вважає найдоцільнішими або які зумовлюються конкретно поставленими завданнями. За відсутності таких особливих підходів зразки необхідно систематизувати згідно із прийнятими правилами, тобто – за жанрами та формами, що дозволяє бачити їх місце в загальній мелотипологічній картині. Після викладу творів у визначеному порядку їх обов'язково треба пронумерувати, бо без цього важко укласти різного роду покажчики, посилатися на той чи інший твір. При окремій систематизації мелодій і поетичних текстів чи з певних міркувань просто окремій їх подачі варто застосовувати бінарну нумерацію (наприклад, 15/21), де перша з двох цифр указує порядковий номер мелодії, друга ж після скісної риски – порядковий номер відповідного їм поетичного тексту.

І нарешті, ще одна важлива складова корпусу збірки й антології – примітки, які можуть містити три розділи (абзаци). Перший з них слід вважати обов'язковим, оскільки в ньому потрібно викласти усі т. зв. паспортні дані твору – вказати його місцепоходження, дату фіксації, відомості про виконавців, авторів фонозапису й транскрипції, якщо їх виконали різні особи. Без цих відомостей збірка чи антологія, ясна річ, буде неповноцінною. Натомість два наступні розділи треба віднести до факультативних: вони, безперечно, підвищать змістовність збірки (антології), додадуть їй наукового значення, однак без них її музично-етнографічна вартість аж ніяк не знизиться – їх опрацювання належить радше до обов'язків етнологів, ніж етнографів. Другий розділ приміток, маючи менш стереотипний і більш творчий характер, може включати пояснення та уваги автора збірки (антології) щодо обставин та історії фіксації твору, властивостей його звучання, виконання, особливостей транскрибування, а також деякі аналітичні коментарі та порівняльні екскурси (на взір уміщених у закарпатській збірці В. Гошовського). У третьому розділі приміток бажано вказати па-

ралелі (варіанти), наявні в інших джерелах (як друкованих, так і архівних) бодай у межах певної етнографічної області чи лише району. Вимога подавати такі списки є радше даниною традиції, започаткованої етнографічними виданнями Наукового товариства імені Шевченка у Львові, зокрема й музично-етнографічними (див. також збірку К. Квітки з голосу Лесі Українки). Користь від подібних відсилачів переважно буває невеликою, позаяк гостро дискусійним донині залишається саме поняття варіанту, а втім, коли б замість варіантів реєструвалися існуючі записи типової форми, це принаймні демонструвало її частотність, міру поширення в регіоні, що, безперечно, мало би важливе характеріологічне значення.

Як видно, в своїй роботі над корпусом збірки (антології) студент має максимально застосовувати в практиці знання та уміння, здобуті ним під час проходження головним чином двох фахових дисциплін – „Музично-етнографічна документація” (на першому етапі) й „Аналіз і систематика народномузичних творів” (на другому та третьому), а також з розумом використати всі виконані тоді навчальні завдання.

*

З укладенням корпусу збірки (антології) бодай в основному стає ясним її визначальний зміст, що дозволяє перейти вже до наступних етапів – роботи над заключною та вступною частинами, причому бажано, щоби ця робота йшла саме в такому порядку: спершу заключна, потім вступна.

Заклучна частина повинна містити найнеобхідніші покажчики, які мають, з одного боку, давати повніші уявлення про сутність збірки, а з іншого – забезпечувати пошук потрібних відомостей, встановлювати відповідні зв'язки з існуючими збірками (якщо ті, звісно, містять аналогічні відсилачі), каталогами, реєстрами тощо. До таких належать передовсім алфавітно-інципітні покажчики – словесні та мелодичні, жанрово-типологічні – тематичні та музичні, звукорядні, географічні (за наявності матеріалів з кількох населених пунктів), виконавців, а також список використаної літератури.

Складання покажчиків дозволить студентів краще приготуватися до написання тексту вступної частини збірки. Тій же цілі має служити обов'язкове попереднє ознайомлення із зразками аналогічних вступів у збірниках, що репрезентують музичний фольклор одного населеного пункту чи невеликої околиці. Теж слід уважати за необхідне ґрунтовно освоїти взагалі відповідний досвід класич-

них публікацій (передовсім – Ф. Колесси та В. Гошовського). Адже основним недоліком випускних праць такого роду, як правило, виступає власне надто коротка вступна частина, до того ж переважно загальноописова за своїм характером, позбавлена справжнього аналізу та синтезу даних, що суттєво знижує наукову вартість проведеного дослідження в цілому. Беручи загалом, обсяг вступної частини збірки (антології) повинен складати не менше одного авторського аркушу, а її текст – переконливо демонструвати належний рівень теоретично-методичного приготування випускника – претендента на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня „бакалавр”.

Типовий план вступної розвідки здебільшого передбачає такі головні підрозділи.

1. Короткий вступ, в якому ставиться проблема, окреслюється мета, завдання та значення пропонованого дослідження, мотивуються прийняті обмеження теми, винесеної в заголовок роботи.

2. Різномісна характеристика обстеженої місцевості, її історії та географії, локальної культури (взагалі як духовної, так і матеріальної), її типових рис та відмітних особливостей, причому – не тільки суто традиційної (фольклорно-етнографічної), але й сучасної (в якнайповнішому обсязі, зокрема клубну, церковну, шкільну тощо). Таке ознайомлення дає можливість краще усвідомити собі місце, роль і значення музичного фольклору як елемента більшого цілого (нині та в минулому).

3. Критичний огляд літератури, джерел та архівних матеріалів, по можливості, дотичних не лише місцевості, обраної для дослідження, а й усього етнографічного району, особливо якщо він обстежений явно не достатньо. Це дозволяє визначити міру самостійності дослідження, виявити те нове, що вносить бакалаврська праця в розробку існуючої проблематики.

4. Представлення результатів експедиційно-польового обстеження місцевості, проведеного студентом, із зазначенням як об’єктивних, так і суб’єктивних причин позитивних досягнень і допущених недоліків, а також узasadнення прийнятих принципів відбору матеріалу до збірки (антології) та способів викладу.

5. Застосовані основні методологічні принципи дослідження в усіх основних галузях етномузикознавчої роботи – польової, транскрипційної, аналітично-систематизаційної, що знайшли своє пряме відображення в збірці (антології). Їхнє чітке формулювання допомагає краще розуміти й адекватно сприймати інтенції бакалаврсь-

кої праці й особливо зміст її подальшого підрозділу, що в ній виступає основним, за своїм розміром чи не удвічі більшим за всі попередні, узяті разом.

6. Узагальнена характеристика даної локальної культуро-жанрової системи музичного фольклору та властивих їй типових мелоформ з урахуванням особливостей їхнього автентичного виконання. Логіку викладу тексту тут звичайно диктує сповідуване розуміння доцільного розгортання культуро-жанрової системи, співвідношення її складових. У межах же конкретного жанру вельми бажано, щоб аналізи не були, так би мовити, „інвентарними”, а служили підкріпленням ілюстрацією висловлюваних відповідних положень і висновків: важливо навчити студента уникати описовості, розвиваючи в нього навички наукового узагальнення, вміння оцінювати, пізнавати кожне явище в контексті цілого, бачити в окремих фактах прояви загальних закономірностей. Тому для виявлення специфіки локальної культуро-жанрової системи, її жанрових циклів та жанрів, зокрема музичних, певних типових форм і навіть конкретних творів вельми бажаним є їх порівняльний аналіз із відповідним колом споріднених феноменів бодай на сусідніх теренах. Адже тільки такий аналіз дозволяє не тільки поглибити дослідження, а й вірно оцінити дане явище в його типологічних і генетичних зв'язках, взаємодії чи, навпаки, розбіжностях із суміжними явищами. До того варто додати, що всі приклади, таблиці, схеми, мапи й інші наочності, які наводяться у тексті вступної частини, обов'язково повинні бути тут же прокоментованими, а не подаватися самі по собі з надією, що читач самотужки зуміє побачити в них власне те, на що розраховував автор. Усякий текст за своєю природою є полісемантичним і в ньому кожен добачає в першу чергу власний інтерес, тож в ілюстраціях, залишених без пояснення, завжди закладений ризик можливого непорозуміння.

7. Резюме вступної частини та роботи загалом, у кінці якого слід намітити можливі виходи на подальші дослідження в даному напрямі. Випускник повинен усвідомлювати собі, що його бакалаврська праця є лише складовою загального процесу пізнання етно-музичної культури, посильним внеском у розв'язання певної проблематики.

Щойно після написання вступної частини й укладення корпусу з відповідними покажчиками можна вважати опрацювання чорнового варіанту збірки (антології) завершеним в цілому. Далі має на-

стати найвідповідальніший фінальний етап роботи, що включає створення електронного додатку, чистове оформлення (редагування, коректури) текстів вступної, корпусної, заключної частин і, врешті, приготування до захисту.

Щодо випускних праць редакторського типу, то вони в основному дотримуються аналогічної стратегії і тактики опрацювання матеріалів. Відміною може бути лише дещо більший обсяг збірника, що певною мірою мав би компенсувати відсутність власної експедиційної роботи студента, хоча це не треба вважати обов'язковою умовою – особливо ж, коли редаговані тексти вимагають великої аналітично-порівняльної роботи, потребують значних виправлень, а то й узагалі реконструкції (в останньому випадку етномузичні твори доцільно записувати на двох спарених нотних станах, де на верхній лінійці слід викладати петитом дійсну авторську транскрипцію, т.зв. „уртекст”, тоді як на нижній – її поправлену редакторську версію). Важливо тільки, щоби правки будь-якого рівня ставали наслідками не стільки суб'єктивних відчуттів та припущень, скільки спиралися на реальні знання об'єктивних законів народномузичного мислення. У кожному разі мотиви редакторського втручання повинні бути ретельно роз'яснені в супутніх коментарях.

Натомість до бакалаврських робіт теоретичного, історичного або методично-педагогічного змісту ставляться загалом ті ж вимоги, що й до вступної частини збірки чи антології. Проте за своїм жанром такі роботи, крім більших розмірів, які все ж не повинні перевищувати 1,75–2,0 авторські аркуші (70–80 тисяч знаків разом з пробілами) та змісту головним чином музично-етнологічної спрямованості, мають більш творчий характер, і тому їх внутрішня будова, звісно, може бути дуже різною залежно від порушеної проблеми, теми та поставлених завдань. Для досягнення тут належних результатів студент повинен зуміти чітко окреслити об'єкт і предмет своїх студій, їхню мету, ґрунтовно вивчити матеріал і доцільно впорядкувати його, виділити в ньому головне та зосередити на ньому увагу, нарешті, знайти струнку та логічну форму викладу з правильною рубрикацією – ясним і чітким розчленуванням тексту на структурні одиниці (надфразові єдності, рубрики, параграфи, розділи). Це процес складний і багатоступеневий, починається він з моменту вибору теми та попереднього планування її реалізації, і далі поступово конкретизується, уточнюється, а часом і суттєво переосмислюється в міру наближення до остаточного оформлення

роботи. При тому буде цілком природно, коли молодий науковець не тільки спиратиметься на здобутий досвід при опрацюванні класичної фахової літератури, але й прямо орієнтуватиметься на схожі дослідження видатних учених, що можуть послужити зразком, ідеалом для творчого наслідування (за методичним принципом: „роби так, як той, хто робить найкраще”).

Поза тим можна рекомендувати два основніші способи творення тексту. Один полягає в докладному опрацюванні окремих, більших чи менших розділів згідно з наміченим планом і представленням їх по черзі педагогові, інший – у написанні всієї праці в чорновому варіанті відразу розділ за розділом (зрозуміло, після попереднього осмислення її майбутнього змісту в деталях) з наступними поправками, доробками, переробками тощо. Вибір способу залежить передовсім від особистих схильностей студента, найвідповідніших для нього методів роботи, але й також почасти від вдачі керівника: якщо він, будучи вельми творчою індивідуальністю, бачить вирішення теми в цілому чи її частин щоразу по-новому, чим лише збиває вихованця з пуття, то в такому випадку, безумовно, краще дотримуватися другого способу, тією чи іншою мірою комбінуючи його з першим.

У перекладацьких випускних роботах поряд із точністю передачі думки автора, його формулювань окремої уваги вимагає застосовувана в оригіналі термінологія та віднайдення для неї щоразу рівнозначного відповідника, при чому – не просто в рідній мові, а в термінологічній системі вітчизняної етномузикології та етнографії (народознавства). За відсутності такого відповідника перекладачеві треба знайти влучний неологізм, який мусить враховувати методологічні принципи термінознавства, системно впорядкованої термінології. Це, ясна річ, покладає на студента та керівника особливу відповідальність. До перекладу слід обов’язково додавати словничок зареєстрованих іншомовних термінів з існуючими або пропонованими для них рідномовними еквівалентами та пояснювальними їх визначеннями. Таким способом поступово буде громадитися безцінний матеріал для майбутніх дво- чи багатомовних словників етномузикознавчих термінів та виразів (хоч би на кшталт знаних словників Г. Балтера чи „*Terminorum musicae index septem linguis redactus*”).

г) виготовлення компакт-диска (CD)

До випускної роботи неодмінно повинен долучатися спеціальний електронний додаток на компакт-диску (CD), створений самостійно студентом. Це має не тільки наочно засвідчити добротне освоєння ним під час проходження курсів „Програми музичної нотації” або „Практика використання програм музичної нотації” сучасної комп’ютерної техніки, відповідного програмного забезпечення і т. ін., без чого нині вже не мислима фахова діяльність етномузиколога, але й фактично стати однією з форм публікації проведеного дослідження, запровадження його основних результатів у широкий науковий обіг, адже в той спосіб появляється реальна можливість їхнього тиражування, необмеженого розмноження і поширення шляхом простої репродукції на аналогічних носіях інформації, а навіть через уміщення в Інтернеті.

Тому в такий CD-додаток до збірки (антології) слід включати щонайменше електронний варіант повного тексту випускної роботи (у форматі для читання), добірку експедиційних фоно- (відео-) записів, що може набувати вповні самостійного значення як видання викінченого звукового альбому (обсягом від 25 до 40 характеристичних номерів)¹, а також табличну базу даних (в форматі Excel), яка віддзеркалювала б знання та навички, набуті студентом головним чином в курсі „Аналізу та систематики народномузичних творів”, з одного боку, а з іншого – давала б добротно опрацьовані відомості-показники для якнайширшої порівняльної роботи та заведення їх у майбутній єдиний електронний аналітичний каталог вітчизняного музичного фольклору.

У зв’язку з цим подібна таблиця даних повинна містити наступні найосновніші параметри (виділеними великими латинськими буквами позначені окремі вертикальні стовпці матриці Excel)²:

A = порядковий номер твору в збірці (антології)

B = його словесний інципіт

C = мелодичний інципіт

D = місцепоходження твору

¹ Скажімо, на зразок відомої серії публікацій „Етнічна музика України” київської рекордингової компанії „Атлантик” (докладніше див.: www.atlantic-records.com.ua).

² Докладніше про такого роду табличну базу даних, уміщену в електронному додатку, див.: Цехміструк Юрій. Народні пісні з Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років. Львів; Рівне, 2006. 480 с., CD.

Е = дані про виконавців
Е = етножанр поетичного тексту
Г = його узагальнена тематика
Н = обсяг твору (кількість строф)
І = структура вірша
Ж = довільні додаткові дані про поетичний текст
К = етножанр мелодії
Л = меложанр
М = аранжація (способи викладу, фактура)
Н = аранжація (засоби виконання)
О = довільні додаткові дані про мелодію твору
Р = ритморяд
Q = темп виконання
Р = обсяг мелодії (загальна кількість одиниць числення)
С = система мелоритму та типовий мелоритмічний рисунок
Т = довільні додаткові дані про мелоритміку
U = амбітус
V = звуковисотна система та ладозвукоряд
W = послідовність кадансових тонів
X = мелічно-тематична форма
Y = довільні додаткові дані про звуковисотність
Z = письмові коментарі до твору

Окрім того, електронний додаток до випускної роботи, звичайно, ще може подавати різноманітні ілюстративні матеріали (фото, відео, факсиміле), особливо ж ті, що з технічних причин або з огляду на свій обсяг тощо не могли бути вміщеними у її друкованому тексті.

При цьому слід вимагати, щоби створений студентом електронний додаток став повноцінним доповненням до текстової частини роботи, мав чистовий, викінчений в усіх відношеннях вигляд і був придатний для використання як кожне нормальне видання, а не нагадував собою захащену невпорядкованими матеріалами нехлюйську збираницю.

г) оформлення роботи

Зі створенням оригіналу електронного додатка, що виконуватиме роль материнської матриці для його подальших копіювань на компакт-дисках, настає особливо відповідальний завершальний

етап – остаточне оформлення випускної роботи, який включає два достатньо автономні підетапи, а саме – редакторське шліфування всіх писаних текстів, їхню вивірку та вичитку (коректуру), і врешті-решт, виготовлення самого рукопису (машинопису). На цьому етапі, будучи змушений виказати всі свої уміння самостійно підготувати наукову працю для подання до друку (видавництва), випускник проходить серйозне випробування на професійну зрілість.

Передовсім завдяки порівняно малому обсягові вступної статті до збірки (антології та й теоретичної бакалаврської студії теж) потрібно добиватися високої якості викладу, як у змістово-формальному, так і в мовно-стилістичному планах. При тому студента слід привчати не розраховувати на сторонню поміч (педагога – в спеціальному класі, в житті – на видавничого редактора), а обходитися власними силами, своїм розумом досягати бажаної ясності та відточеності формулювань, їх концентрованості на головному без надмірної описовості, достатній обґрунтованості та логічній взаємозумовленості, включно зі слухним виділення абзаців. Шукаючи щоразу якнайточніше вираження своєї думки, він повинен виробляти власний літературний стиль, можливо, принципово відмінний від стилю наукового керівника чи прийнятого в сучасному науковому письменстві: треба завжди залишати студентів право на експеримент та, евентуально, пов'язаний з ним заблуд навіть у галузі мовного викладу.

Для цього протягом усього навчання в спеціальному класі (а не лише в процесі остаточного оформлення випускної роботи) необхідно виховувати у студента звичку редагувати власні тексти – як вербальні, так і музичні. Він повинен не задовольнятися один раз написаним, а обов'язково знову і знову перечитувати його, прискіпливо вишукуючи в ньому похибки, неточності та слабкі місця, щоби виправити їх ще перед винесенням свого опусу на суд освіченої публіки, вердикт якої, звісно, може бути як позитивний, так і негативний, залежно не тільки від вартості викладених думок, але й способу їх подачі¹.

¹ Звичайно, забезпечити належне приготування до такого роду діяльності мала би т. зв. „Практика редакторська”, однак її особливе значення для студента-музикознавця у нас чомусь недооцінюється: проходиться вона надто пізно (згідно з навчальним планом в передостанньому семестрі чотирирічного навчання, до того ж за „вільним вибором”), через те чужу роботу фактично змушені брати на себе викладачі інших навчальних дисциплін (під час керівництва курсовими роботами) і передовсім педагог зі спеціальності, який з перших

Серед іншого на спеціальну увагу при остаточному оформленні роботи заслуговує дотримання вимог точного цитування та посилання на використані джерела. Студент має знати, що згідно з видавничими правилами автор рукопису сам зобов'язаний вивіряти за оригіналами всі наведені цитати й офіційно засвідчувати це щоразу на полях своїм підписом. Посилання повинні узгоджуватися з вимогами, прийнятими у даному навчальному закладі, тобто подаватися у вигляді підрядкового короткого бібліографічного опису або низки чисел у дужках (клямрах) безпосередньо в тексті, які означають порядковий номер джерела в списку використаної літератури та відповідну сторінку. Покликатися на своїх попередників конче навіть при вільному переказі їхніх думок (про достотність такого переказу букви та духу оригіналу слід подбати окремо). Узагалі педагог спеціального класу мав би провести серйозну бесіду про неприпустимість плагіату в будь-яких його формах навіть у курсових і класних студентських роботах, не кажучи вже про першу справді наукову розвідку студента, якою є його випускна робота. Адже затаєне привласнення плодів чужої інтелектуальної праці не тільки принижує гідність справжнього музикознавця-професіонала, не тільки є вчинком нищим, украй аморальним, а й – просто злочином, судове переслідування якого в цивілізованому світі передбачене і законами про авторські права, і кримінальними кодексами.

На заключному підетапі певні вимоги ставляться і до зовнішнього оформлення роботи. Оскільки вона надалі депонуватиметься на правах рукопису, то при її виготовленні слід орієнтуватися на всі ті правила, дотримання яких обов'язкове при поданні майбутньої публікації до видавництва. Однак власне випускні роботи мають свою специфіку.

Звичайно вони друкуються за допомогою комп'ютера на одному (лицевому) боці стандартного друкарського паперу формату А4 (210 x 297 мм) з полями: зліва – 30 мм, справа – 10 мм, зверху – 20 мм, знизу – 20 мм. Для словесних текстів використовується книжкова орієнтація, шрифт Times New Roman редактора Word розміром 14 і полуторний міжрядковий інтервал, щоб у результаті на сторінці було до 30 рядків по 60 знаків у рядку (включно з пробілами).

же занять повинен ознайомити свого вихованця з засадами редагування та рекомендувати відповідну фахову літературу для самостійного вивчення (наприклад: Мильчин А.Э. Методика редактирования текста. 2-е изд., перераб. Москва, 1980. 300 с.).

Такі вимоги можна вважати певною мірою рудиментом минулого, коли випускні роботи виготовлялися на простій друкарській машинці. Нині їм за допомогою комп'ютерної техніки без особливих труднощів можна надати форми звичайного видання, навіть правдивої брошури (у форматі А5), використовуючи обидва боки аркуша й економлячи в той спосіб папір і місце для зберігання машинопису. Тоді на зворотці титульного листа, як належить, слід подати повний бібліографічний опис рукопису згідно з існуючими державними стандартами, грамотну анотацію його змісту (обсягом до 600 знаків та дрібнішим шрифтом), а нижче – те саме англійською як міжнародною мовою.

Для нотної частини (корпусу збірки чи антології) цілком можливе застосування й альбомної орієнтації аркуша – особливо, коли потрібно помістити окремі складові творів (строфові відміни мелодій) одну під одною для полегшення їх порівняння. Транскрипції ж – і музичні, і словесні – повинні бути оформлені згідно з вимогами, затвердженими спеціальним рішенням випускаючої кафедри, якщо вони залишаються не уніфікованими бодай у межах країни).

Щодо самого титульного листа, то він у будь-якому випадку має містити:

зверху посередині назву міністерства, якому підпорядковується вищий навчальний заклад; у наступних рядках – повну його назву та назви відповідних підрозділів (інституту, факультету, кафедри, секції), де виконана випускна робота та де вона задепонована;

дещо нижче справа статус роботи: На правах рукопису та шифр УДК;

в центрі аркуша великими буквами більшого розміру заголовок (та підзаголовок, якщо такий є, буквами меншого розміру) роботи;

нижче справа відомості про авторство: Дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня “бакалавр” зі спеціальності 025 “Музичне мистецтво”, спеціалізації “Етномузикознавство” студента (студентки) IV курсу, ім'я та прізвище;

там же ще нижче відомості про керівництво: Науковий керівник, його науковий ступінь, вчене звання, ім'я та прізвище;

нарешті, посередині в самому низу місто і через тире рік подання роботи до захисту.

На наступному аркуші (а не в самому кінці, як це можливе в книжкових публікаціях) викладається повний зміст роботи, що відображає її рубрикацію, наявні додатки та їхній склад. Задля кращої орієн-

тації в логічних підпорядкуваннях термінопонять, винесених у заголовки окремих розділів, можливе застосування індексаційної системи або розмежування їх різними черенками, або одне й інше нараз.

Далі ж повинен подаватися перелік умовних позначень, скорочень і т. ін., а також словник особливих, нововведених термінів (якщо такі використані в роботі) у двох стовпцях, де в лівому за алфавітом наводяться знаки та слова, а в правому – їхні тлумачення.

У самому кінці випускної роботи наводиться список друкованих і рукописних (у т.ч. архівних) джерел, використаних при її написанні. Як правило, вони викладаються поспіль без рубрикацій в алфавітному порядку прізвищ авторів або заголовків; утім у розвідках історичного плану доречним буває реєстр дотичної літератури в хронологічному порядку, а там, де поряд з друками використовувалася значна кількість рукописних (архівних) матеріалів, можна подавати два окремі списки. Усі наведені джерела повинні мати повні бібліографічні описи згідно з чинними державними стандартами¹. Неправильно складена чи описана бібліографія неодмінно тягне за собою суттєве зниження оцінки праці загалом, у цілому, а то й може стати вагомою підставою для недопуску її до захисту.

Різного роду додатки – текстові, піктографічні, доповнювальні й ілюстративні тощо – поміщаюся в самому кінці роботи, але якщо їх доволі багато, то вони можуть скласти окрему книжку, якою зручно користуватися при численних і змістовно суттєвих відсиланнях до неї в основному тексті. Електронний же додаток на компакт-диску (CD) укладається в спеціальний конверт, що приклеюється, як правило, до третьої сторони обкладинки.

Загалом рівень культури видавничого оформлення бакалаврської роботи має бути оцінений рецензентом і комісією, а виставлений ними бал повинен знайти своє відображення в підсумковій оцінці захисту.

Випускна робота виготовляється в трьох ідентичних екземплярах на принтері (бажано лазерному, не чорнильному), кожен з яких має бути в твердій оправі, розрахованій на тривале зберігання та часте використання (через те малопридатними виявляються сучасні тонкі пластикові обкладинки, зшиті т. зв. „пружиною”, бо вони порівняно швидко нищать від частого листання та практично не

¹ На відміну від посилань безпосередньо в тексті, де застосовуються короткі описи.

годяться для зберігання на книжковій полиці сторч, в стоячому положенні). Один екземпляр призначається рецензентові, другий – державній комісії для завчасного ознайомлення та користування під час захисту, третій же залишається в автора, щоби він мав можливість негайно реагувати на посторінкові зауваги. Після успішного захисту згідно з прийнятими в даному навчальному закладі правилами один екземпляр повинен йти на спеціальне зберігання (в бібліотеці чи в архіві), інший – залишатися на кафедрі. За наслідки несанкціонованого автором використання роботи, що користується правами депонованого рукопису, ці установи несуть відповідальність (як відомо, не лише моральну).

Слід пам'ятати, що остаточне викінчення випускної бакалаврської (як і, зрештою, не тільки випускної, але й усякої письмової) роботи, її редагування та оформлення – дуже трудомісткий процес, який вимагає значних затрат часу та сил. Це конче треба враховувати при укладанні календарного плану праць у спеціальному класі на останній семестр.

д) приготування до захисту

Завершує навчання в спеціальному класі приготування до захисту випускної (бакалаврської) роботи, що включає вступне слово студента, його відповіді на зауваги рецензента, питання членів екзаменаційної комісії та від присутньої аудиторії, дискусію над окремими піднятими проблемами, а також заключне слово студента.

У вступному слові слід коротко (протягом 10-15 хвилин) доповісти про предмет, основні цілі та завдання, методологічно-теоретичні підоснови поданої роботи, дати ясне уявлення про її структуру, проблематику і зміст основних розділів, пропонувані новації та можливості практичного застосування. Відповіді на зауваги рецензента, а особливо на запитання повинні виявити не тільки знання предмету дослідження та належне володіння матеріалом, але й загальний кругозір студента, його ідеали, духовний світ, культуру мислення та мови, здатність виступати перед аудиторією, уміння висловлюватися по суті, лаконічно і змістовно. Тому безпосереднє приготування до публічного захисту вимагає спеціальної уваги з боку наукового керівника.

Треба рекомендувати студентів скласти письмовий автореферат згідно з існуючими стандартами, що повинно додати впевненості у власних силах та в успішному результаті виступу. Однак під

час самого захисту краще не зачитувати заготований текст, а старатися вільно переказувати його, тримаючи написане перед собою лише на випадок крайньої необхідності. Загалом читання автореферату справляє малопривабливе враження на аудиторію, знуджує та деконцентрує її увагу, до того ж може викликати деколи сумніви в достатньо самостійному приготуванні виголошуваних формулювань тощо; з іншого ж боку, інтенсивно працюючи з певним матеріалом протягом щонайменше року, а то й усіх чотирьох років, студент просто зобов'язаний уміти вільно та доступно розказати про свої здобутки. Україй негативно сприймається контраст між гладким реферуванням роботи та неоковирними, недоладними відповідями на поставлені питання, мовчанням під час обміну думками, і навпаки – переконлива усна доповідь, продовжена живим предметним спілкуванням із комісією та аудиторією, як правило, підвищує підсумкову оцінку іспитового випробування.

Якщо студент з певних причин не зумів набути протягом навчання достатнього досвіду публічних виступів, варто організувати для нього т. зв. попередній захист на кафедрі чи в класі за участю студентів молодших курсів. Така репетиція дозволяє своєчасно виявити можливі помилки в обраній стратегії-тактиці поведінки та тут же виправити їх, зокрема підказуючи більш влучні, правильні та точніші відповіді на поставлені питання.

Виконані на високому професійному рівні бакалаврські роботи (у першу чергу – збірники й антології) після їхнього успішного захисту обов'язково слід рекомендувати до друку. З відповідним клопотанням перед Вченою радою вищого навчального закладу повинна виступити випускаюча кафедра, вона має і посприяти виданню. Вихід у світ праці науковця-початківця стане не тільки певною подією у вітчизняній музичній фольклористиці, не надто розпещеній надміром новинок, але й стимулюватиме його до подальшої наукової діяльності. Така перша солідна публікація, безумовно, може бути додатковою підставою для рекомендації та зарахування випускника-бакалавра в магістратуру.

§ 7. Позакласна робота.

Для повноцінного розвитку індивідуальних здібностей студента, його професіонального становлення та дозрівання надзвичайно велике значення має позакласна (понадпрограмова) робота зі спеціальності як у стінах навчального закладу, так і поза ними. Вона дає

можливість долати певною мірою штучні, тепличні умови аудиторних занять, їхню тренувальну спрямованість на систематичне виконання відповідних завдань, дозволяє встановлювати прямий зв'язок із реальним музично-фольклористичним і громадським життям. А спеціальний клас як хіба жодна інша навчальна дисципліна повинен намагатися залучити своїх вихованців до активної етномузичної та етномузикознавчої діяльності, всіляко підтримуючи, заохочуючи, і виховувати в них широкий інтерес до народної музики, до актуальних проблем її буття, функціонування в суспільстві, збереження та вивчення.

Правда, такі ж цілі в якійсь мірі переслідуватиме і класна робота, якщо її суто навчальні завдання складати з таким прицілом, щоби вони були не просто елементарним вправлянням у мистецтві та після свого виконання „ішли до кошика”, а складали б нехай якнайскромніший, та все ж цілком реальний набуток музичної фольклористики, і ця дійсна запотребованість сповна усвідомлювалася б студентом, викликаючи в нього почуття особливої відповідальності за остаточний результат і водночас гордості за власний добросовісний внесок у спільну справу. Відмітною особливістю позакласної роботи, її очевидною перевагою є принципова факультативність, що мотивується головню насущними потребами біжучого моменту, стимулюючи студентську ініціативність і заодно сприяючи визначенню студентського інтересу до конкретної галузі знань, певного роду занять. Педагог повинен орієнтуватися в музичних зацікавленнях свого учня та неодмінно враховувати їх в усіх формах роботи, спрямовувати його порадами, обговоренням актуально цікавих для нього питань, спільним відвідуванням відповідних лекцій, презентацій, конференцій, виставок та інших подібних заходів.

Тому позакласна робота може набувати найрізноманітніших форм і підходити до неї завжди потрібно якомога більш творчо.

Першим кроком тут може (ба навіть повинно) стати налагодження міжпредметних зв'язків – поточне консультування студента з окремих питань як суміжних музично-фольклористичних, музикознавчих, так і загальних гуманітарних і соціально-економічних дисциплін, особливо при виборі й опрацюванні завдань семінарських занять і тем курсових робіт, що варто так чи інакше пов'язувати з його спеціалізацією або й випускною працею. Це ж стосується усіх видів практик (педагогічної, лекторської, редакторської, народновиконавської), які він проходить паралельно із перебуванням у спеціальному класі.

З тією ж метою важливо залучати студента (не тільки з приходом у спеціальний клас, але й від самого початку навчання) до посильної участі в педагогічно-виховній, дослідній, видавничій, суспільній і т. ін. діяльності кафедри музичної фольклористики, передовсім у розробці її перспективних наукових і методично-педагогічних планів. Так у нього можуть з'явитися підготовані ще в стінах навчального закладу перші повноцінні публікації, виконані зокрема в кооперації з досвідченими викладачами чи співробітниками науково-дослідної лабораторії.

Та чи не найдієвішим засобом різнобічного розвитку особистості майбутнього етномузикознавця є його активна робота в студентському науково-творчому товаристві (СНТТ), яке повинно стати для нього вдячною експериментальною базою, де він може перевірити власні сили, знайти себе, своє справжнє покликання і, найголовніше, здобути безцінний досвід уповні самостійної професійної діяльності. На перших порах це може зводитися лише до присутності на регулярних зібраннях окремих секцій товариства, посильної участі в обговоренні піднятих питань, згодом же це можуть бути виступи з повідомленнями та доповідями (що починаються, як правило, з публічної презентації власних експедиційних матеріалів), урядження різноманітних заходів, (скажімо, вечорів, диспутів, виставок, концертів, випусків настінного чи друкованого з допомогою підручних технічних засобів „Бюлетеня СНТТ”) і т. п. Завдання викладача – тактовно спрямовувати ініціативи студента, допомагати в підготовці його виступів, опрацюванні написаних ним текстів, проаналізувати й оцінити як зроблене, так і незроблене, щоби спільно винести відповідні уроки передовсім з невдач.

Нарешті, слід усяко стимулювати можливу суспільно-громадську, науково-творчу та виконавську діяльність студента поза стінами вищої школи, що повинна виступати логічним продовженням і аудиторних, і позакласних занять включно з роботою в різних фольклористичних та етнографічних товариствах, спілках (і не лише молодіжних), читанням лекцій, виступами в засобах масової інформації (друкованій періодиці, радіо і телебаченні), участю в фольклорно-етнографічних ансамблях і їхньому концертуванні, зокрема на фестивалях народної творчості. Сюди ж, мабуть, слід залічити різного рівня міжвишівські наукові конференції, конкурси студентських робіт тощо. Велике значення для професійного зростання молодого фахівця мають міжнародні контакти, можливість постійного спілкування з колегами в усьому

світі, зокрема через Інтернет. Керівнику спеціального класу годиться не тільки створювати сприятливі умови для такого роду позакласних занять студента, але й своєю протекцією торувати їм шлях.

ФОРМИ КОНТРОЛЮ

Основною формою поточного контролю за роботою в спеціальному класі є диференційований залік, який проводиться в кінці кожного семестру. Студент має відзвітувати про виконаний індивідуальний календарний план (з обов'язковим показом усіх письмових завдань) перед спеціальною заліково-екзаменаційною комісією, призначеною деканатом, чи повним складом кафедри музичної фольклористики. Педагог подає письмову характеристику на студента, в якій повинен об'єктивно атестувати його заняття в спеціальному класі, успіхи й невдачі, задатки професійного росту й ін.

Результат заліку фіксується в протоколі (відомості) та заліковій студентській книжці за системою оцінок, прийнятою в навчальному закладі для такого роду-виду фахових дисциплін.

Остаточний підсумок спеціального приготування студента підводить державний іспит у кінці навчання, який відбувається у формі публічного захисту випускної роботи. На підставі позитивної оцінки як самої праці, так і власне її захисту випускникові присвоюються кваліфікації бакалавра етномузикознавства, викладача музично-фольклористичних дисциплін і народознавства в середніх навчальних закладах, а також однієї з суміжних дисциплін – теорії або історії музики (залежно від того, методику та педагогічну практику якої з цих дисциплін проходив студент).

Успішний захист бакалаврської роботи, виявлена в ній схильність до науково-дослідної діяльності, а також високі показники за весь час навчання, зокрема в спеціальному класі, дозволяють рішенням кафедри рекомендувати випускнику продовжувати свої студії з метою здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня магістра чи спеціаліста.

Якщо ж після завершення навчання випускник-бакалавр приступив до практичної діяльності, бажано бодай на перших порах слідкувати за його ствердженням у професії, прислухатися до висловлюваних про нього сторонніх опіній, а при потребі пропонувати консультативну поміч, особливо з гостропроблемних питань,

підказуючи їхні оптимальні рішення. Треба також всіляко домагатися, щоби принаймні через рік на випускника поступила в деканат офіційна характеристика з місця праці, де б підтверджувалася його фахова відповідність займаний посаді. Критичні зауваги, пропозиції та побажання, висловлені як у такій характеристиці, так і самим випускником повинні враховуватися в подальшій роботі спеціального класу кожного педагога.

Список використаних джерел

1. Закон України „Про освіту” // <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>.
 2. Закон України „Про наукову та науково-технічну діяльність” // <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/848-19>.
 3. Навчальний план. Освітньо-кваліфікаційний рівень “бакалавр”, 025 “Музичне мистецтво”, спеціалізація “Музикознавство” (Етномузикознавство). Міністерство культури та мистецтв України.
 4. *Лаврентьева И.В., Холопова В.Н., Царева Е.М.* Специальный класс: Программа для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов. Москва, 1974. 11 с. Министерство культуры СССР; Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры.
- *
5. *Гецов Г.Г.* Работа с книгой: Рациональные приемы. Москва: Книга, 1984. 120 с.
 6. *Дарманський М.М., Калинюк В.П., Телячий Ю.В.* Дипломна робота в системі ступеневої підготовки педагогів: Науково-практичний посібник. Хмельницький, 2001. 141 с.
 7. *Дьяченко Н., Котляревский И., Полянский Ю.* Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. Киев, 1987. 110 с.
 8. *Іваницький А.* Українська музична фольклористика: Методологія і методика: Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1997. 392 с.
 9. *Коган Г.М.* Как делается научная работа // Коган Г.М. Избранные статьи. Москва: Сов. композитор, 1972. Вып. 2. С. 87–161.
 10. *Краснобокий Ю. М.* Словник-довідник науковця-початківця. 2-е вид., випр. і доп. Київ: НМУВО, 2001. 72 с.
 11. *Мильчин А.Э.* Методика редактирования текста. 2-е изд., перераб. Москва: Книга, 1980. 300 с.
 12. *Назайкинский Е. В.* Искусство и наука в деятельности музыковеда // Музыкальное искусство и наука: Сборник статей / Составитель Е.В. Назайкинский. Москва: Музыка, 1973. Вып. 2. С. 3–16.

13. Ніколаєва Л. М. Основи науково-дослідницької роботи: Навчальний посібник [для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв України]. Львів: СПОЛІОМ, 2003. 171 с.
14. Рибак Ю. Курсова робота з музично-етнографічної транскрипції у вищій школі // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції “Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді”, Кременець, 11-12 травня 2000 р. / Голов. ред. О.С. Смоляк. Тернопіль: Астон, 2000. С. 67–71.
15. Словарь-справочник автора / Составители Л.А. Гильберг и Л.И. Фрид; общая ред. А.Э. Мильчина. Москва: Книга, 1979. 301 с.

REFERENCES

1. Zakon Ukrainy, *Zakon Ukrainy “Pro osvitu”* [The Law of Ukraine “On Education”], available at: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (access date 01.11.2018), (in Ukrainian).
 2. Zakon Ukrainy, *Zakon Ukrainy “Pro naukovu ta nauково-tekhnichnu diialnist”* [The Law of Ukraine “On scientific and scientific and technical activities”], available at: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/848-19> (access date 01.11.2018), (in Ukrainian).
 3. Ministerstvo kultury ta mystetstv Ukrainy, *Navchalnyi plan Osvitno-kvalifikatsiyni riven “bakalavr”, 025 “Muzychne mystetstvo”, spetsializatsiia “Muzykoznavstvo” (Etnomuzykoznavstvo)* [Curriculum. Educational-qualifying level “Bachelor”, 025 “Musical art”, specialization “Musicology” (Ethnomusicology)], (in Ukrainian).
 4. Lavrenteva, Y.V., Kholopova, V.N., Tsareva E.M. (1974), *Spetsyalnyi klass: Programma dlya istoriko-teoreticheskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov* [Special Class: A program for the historical-theoretical faculties of musical high school], Moskva, 11 p., (in Russian).
- *
5. Hetsov, H.H. (1984), *Rabota s knyhoi: Ratsyonalnye pryemy* [Work with the book: Rational Receptions], Moskva, 120 p., (in Russian)
 6. Darmanskyi, M.M., Kalyniuk, V.P., Teliachyi Yu.V. (2001), *Dyplomna robota v systemi stupenevoi pidhotovky pedahohiv*, [Graduate work in the system of graduate training of teachers], Khmelnytskyi, 141 p., (in Ukrainian).
 7. Diachenko, N., Kotliarevskyi, Y., Polianskyi, Yu. (1987), *Teoretycheskye osnovy vospytanyia y obuchenia v muzykalnykh uchebnykh zavedenyakh*, [Theoretical foundations of education and training in musical educational institutions], Kyiv, 110 p., (in Russian).
 8. Ivanytskyi, A. (1997), *Ukrainska muzychna folklorystyka: Metodolohiia i metodyka*, [Ukrainian musical folkloristic: Methodology and methodology], Kyiv, 392 p., (in Ukrainian).

9. Kohan, H.M. (1972), "How scientific work is being done", *Yzbrannye staty*, [Selected works], Moskva, Vol. 2, pp. 87–161, (in Russian).
10. Krasnobokyi, Yu. M. (2001), *Slovnyk-dovidnyk naukovtsia-pochatktivtsia*, [Dictionary-Directory of a beginner scientist], Kyiv, (in Ukrainian).
11. Mylchyn, A.E. (1980), *Metodyka redaktyrovanyia teksta*, [Text Editing Technique], Moskva, 300 p., (in Russian).
12. Nazaikynskiy, E.V. (1973), "Art and science in musicologist's activity" *Muzykalnoe yskusstvo y nauka*, [Musical art and science], Moskva, Vol. 2, pp. 3–16, (in Russian).
13. Nikolaieva, L.M. (2003), *Osnovy naukovo-doslidnytskoi roboty*, [Fundamentals of scientific-researching work], Lviv, 171 p., (in Ukrainian).
14. Rybak, Yu. (2000), "Course work on musical and ethnographic transcription in high school", *Materialy Vseukrainskoi naukovo-pedahohichnoi konferentsii "Muzychnyi folklor v systemi avchannia ta vykhovannia molodi"*, [Proceedings of the All-ukrainian scientific-pedagogical conference "Musical folklore in the system of education and upbringing of youth"], (Kremets, 11–12 may 2000), Ternopil. pp. 67–71, (in Ukrainian).
15. Gilberg, L.A., Frid L.I., Mylchyn, A.E. (1979), *Slovar-spravochnik avtora*, [Dictionary-directory of the author], Moskva, 301 p., (in Russian).

Bohdan Lukaniuk, ethnomusicologist, PhD, prof., prominent researcher at the Research Scientific Laboratory of Music Ethnology of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv), lukaniuk@ukr.net, +38 (098) 496 85 71.

Special Class : Program for musical high school (III–IV accreditation level) for speciality № 025 "Music art", Specialization "Ethnomusicology" (Baccalaureate degree)

The article outlines requirements, content and educational criteria for the students of ethnomusicology. The educational programm for professional bachelor's degree are explained.

The program summarises Bohdan Lukaniuk' educational and scientific experience. It lies at the foudation of the ethnomusicology curriculum of Ethnomusicology Department of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

The curriculum and related disciplines of graduate & post-graduate studies are expostulated. The courses of specialization, including historical, typological, field research, archival & related programmes are explained. The plan of studies, as of undertaken specialization, subordinated to the curriculum schedule and the tutorial plan are included in the curriculum.

The educational curriculum of the student-ethnomusicologist are defined as follows: the processing of professional literature, mastering of ethnomusicological disciplines, performance of baccalaureate work. The course af studied is aimed at the curriculum graduation. One of its possible variants is the preparation of a folklore collection based on the field research materials of a particular folk performer. According to the structure, this collection should carry explanatory remarks includ-

ing verified quotations, if needed, to the classical sources of ethnomusicology, and should contain only originally recorded, transcribed and systematized field research materials. The detailed specific requirements of a verified field research data archiving, including pointers to the musical part, etc. ensures precision and historical authenticity. It is also desirable to supplement audio discs with concise historical information about the folk artists.

Finally, the program is supplied by the essential list of literature curriculum.

Key words: ethnomusicology, ethnomusicological studies, curriculum studies (master class), baccalaureate.

Стаття надійшла до редколегії 18.06.2018 р.

Богдан Луканюк. Музичний часокількісний ритм / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка; Кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Львів, 2017. 304 с. [Рецензія].

Важко переоцінити внесок професора Богдана Луканюка у розвиток української та загалом східноєвропейської етномузикології, водночас складно визначити з числа його близько 150 робіт історичного та типологічного напрямку головні чи другорядні доробки, однак, схоже на те, що найновіше видання „Музичний часокількісний ритм” претендуватиме на першість як його найґрунтовніша теоретична розробка – праця життя. Ця монографія ідеально відповідає рівневі докторського дослідження¹, яке не лише узагальнює та розвиває попередні напрацювання класиків вітчизняного етномузикознавства, до яких вже по праву слід зарахувати і самого Професора, а й на довгі роки в усіх своїх новаторських положеннях закладає міцний методологічний фундамент для нашої науки.

Часокількісність – революційна теорія Б. Луканюка про засадничо відмінний від академічної музики, квантитативний (кількісний) принцип часової організації ритмічних тривалостей, властивий для природи абсолютної більшості українських народних пісень. Очевидно, що у фундаментальній монографії це лише отримало конечне трактування, а наукове відкриття відбулося ще на початку етномузикологічної діяльності Професора. Тому більшість понять і тверджень у книзі вже пройшли свою апробацію в його працях, а також у розробках його учнів і послідовників. Усе ж рецензована монографія містить низку принципово новаторських положень і досі не практикованих підходів, що потребують свого глибокого вникнення та засвоєння.

Попри те, що автор дещо ускладнив завдання читачам монографії з першого наближення збагнути її суть, не подавши вступного слова (у всіх попередніх його друкованих працях передмови вміщені), виклад матеріалу, за умови скрупульозного вникнення у написане, не становить особливих труднощів щодо свого розуміння. Тут доступною мовою Професорові вдалося просто оповісти про найскладніше; інша справа – як ці розробки

¹ Це констатував і сам Б. Луканюк під час презентації книги на X-й Конференції СІМР (див. рецензію Г. Пеліної у цьому випуску Етномузики). Він попередню свою фундаментальну працю „Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі” (Львів, 2016. 208 с.) (див. рецензію Л. Лукашенко у 13-му числі „Етномузики”) прирівняв до кандидатської дисертації, а „Часокількісний ритм” – до докторської.

будуть впроваджені у сферу етномузикології, особливо велика кількість нових понять та відповідних їм неологізмів.

Монографія складається з лаконічно названих всюди одним словом трьох частин, дев'яти розділів і двадцяти семи параграфів, тобто строго витримано арифметичну прогресію „три по три”. Очевидно, це не випадково, не гра в числа, а вміння викласти думку в досконалих пропорціях. Більше того, детально проаналізувавши рубрикацію, можна спостерегти дивну закономірність, що майже всі параграфи містять по дев'ять абзаців. Якщо взяти до уваги, що в процесі визначення ритмічних еталонів Б. Луканюк врешті-решт доходить висновку про найдосконалішу в наших піснях 9-мірну музичну побудову (речення або, по-новому, триб), згруповану за тим же принципом ямбічної (десної) третності – три по три (121212¹), то дотримання цих пропорцій у викладі текстового матеріалу отримує логічне пояснення.

У першій частині („Прилоги”) окреслено складний шлях пошуку адекватного способу відображення природних властивостей народного ритму, відмінного від академічного. Цим більш чи менш інтенсивно, проте недостатньо результативно займалися фактично всі класики вітчизняної етномузикології – від М. Лисенка до К. Квітки. Ретельно вивчивши їхній досвід, Б. Луканюк пропонує абстрагуватися від шкільних правил ритмічного впорядкування, від позамузичних, зокрема філологічних підходів аналізу музики, а керуватися виключно її іманентними властивостями, закладеними саме в ритмі. Візуально ця проблема чітко виражається у тактуванні народних пісень, тобто визначенні правильного розміру та виставленні тактової ризи², що зазвичай в музичній фольклористиці виступає наріжним каменем транскрибування мелодій, однак водночас й ахіллесовою п'ятою для багатьох транскрипторів, будучи не раз позбавленою системності та нерідко елементарної логіки.

Аналізуючи історію ритмології, Б. Луканюк пропонує рішуче відмовитися від поширених у сучасному музикознавстві низки галузевих термінів, які первинно мали зовсім інше значення, а вже з плином часу та в різних теоретиків набули не зовсім точного, а деколи й принципово відмінного тлумачення. Особливо це стосується давньогрецького поняття *метр*, що запропоновано розглядати у площині двох вимірів – внутрішньої організації і зовнішнього втілення, а тому, відповідно, називати „ритмією” і „ритмізоменом”. Таким же чином Професор обґрунтовує необхідність пошуку „незаангажованих”, як правило, рідномовних еквівалентів до цілої

¹ Тут і далі, вже звично, ритмічні схеми виражатимуться у цифровий спосіб, де одиниця відповідає четвертній тривалості, а двійка – половинній.

² Вирішенню цієї проблеми Б. Луканюк присвятив спеціальну увагу у виданій раніше окремою брошурою розробці „Диференціальний принцип тактування” (Львів, 1994. 44 с.).

низки термінів і понять, що стосуються ритміки, а особливо її часокількісного втілення. У результаті, ним розроблено спеціальний об'ємний словарець, вміщений у додатку.

Друга, основна, частина книги („Часокількісність”) присвячена докладній характеристиці поняття часокількісний ритм, його реалізації на трьох рівнях – ритмії-канви, ритмізмена-малюнка та композиційного членування.

Щодо канви, розгляду підлягають ритміїні групи (трибки), надгрупи (триби), а також еталони (скиби). Трибком звуться базові, періодично повторювані елементи ритму, виражені у парному сполученні вартостей за принципом ямбічності, хореїчності та пірихічності або спондеїчності. Однак, знову ж, заради уникнення термінологічних непорозумінь, ці визначення запропоновано замінити українськими відповідниками „десник” (ямб), „шульгавець” (хорей) та „обичайник” (пірихій) або „сугубець” (спондей). За ямбами-десниками визначено абсолютну першість, виходячи з їхньої ідеальної природи, а особливо у стосунку до українського народно-пісенного матеріалу. На рівні надгруп або тактів зроблено дуже важливе відкриття про існування в ритміці наших пісень строго ритмічного укладу, який реалізується у вигляді кількох схем, найдосконаліші з яких відповідають 9-частковим трибам-тактам десного (121212) або шульгавого (212121) укладу. Власне це лежить в основі як концепції цілої теорії часокількісного ритму, так і згаданого вище рубрикування тексту в книзі за принципом „прокрустового ложа”. Нарешті, такі триби ієрархічно підпорядковуються скибам (реченням) або скибинам (періодам), де можливе об'єднання кількох менших частин у більші або їхня співмірність, коли період обмежується одним тактом.

При характеристиці ритмічного малюнку запропоновано ще одне революційне впровадження, раніше не практиковане представниками львівської етномузикологічної школи, яке передбачає використання при транскрибуванні як базової вартісної міри – лічильної одиниці – четвертної тривалості. Слід нагадати, що досі це мало місце лише в пірихічних (обичайних) схемах, а для ямбічного (десного) рисунку брахістохроною слугувала вісімка. Як переконливо обґрунтовує Б. Луканюк, приведення схем у відповідність до вихідної четвертної тривалості слугуватиме меті відображення всіх можливих варіантів дроблень та об'єднань, які існують у часокількісному ритмі, та в обидвох напрямках не перевищують рівня трьох поколінь. Крім того, саме такий запис логічно демонструє генетичний зв'язок трійкових і похідних від них (за твердженням Б. Луканюка) двійкових схем, коли половина в процесі еволюції вкорочується до четвертої: 121212→111111.

На завершення другої частини визначено рівні членування композиційних елементів ритму, залежні від цезури. Звернуто увагу на непоодинокі випадки самостійності словесних і музичних компонентів, що безпосередньо впливає на запис мелодій. Зазвичай нотний такт відповідає ритмічному трибові, а тому зовсім по-новому запропоновано використовувати в

транскрипціях пунктирну риску у вигляді тактової, яка відтепер ділить фрагменти за групами таких трибів. Тут укотре Б. Луканюк обстоює постулат, що кожен із пісенних компонентів має бути відображеним за своїми внутрішніми законами і не може прямо впливати на графічне відображення іншого. Тобто тактові risks у часокількісному ритмі пропонується виставляти не за словесними цезурами, навіть не за мелодичним фразуванням, а за синтаксичним членуванням. Щоправда, слід зауважити, що строге слідування цим правилам має і свою негативну сторону, зокрема нотний текст надто переважаною численні пунктирні risks. Усе ж таки з цим, а також із незвичними оку суцільними тактовими risks у місцях відсутності мелодичних і словесних цезур доведеться змиритися, бо лише в такий спосіб можна точно відобразити внутрішній уклад творів із часокількісним ритмом та вибудувати генеалогічну систему взаємопідпорядкування численних форм. Але на цьому непростому шляху можуть чекати і несподівані повороти, і навіть тупики. Наприклад, наразі так і невідомо, яка генеза типових для весільних тирадних ладканок початкової і кінцевої ритмічних груп 121233 – чи вона виникла внаслідок розширення досконалого триба 121212→121233, чи шляхом об'єднання трибів в останньому з двох недосконалих трибів 1212|1212→121233? А від цього залежить, як правильно тактувати такі групи – ставити чи ні суцільну тактову риску перед двома трійками? Виходячи з наявного, у Б. Луканюка ці risks поставлені.

Повертаючись до змісту монографії, слід особливе захоплення висловити надзвичайній ерудиції професора Б. Луканюка, який цілий третій розділ („Паралелі”) присвятив скрупульозній характеристиці теоретичних систем часокількісного ритму, викладених у давніх трактатах теоретиків Західної Європи (паризька школа), арабської та давньогрецької цивілізацій. Досить аргументовано визначено не лише паралелі фактично ідентичних ритмічних систем, а й проаналізовано закони та історію розвитку віддалених у просторі й часі музичних культур. Наочно ці відповідності демонструють кілька зведених порівняльних таблиць теорій часокількісного ритму. Треба відмітити, що вся книга щедро наповнена ілюстративним матеріалом у вигляді таблиць, схем, а найбільше – нотних зразків. Верстка книги відзначається досконалим графічним вирішенням, у чому вкотре проявила свій макетувальний хист Ліна Добрянська.

Насамкінець, у монографії подано змістовні додатки („Прилоги”), де наведено генеалогічну систему із 115 можливих варіантів ритмічних малюнків ямбічної (десної) організації, узагальнено чимало інформації, що полегшує засвоєння спеціальних символів формалізації на рівнях віршування, мелоритміки і меліки. Завершує книгу об'ємний список літератури, у т.ч. іноземної, а також покажчик імен.

З огляду на вище викладене, хіба вже зайве ще раз наголошувати на визначальній ролі книги „Музичний часокількісний ритм” для української та, як мінімум, східнослов'янської етномузикології. Це видання повинно

стати настільним посібником для всіх тих, хто дотичний до типологічного осмислення природи фольклорної пісенності. Закладена тут думка визрівала увесь період розвитку вітчизняної музичної фольклористики, а в системному осмисленні Б. Луканюка набула довершеного та деталізованого до найменших дрібниць викладу на сторінках рецензованої книги. Дуже хотілося б дочекатися того моменту, коли етномузикологічна спільнота, можливо й світова, прискіпливо оцінить цю монографію, відтак запропонує альтернативну теорію аналізу народномузичного ритму або, значно ймовірніше, визнає рацію за професором Богданом Луканюком та прийме його концепцію.

Юрій Рибак

Юрій Рибак, етномузиколог, канд. мист., доцент, завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (Львів), yuriy_rybak@ukr.net, +38 (096) 276 99 87/

Етноінструментознавчі студії Закарпаття
[рецензія на: Шостак В.А. Тисячолітнє дерево. Народні
музичні інструменти Закарпаття: музичні традиції
і сучасність. Ужгород: Карпати, 2016. 208 с.]

Далеко не всім етнографічним регіонам України „пощастило” мати своїх дослідників народної інструментальної музики, як, приміром, Гуцульщині – Ігоря Мацієвського, Бойківщині – Михайла Хая та Богдана Яремка тощо. До таких самих „щасливчиків” належить і Закарпаття, де традиційну інструментальну культуру впродовж цілого свого життя вивчає та популяризує відомий етномузиколог, скрипаль і колекціонер музичних інструментів Віктор Шостак (завідувач відділу народного мистецтва та етнографії Закарпатського обласного краєзнавчого музею, керівник народного фольклорно-етнографічного ансамблю „Ужгород”)¹.

Довший час статті В. Шостака були розпорошені у найрізноманітніших збірниках, та в останні роки він слушно вирішив важливіші з них об’єднати в єдину монографію. Так, у 2014 році вийшла перша її спроба – праця „Шостак В.А. Цінності, що виходять за межі часу. Інструментальне музикування на Закарпатті : монографія / Вступ. стаття І. Мацієвського. Ужгород : Карпати, 2014. 162 с., іл.”. Двома роками згодом, у 2016 році, Віктор Шостак дещо доповнив це видання (ще двома статтями, дрібними правками попередніх і покращеною якістю ілюстрацій) та видрукував у

¹ Цьогоріч Віктор Шостак відсвяткував своє 70-ліття, з чим уся спільнота львівських етномузикологів його щиросердечно вітає!

тому ж видавництві з новою назвою „Тисячолітнє дерево. Народні музичні інструменти Закарпаття: музичні традиції і сучасність. Післяслово І. Мацієвського”. Власне цю працю як вагомий здобуток української етно-органології варто розглянути детальніше.

У книзі зібрані найкращі та найцінніші статті Віктора Шостака, декотрі з яких із постійними покращеннями вже неодноразово були друквані у різноманітних виданнях (беззаперечним лідером є публікація „Народні музичні інструменти Закарпаття. Традиції і форми побутування”, що друкується тут уже вп’яте). Усі статті 13 окремих „розділів”, хоча назва ця не цілком відповідна, бо обсяг деяких (наприклад, Розділ 1. Мова і музика – лише 4 сторінки) міг би бути хіба підрозділом. Тому варто би було дійсно подумати про об’єднання статей, подібних за тематикою, у повноцінні розділи (виділити хоча би два найбільші: про „музичні інструменти” та „інструментальну музику” чи ін.). Доповнюють видання чудові світлини та малюнки, зокрема й кольорові, післяслово автора („Невіддільність думки і почуття”) та післямова провідного етноінструментознавця, академіка І. Мацієвського („За межами часу”), додатки з рекомендаціями (у вигляді таблиці) виконавцям-реконструкторам традиційної інструментальної музики і співу у супроводі музичних інструментів. Книгу завершують англomовне резюме та відомості про автора.

У початковій статті „Мова і музика” В. Шостак розмірковує про спорідненість музики та мови, індивідуальність сприйняття музики, первинність її походження.

Подібна до першої за назвою і друга стаття, „Єдність слова і музики у фольклорі”, де автор, натомість, говорить про дещо цілком інакше, а саме – про загальні особливості музичного фольклору Закарпаття. Тому її можна би було просто переназвати. Щоправда, тут є ще підрозділ „Етапи розвитку пісенної мелодики Закарпаття”, в якому віхи розвитку музики зіставлено з етапами розвитку мовлення. Однак цей підрозділ виглядає як уже окрема стаття¹.

У 3-му „розділі” „Дитячі музичні іграшки як історичне джерело пізнання сучасної традиційної музики” В. Шостак висуває сміливу гіпотезу, що „...дитина упродовж декількох років (від народження до 6–7 років) відтворює історичний шлях розвитку людства від кроманьйонця до людини сучасної”, пише про версії походження та розвитку деяких музичних інструментів, виникнення музики взагалі, ознаки музичного фольклору, музичне становлення дитини та застосування музичних іграшок.

„Архаїчні форми інструментального музикування на Закарпатті” автор пов’язує із пастушими та іншими награваннями на флюярі, трембіті,

¹ Згадки тут про веснянки і русальні пісні та завершення їх вигуками явно стосуються більше північного чи центрально-східного районів України, ніж Закарпаття.

„пишалці”, дуді, фрілці, кувиці, ребрі, дрімбі, монтели та до найдавніших залічує награвання одноголосні чи з бурдонуванням.

„Розділ 5” „Музична комунікація в пастушій традиції на Закарпатті” більше присвячений описам теорій музичної комунікації взагалі, ніж її проявам у пастушій традиції (лише 5 абзаців із 35), тому, як і 2-й, його доцільніше було б переназвати.

У статті „Музичний інструментарій у традиційних обрядах” В. Шостак говорить про пізній інтерес дослідників до інструментальної музики попри її давність у календарному та сімейному жанрових циклах. Автор почергово аналізує роль інструментальної музики в зимових святах (скрипковий супровід коляд, сигнали трембіти чи рога, використання дзвіночків і колядницьких палиць із металевими частинами, „троїстої музики”, „малих духових колективів”), весняних (награвання на вербових телинках або скосівках). Далі згадано домашнє музикування на дрімбі, та з тексту не цілком зрозуміло, чи має воно стосунок до обрядових награвань. Із сімейної обрядовості згадуються основні життєві цикли – народження, весілля, похорон. Оскільки весільний цикл, як зазначає автор, частково висвітлений у „розділі 12” (хоча значно більше про нього читаємо в наступному, 7-му, бо у 12-му хіба є один абзац), то тут В. Шостак детальніше зупиняється лише на похоронному, виділяючи 2 типи награвань: сигнал про смерть і музику в хаті біля тіла небіжчика.

Подібна за змістом до цієї статті¹, лише значно об’ємніша, публікація „Музичні інструменти у народних віруваннях”, де розглядаються основні періоди розвитку світогляду українців (демонологічний, міфологічний і християнський) та застосування музичних інструментів під час колядування, Великого посту, виготовлення дитячих інструментів у весняний період та становлення музикантів і виготовлення інструментів узагалі, роль інструментальної музики у весільному та похоронному обрядах. Сімейні жанрові цикли дослідник аналізує особливо ретельно.

У „розділі 8” „Музичні інструменти пастушої традиції: магія та демонологія” ідеться про еволюцію народних вірувань, головні пастуші обряди та інструменти, магичні вірування в процесі виготовлення музичних інструментів, міфологічні істоти у віруваннях пастухів.

Чи не найвагоміші у всій книзі – наступні три інструментознавчі статті про музичні інструменти Закарпаття загалом та інструменти угорців і румунів Закарпаття. Описи інструментів, від лаконічних до часами доволі розгорнутих, супроводжуються необхідними ілюстраціями та цифровими індексами за класифікацією Е. Горнбостеля та К. Закса. Останні, як видається, для деяких інструментів мали би виглядати трохи інакше (наприклад, на с. 87 „дерев’яний дзвін” 111.221 замість 111.211.12, „дерев’яний бубон” 111.221 замість 111.231, на с. 88 „дерев’яні цимбали” 111.212 замість 111.231, „клепач” 111.11 замість 111.1, на с. 94 „кевчег-

¹ Їх цілком можна було б об’єднати.

доб” 211.11 замість 211.211.2, на с. 104 „тілінка” 421.211.11 замість 421.111.21 тощо).

Також надзвичайно цінним та інформативним є „розділ 12” про типи народних інструментальних ансамблів на Закарпатті. Тут, зокрема, йдеться про їхній розвиток, інструментарій, основні 6 типів із картосхемою їх локалізації, різновиди та еволюцію, функції інструментів.

Остання стаття книги, „Збережімо для нащадків”, присвячена історії формування колекції музичних інструментів у Закарпатському краєзнавчому музеї. Саме ця унікальна колекція – гордість не лише її збирача, упорядника, хоронителя та знавця Віктора Шостака чи музею, а й усієї української культури. Адже це найбільше в Україні регіональне музейне зібрання народних музичних інструментів, що налічує понад півтисячі експонатів! І спогади автора про створення цієї колекції напевно безцінні для майбутніх поколінь.

Загалом, у книзі відчуються добрі знання автора з історії (вочевидь, дається взнаки історична освіта В. Шостака), потяг до філософських розмірковувань. Отож, нове видання Віктора Шостака, що стало своєрідним підсумком його багаторічної роботи, безперечно, є вагомим надбанням української етномузикології та цінним для всіх шанувальників традиційної культури.

Ірина Федун

Ірина Федун, музикознавець, асистент кафедри української фольклористики ім. Філарета Колесси ЛНУ ім. Івана Франка, пошукувач кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка (Львів), irynafedun@gmail.com, +38 (066) 790 60 37.

Народні пісні Березнівщини: за матеріалами експедиції 2013 року / запис, транскрипції та впорядкування Юрія Рибак.
Рівне : Дятлик М. С., 2016. 208 с. [Рецензія].

У грудні 2016 року вийшла друком монографічна збірка народних мелодій Березнівщини, упорядником, транскриптором та автором польових записів якої є Юрій Рибак. Книга постала як результат участі її автора в комплексній експедиції Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф „Березнівщина-2013”, протягом роботи якої (15 робочих днів) було обстежено 26 сіл переважно Березнівського, а також частково Сарненського та Костопільського районів Рівненської області.

Насамперед, при знайомстві з цією роботою, виникає переконання високої професійної та ґрунтовної фахової методологічної бази, якою автор послуговується на всіх стадіях роботи, починаючи від польових записів та закінчуючи систематизацією матеріалу (тут принагідно слід зазначити, що

Ю. Рибак є автором та співавтором, найчастіше редактором багатьох збірок музичного фольклору). Така фаховість підтверджується насамперед здобутим вагомим результатом та й іншими аргументами. А саме: дослідник під час згромадження матеріалу послуговувався своїм питальником „Народно-вокальна творчість Середнього Полісся”, а також матеріалами, що були зафіксовані на цій території раніше. У роботі з інформантами передусім виявлявся так званий ранньо-традиційний музичний фольклор (та пов’язані з ним етнографічні обставини) як найбільш раритетний та швидко занепадаючий пласт питомого репертуару; також фіксувались звичайні та напливові твори, принагідно записувалась інструментальна музика та супутній етнохореографічний матеріал (у співпраці з етнохореологом Аллою Самохваловою). У результаті здобута інформація досить „докладно характеризує локально своєрідний народномузичний фольклор Березнівщини” (с. 11), незважаючи на низку негативних факторів: занепад традиції, відхід у небуття активних її носіїв та навіть пророцтва деяких учених, які вважали, що після 2000-х років здійснити польовий запис музичного фольклору буде не можливо, оскільки він повністю зникне.

Усі твори збірки нотовані згідно з сучасними правилами музично-фольклористичної транскрипції та впорядковані за типологічним принципом, що має випрацьовану методологічну базу на достатньо численних пісенних колекціях (друкованих та рукописних) переважно львівської етномузикологічної школи¹. Отже, у книзі вміщено 250 наспівів, які згруповані за жанровими циклами відповідно до етнографічних обставин, а в середині цих груп – за музичними жанровими ознаками. Усі наспіви укладено у 68 пісенних типів, що досить докладно репрезентують обрядовий та позаобрядовий репертуар дослідженої території. Загальну аналітичну картину подано в Показчику пісенних типів (с. 202–206), де кожна жанрова група представлена певною кількістю мелотипів із зазначенням основних параметрів: ритмічної та семантичної структура вірша, мелічної та музично-ритмічної форми. Перевага такого систематизаційного підходу вбачається у тому, що вже на основі знайомства з типологічною таблицею з’являється можливість встановити характерні ознаки народнопісенного репертуару, а саме, низку локальних жанрових циклів (жнивний, зимовий, весняний, купальсько-петрівчаний, весільний, звичайний), ознайомитись із мелотипологічним набором наспівів, який їх представляє, а також приблизно означити статистику або відносну частку наспівів того чи іншого мелотипу в репертуарі (на основі кількості представлених зразків).

¹ Для прикладу: *Цехмістрок Юрій*. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936-1937 років / джер. матер. та вид. Б. Столярчука; відчит. та заг. ред. Б. Луканюка. Львів: Рівне, 2006; Народна вокальна творчість Львівщини: у 2 т. / ЛНМА ім. М. Лисенка; Кафедра музичної фольклористики; ПНДЛІМЕ. Львів, 2017 та інші.

Однак у цьому Показчику, як на мене, бракує більш деталізованої інформації, наприклад, окремої рубрикації для рідкісних танцювальних зразків весільної обрядовості, про які автор досить докладно розповідає (с. 4) у вступному розділі „Типові риси народновокальної творчості Березнівщини”, а в самій книзі, як і в реєстрі пісенних типів, танцювальна жанрова належність цих пісень ніяк не відзначена; так само ніяк не виділені з-поміж інших цілком відмінні за стилем напливові твори у звичайному жанровому циклі. Також, на мою думку, для пересічного читача (не етномузиколога), доволі проблематично розібратись із модельованими структурами віршів та музично-ритмічних форм, що подані у Показчику, а також у збірці при означені кожного окремого мелотипу. Тим більше, що форма подачі не уніфікована – ознаки одних мелотипів подано за реальними структурами, інших – за модельованими¹. Ю. Рибак подеколи використовує ще один спосіб, вказуючи реальну та модельовану структури поряд. Це видається найкращим вирішенням проблеми, що враховує потреби як професіоналів, так і нефаківців, або ж читачів, які перебувають у процесі здобуття спеціальності – студентів, учнів тощо.

Порядкова систематизація мелодій, запропонована у збірці, неодноразово була апробована в інших виданнях і в цілому є однією з найоптимальніших. Мелотипи подано в строгому порядку залежно від будови: від однодільних до дво- три- і так далі, у середині цих груп послідовність визначають числові структурні показники, розміщені відповідно до зростання від менших до більших, далі – відповідно до зростання тривалостей мелоритмічних схем. Однак суворе дотримання цієї методики не завжди є виправданим. Наприклад, воно спричинило розміщення двох фактично однотипних весільних творів (№№ 144 та 197) досить далеко один від одного, і це лише через те, що перший із них сконтамінований з іншим мелотипом. Пісня № 211, яка є вкороченою, неповною версією наступних варіантів, також з огляду на логіку, мабуть, мала би бути розміщена позаду них. Очевидно, що у випадках, коли явища, спричинені змінною природою фольклору некладаються в „прокрустове ложе” прийнятої систематизації, треба робити виняток: тобто в першому випадку ідентичні твори розмістити поряд, у другому – подати спочатку повні версії, а потім вкорочені і т.д. А причину цього завжди можна обумовити, тим більш, що у світі рідко яке явище не має свого винятку.

За словами Ю. Рибак, порядок розміщення варіантів творів відповідає хронології запису – звичайно це вже на розсуд автора, але, прийнявши за вихідне положення певні правила систематизації, закономірно було б їх

¹ Це подеколи спричиняє плутанину й у самого автора, як наприклад, у Передмові на с. 7 (2-й абзац), де структура віршів щедрівок №№ 42–45 змодельована, а музично-ритмічна форма вказана реальна: ^sV44₂;44;44₂, ^mR⁶2112|11112:||1112|1112||2112|1112:||.

розповсюдити й на порядкування варіантів (наприклад, за амбітусом мелодії, ладовими версіями тощо).

Підсумовуючи, хочу зазначити, що, незважаючи на висловлені зауваження та деякі дрібні помилки та друкарські похибки, збірка „Народні пісні Березівщини” є змістовною докладною презентацією місцевого народномузичного репертуару.

Окрім цього, досі рідко який дослідник (а може й жоден) в українській етномузикології спромігся на такий, фігурально висловлюючись, „трудовий подвиг”, а саме: буквально протягом двох років після здійснення експедиції **самотужки** опрацювати, транскрибувати, систематизувати понад тисячу одиниць народнопісних творів, вибрати з них типові, зробити комп’ютерний набір та видати досить ґрунтовну (250 мелодій) збірку народних творів. У цій царині Юрій Рибак здобуває безумовне лідерство, з чим його щиро й вітаємо.

Що ж до загальних умовиводів, то безумовно публікація саме музично-фольклористичних матеріалів є найціннішими документальними здобутками нашої музичної фольклористики: незважаючи на столітню чи десятилітню давнину видань, ми до сих пір систематично користуємось збірниками О. Кольберга, С. Людкевича, Ф. Колесси та інших знаменитих, а то й невідомих, збирачів. Вони залишили нам унікальні документації музичного фольклору свого часу; наше завдання – залишити наступним поколінням музичні свідчення нашого. Отож, шановні фольклористи, беріть приклад з Юрія Рибак, публікуйте свої матеріали, лише тоді, поза всяким сумнівом, вони набуватимуть суспільної цінності.

Лариса Лукашенко

Лариса Лукашенко, етномузиколог, канд. мистецтвознавства, молодший науковий співробітник ПНДІМЕ при ЛНМА ім. М. В. Лисенка (Львів), larysa.lukashenko@gmail.com, +38 (067) 722 64 79.

Х Конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель

21–23 квітня 2017 року у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка відбулася Десята Конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель¹,

¹ За традицією, до початку конференції було видано збірку статей і матеріалів із текстами доповідей „Десята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель” (Львів, 2017. 332 с.).

яку було присвячено 70-літньому ювілею Богдана Луканюка – професора та завідувача кафедри музичної фольклористики¹ цієї ж академії.

Діяльність успадковувача і плідного сподвижника кращих традицій львівської етномузикологічної школи Б. Луканюка має велике значення не лише для української, а й ширше – східнослов'янської етномузикології. Власне, організована подія й була яскравим прикладом того, як багато у Ювіляра одностудійців та послідовників. У свої 70 років Богдан Степанович активно працює на ниві етномузикології, результатом чого стали його численні наукові роботи, які регулярно виходять друком.

Конференція на честь очільника львівської типологічної школи пройшла у напруженій творчій та дружній атмосфері, бо ж зібралося чимале коло його колег, учнів і наступників. Учасниками події були українські дослідники музичного фольклору з Києва, Рівного, Дніпра, Ужгорода та закордонні гості з Росії, Білорусі, Казахстану, Польщі та Німеччини. Хоча сам Ювіляр і не виступав із доповіддю, а лише презентував дві останні свої монографії – „Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі” та „Часокількісний музичний ритм”, усі охочі мали можливість поспілкуватися з ним упродовж двох конференційних днів.

Відкрили конференцію учні Богдана Луканюка Ірина Довгалюк та Юрій Рибак, які розповіли про основні етапи становлення наукової та педагогічної діяльності Вчителя. Запам'ятався виступ видатної музикознавиці Стефанії Павлишин, яка особисто завітала на конференцію, аби поділитися цікавими спогадами про свого студента Богдана Луканюка. Особливим подарунком для Ювіляра став виступ всесвітньовідомого українського етномузиколога та композитора Ігоря Мацієвського, доповідь якого була присвячена музичному мистецтву номадичних (тобто кочових) культур. На конференцію також завітали етномузикологи Галина Тавлай та Галина Кутирьова-Чубаля із цікавими доповідями про традиційну обрядовість білорусів.

З Німеччини на конференцію приїхав дослідник Крістіан Демер, який поділився враженнями про сучасний стан музичного фольклору та фольклористики в Україні. Яскравим та новим враженням для слухачів став виступ аспірантки Ігоря Мацієвського Айтолкин Токтаган з Казахстану, яка розповіла про видатну казахську композиторку і домбристку часів Другої світової війни Діну Нурпеісову. Присутні також мали можливість почути наживо домброві твори композиторки у виконанні доповідачки. Велику частину гостей конференції склали київські фольклористи – Євген Єфремов, Ірина Клименко, Маргарита Скаженик, а також студенти та ас-

Див. також про конференцію – URL: <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-muzychnoji-folklorystyky-etnomuzykolohiji/x-konferentsiya-doslidnykiv-narodnoji-muzyky/> (дата звернення 19.11.2018). – *Ред.*

¹ Із вересня 2017 року цю посаду обійняла Ірина Довгалюк – *Ред.*

піранти НМАУ ім. П. І. Чайковського. Окрім цікавих виступів, кияни потішили присутніх виконанням пісні „Та просив мене Герасим” на відкритті конференції. З Литви приїхав дослідник традиційної музики Рімантас Слюжинскас із доповіддю про класифікацію литовських колядок, яку він спробував здійснити, опираючись на методику, розроблену українською етномузикологічною школою.

23 квітня, після насичених доповідями двох конференційних днів, на камерній сцені Львівської обласної філармонії відбувся етнографічний концерт, у якому взяли участь фольклорний гурт із села Космач Івано-Франківської області, а також львівський академічний інструментальний ансамбль „Високий замок”. Музиканти та всі слухачі ще раз тепло привітали оплесками присутнього на концерті Ювіляра.

Львівські науковці та композитори мають одну гарну традицію – вони майже всі довгожителі (100-літню межу переступили Станіслав Людкевич та Микола Колесса). Мабуть, на цьому світі їх тримає чимало наукових й творчих планів. Тож хочеться побажати Богданові Луканюку стати продовжувачем і цієї гарної традиції та відзначити у стінах своєї Альма-матер ще не один ювілей.

Ганна Пеліна

Ганна Пеліна, етномузиколог, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології НМАУ ім. П. І. Чайковського, anna_pelina@ukr.net, +38 050 739 1713.

Друга Міжнародна науково-практична конференція
„Володимир Гошовський і Закарпаття”, присвячена
95-річчю від дня народження видатного вченого

28–29 вересня 2017 року в Ужгороді відбулася II Міжнародна науково-практична конференція „Гошовський і Закарпаття”, приурочена до 95-річчя від дня народження видатного українського вченого¹. Проведення пам’ятної масштабної конференції саме на Закарпатті цілком логічне. В Ужгороді пройшло дитинство та юність Володимира Гошовського, тут розпочав він своє знайомство з народною музикою, що з роками переросло у справу його життя. Та й згодом, виїхавши у широкі світи, вчений не поривав тісних зв’язків із рідним краєм.

¹ Перша Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 85-річчю від дня народження Володимира Гошовського, відбулася в Ужгороді 25–26 жовтня 2007 року.

Належить відзначити, що і на Закарпатті з належною повагою зберігають пам'ять про свого видатного земляка та у різний спосіб віддають йому відповідну шану. Так, в Ужгороді на будинку, в якому жив В. Гошовський, встановлено меморіальну дошку, його іменем названо одну із вулиць міста, в Ужгородському музичному коледжі імені Дезидерія Задора, де викладав В. Гошовський, створено його клас-музей. Відтак, проведення міжнародної конференції стало ще однією галузкою у вінок слави іменитому краю.

Відаючи заслужений уклін і похвалу всім, хто сприяв клопіткій організації та успішному проведенню конференції, належить все ж відзначити, що головним її промотором стала закарпатський етномузиколог, викладач Ужгородського музичного коледжу ім. Д. Задора, методист Закарпатського обласного організаційно-методичного центру культури Віра Мадяр-Новак. Вона не лише була основним ініціатором проведення конференції, а й відіграла щонайактивнішу роль у її організації та проведенні: виробила загальну концепцію наукового форуму, уклала та забезпечила програму всіх наукових, методичних і концертних його заходів.

Гарним подарунком до ювілею вченого стало видання збірника його праць, головню пов'язаних із Закарпаттям, „Володимир Гошовський. Музична культура Закарпаття: вибрані наукові та публіцистичні праці”¹ – в упорядкуванні багатолітнього дослідника доробку вченого Володимира Пасічника, а також рефератів, які прозвучали на конференції „Володимир Гошовський і Закарпаття”², підготовлених до друку Вірою Мадяр-Новак.

Отож, щоб скласти належну шану видатному українському вченому, високо поцінованому не лише в Україні, а й за кордоном, до Ужгорода з'їхалися науковці з різних міст України (Києва, Львова, Рівного, Хусту) та зарубіжжя (Словаччини: Пряшів; Угорщини: Будапешт). Взяли участь у роботі наукового зібрання і виконавці народної музики, зокрема з Києва (гурт „Володар”), Будапешта (гурт „Зурго”), Львова, різних околиць Закарпаття.

Розпочалася конференція з її урочистого відкриття та покладання квітів до меморіальної дошки на пошану Володимиру Гошовському. Особливо зворушливим став виступ доньки вченого – Людмили Козак (Гошовської), яка поділилася з присутніми своїми спогадами про батька, передала вітання від дружини етномузиколога Єлизавети Гошовської, а також своєї сестри Тамари із Праги та брата Леоніда зі Львова.

¹ Володимир Гошовський. Музична культура Закарпаття : вибрані наукові та публіцистичні праці / редактор-упорядник Володимир Пасічник. Львів, 2017. 156 с.

² Володимир Гошовський і Закарпаття : збірник статей і матеріалів / упорядник Віра Мадяр-Новак. Ужгород, 2017. 204 с.

Програма наукового зібрання включала чотири засідання, які проходили в приміщеннях Ужгородського музичного коледжу (колишнього училища) імені Д. Задора, дитячої музичної школи імені П. Чайковського, Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Ці локації були обрані не випадково: саме там колись, на початках своєї дослідницької біографії, працював В. Гошовський. Повні зали слухачів свідчили про неабияку зацікавленість ужгородців усім, що відбувалося на різних конференційних майданчиках. Успіху відзначенню ювілею вченого сприяла і вправно укладена програма наукового зібрання, яка охопила різні форми роботи. Окрім академічного виголошення рефератів, звучало багато народної музики, було продемонстровано чимало цікавих, часто раритетних, світлин, відбувались майстер-класи.

Цілком логічно, що перше конференційне засідання з назвою „Меморіал Володимира Гошовського” було повністю присвячене постаті видатного етномузиколога. З різними аспектами його життєвої та творчої біографії слухачів ознайомили журналіст, автор проекту „Втрачений Ужгород” Тетяна Літераті, яка представила присутнім історію родини Гошовських. Віра Мадяр-Новак, спинившись на зв'язках В. Гошовського із Закарпаттям, у своєму виступі констатувала, що вчений, не втрачаючи впродовж життя тісних зв'язків з рідним краєм, став засновником музичної фольклористики Закарпаття. Як завжди інформаційно насиченим був виступ львівської дослідниці Ліни Добрянської про наукову діяльність вченого у Львівській консерваторії. Своїми спогадами про В. Гошовського та спостереженнями про його доробок у доповіді „Відгомін праць Володимира Гошовського у Чехії та Словаччині” поділився відомий фольклорист зі Словаччини Микола Мушинка.

Наступні конференційні засідання були присвячені питанням автентичного виконавства, жанрам фольклору, які побутують на Закарпатті, та загалом різним актуальним проблемам сучасної етномузикології, фактично питанням, яких так чи інакше у своїх працях торкався вчений.

Хочу особливо відзначити друге конференційне засідання, присвячене проблемам етнопедагогіки. Тим більше, що власне педагогіка стала одним із важніших напрямків діяльності В. Гошовського. Саме завдяки харизматичності, вмінню вченого зацікавити студентську молодь своїм предметом дослідження, постали такі видатні згодом етномузикологи, як Богдан Луканюк, Ігор Мацієвський, Михайло Мишанич, Любомир Кушлик, Ярослав Бодак та інші.

На „педагогічному” засіданні були підняті проблеми, спільні як для середньої, так і для вищої школи. Зокрема, з доповіддю „Загальні принципи підходу до практичного втілення рис традиційного пісенного виконавства” виступив професор НМАУ ім. П. Чайковського Євген Єфремов, реферат „Традиційне вокальне виконавство та вторинна виконавська практика: проблеми адаптації” виголосила етномузиколог з ЛНМА ім. Миколи Лисенка Лариса Лукашенко. У виступі „Організація та специфіка роботи з дитячим

фольклорним колективом” досвідом роботи із дітьми поділилася викладач-методист Хустської дитячої школи мистецтв Наталія Шимша. На засіданні прозвучала доповідь аспіранта ЛНМА Яреми Павліва „Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій ‘Гуцулки’ двома народними скрипальями космацько-брустурської традиції”, яка супроводжувалася виконанням молодого дослідника скрипкових награвань. Логічним продовженням виступу Я. Павліва став проведений ним майстер-клас автентичної гри на скрипці, у якому взяли участь весільні музики капели „Кокош-бондо” із с. Пийтерфолво Виноградівського району Закарпатської області та студент Ужгородського музичного коледжу Габор Ковач. На засіданні секції звучали також народні пісні й інструментальна музика у виконанні ансамблю народних інструментів Ясінянської школи мистецтв (керівник Галина Жураківська) і зразкового фольклорного гурту „Цімборики” Хустської дитячої школи мистецтв (керівник Наталія Шимша).

Завершенням „педагогічного” засідання стало представлення напрацьованих українських викладачів на двох відкритих уроках із музичного фольклору. Перший – провела викладач Ужгородського музичного коледжу імені Д. Задора Віра Мадяр-Новак, другий – доцент Київського національного університету культури і мистецтв Маргарита Скаженик. До проведення показових занять були залучені студенти Ужгородського музичного коледжу.

Увечері першого конференційного дня у приміщенні Закарпатського обласного художнього музею імені Й. Бокшая відбувся етноконцерт. Серед учасників – ансамбль цитристів будинку культури села Тийглаш Ужгородського району (керівник Анжеліка Гербер), народний фольклорно-етнографічний ансамбль „Ужгород” (керівник Віктор Шостак), київський фольклорний гурт „Володар” (керівник Маргарита Скаженик), інструментальна капела „Кокош-бондо” (керівник Карл Кокош), а також соліст-скрипаль зі Львова – згаданий вище Ярема Павлів.

Другий день конференції був не менш насиченим. Широко закреслена тематика третього засідання „Актуальні проблеми сучасної етномузикології. Фольклор Закарпаття” давала простір для розмаїтості проголошених доповідей. Це і теоретичні проблеми етномузикології, підняті В. Гошовським та продовжені у доповіді Юрія Рибак, „Міні-ареал ‘білохорватського’ весільного типу біля витоків Прип’яті (в продовження нарису В. Л. Гошовського ‘По следам одной свадебной песни славян’)”, і не менш актуальні сьогодні питання долі фонограмархівів, заторкнуті у виступах Ірини Довгалюк („Початки народномузичної фонограмархівістики у Європі”) та Вікторії Кумгир-Новак („Доля закарпатського Фонограмархіву Володимира Гошовського”), і аналіз окремих фольклорних жанрів у рефератах Наталії Швець („Собіткові пісні на Закарпатті”) та Олександра Воеводіна („Специфіка похоронної музики Закарпаття”), і проблеми видання фольклорних матеріалів у виступі Віри Тимочко („Народні пісні

підкарпатських русинів' Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського – закарпатський збірник, високо оцінений В. Гошовським”).

На завершення третього засідання був проведений круглий стіл, у рамках якого пройшла презентація нових видань, відбулася жвава дискусія щодо подальшого розвитку етномузикознавчих досліджень на Закарпатті. У дискусії взяли участь Людмила Козак, Маргарита Скаженик, Лариса Лукашенко, Ліна Добрянська, Іван Хланта, Микола Мушинка та багато інших.

Певною родзинкою конференції став реферат, який на четвертому засіданні виголосив дослідник із Будапешта Берцел Нодь. Учений приїхав до Ужгорода не сам, а з керованим ним фольклорним ансамблем „Зурго”. У цікавій і змістовній доповіді угорський дослідник, спираючись на власний досвід, констатував, що певні „па” народних танців сприяють виробленню „гормону радості”, а гра на народних інструментах допомагає усуненню нервових відхилень. На завершення виступу Б. Нодь запросив усіх охочих до оволодіння нескладними танцювальними рухами угорських танців. Тож під звуки інструментальної капели у танок пустилися і гості-дослідники, і студенти та викладачі Ужгородського музичного коледжу, і навіть керівництво області.

Загалом, як констатували всі, хто виступав на закритті ювілейного зібрання, конференція пройшла продуктивно та вкотре засвідчила, що численні починання Володимира Гошовського не пішли намарно, а дали плідний результат. Його напрацювання отримали достойне продовження як в Україні, так і за її межами.

Ірина Довгалюк

Ірина Довгалюк, музикознавець, доктор мистецтвознавства, професор кафедри української фольклористики ім. акад. Філарета Колесси Львівського національного університету ім. Івана Франка, завідувач кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (Львів), iradovhalyuk@gmail.com, +38 (067) 672 75 05.

Шості Колессівські читання

26–27 жовтня 2017 року у Львівському національному університеті імені Івана Франка відбулися Шості Колессівські читання¹. Цього разу їх

¹ „Колессівські читання” започаткувала 2007 року Кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси на пошану видатному збирачеві, транскриптору й дослідникові усної народної традиції Філаретові Колесі з метою дослідження і популяризації його наукової спадщини та активізації наукового пошуку у проблемних ділянках вивчення фольклорної традиції українського народу. Див. також про Шості Колессівські читання – URL:

приурочили до 190-ліття з часу виходу збірника «Малороссийские песни» Михайла Максимовича – видатного українського вченого-енциклопедиста, історика, етнографа, фольклориста, філолога, першого ректора університету Святого Володимира.

Колессівські читання вже протягом десятиріччя є продуктивним майданчиком для міждисциплінарних зустрічей провідних фольклористів, філологів, етномузикологів та молодих науковців з України та ближнього зарубіжжя. Цього разу було порушено проблематику едиції (наукового редагування та видання) фольклорних матеріалів.

Конференція розпочалася доповіддю доктора філологічних наук Романа Кирчіва (Львів). Професор представив комплексне бачення українського фольклорного простору в роботах Миколи Костомарова, який свого часу закріпив принципи дослідження українського народу як окремої нації в синкретичному поєднанні його матеріальної культури, народної творчості, етичних норм та інших аспектів традиційного життя.

Актуальні питання публікації наукового доробку в литовських міжнародних етномузичних виданнях висвітлив професор Рімантас Слюжінскас (Литва). Також у його доповіді були озвучені основні проблеми та наслідки інтеграції литовської гуманітаристики в європейський культурний та освітній простір, що є надзвичайно важливою інформацією для українських учених на сучасному етапі модернізації вітчизняної системи науки і освіти. У контексті нових стандартів видання наукових досліджень і матеріалів в Україні Ліна Добрянська (Львів) представила збірник „Етномузика” Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

Порівняльному аналізу сучасних видань українського фольклору було присвячено окреме засідання. Актуальні питання едиції неказкової прози та відомостей із традиційної народної демонології українців у дзеркалі фольклористичної дискусії представили Оксана Кузьменко та Володимир Галайчук (Львів). Ірина Клименко (Київ) проаналізувала останні видання народнопісенних збірників різних наукових установ. Вона відмітила позитивні моменти у відкритті важкодоступних науковцям академічних архівів і фондів, але наголосила на неузгодженості методів та підходів (наприклад, класифікації, нотації тощо).

Досвіду укладання покажчиків української пісенності (сюжетно-контекстних, мотивом і мотивів), а саме повстанських пісень, українських колядок і шедрівок, було присвячено виступи Соломії Мазур та Ігоря Гунчика (Львів). Лариса Лукашенко (Львів) на прикладі матеріалів Якова Сенчика розглянула рукопис його пісенної збірки як джерело важливої історіографічної інформації.

Підсумком першого дня конференції став форум наукових новинок. Роман Кирчів презентував своє монографічне дослідження „Історія української фольклористики. Т.1: Преромантична і романтична фольклористика” (Львів, 2017), у якому розглянуто початковий етап становлення і розвитку української науки про усну народну творчість останніх десятиліть XVIII – першої половини XIX століття. Книга позиціонується як можливий перший том наступного опрацювання наукової історії української фольклористики. Анастасія Любимова (Дніпро) представила збірник „Народні пісні сучасної Дніпропетровщини. Випуск I. Томаківський район” (Дніпро, 2016), що став першим результатом і водночас початком експедиційної роботи команди молодих дослідників під егідою недавно створеної Лабораторії фольклору та етнографії Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Доповідачка також розповіла про проблеми та перспективи етномузичних досліджень на теренах Дніпропетровської області.

Дві доповіді другого дня конференції торкалися роботи зі студентами-фольклористами. Юрій Рибак (Рівне) розповів про специфіку і тривалий досвід видання студентських фольклорних збірників на Кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету. Анастасія Колодюк (Київ) представила проект Національного музею народної архітектури і побуту України „Осінь весільна” (у рамках якого збирається велика кількість фольклорних колективів з різних регіонів) як перспективний спосіб популяризації та фіксації традиційної обрядовості. Співдоповідач Олег Коробов (Київ) висвітлив цей проект з точки зору „тренувального експедиційного майданчика” для студентів.

Під час Круглого столу учасники обговорювали проблеми едіції фонографічних записів (тему представляла і ділилася досвідом Ірина Довгало, Львів) і давніх нотацій (на прикладі видання нотних текстів А. Маркевича у збірнику П. Куліша «Записки о Южной Руси», Ірина Федун, Львів), творчість трудових мігрантів (Олена Гінда, Львів). На круглому столі також піднімалося питання консолідації зусиль науковців-фольклористів: Андрій Вовчак (Львів) укотре виніс на загальне обговорення проблеми оперування масивами фольклорної інформації, що накопичилася у фондах установ та колекціях дослідників; Маргарита Скаженник (Київ) говорила про неузгодженість термінології в наукових текстах.

Підсумком читань стало обговорення перспективних планів, тематик конференцій, спільних проектів фольклористів провідних наукових установ України та близького зарубіжжя.

Олег Коробов

Олег Коробов, співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології НМАУ ім. П. І. Чайковського, викладач Кафедри музичного мистецтва КНУКиМ, kiev.maestro@gmail.com, +38 (097) 937 34 96.

Міжнародна науково-практична конференція
„Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-
мистецьких рефлексіях” (2–3 листопада 2017 року, м. Київ)

Восени 2017 року у стінах Національної музичної академії України відбулася перша міжнародна конференція „Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях”, у якій взяли участь численні культурологи та мистецтвознавці, у т.ч. етномузикознавці нашої країни та зарубіжжя. Попри змістовну та розмаїту програму, солідний склад доповідачів на пленарному засіданні та цікавий набір виступів аж у п’яти окремих секціях¹, у цьому повідомленні йтиметься лише про музично-фольклористичний напрямок роботи конференції, який був зосереджений у секції Е „Етномузикологія: методологія, історія, жанри та стилі”².

Першого дня насамперед обговорювалася тема „Українська пісенна архайка: твори зимового циклу”. Про регіональні напрацювання в цій царині доповіли Людмила Єфремова (про Вінничину), Євген Єфремов (про сучасну Чернігівщину), Анастасія Колодюк (про Середню Волинь), Юрій Рибак (верхньоприп’ятські приспівки до „Кози”), а досвід тотального картографування зимових мелотипів українців із певними паралелями у культурі суміжних країн висвітлила Ірина Клименко.

Після перерви на розсуд слухачів було представлено три доповіді, пов’язані з акустичними методами в етномузикології, дві перші з яких пройшли у формі майстер-класу. Спершу відомий литовський фахівець у цій царині, постійний учасник кількох останніх київських конференцій професор Rigitis Амбразявічус докладно обґрунтував переваги та можливості об’єктивного технічного дослідження звуків народної музики, послуговуючись при цьому не лише литовським, а й українським матеріалом. Схожий пробний досвід у цьому ж напрямі продемонструвала у своїй доповіді Анастасія Мазуренко, яка використала передові цифрові технології у дослідженні фольклорного звучання, а саме електронно-акустичний та статистичний аналіз. Третя доповідь Іллі Фетисова стосувалася того ж методу, застосованого до вивчення за допомогою LMS-аналізатора вібраційних і тензосигналів танцювальної музики. Нарешті, в останньому виступі першого конференційного дня Вікторія Ярмола з Рівного докладно охарактеризувала рідкісні локальні награвання в скрипковій музиці Волинського Полісся, відомі під назвою „паход”.

¹ 3 програмою конференції можна ознайомитись за посиланням URL: <https://docplayer.net/82685892-Ukrayina-ievropa-svit-istoriya-ta-imena-v-kulturno-misteckih-refleksiyah.html> (дата звернення 19.11.2018).

² Слід окремо згадати про виступ на пленарному засіданні Євгена Єфремова з темою „Етномузикологія НМАУ ім. П. І. Чайковського: стан та перспективи”, що призначалося для інформування широкого загалу про стратегію наукової діяльності наших київських колег.

Другий конференційний день розпочався з доповідей на історичну тематику „Регіональні школи, видатні постаті вітчизняної етномузикології”. У трьох змістовних виступах йшлося про колекцію фонографічних валиків С. Томашівського (І. Довгалюк), про дослідження закарпатського фольклору В. Гошовським (В. Мадяр-Новак) та про основні здобутки нещодавно створеної лабораторії фольклору та етнографії Дніпропетровської академії музики (А. Любимова). Після невеликої перерви, в руслі міждисциплінарного діалогу, відбувся виступ-лекція А. Вовчака з аналізом фольклорних поетичних текстів.

Окремим блоком у конференційній програмі були представлені регіонально-жанрові дослідження, що стосувалися в основному різноманітної проблематики виконавства (М. Скаженик та О. Коробов про „тонкий голос” у піснях Поросся, І. Телюх – про жанрово-обрядове „попурі” з Хмельниччини, І. Клименко – про пісні українського застілля), а також частково – мелотипології (О. Гончаренко про весільний тип 557 на північному сході України).

На завершення конференційної програми у малій залі академії відбувся фольклорний концерт „Музика традиційного українського бенкету”, присвячений 25-річчю київської лабораторії етномузикології. Виступили фактично всі відомі фольклорні колективи Києва, учасники яких прямо чи опосередковано пов’язані з науково-дослідною лабораторією НМАУ.

Важливо відмітити, що виступи учасників конференції транслявалися через Інтернет в онлайн-режимі, а вже невдовзі більшість матеріалів доповідей було опубліковано у 12-му і 13-му випусках „Проблем етномузикології”.

Юрій Рибак

Юрій Рибак, етномузикознавець, кандидат мистецтвознавства, завідувач ПНДЛІМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії (Львів), yuriy_rybak@ukr.net, +38 (096) 276 99 87.

У березні Богдан Луканюк видав свою монографію „Музичний часо-кількісний ритм” (Львів, 2017. 304 с.). (Детальніше про книгу див. рецензію Ю. Рибак у цьому числі „Етномузики”).

12 квітня виповнилося 70 років професору Богданові Луканюку. До цього ювілею приурочено X Конференцію СІМР та видано збірник матеріалів (див. про це нижче).

12 квітня Лариса Лукашенко та Ірина Федун виступили на семінарі Обласного методоб'єднання керівників дитячих фольклорних колективів у Центрі творчості дітей та юнацтва Галичини з лекціями „Традиційні вокальні виконавські стилі українців” (Лукашенко) та „Народні музиканти-професіонали” (Федун).

21–23 квітня у ЛНМА відбулася Десята Конференція дослідників народної музики червоно-руських (галицько-володимирських) та суміжних земель (СІМР), присвячена 70-річчю професора Богдана Луканюка. (Детальніше про цю конференцію див. повідомлення Г. Пеліної у цьому числі „Етномузики”).

21 червня Ірина Довгалюк на засіданні Спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 у Національній музичній академії України імені Петра Чайковського захистила дисертацію „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції” на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства (доктора наук) за спеціальністю 17.00.03.

З 23 червня до 9 липня Ірина Федун була учасницею експедиції у рамках спільного дослідницько-популяризаційного проекту „Від Сяну до Солоків: втрачена і віднайдена Вітцівщина” товариства „Бойківщина” (м. Львів) та кафедри української фольклористики ім. акад. Філарета Колесси ЛНУ ім. Івана Франка. Детальніше див. URL: <http://philology.lnu.edu.ua/news/folklorystychna-ekspedytsiya-vid-syanu-do-solokiji-vtrachena-i-vidnajdena-vittsivschyna-cherven-lypen-2017-roku> (дата звернення 19.11.2018).

15–20 липня Лариса Лукашенко здійснила наукову експедицію до Польщі, де віднайшла відомості про життя і діяльність Я. Сенчика.

20–23 липня В. Ярмола здійснила індивідуальну фольклористичну експедицію у північних селах Волинської області: Скулин Ковельського р-ну, Глухи, Кримне та Залюття Старовижівського р-ну, де зафіксувала близько 100 народномузичних творів, а також музично-етнографічну інформацію про інструментальну культуру регіону.

У вересні Ірина Довгалюк очолила кафедру музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

28–29 вересня в Ужгороді відбулася Друга Міжнародна науково-практична конференція „Володимир Гошовський і Закарпаття,”. Від кафедри музичної фольклористики та ПНДЛМЕ виступили: Ірина Довгалюк,

Юрій Рибак, Лариса Лукашенко та Ліна Добрянська. (Детальніше про цю конференцію див. повідомлення І. Довгалюк у цьому числі „Етномузики”).

29 вересня В. Ярмола здійснила індивідуальну фольклористичну експедицію у селах Залюття Старовижівського р-ну та Гірники Ратнівського р-ну, зафіксувавши інформацію про місцевих мандрівних співців – лірника Івана Власюка та гармоніста Андріяна Данилюка.

10 жовтня Юрій Рибак призначений на посаду завідувача кафедри музичного фольклору РДГУ.

11 жовтня на підставі рішення Атестаційної колегії Ірина Довгалюк отримала диплом Доктора наук (of Doctor of Science).

26–27 жовтня у стінах ЛНУ ім. Івана Франка проходили Шості Колессівські читання. (Детальніше про цю конференцію див. повідомлення О. Коробова у цьому числі „Етномузики”).

28 жовтня у стінах академії відбулася Міжнародна конференція до 25-ліття ПНДЛМЕ.

2–3 листопада у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського відбулася Міжнародна науково-практична конференція „Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях”. Від ПНДЛМЕ з доповідями виступили: Вікторія Ярмола („Пахód’ у фольклорній традиції Західного Полісся”) та Юрій Рибак („Приспівки до новорічної ‘Кози’: міні-ареал на верхній Прип’яті”) (Детальніше про цю конференцію див. повідомлення Ю. Рибак у цьому числі „Етномузики”).

9 листопада Ірина Федун виступила співорганізатором театралізованого дійства входин у лемківську хату, що відбувалося в Музеї народної архітектури і побуту (м. Львів). Детальніше див. – URL: <http://philology.lnu.edu.ua/news/vhodyny-u-lemkivsku-hatu>, https://www.youtube.com/watch?v=NIqd_o-WNGE (дата звернення 19.11.2018).

25–26 листопада Лариса Лукашенко під час поїздки до Польщі здійснила відеозапис матеріалів Фольклорного фестивалю в с. Ганськ Володавського повіту Люблінського воєводства.

У грудні видано двотомник „Народна вокальна творчість Львівщини / збір і транскрибування Михайла Мишанича”, підготований колективом співробітників ПНДЛМЕ.

12 грудня Ю. Рибак у Рівному прочитав лекцію „Дослідження і популяризація музичного фольклору на сучасному етапі” для директорів будинків культури Рівненської, Волинської, Львівської і Хмельницької областей на курсах підвищення кваліфікації НАКККіМ.

ДОДАТКИ

Додаток 1

„ЗАТВЕРДЖУЮ”
Ректор ВМІ ім. М. Лисенка
(проф. М. Крушельницька)
„25” вересня 1992 р.

ПЕРСПЕКТИВНИЙ ПЛАН РОБОТИ Науково-дослідної лабораторії музичної етнології при кафедрі музичної фольклористики Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові

Вирішення фундаментальної проблеми „*Традиційна народна музика й етнічна історія Галичини та Волині (Володимирії)*” доцільно здійснити в чотири основні етапи:

перший етап – згромадження первісних (вихідних) музично-етнографічних даних, їх архівне опрацювання та виконання ряду підготовчих теоретично-практичних праць (збірників-антологій, окремих дослідницьких статей, дисертаційних та дипломних робіт тощо);

другий етап – виготовлення та публікація загальних *Каталогів типових народномузичних форм і народномузичних інструментів*, а також *Атласів ареального їх розповсюдження*;

третій етап – написання ряду узагальнюючих монографічних праць, у тому числі підручничового типу на теми (орієнтовно): „*Традиційна народна музика Галичини (вокальна, інструментальна й танцювальна творчість)*”; „*Традиційна народна музика Волині та Західного Полісся*”, „*Традиційна народна музика галицько-волинських і суміжних земель*” тощо;

четвертий етап – створення колективної багатотомної монографії „*Традиційна народна музика й етнічна історія Галичини та Волині (Володимирії)*” за участю фахівців суміжних дисциплін (етнографів, філологів, істориків, археологів та ін.).

Для реалізації кожного з намічених етапів планується в середньому від 10 до 15 років.

В залежності від конкретних умов вирішення поставленої проблеми даний перспективний план може коригуватися в бік уточнення поточних завдань.

Науково-методичний керівник НДЛІМЕ,
снс, кандидат мистецтвознавства
(Б. Луканюк)

Додаток 2

Перспективний план першого етапу роботи (1990–2004)

Вирішення пріоритетних завдань *першого етапу* розробки фундаментальної проблематики „Традиційна народна музика й етнічна історія Галичини та Волині (Володимирії)” передбачає:

1) здійснити **п'ять** цільових програм (разом з конкретними під-програмами) польового обстеження народномузичних культур маловивчених історико-етнографічних областей Західної України – „Надсяння”, „Мале Полісся”, „Передкарпаття”, „Опілля”, „Волинь”;

2) в рамках цих програм провести **180** планових групових експедицій (типу суцільного обстеження), які повинні принести загалом **13-14 тисяч** записів (народномузичних творів з варіантами);

3) поза цільовими програмами для доповнення наявних музично-етнографічних даних провести **225** вузькотематичних експедицій, що мали би додатково дати **6-7 тисяч** одиниць (записів);

4) задепонувати сторонніх надходжень (як від студентів і викладачів консерваторії, так і від місцевих збирачів) загалом біля **10 тисяч** народномузичних творів і довести таким чином обсяг зібраних в архівах НДЛМЕ музично-етнографічних матеріалів до **30 тисяч**;

5) опрацювати наявні матеріали згідно розроблених стандартів архівної обробки та піддати загальній (паспортній) систематизації (експедиції, їх географія, зафіксовані жанри, типи, виявлені виконавці тощо);

6) зробити **три тисячі** спеціальних **фонологічних** транскрипцій („розшифровок”), створивши окремий картотечний нотний архів;

7) підготувати до друку (спільно з кафедрою музичної фольклористики) **три** збірники-антології народномузичних творів по 15 а.а. кожний;

8) опублікувати наукових праць різного профілю в межах фундаментальної проблематики НДЛМЕ не менше 20 авторських аркушів;

9) організувати **10** науково-практичних конференцій дослідників традиційної народної музики регіону та суміжних земель, опублікувавши їх матеріали загальним обсягом 45 авторських аркушів;

10) максимально сприяти в роботі над частковими темами основної фундаментальної проблематики на рівні як дисертаційних, дипломних робіт, так і окремих малих досліджень (статей, повідомлень, рефератів тощо); максимально залучати до реалізації планових завдань НДЛМЕ студентів і працівників Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та інших споріднених навчальних закладів регіону (інститутів культури, педагогічних інститутів, музичних факультетів університетів).

Належне виконання намічених заходів як у кількісному, так і в якісному відношенні дозволить перейти до планування конкретних завдань та обсягів робіт наступного другого етапу (2005–2015).

Додаток 3

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ НАКАЗ

30.12.92 № 279 м. Київ

Про створення Проблемної науково-дослідної лабораторії історії українського мистецтва та архітектури [...] та Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при кафедрі музичної фольклористики Вищого державного музичного інституту ім. М.В. Лисенка

Відповідно до Основ законодавства України про культуру та з метою розвитку вузівської науки, спрямованої на прискорення процесів відродження й розвитку української національної культури

1. Створити [...] Проблемну науково-дослідну лабораторію музичної етнології при кафедрі музичної фольклористики Вищого державного музичного інституту ім. М.В. Лисенка

2. Ректорам [...] Вищого державного музичного інституту ім.М.В.Лисенка М.Т. Крушельницькій:

2.1 Подати проекти кошторису витрат зазначених лабораторій на 1994 р. для подання Міністерства фінансів України за рахунком коштів, передбачених по розділу 202 парагр. 1 „Наука”.

2.2 У 1993 р. забезпечити виконання планових наукових досліджень за рахунок другої половини навантаження професорсько-викладацького складу, який буде залучено до роботи в проблемних науково-дослідних лабораторіях.

3. Контроль за виконанням наказу покласти на Управління навчальних закладів, формування та перепідготовки кадрів [...].

Міністр І.М. Дзюба

11.01.1993

Додаток 4

Витяг із Перспективного плану роботи ПНДЛМЕ на 1994–1997 роки

№	ТЕМАТИКА	Індекс	Обсяг	Виконавець
	Експедиційно-польова робота:	1.0	264 експ.	КМФ та НДЛМЕ
	<i>Питання методики:</i>			
1	Фіксація нар.-танц. творчості:	1.1	0,5 а/а	мнс Л.Сабан
	<i>Питальник</i>			
	<i>Цільові програми</i>	1.2	72 експ.	
	<u>Мале Полісся:</u>	1.23	15 експ.	
2	а) Белзівщина (Пораття)	1.232	9 експ.	ст. викл. Л.Кушлик
3	а) Вороняки	1.232	6 експ.	лаб. А.Поточняк
	<u>Опілля:</u>	1.24	21 експ.	
4	а) Південно-східне	1.242	9 експ.	зав. Т.Брилинський
5	б) Північно-східне	1.242	12 експ.	зав. Т.Брилинський
	<u>Передкарпаття:</u>	1.25	36 експ.	
6	а) Підгоргання	1.252	18 експ.	ст. лаб. В.Коваль
7	б) Покутське підгір'я	1.252	18 експ.	мнс О.Турянська
8	<i>Вузькотематичні</i>	1.2-1.3	32 експ.	КМФ та НДЛМЕ
9	<i>Сторонні надходження</i>	1.2-1.3	160 експ.	КМФ ТА НДЛМЕ
	Архівування	2.0		
	<i>Питання методики:</i>	2.1	1,5 а/а	
10	Методика фоноархівування	2.1	0,5 а/а	ст. лаб. В.Коваль
11	Комп'ютерна інвентаризація:	2.1	0,5 а/а	зав. Т.Брилинський
	Метод. розр.			
12	Первинні аналітичні каталоги:		0,5 а/а	снс Б.Луканюк
	Метод. розр.			
	<i>Графоархівування</i>	2.211	6000 од.	
	<i>Цільових програм</i>	2.211.1	3200 од.	
13	<u>Надсяння</u>	2.22	200 од.	лаборанти
	<u>Мале Полісся:</u>	2.23	750 од.	
14	а) Белзівщина (Пораття)	2.232	450 од.	лаборанти
15	а) Вороняки	2.232	300 од.	лаборанти
	<u>Опілля:</u>		750 од.	
16	а) Південно-східне	2.241	450 од.	лаборанти
17	б) Північно-східне	2.241	300 од.	лаборанти
	<u>Передкарпаття:</u>		1500 од.	
18	а) Підгоргання	2.252	900 од.	лаборанти
19	б) Покутське підгір'я	2.252	600 од.	лаборанти
20	<i>Вузькотематичних</i>	2.2-2.3	400 од.	КМФ та НДЛМЕ
21	<i>Сторонніх надходжень</i>	2.2-2.3	2400 од.	КМФ та НДЛМЕ
22	<i>Фоновідеоархівування</i>	2.212	360 год.	ст. лаб. В.Коваль
23	<i>Фонологічні транскрипції</i>	2.214	44 а/а	мнс О.Турянська
24	<i>Інвентаризація фондів</i>	2.121	повна	відповідальні
25	<i>Комп'ютерна інвентаризація</i>	2.122	вибіркова	зав. Т.Брилинський
26	<i>Аналітична каталогізація</i>	2.131	вибіркова	зав. Т.Брилинський

Наукове видання

ЕТНОМУЗИКА

Число 14

Збірка статей та матеріалів
з нагоди 25-річчя ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Редакція:

нс, канд. м-ва Ліна Добрянська (секретар, lina.dobrianska@gmail.net); зав. кафедри музичної фольклористики, проф., доктор м-ва Ірина Довгальок (iradovhalyuk@gmail.com); зав. ПНДЛМЕ, доц., канд. м-ва Юрій Рибак (yuriy_rybak@ukr.net); пнс, проф., канд. м-ва Богдан Луканюк (відповідальний редактор, lukaniuk@ukr.net); мнс, канд. м-ва Лариса Лукашенко (larysa.lukashenko@gmail.com); мнс, доц., канд. м-ва Вікторія Ярмола (vita_jarmola@ukr.net)

Упорядник

Юрій Рибак

Макетування

Юрій Рибак

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 2.11.2018 р.

Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60x84/16.

Друк на різнографі. Ум. друк. арк. 15,4. Обл. вид. арк. 15.

Наклад 100 прим. Зам. 12