

*Ювілею
професорки Ірини Довгалюк
присвячується*



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

ЕТНОМУЗИКА

16

*Збірка статей та матеріалів
із нагоди ювілею
професорки Ірини Довгалюк*

Львів
2020

УДК 78.6У

Е 88

<https://doi.org/10.33398/2523-4846-2020-16-1>

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
протокол № 9 від 3.12.2020 р.

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 24303-14143ПР від 08.01.2020

Редакційна колегія:

Любов Кияновська – докторка мистецтвознавства, професорка (голова)

Адріана Гельбіг – докторка, професорка (США, Піттсбург)

Пйотр Дагліг – доктор, професор (Польща, Варшава)

Ульріх Моргенштерн – доктор, професор (Австрія, Відень)

Сванібор Петтан – доктор, професор (Словенія, Любляна)

Уве Ронстрем – професор (Швеція, Уппсала)

Ольга Катрич – кандидатка мистецтвознавства, професорка

Марія Соневицька – доцентка (США, Каліфорнія)

Ірина Довгалюк – докторка мистецтвознавства, професорка

Богдан Луканюк – кандидат мистецтвознавства, професор

Рецензенти:

Юрій Медведик – доктор мистецтвознавства, професор

Наталія Сиротинська – докторка мистецтвознавства, професорка

Упорядник:

Ліна Добрянська – доцентка, кандидатка мистецтвознавства

Мовне редагування:

Надія Пастух – кандидатка філологічних наук

Збірка „Етномузика” включена до Переліку наукових фахових видань України категорії „Б” у галузі мистецтвознавства, індексується в міжнародних наукометричних базах даних: INDEX COPERNICUS, Scientific Indexing Services, Academic Resource Index Research Bible, Google Scholar

Е 88 **Етномузика:** збірка статей та матеріалів із нагоди ювілею професорки Ірини Довгалюк. Львів: ГАЛИЧ-ПРЕС, 2020. Число 16 / упор. Л. Добрянська. 248 с.

У шістнадцятому щорічнику „Етномузика” вміщено наукові статті дослідників з України, США, Ізраїлю, Білорусі, що охоплюють широке коло питань із різних галузей історії та теорії музичної фольклористики. У збірці так само представлено роботи з педагогіки, рідкісні новознайдени архівні матеріали, а також рецензії, огляди, повідомлення і хроніку за 2019–2020 роки.

УДК 78.6У

© Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2020

© Кафедра музичної фольклористики ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2020

*Ювілею
професорки Ірини Довгалюк
присвячується*

ЗМІСТ

<i>Від редакції</i>	7
<i>Ірина Довгалюк. Сторінки життєпису</i>	9

Студії

Андрій Вовчак

Наукова праця Ірини Довгалюк у царині історії української етномузикології	16
--	----

Богдан Луканюк

Причинки до біографії Климента Квітки: Так коли Климент Квітка побував у Кукавці? (закінчення)	63
---	----

Надія Супрун-Яремко

Музично-фольклористична діяльність Григорія Концевича	93
--	----

Антоній Поточняк

Еволюція весілля на Вороняках: слідами Оскара Кольберга й Осипа Роздольського	115
--	-----

Міхаель Лукін, Яков Мазор, Едвін Серуссі, Ольга Коломиєць

„Тіш-нігун № 3” із збірки „Єврейські народні мелодії без слів” Мойсея Береговського: вступ до вивчення хасидської музики в українському контексті	141
---	-----

Василь Коваль

Три невідомі листи Філарета Колесси	158
---	-----

Тамара Якіменка

Ландшафты беларускай этнамузычнай архаікі: ракурсы вывучэння (па старонках выданняў этнамузыкалагічных прац маладых музыкантаў БДК/БДАМ 1991–2013 гг.)	170
---	-----

Педагогіка

Людмила Гапон, Роман Дзвінка

Традиційний спів та сучасне фольклорне
виконавство: програма 189

Рецензії, огляди, повідомлення

„25-ліття львівської Кафедри музичної фольклористики
та Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної
етнології: історія – персоналії – доробок.
Біобібліографічний показчик”

– **Галина Пшенічкіна** 207

Віра Мадяр-Новак „Антологія наукової
думки про народну музику Закарпаття”

– **Ганна Пеліна** 209

Проект “Folk_ME”: майбутнє народномузичної освіти

– **Лариса Лукашенко** 211

49-та Міжнародна Баладна Конференція у Вільнюсі
“Human Relationships in and through Songs:
Meanings and Contexts”

– **Лариса Лукашенко, Олена Серко** 216

Міжнародний етномузикознавчий симпозіум у Відні

– **Ірина Довгалюк, Лариса Лукашенко** 220

Сьомі Колессівські читання

– **Христина Попович** 224

Друга конференція молодих дослідників народної
музики

– **Надія Ханіс** 226

Хроніка '19–20 / уклала Вікторія Ярмола 229

Додатки

Список праць Ірини Довгалюк /
уклала *Ірина Довгалюк* 234

Шістнадцятий випуск „Етномузики” присвячений ювілею професорки, докторки мистецтвознавства, завідувачки Кафедри музичної фольклористики ЛНМА імені М. В. Лисенка Ірини Довгалюк, чий вагомий доробок у галузі історичного етномузикознавства став суттєвим внеском не лише в українську, а й у загальносвітову музичну фольклористику. Як це вже стало традиційно для щорічників, приурочених знаним ученим, відкриває випуск короткий життєпис дослідниці, у якому сама І. Довгалюк пропонує читачам, як сказав би Квітка, „погляд на свій фольклористичний шлях” – у формі теплих цікавих спогадів про сплетіння життєвих та наукових стежок.

Численні та багатогранні напрацювання І. Довгалюк у царині історії української музичної фольклористики стали предметом ґрунтовного розгляду в масштабній публікації Андрія Вовчака, яка розпочинає рубрику „Студії”. Автор уперше цілісно розглядає весь масив друкованих робіт І. Довгалюк та її популяризаційних проєктів, систематизує їх за основними проблемно-тематичними напрямками, що стосуються головно історії фонографування та видань української народної музики, а також постатей Осипа Роздольського й Філарета Колесси.

Закономірно, що присвята цьогорічної збірки зумовила появу в ній студії переважно історичного спрямування. Так, наступна стаття – завершальна частина нарису Богдана Луканюка із циклу „Причинки до біографії Климента Квітки”, яка продовжує висвітлення історії спільних експедицій Климента Квітки та Олени Курило. Ефективність одночасної польової фіксації етномузикознавця та етнофілолога-діалектолога підтверджує вміщена наприкінці статті ретельна музична й словесна транскрипція балади з докладними коментарями обох дослідників.

Публікація Надії Супрун-Яремко оповідає про першого професійного фольклориста Кубані – Григорія Концевича, який зробив значний внесок у формування музичної фольклористики цього регіону на межі ХІХ–ХХ століть. Висвітлено головні віхи діяльності Г. Концевича, проаналізовано його фольклористичні збірки та дослідницький нарис про чумацькі пісні.

Великою мірою продовжує історичну тематику й стаття американського науковця, випускника Кафедри музичної фольклористики Антонія Поточняка, у якій весільна традиція частини етнографічного регіону Вороняки (Львівська область) розглядається на основі зіставлення польових матеріалів автора із записами О. Кольберга та О. Роздольського, здійсненими наприкінці ХІХ століття.

Аналіз цікавого історичного джерела – традиційного піснеспіву хасидів „нігун”, який записав із власної пам’яті Мойсей Береговський, – міститься у спільній роботі української дослідниці Ольги Коломисць та трьох учених з Ізраїлю – Міхаеля Лукіна, Якова Мазора та Едвіна Серус-

сі. У розвідці також здійснено спробу зіставити цей нігун із ладово спорідненими українськими мелодіями із зібрання Зиновія Лиська.

Дотепер невідомий широкому загалу джерельний матеріал – три листи Філарета Колесси – представляє Василь Коваль, відкриваючи публікацію епістолярію розгорнутою передмовою. Завдяки системному текстологічному аналізу листів проливається світло на досі незнані сторінки життяпису академіка в період Другої світової війни.

Завершує рубрику публікація білоруської вченої Тамари Якіменка, у якій характеризувано збірки етномузикологічних статей молодих музикознавців Білоруської державної музичної академії. Проаналізовано підходи молодих дослідників до різнобічного вивчення архаїчного вокально-го та інструментального фольклору Білорусі.

Підрозділ „Педагогіка” знайомить зі змістом навчальної програми „Традиційний спів та сучасне фольклорне виконавство” для магістрів спеціалізації „музичний фольклор”, яку упорядкували рівненські колеги Людмила Гапон та Роман Дзвінка з Кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету. Як зрозуміло з назви, програма зорієнтована на те, аби навчити студентів засвоювати як автентичний стиль виконання, так і його сучасні форми.

Рубрика „Рецензії, огляди, повідомлення” містить дві рецензії: Галини Пишенікіної на довідкове видання про Кафедру музичної фольклористики та ПНДЛМЕ (Львів, 2019) та Ганни Пеліної на книгу Віри Мадяр-Новак „Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття” (Ужгород, 2019). Огляд Лариси Лукашенко присвячено Міжнародному науково-освітньому проєкту “Folk Music Education for Future Generations” („Народномузична освіта для майбутніх поколінь”) – “Folk ME”, одним із учасників якого від 2019 року є наша музична академія (керівник проєкту з української сторони – Юрій Рибак, учасники – співробітники ПНДЛМЕ). Чотири повідомлення – автори Ірина Довгалюк, Лариса Лукашенко, Христина Попович та Олена Серко – присвячено різноманітним етномузикологічним конференціям 2019 року: Міжнародному симпозіуму у Відні, 49-й Міжнародній баладній конференції у Вільнюсі, львівським Сьомим Колесівським читанням та Третій конференції молодих дослідників народної музики. Рубрику завершує Хроніка за 2019/2020 роки.

У додатках до цього випуску подано бібліографію І. Довгалюк, що не лише демонструє весь обсяг напрацювань ювілярки, а й служить інформаційним доповненням до вже згадуваної статті А. Вовчака.

Зауваження й пропозиції просимо надсилати на пошту Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів–5) або на електронні адреси членів редколегії.

СТОРІНКИ ЖИТТЄПИСУ

Ірина Довгалюк (із дому *Шнерх*) народилася 29 листопада 1959 року у Львові в сім'ї викладачів вищої школи Оксани та Сергія Шнерхів. Батько – доктор технічних наук, академік Української нафтогазової академії, професор Львівського та Жешівського політехнічних інститутів, автор численних наукових праць і винаходів з австрійсько-французько-української родини Шнерхів – Пакве – Сапрунів. Мама (з дому Коваль) – родом із Дрогобича, викладач вищої школи, науковий співробітник науково-дослідних установ.

Можливо, мої етномузичні зацікавлення з'явилися і не випадково. Батьківський рід Сапрунів походив зі с. Наконечного коло Яворова, що на Львівщині. Саме Сапруни були серед тих нечисленних ентузіастів, хто відгукнувся на заклик часопису „Зоря” 1880 року збирати та пересилати в редакцію народні пісні з мелодіями для їхньої подальшої публікації. Деякі із записів Степана Сапруна з його коментарями навіть було надруковано в одному з наступних номерів газети. Згодом Володимир Гнатюк у своїх славних „Гаївках” опублікував матеріали Івана та Степана Сапрунів, у тому числі познайомив громадськість із маловідомими тоді ранцівками, які разом із гаївками записав Степан у Наконечному.

У дитинстві разом із Батьками часто влітку відпочивала в Косові на Івано-Франківщині, де вечорами зі сестрою Лесею слухала казки в оповідях Наталії Семенюк (дружини Марка Черемшини), яка винаймала помешкання по сусідству. Гостею літньої, а згодом – львівської оселі була поетеса, письменниця, перекладачка, дослідниця фольклору та етнографії Ольга Дучимінська¹. Багато цікавих товаришок мала і Бабуся Юлія (сестра о. Северина Сапруна – священника, диригента, музичного та громадського діяча, несправедливо звинувачена та позбавлена волі в грудні 1944 року на 10 років). Серед її близьких гімназійних приятельок були дружина етнолог, мис-

¹ Ольга Дучимінська, яка була знайома з Іваном Франком, товаришувала з Ольгою Кобилянською, Оленою Кульчицькою, Богданом Лепким, Олександром Олесем, Олексієм Новаківським, Іваном Огієнком, Іриною Вільде, Станіславом Вінцензом, Соломією Крушельницькою та багатьма іншими видатними діячами, відбула багатолітнє покарання за буцімто причетність до вбивства Ярослава Галана. Переслідувана радянським режимом, вона не мала власної оселі та знаходила прихисток у приятелів. Бувало гостювала й у нас. Деякий час у нашій квартирі зберігалася кілька пачок із її речами та архівом.

тецтвознавця Романа Гарасимчука, невістка Андрія Чайківського та інші не менш цікаві особи. Багато можна було тоді всілякого дізнатися. Та хто ж його знав, та й я була тоді „трохи” замалою...

1967 року разом із Батьками, які розпочали працю у щойно створеному Інституті нафти і газу, переїхала до Івано-Франківська¹ та пішла в перший клас місцевої середньої школи № 13, згодом училася у СШ № 17, 8 класів якої закінчила 1975 року.

Музичну освіту здобувала з п'яти років: спочатку вдома, у відомій тоді у Львові приватній вчительки Іванни (Янці) Насальської, а відтак у 1967–1975 роках в Івано-Франківській музичній школі № 1. Виглядає доволі знаково те, що першими моїми вчителями були: з фортепіано – Юрій Сливинський (а після його від'їзду до Львова – Ольга Литвинович), а із сольфеджіо – Олександра Турянська, знані в майбутньому дослідники народної музики.

Здобуття професійної музичної освіти розпочала в Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського, вступивши 1975 року на його фортепіанний відділ. Проте через рік продовжила навчання на теоретичному, у класі Ольги Кравців, який із відзнакою закінчила 1979 року. Я вчилася у таких знайомих педагогів як Ігор Шустикевич, Наталія Анікієнко, Наталія Супрунюк, Олександр Симчич, Лідія Грабар. Викладачем музичного фольклору в училищі була Олександра Турянська, яка на той час перейшла туди на роботу і, незважаючи на загальносоюзну програму курсу, що передбачала вивчення російського фольклору, розказувала багато цікавого про українські народні традиції та музику.

По закінченні музичного училища, цього ж 1979 року, вступила на історико-теоретичний факультет Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка, який із відзнакою закінчила 1984 року. Була активним учасником Студентського наукового товариства: виступала на конференціях (на одній із них, у Харкові, моя доповідь викликала особливе зацікавлення і, мабуть, не стільки тим, що я говорила, а тим, що виступ мій був українською), брала участь у курсах на найкращу наукову роботу тощо.

Період мого навчання в консерваторії був доволі розмаїтим. Ще на другому курсі влаштувалася вихователем у дитячий садочок, а згодом там же працювала опалювачем (у садку не було центрального опалення, а лише пічки, які напалювали двічі на день: о 6 ранку або в іншу зміну – о 6 вечора), працювала концертмейстером, керівником танцювального гуртка в Шевченківському будинку піонерів м. Льво-

¹ До Львова мої Батьки повернулися 1979 року.

ва (народними танцями займалася в шкільно-училищний період, що допомогло мені в роботі). У студентські роки також працювала, закінчивши відповідні курси, екскурсоводом, а відтак гідом-перекладачем БММТ „Супутник”. Зазвичай у канікулярний період проводила екскурсії по Львову, їздила як перекладач по Україні із закордонними (чеськими та словацькими) туристами.

Утім усе це не заважало моєму навчанню. Тим паче, що пропускати заняття було каригідним, адже нашими педагогами були такі висококласні професори як Стефанія Павлишин, Марія Білинська, Михайло Лемішко, Любомира Яросевич, Емілій Кобулей, Володимир Флис, Дарія Личковська та багато інших не менш цікавих і неповторних спеціалістів своєї справи. Та й група у нас була неабияка. Серед моїх однокласників – відомі сьогодні науковці, педагоги та мистці – Богдан Сюта, Ірина та Юрко Антонюки, Уляна Бабюк-Косменко, Галя Горбань-Стернюк, Жанна Чайковська-Марченко, Сашко Албул, Дмитро Капирін, Ірина Коцюба-Журавкова та інші.

Викладачем музичного фольклору в ті роки в музикознавців і композиторів, як зрештою і в студентів інших спеціальностей, був Юрій Сливинський. Маючи власну багатолітню народномузичну експедиційну практику та чималий фольклористичний досвід, викладач захоплено розказував нам про різні традиційні обряди, народні пісні й інструментальну музику, ілюструючи лекції власним співом. Його виклади були для переважної більшості міського студентства винятково захоплюючими та пізнавальними. Свої аргументи до мого зацікавлення народною музикою додала й фольклористична практика. Я намагалася максимально часто потрапляти на збирацькі сеанси, тож згодом мені навіть дозволили проводити такі записи самостійно, чого тоді зазвичай не практикували. Коли ж мене з приятелькою Жанною Чайковською не брали на черговий сеанс (бо була не наша черга), ми, бувало, так настирливо „крутилися” біля осель, де проводився запис, що нас нерідко туди таки запрошували. Одного разу саме так і познайомилися з Михайлом Нечаєм. Відомий мольфар повертався додому, де його дожидалися викладачі з нашими колегами. Чекаючи його прийшлося добряче, оскільки він ще довго коло потічка оповідав нас різні свої небилиці.

Тож коли прийшлося вибирати подальшу дослідницьку стежу – довго не думала й попросилась у клас Юрія Сливинського. Саме він остаточно привив мені інтерес до народномузичної культури, а відтак увів у дослідницький світ галицького музичного етнографа Осипа Роздольського, заінтригував його унікальною, маловідомою тоді збирацькою фонографічною спадщиною та врешті допровадив

до диплома з темою „Збирацька діяльність Осипа Роздольського”. Оцінював моє атестаційне дослідження Богдан Луканюк. Позитивна, підтримуюча мою працю рецензія містила й критику, яка стала водночас добрим уроком на майбутнє. Професор звернув мою увагу на те, що я не точно вказала кількість мелодій, які містилися в збірнику О. Роздольського – С. Людкевича, скориставшись підрахунками відомої дослідниці. Тож я добре засвоїла той давній урок: якщо є можливість здобувати інформацію з першоджерел – ніколи не покладатися на чийсь дописи, навіть якщо їх зробили імениті вчені. Тоді я ще й не здогадувалася, що саме Б. Луканюк стане згодом моїм наставником, провідником і порадиником у світі науки.

Наприкінці четвертого курсу консерваторії я вийшла заміж за випускника Львівського політехнічного інституту Анатолія Довгалока, а через рік у нас народився син Северин. Сьогодні у сина є чарівна дружина Уляна та незрівнянна донечка Меланія.

А далекого 1985 року, як трішки підріс син, я розпочала працю у Львівському музично-педагогічному училищі імені Філарета Колесси: спочатку концертмейстером у вокалістів (працювала із заслуженим артистом України Георгієм Кузовковим) і диригентів, а з 1989 року – викладачем музично-теоретичних дисциплін. На початках проводила заняття із сольфеджіо, гармонії, теорії музики, а з 1990 року почала викладати ще й новий тоді для музично-педагогічних училищ курс – „Український музичний фольклор”. Цього ж року уклала та опублікувала першу в Україні програму з вивчення музичного фольклору для музично-педагогічних училищ (перемігши в оголошеному міністерством конкурсі програм із курсу „Український музичний фольклор”). Незабаром разом із Михайлом Мишаничем підготували та опублікували програму також і з абсолютно новітнього в ті роки курсу для музично-педагогічних училищ – „Фольклористична практика”. Відтак стала учасником методичних нарад, які проводили в різних містах України стосовно викладання предметів, що стосувалися музичного фольклору. У ці роки читала лекції про народну музику й на Обласних курсах підвищення кваліфікації вчителів. В училищі також провадила екскурсії у невеличкому музеї Філарета Колесси. Загалом пропрацювала там до 1995 року.

З 1993 року спершу як сумісник, а з 1995 як основний працівник розпочала працю на щойно створений на філологічному факультеті Львівського національного університету імені Івана Франка кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси – як асистент, із

2002 – доцент (2004 року отримала диплом доцента), а з 2017 – професор.

Одночасно з викладами в університеті стала працювати у Львівській національній музичній академії імені Миколи Лисенка: з 1999 до 2017 року – старшим науковим співробітником Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології, із 2001 до 2015 роки ще й доцентом, а з 2017 – професором, завідувачем кафедри музичної фольклористики.

Розпочату в студентські роки музично-етнографічну біографію продовжила у 90-х роках. Їздила у фольклористичні експедиції у різні регіони Галичини. З 1993 року – ще і як керівник фольклористичних експедиційних практик студентів-фольклористів ЛНУ імені Івана Франка, у часі яких було обстежено понад сотню сіл, головно Бойківщини.

Окрема історія – „тернистий” науковий шлях. Мені неймовірно повезло з наставниками. Моїми вчителями були унікальні педагоги, непересічні люди, висококласні професіонали, самовіддано та безкорисливо захоплені своєю справою, які не лише теоретично вчили-виховували, але власним прикладом заохочували до праці. Таким взірцем насамперед стали мої Батьки, моя Родина, де книжка, наука, пізнавальні подорожі завжди були в пріоритеті.

Подиву гідний як педагог-людина і Юрій Сливинський, із яким я мала честь спілкуватися не лише в учнівсько-студентські роки. Так, уже після закінчення консерваторії, коли підріс мій син, і я звернулася до викладача за порадою стосовно своєї подальшої наукової праці, Юрій Петрович, призначивши зустріч, віддав мені два великі пакети з архівними матеріалами, що стосувалися фонографічної музично-етнографічної праці Осипа Роздольського, які він збирав упродовж багатьох років і які зберігав у своєму приватному архіві. Мабуть, небагато знайдеться дослідників, хто б так альтруїстично поділився унікальними архівними документами, громадженими роками. Саме Ю. Сливинський, посилаючись на те, що загалом відійшов від активної дослідницької діяльності, не лише порадив, а й посприяв моїй подальшій праці як аспірантки-пошукувачки в класі професора Богдана Луканюка, який своєю чергою мене підтримав і даліше повів звестими науковими стежками.

Саме під керівництвом проф. Богдана Луканюка я розпочала свої власне наукові студії. На початках праця йшла, може, і не так інтенсивно, як того би хотілося: робота, домашні обов’язки, а понад усе високі вимоги професора до наукового дослідження, яке не завжди мені давалося відразу. Коли дисертаційна робота була загалом гото-

ва, проф. Б. Луканюк запропонував мені спробувати покращити її, оскільки зроблене вивело на цікаві спостереження. Так сторінка за сторінкою, розділ за розділом, з'явився абсолютно новий дисертаційний текст на тему „Осип Роздольський в історії музичної фольклористики”, який я захистила 1998 року на Спеціалізованій вченій раді НМАУ імені Петра Чайковського. Повезло мені й з опонентами – винятково доброзичливою Марією Загайкевич і неповторним Олегом Смоляком. Роки навчання-спілкування з Б. Луканюком стали, власне кажучи, опорною базою, основою мого розуміння того, яким має бути вчений. Засадничі тези, які я винесла з настанов професора і які я сьогодні намагаюся передати своїм студентам, це – „Бути чесною і прецизійною в науці”, „Працювати не лише собі на користь, а й для суспільства”, „Пам'ятати про необхідність віддавати належну шану своїм попередникам” і, мабуть, найважливіше – „Не працювати на смітник”!

Після захисту кандидатської проф. Богдан Луканюк, який кілька років по тому спостерігав за моїми різноматичними зацікавленнями, порадив не розпорошуватися на всілякі принагідні теми, а взятися за розпрацювання історії початків звукового документування народної музики в Україні. Тема була настільки захопливою, а звідусіль неждано виринали стільки неочікуваної, цікавезної інформації, що врешті-решт мої архівно-джерельно-бібліотечні пошуки, доповнені віднайденими в інтернеті унікальними науковими працями головно зарубіжних учених, вилилися в монографію „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції”, яка вийшла 2016 року у видавництві Львівського університету. Вже наступного 2017 року знову ж у НМАУ ім. П. Чайковського за монографією я захистила докторську дисертацію та здобула науковий ступінь доктора мистецтвознавства за спеціальністю „музичне мистецтво”. Сьогодні я є членом Спеціалізованих вчених рад ЛНМА імені М. В. Лисенка та НМАУ імені П. Чайковського.

Загалом нині в моєму дослідницькому доробку понад сотня публікацій, у тому числі дві монографії, каталоги, статті, переклади наукових праць, навчальні програми, методичні рекомендації, рецензії, огляди тощо, участь у всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях в Україні та закордоном (Польща, Словаччина, Австрія). Окрім того, разом із проф. Василем Івашковим та доц. Андрієм Вовчаком – є однією із засновників та організаторів низки конференцій, зокрема серії „Колессівські читання”, започаткованої 2007 року на кафедрі української фольклористики ЛНУ, а з Юрієм Рибаким та Вікторією Ярмолою – ще зовсім „юної” серії щорічних конференцій

молодих дослідників народної музики, розпочатих 2018 року КМФ і ПНДЛІМЕ ЛНМА імені М. В. Лисенка.

Серед інших напрацювань – редактор, упорядник (як самостійно, так і у співпраці) збірників наукових статей і матеріалів, зокрема: окремих випусків щорічника „Етномузика” (числа 4, 5, 9); філологічної (вип. 37, 47, 66) та мистецтвознавчої (вип. 10) серій „Вісника Львівського університету”, збірників наукових праць і матеріалів „Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття” та „Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій” та ін.

Упродовж останніх років – учасник низки індивідуальних і колективних проєктів із дослідження, опрацювання та публікації невідомої спадщини українських фольклористів, зокрема Осипа Роздольського та Філарета Колесси. Працюю над упорядкуванням та описом Приватного архіву академіка Філарета Колесси у Львові. У співпраці з ученими з Інституту проблем реєстрації інформації НАН України брала участь в опрацюванні, оцифруванні й оприлюдненні фонографічної народномузичної спадщини Осипа Роздольського (записи датовані 1900–1940 роками) та Філарета Колесси (записи мелодій дум 1908 року). Оцифровані фонограми поміщені на CD та викладені на сторінках Вікімедії.

Далі буде...

Львів, 29 листопада 2020 року

УДК 801.8:781.7](477)"18/19":303 І. Довгалюк

Андрій Вовчак

<https://orcid.org/0000-0002-6439-0349>

НАУКОВА ПРАЦЯ ІРИНИ ДОВГАЛЮК У ЦАРИНІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ

Андрій Вовчак, фольклорист, канд. філологічних наук, доцент Кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси, завідувач Лабораторії фольклористичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів), vovczak@gmail.com, +38 032 239 47 20.

У статті запропоновано огляд 30-літньої наукової діяльності львівської етномузикологині Ірини Довгалюк у царині історії української музичної фольклористики. Багатогранний доробок дослідниці розкрито за основними проблемно-тематичним напрямом з урахуванням часової динаміки розгортання студій. Серед розглянутих напрямів: а) музично-етнографічна діяльність українського фольклориста Осипа Роздольського; б) історія видання української народної музики; в) фольклористична діяльність Філарета Колесси; г) історія фонографування української народної музики; ґ) народномузичне архівування (фоноархівування). Простежено особливості дослідницького стилю Ірини Довгалюк, теоретико-методологічний та прикладний інструментарій її історичних пошуків. Огляд підготовано головню на основі друкованих публікацій Ірини Довгалюк, а також аналізу її науково-дослідних та популяризаційних проєктів і заходів.

Ключові слова: Ірина Довгалюк, історія етномузикології, Осип Роздольський, фонограф, народномузичне фонографування, видання української народної музики, Філарет Колесса, народномузичне архівування (фоноархівування).

Свій науковий шлях Ірина Довгалюк розпочала на початку 1990-х, у бурхливий час національного пробудження та державного відродження України. В українській гуманітарній науці – це важливий період осягнення втрат, заподіяних українству советською окупацією, відновлення історичної справедливості та повернення в науковий дискурс заборонених советським режимом постатей українських наукових діячів, їхнього доробку, їхнього справжнього місця в національному та світовому контекстах. Це був органічний шлях відро-

<https://doi.org/10.33398/2523-4846-2020-16-1-16-62>

дження науки через відновлення втраченої спадкоємності – у змісті, формах, методах, ідеях та ідеалах науково-дослідної праці. У такий час Ірина Довгалюк входить у царину української етномузикології й береться за вивчення музично-етнографічної діяльності українського фольклориста Осипа Роздольського.

Музично-етнографічна діяльність Осипа Роздольського

Визначний представник української наукової та культурної еліти кінця XIX – першої половини XX століття, знаний і пошанований у тогочасній українській та європейській фольклористичній спільноті, Осип Роздольський на початок 1990-х – цілком забута постать. Із рукописної спадщини вченого лише недавно знята заборона, наукова література про нього вкрай скупа (принагідні згадки та здебільшого біографічні нариси), і загалом постать ученого змаргіналізована до пересічного збирача фольклору.

Ці та інші не вельми сприятливі для дослідницької праці Ірини Довгалюк стартові умови компенсувало нове наукове середовище, до якого долучилася молода дослідниця і яке від початку 1990-х років креативно розбудовував у Львівській консерваторії талановитий учений та організатор новітньої української етномузикології Богдан Луканюк [47, с. 12]¹. Він став науковим керівником кандидатської роботи Ірини Довгалюк, а кандидатська тема музично-етнографічної діяльності Осипа Роздольського була майданчиком для спільного пошуку й випробувань продуктивного інструментарію історико-етномузикологічних досліджень².

¹ Тут і далі в статті посилання на праці Ірини Довгалюк подано за зразком [47, с. 12], де перша цифра – порядковий номер праці у „Списку праць Ірини Довгалюк”, розміщеному в цьому випуску „Етномузики” (с. 234–247); друга цифра – номери сторінок праці.

² Варто зазначити, що музично-етнографічна діяльність Осипа Роздольського не була цілком новою для Ірини Довгалюк. 1984 року вона успішно захистила у Львівській консерваторії дипломну роботу „Фольклористична діяльність Осипа Роздольського” [139], яку виконала під керівництвом Юрія Сливинського (ідея тематики дипломної роботи належала Богданові Луканюку). Як згадувала Ірина Довгалюк, умови написання та захисту дипломної роботи (обмеження доступу студентки до спадщини Осипа Роздольського в архіві ІМФЕ; заперечення актуальності теми незначущістю постаті Роздольського; натяки на небезпечність теми для подальшої успішної наукової кар’єри) тоді зовсім не налаштовували на продовження наукової праці.

Ірина Довгалюк глибоко занурилася у вивчення наукової спадщини Осипа Роздольського, насамперед зосередившись на архівних рукописних матеріалах – первісних документальних джерелах про його життєвий шлях і наукову діяльність, про його наукове середовище. Паралельно досліджувала й каталогізувала збережену колекцію фонографічних валиків збирача; провела низку експедиційних виїздів слідами Осипа Роздольського задля перевірки наукових висновків та реконструкцій. Водночас дослідниця уважно студіювала європейський і загалом світовий контекст становлення етномузикознавства зламу XIX–XX століть, невід’ємною складовою якого була й тогочасна українська наука про народну музику.

Якщо поглянемо на таку форму відображення дослідницького шляху, як список наукових публікацій, то розвідки Ірини Довгалюк про Осипа Роздольського представляють „класичну” модель становлення науковця та перебігу монографічного дослідження історичної проблематики. Зміст перших публікацій – аналітичний огляд багатогранної фольклористичної спадщини Осипа Роздольського з чітким розумінням, що ретельний опис і систематизація розпорошеного архіву збирача – єдиний шлях як до всебічного пізнання напрацювань Роздольського, так і до повернення в науковий обіг цінних народнословесних та народномузичних записів ученого [59]. 1996 року Ірина Довгалюк завершила каталог унікальної колекції фонографічних валиків Осипа Роздольського [140]. 1997 року окремою брошурою побачив світ довідник „Музично-етнографічна діяльність Осипа Роздольського”, який вражає глибиною опрацювання й систематизації джерел, хоч скромно названий в анотації „спробою” систематичного впорядкування усіх відомих на той час даних про географію, хронологію та здобутки експедиційної діяльності збирача [1]. Основний показник довідника – аналітичний – орієнтує в матеріалах, які Роздольський за 50 років польових досліджень зібрав у 177 населених пунктах (кількість валиків, записаних текстів і мелодій) [1, с. 21–30]; окремо з’ясовано загальну кількість призьбраного матеріалу та його наявність на сьогоднішній день. Та чи не найбільше на глибоку заангажованість Ірини Довгалюк темою дослідження й постаттю Роздольського вказує, на мою думку, хронологічний показник, у якому послідовно, день за днем (!), простежено експедиційні маршрути збирача упродовж його п’ятдесятилітньої подвижницької збирацької праці [1, с. 39–44]. Чи

багато українських фольклористів й етнографів минулого удостоїлося такого пошанування й аналізу своєї експедиційної діяльності?

Скрупульозні джерелознавчі пошуки заклали надійну основу для аналітичного осмислення процесу становлення О. Роздольського як фольклориста, глибокого розуміння й відтворення наукового середовища вченого, історико-культурного контексту епохи. Фахове застосування широкої палітри дослідницьких методів і прийомів, ґрунтовні знання історії української та світової етномузикології дали змогу Ірині Довгалюк порушити й результативно та цікаво висвітлити проблематику, якої досі майже не торкалися дослідники історії української фольклористики. А саме в цій проблематиці проявилися не лише новаторство Осипа Роздольського, але й лідерські позиції української фольклористики початку ХХ століття. Це зокрема такі питання:

а) *Методика польової роботи* і, зокрема, *проведення збирацького сеансу та фіксації фольклору за допомогою звукозаписувального пристрою*. Ірина Довгалюк переконливо обґрунтувала, що саме Осипові Роздольському належить першість у розробці методики проведення збирацького сеансу з використанням першого звукозаписувального пристрою (фонографа) [2, с. 76–78, 95]. Він був одним із небагатьох фольклористів, хто на початку ХХ століття записував на фоновалики народні пісні тільки від народних виконавців і винятково в польових умовах [2, с. 77].

б) *Методика організації та проведення експедицій* – Осип Роздольський уперше у збирацькій практиці Центрально-Східної Європи розробив і втілював у практику польових досліджень *методику географічного планування експедицій*, використавши у збирацькій справі прийом кущово-гніздового зондування досліджуваної території [2, с. 74–75]. Зондування окремими „кущами” дало можливість Осипові Роздольському охопити польовими дослідженнями такий обширний терен, як Галичина, й отримати загальну картину побутування народного музичного мистецтва в краї [2, с. 89]. Також Осип Роздольський став лідером серед своїх європейських сучасників, започаткувавши *розвідковий тип експедицій*, що повсюдно запанував у польовій практиці дослідників музичного фольклору аж у 20–30-ті роки ХХ століття та який широко використовується в експедиційній роботі й сьогодні [2, с. 89].

в) *Стратегії регіонального дослідження фольклору* і, зокрема, *практика фронально-систематичного фонографування народно-*

музичної творчості – 1900 року Осип Роздольський уперше не тільки в Україні, а й у Центрально-Східній Європі, розпочав планомірне фронтально-систематичне обстеження теренів для запису народних наспівів [2, с. 94], використавши фонограф. Відмовившись від випадкових, принагідних записів народних наспівів, він із метою нагромадження репрезентативного музичного матеріалу започаткував систематичні дослідження не лише окремих невеликих територій, але таких чималих за площею регіонів, як Галичина, більш-менш рівномірно прозондувавши практично всі історико-етнографічні області краю від Покуття до Лемківщини [2, с. 70–72].

Важливою частиною дослідницької праці Ірини Довгалюк над постаттю Осипа Роздольського є заходи із повернення з небуття його збирацького доробку. Скрупульозно опрацювавши всі доступні архівні збірки та приватні колекції, де зберігається розпорошена спадщина фольклориста, систематизувавши зміст, форми й обсяги музично-етнографічної інформації (фонозаписи, рукописи словесних текстів пісень і транскрипції їх мелодій), Ірина Довгалюк змогла реально оцінити та представити значення доробку Осипа Роздольського, і висновки тут теж промовисті: збирацька спадщина фольклориста – неповторний відбиток народної музичної культури українців першої половини ХХ століття, без якого наше уявлення про цей період буде вкрай неповним. За кількістю записаних фольклорних зразків – точно підрахувати їх неможливо: від семи тисяч (якщо опиратися на збережені рукописи й валики) до восьми-дев'яти тисяч народномузичних творів (якщо взяти до уваги загублені та знищені матеріали фольклориста) – О. Роздольський належить до числа лідерів серед фольклористів Центрально-Східної Європи (наприклад, поряд із відомим угорцем Белою Бартоком) [2, с. 111–112].

Усвідомлення великої ваги зібрань фольклориста, а також тривога за їх стан (особливо за стан звукових матеріалів) підштовхнули Ірину Довгалюк розробити спеціальний проєкт „відродження” імені Осипа Роздольського (2000 рік) – збереження та введення в науковий обіг його музично-етнографічної спадщини. У проєкті детально регламентовано процес опрацювання доробку фольклориста за основними категоріями матеріалів: перевидання друкованих збірників мелодій; публікація рукописних матеріалів; окремо акцентовано на звуковій збірці музичного фольклору (збереженій на фоноваликах): повна детальна каталогізація фоноваликів та копіювання усіх звуко-

вих матеріалів (для вузьких спеціалістів), а також видання фоноантології зі збережених записів (для широкого загалу) [2, с. 112–115]. Досвід історика науки, аналіз здобутків і невдач української музичної фольклористики мотивували Ірину Довгалюк поставити в проєкті й таку високу „планку”, як створення західноукраїнського фоноархіву народної музики зі спеціальним фондом для зберігання та презентування історичних звукових фіксацій українського фольклору – фоноваликів. Зрозуміло, що так широко закреслений проєкт не під силу одному дослідникові, це масштаб діяльності цілої науково-дослідницької інституції. Зважаючи на стан державного фінансування української науки, Ірина Довгалюк у реалізації свого проєкту пішла шляхом кооперації зусиль фахівців різних інституцій та зацікавленої громадськості. Упродовж 2011–2016 років у співпраці зі спеціалістами Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів) та Інституту проблем реєстрації інформації НАН України (м. Київ), за фінансової підтримки низки міжнародних й українських фондів Ірині Довгалюк вдалося реалізувати комплекс заходів зі збереження однієї з найбільш загрожених частин архівної спадщини О. Роздольського – збірки фоноваликів. За допомогою спеціальної установки, розробленої в Інституті проблем реєстрації інформації, було здійснено неруйнівне цифрове відтворення звуку з воскових циліндрів із подальшою обробкою оцифрованого звучання [45]. За результатами опрацювання валиків було видано три презентаційні компакт-диски (2011, 2015, 2016) вибраних фонограм [135; 137; 138]. Так активна позиція історика Ірини Довгалюк, об’єднання зусиль фахівців різних галузей та інституцій уможливило збереження найдавніших звукових записів українського музичного фольклору та відкрило доступ до безпосереднього – звукового – пізнання фольклорної спадщини першої половини ХХ століття.

Наукові пошуки та здобутки Ірини Довгалюк, апробовані успішним захистом кандидатської дисертації 1998 року [141], опубліковані у вигляді монографії у 2000 році [2], реалізовані в науково-дослідних та популяризаційних проєктах, значною мірою досягли поставленої мети. Принаймні в українських концепціях історії етномузикології ім’я Осипа Роздольського повернулося до когорти провідних документалістів народної музичної творчості у Центральній-Східній Європі, а його високий фаховий професіоналізм та майстерність визнають

невід’ємною складовою успіху української галицької фольклористики початку XX століття, завдяки якому вона стрімко увійшла в коло провідних європейських наук [2, с. 96].

Широкоаспектне, ґрунтовне дослідження музично-етнографічного доробку Осипа Роздольського в історико-культурних і наукових контекстах України та світу розкрило перед Іриною Довгалюк палітру цікавих і малодосліджених на той час проблем з історії української та світової етномузикології і великою мірою визначило траєкторію її дальших наукових пошуків. За хронологією „післядисертаційних” (що з’явилися після 2000 року) наукових публікацій Ірини Довгалюк, тематикою її конференційних виступів та науково-дослідних проєктів можемо простежити поступове формування низки проблемних блоків, які перебуватимуть постійно, або ж якийсь період, у полі її дослідницької уваги.

Історія видання української народної музики

2003 року з’явилася стаття Ірини Довгалюк „Історичні типи публікацій народномузичних творів” [16], яка хронологічно розпочала цікавий цикл досліджень про історію проєктів збирання і публікації творів народної музики. Уже в самому зверненні до цієї джерелознавчої проблематики виявляється засаднича націленість Ірини Довгалюк як історика етномузикології на пізнання основ розвитку цієї науки.

Народномузичні збірники як результат збирацької та систематизаційної праці – важливе джерело до розкриття логіки музично-етнографічних досліджень. Публікування народних мелодій у Європі – складний науково-культурний феномен, що має свою тривалу, понад 200-літню, історію, презентований великою кількістю та різноманітністю видань, характеризується істотними національними відмінностями. Для розкриття цього феномену Ірина Довгалюк запропонувала історично-типологічний підхід, класифікуючи народномузичні видання за їх роллю й місцем у процесі осмислення явищ музичної культури усної традиції [16, с. 193]. Представлена в статті історично-типологічна класифікація основних європейських народномузичних видань групує їх у шість типів: три перші – видання ужиткового характеру, три наступні – науково-академічного. Звертає на себе увагу чіткість та переконливість типізації – яскрава ознака історичної методики Ірини Довгалюк. Перший тип – збірки лише ужиткового при-

значення: зазвичай особисті рукописні зошити, нотатники, кантички, у які їх власники просто вписували улюблені мелодії свого середовища (співаник XVII ст. з архіву Осипа Бодяньського, збірник росіянина Кірши Данилова 1740-х років). Другий тип – ужиткові видання, націлені на популяризацію творів народної музики насамперед серед вищих верств суспільства, на поповнення їхнього репертуару для домашнього музикування (збірки Вацлава Залеського – Кароля Ліпінського, 1833; Михайла Максимовича – Олександра Аляб'єва, 1834). Третій тип – збірники, які виконували репертуарно-побутову функцію, але своїм першочерговим завданням мали формування національного музичного стилю, для якого народна музика повинна була стати зразком, основою, життєдайним джерелом (збірки Миколи Лисенка, Остапа Нижанківського, Філарета Колесси). Четвертий тип – фундаментальні наукові видання: монографічні музично-етнографічні збірники, покликані якомога повніше репрезентувати музичну культуру усної традиції певного етносу (збірник галицько-руських народних мелодій Осипа Роздольського – Станіслава Людкевича, 1906–1908). П'ятий тип – корпуси (зводи) народних мелодій із метою звести воедино всі наявні джерельні матеріали з усієї обстеженої етнічної території із представленням не тільки всіх найважливіших типів і жанрів, але й варіантів, властивих окремим музичним діалектам (серія „Українська народна творчість” Академії наук України; десяти томне видання „Українські народні мелодії” Зиновія Лиська, 1964–1994). Шостий тип – хрестоматійно-антологійні наукові видання, призначені характеризувати окремі поселення, околиці, регіональні стилі музичного фольклору, його певні жанри, форми (закарпатський збірник Володимира Гошовського, 1968).

Накреслені в статті класифікаційна схема й дослідницька методологія були реалізовані та розвинені в тематичних статтях, у яких Ірина Довгалюк зосередила свою увагу на малознаних, а то й зовсім невідомих збирацьких та видавничих проєктах, пов'язаних з українською народномузичною традицією. Хронологічно палітра зацікавлень дослідниці сягає від перших публікацій українських мелодій до видавничих проєктів „класичної” доби української фольклористики (кінець XIX – перших десятиліть XX століття).

Звернення до *початків публікування українських народнописаних мелодій* було продиктоване також завданнями науково-освітнього проєкту Ірини Довгалюк, покликаного зробити загальнодоступними

малознані чи відомі лише з описів джерельні публікації з перспективою укладання антології-хрестоматії для дослідників, викладачів і студентів та усіх зацікавлених народною культурою [37, с. 99; 99, с. 122]. Серед таких цінних джерел – опубліковані на сторінках львівського календаря-альманаху „Der Pilger von Lemberg” статті австрійського ученого-статистика, професора Львівського університету Карла Йозефа фон Гюттнера „Народні пісні” (1822) (у додатку до неї уперше в Галичині з’явилися друком українські народнописенні мелодії) [37] та галицького історика Дениса Зубрицького „Про спів простого люду” (1823) [99]. Цим невеликим публікаціям К. Й. фон Гюттнера і Д. Зубрицького судилося стати віховими в історії галицької музичної фольклористики, зокрема вони активізували зацікавлення народною музикою й започаткували її дослідження не тільки в Галичині, а й поза її межами [37, с. 98]. Простеживши шляхом уважного згромадження й прочитання історико-літературних фактів рецепцію ідей обох авторів у тогочасному науковому й культурному просторі краю, Ірина Довгалюк змогла увиразнити їх епохальне значення, а також спростувати назбирані за двохсотлітню історію спекуляції й недоладності (зокрема щодо авторства К. Й. фон Гюттнера) [56]. У додатку до своїх розвідок дослідниця подала перші українські переклади статей Карла Йозефа фон Гюттнера¹ та Дениса Зубрицького [99, с. 122–128].

Типологічний аналіз, прискіплива увага до найважливіших змістових й структурних складових фольклористичних едиційних проєктів дали змогу Ірині Довгалюк розв’язати ще одне важливе питання історії української фольклористики. 1908 року в Етнографічній комісії НТШ виник задум нового монументального проєкту Товариства – багатотомного „*Корпусу українського пісенного фольклору*” [23]. Дещо згодом початковий задум капітального видання лише українських народних пісень переріс в ідею підготовки та публікації „Корпусу українського фольклору”, націленого охопити всі жанри та форми фольклорної традиції українців. За задумом ініціаторів проєкту до Корпусу мали увійти насамперед неопубліковані фольклорні записи, зокрема фольклорні зібрання таких іменитих дослідників традиційної культури, як Зоріан Доленга-Ходаковський, Михайло

¹ Карл Йозеф фон Гюттнер. Народні пісні / перекл. із німецької мови та коментар Андрія Вовчака. Етномузика. Львів, 2013. Число 9 / упор. І. Довгалюк. С. 102–121.

Драгоманов, Марко Вовчок та ін., а також нові матеріали, які при- збирали члени Етнографічної комісії та численні кореспонденти То- вариства. Кожному фольклорному жанру в Корпусі планували при- святити окремі томи, упорядкування й редагування яких розподілили між собою члени ЕК НТШ. Було також ухвалено звернутися до гро- мадськості в пресі зі спеціальною відозвою узяти активну участь у громадженні фольклорних матеріалів до нового видання. Однак від- сутність серед видань НТШ збірників із назвою „Корпус” спричини- лась до поширення в науковій літературі помилкової думки про те, що Етнографічній комісії так і не вдалося розпочати публікації томів Корпусу. Ірина Довгалюк аргументовано спростувала це хибне твер- дження. На основі друкованих та архівних матеріалів їй вдалося реконструювати перебіг проєкту: формування едиційної концепції та структурування серії, створення кореспондентської мережі, про- ведення експедиційних досліджень із метою виповнення теренових і жанрово-видових прогалин попередників; згромадження рукопис- ної спадщини українських фольклористів з усіх частин України. Од- нак саме типологічний аналіз едиційної фольклорної практики НТШ початку 1900-х років дав змогу Ірині Довгалюк відстежити станов- лення засадничо нового типу видання й окреслити його визначаль- ні ознаки: зведення воедино наявних джерельних матеріалів (руко- писних, друкованих і новопризбираних) з усієї обстеженої етнічної території, представлення всіх важливих фольклорних жанрів і форм у їх варіантному вираженні; ґрунтовний науковий апарат (вступна стаття, паспортизація, паралелі з раніше опублікованих джерел та ін.). За цими ознаками „Корпус українського фольклору” започаткував новий етап фольклористичних досліджень в Україні і мав усі шан- си стати першим подібним виданням фольклору у Центрально-Схід- ній Європі. Повній реалізації проєкту, як простежила Ірина Довгалюк, стали на перешкоді складне становище української науки початку ХХ століття в умовах бездержавності. Звідси така слабка сторона укра- їнського корпусу, як неналежне опрацювання музичної складової, спричинене браком відповідних наукових сил. Видані томи корпусу мали виразний філологічний характер (в упорядкуванні матеріалу домінував функційно-тематичний принцип). Музична частина про- єкту залишилася на маргінесі: поодинокі опубліковані мелодії, за- писані принагідно, не представляли справжньої картини побутуван- ня традиційної музики в Україні.

Справжнім відкриттям – важливим для цілісного розуміння історії української фольклористики, зокрема її ваги й ролі в розвитку європейських студій традиційної культури, – стали розсліди Ірини Довгалюк про проєкт австрійського уряду „*Народна пісня в Австрії*” (“*Das Volkslied in Österreich*”, 1902–1918). „*Народна пісня в Австрії*” – масштабний збирацько-видавничий проєкт, розгорнутий 1902 року в Австро-Угорській імперії з метою представити народнопісенну традицію усіх народів, які населяли імперію (власне її так звану австрійську корону). Ідейно націлений на патріотичне об’єднання численних народів клаптикової імперії Габсбургів, цей науково-просвітницький проєкт отримав державну підтримку, ставши чи не наймасштабнішою акцією збору фольклору в Європі на початку ХХ ст.: було розгорнуто широку організаційну й збирацьку мережу, загалом до роботи було залучено понад 500 активних співробітників: науковців та шанувальників традиційної культури. Народнопісенні матеріали кожного народу планували видавати окремими збірниками. Проєкт мав охопити приблизно 60 томів (орієнтовно 30 томів на німецькі публікації, 20 – на слов’янські і 10 на романські). Кожен том мав бути цільним виданням: містити фольклорні твори одного або різних жанрів, критичну розвідку, показники, фотографії та малюнки. Спеціальну увагу керівництво проєкту звертало на запис та публікацію народних мелодій. Окремим збірником у виданні мала бути представлена народнопісенна творчість галицьких та буковинських українців. Вибух Першої світової війни завадив реалізації проєкту, український збірник так і не побачив світ, однак проєкт залишив слід в українській галицькій фольклористиці.

На основі архівних матеріалів Ірина Довгалюк детально простежила перебіг роботи українських співробітників проєкту, зорганізованих у спеціальній „Руській комісії для збирання народних пісень”: організаційні заходи, експедиційні виїзди, транскрипційну та систематизаційну роботу [20]. Особливої об’ємності історичним розслідам Ірини Довгалюк надає розкриття численних контекстів проєкту, як-от поліційний супровід (таємні характеристики на учасників) та суспільна рецепція, часто різнополярні настрої, які витали навколо цього офіційного за статусом заходу. Але найважливіше – Ірині Довгалюк вдалося відшукати рукописні матеріали (головно в приватному архіві Філарета Колесси у Львові), які дали змогу реконструювати галицький том українського збірника, його структуру, жанровий

склад, науковий апарат [18, с. 246–256]. У томі було заплановано дві частини: перша – теоретична, з критичною розвідкою, коротким викладом історії галицької етнографії, з характеристикою народних виконавців, описом музичних інструментів, жанровою класифікацією пісень та характеристикою їх мелодичної і ритмічної будови; друга – містила близько тисячі споряджених паспортними відомостями народних пісень із мелодіями та варіантами з інших збірок. Завершуватися том мав німецьким перекладом теоретичної частини. Видання планували ілюструвати світлинами. Збірник охоплював основні етнографічні регіони тодішньої української Галичини й за типом міг стати першою антологією галицького пісенного фольклору.

Порівняльний аналіз напрацювань інших національних робочих комісій проєкту “Das Volkslied in Österreich” дав змогу Ірині Довгалюк об’єктивно оцінити досягнення українських фольклористів у загальноавстрійському контексті. Вони одні з перших з-поміж численних учасників проєкту підготували народнопісенний збірник, який мав усі шанси з’явитися серед перших томів серії (1913 року центральна комісія проєкту у Відні рекомендувала видати перший із галицьких томів у 1914 році). Тож, хоч і не реалізований уповні, цей проєкт вчергове засвідчив піонерство галицької народознавчої, зокрема етномузикознавчої, науки в Європі [20, с. 285]. На високий науковий рівень та резонанс історичних розвідок Ірини Довгалюк про проєкт “Das Volkslied in Österreich” вказують запити на їх публікацію, а особливо з боку Австрійського народнопісенного товариства (Das Österreichische Volksliedwerk) – інституційного спадкоємця проєкту “Das Volkslied in Österreich” [19].

Цікавий напрям історичних досліджень Ірини Довгалюк становлять *розвідки про музичну складову фольклористичних видань*. Дослідниця не лише відкриває нові факти з історії таких відомих едиційних проєктів української фольклористики, як монографічне дослідження Гуцульщини Володимира Шухевича [22] чи корпус українських народних дум Катерини Грушевської [36]. Аналіз етномузичних аспектів цих фольклористичних проєктів дає змогу справді комплексно визначити їх місце і роль в історії української науки про народну культуру.

Так, п’ятитомна *монографія Володимира Шухевича „Гуцульщина”* (1899–1908), відома свого часу не лише в Україні, а й у Центрально-Східній Європі передусім як етнографічна праця, має не

менш важливе значення і для української етномузикології, постаючи як чільна віха у її розвитку. У „Гуцульщині” вперше було опубліковано великий збірник гуцульської народної музики, уперше без будь-якого композиторського опрацювання та редагування представлено основні жанри музичного фольклору гуцулів, описано музичні інструменти [22, с. 46]. Рекордуючи народну музику Гуцульщини на фоновалики, Володимир Шухевич разом з Осипом Роздольським один із перших не тільки в Галичині, а й у Центрально-Східній Європі застосував фонограф для запису народної музики та перший в Україні й один із перших у Центрально-Східній Європі у співпраці зі Станіславом Людкевичем опублікував транскрипції цих фонографічних записів [22, с. 56].

В історії відомого корпусу „Українських народних дум” (1927–1931) Катерини Грушевської Ірина Довгалюк відкрила цікаву сторінку, пов’язану з підготовкою спеціального тому, який мав репрезентувати мелодії народних дум [36]. Дослідниця уважно відтворила перебіг проекту: організацію та проведення польових досліджень думової традиції (Климент Квітки й Лесі Українки, Михайла Гайдая, Володимира Харківа), транскрибування й архівування фіксацій; налагодження співпраці ВУАН із Філаретом Колесою як редактором музичного тому. І хоч проєкт не було завершено (через чергову хвилю советських репресій проти українства з початком 1930-х років), однак його напрацювання стали безцінним джерелом для пізнання кобзарсько-лірницької традиції, особливо з огляду на те, що невдовзі цю традицію було знищено советським режимом.

Фольклористична діяльність Філарета Колесси

Цей тематичний напрям історико-етномузикологічних досліджень Ірини Довгалюк сформувався у результаті співпраці дослідниці з Приватним архівом академіка Філарета Колесси у Львові, у якому під опікою родини Колесів зберігаються цінні документи про життя й творчість ученого: його книгозбірня та рукописний архів. 2006 року родина Колесів звернулася до Ірини Довгалюк із проханням систематизувати архівну частину Приватного архіву Філарета Колесси, яка охоплює рукописну збірку та колекцію фонографічних валиків. Такий вибір родини не був випадковим. Архівне опрацювання науково-мистецької спадщини Філарета Колесси потребувало доброго знавця історії українського народознавства та мистецтва в Галичині кінця XIX – першої половини XX століття, а також фахів-

ця-практика роботи з різноформатними архівними джерелами і, зокрема, з такими специфічними, складними фольклористичними матеріалами, як польові зошити фольклористів-збирачів, рукописна нотографія, а особливо – історично перші звукові фіксації та їх носії (воскові фоновалики).

Упродовж кількох років (під праці припав на 2010 рік) Ірині Довгалюк вдалося інвентаризувати, упорядкувати й описати тисячі архівних документів (загалом 164 архівні папки), які містять унікальну інформацію про Філарета Колессу, його життя, творчу спадщину, а також про культурне життя того часу. Опрацьовані рукописні документи дослідниця погрупувала в 11 рубрик: 1. Науково-педагогічний доробок: Фольклористика, музикознавство, етнопедагогіка. 2. Фольклорні записи. 3. Бібліографія. 4. Композиції. 5. Педагогіка. 6. Інституції. 7. Біографічні матеріали. 8. Спадщина Філарета Колесси (власне рецепція його мистецької та наукової діяльності). 9. Музичне життя, історія, постаті. 10. Приватні документи родини Колессів. 11. Листування [35].

Свою працю над рукописною частиною архіву Філарета Колесси Ірина Довгалюк завершила 2014 року каталогом [142] (він ще не побачив світ друком). У публікації „Архів Філарета Колесси у Львові” (2013) дослідниця дала загальне уявлення про виконану роботу та зміст архівного фонду, вказавши, зокрема, на невідомий досі доробок ученого [35]. Колекцію фонографічних валиків з архіву Філарета Колесси Ірина Довгалюк детально опрацювала в каталозі, який подає історичну й актуальну інформацію (відомості про авторів записів, виконавців, зміст записів, кількість збережених валиків, їх стан) про 58 фонографічних валиків колекції [101]. Зміст цих насправду унікальних фонозаписів – кобзарсько-лірницький репертуар, який у рамках акції української інтелігенції зі збереження традиційного кобзарства та лірництва упродовж 1904–1910 років зафіксували Філарет Колеса, Олександр Бородай, Опанас Сластьон, Леся Українка та Климент Квітка. У це важко повірити, але, незважаючи на унікальність записів, на знаність і значущість для української науки та культури учасників проекту, колекція до появи каталогу Ірини Довгалюк була майже цілковито виключена з наукового обігу української фольклористики й залишалась малознаною не лише широкому загалу, а й фахівцям.

Робота з унікальними архівними джерелами Філарета Колесси відкривала нові або цілковито забуті факти як із творчості самого ака-

деміка, так і загалом поступу тогочасної української фольклористики. Власне у Приватному архіві Філарета Колесси було віднайдено рукопис збірника українських (галицьких) пісень, який мав з'явитися 1914 року в австрійській серії „Народна пісня в Австрії” (“Das Volkslied in Österreich”) [35, с. 20]. Саме архівні джерела дали змогу Ірині Довгалюк ретельно висвітлити таку маловідому сторону фольклористичної праці Ф. Колесси, як його регіональні музично-фольклористичні дослідження, зокрема експедиції на Бойківщину [27], Лемківщину [32] та Полісся [38]. Розвідки Ірини Довгалюк про ці експедиції Філарета Колесси складають цікавий цикл (7 публікацій), який приносить в історію української фольклористики не лише новий, малодоступний фактаж, але також увиразнює, а в окремих моментах і відкриває незнані нам тенденції розвитку нашої тогочасної науки.

Маловідома сьогодні експедиція Філарета Колесси на Бойківщину 1910 року стала віховою у дослідницькій біографії вченого. За її результатами у збирача визріла перспективна концепція регіональних музично-фольклористичних досліджень, яка в подальші роки стала важливим напрямом його наукової праці [27, с. 64–65] і зреалізувалася в експедиційних польових студіях на Лемківщині (у 1911–1913 роках) та Поліссі (1932 року в співпраці з польським етнологом Казімежем Мошинським). Ірина Довгалюк провела багатоаспектний історико-методологічний аналіз експедицій Ф. Колесси: вона уважно реконструювала географію польової роботи дослідника; проаналізувала його збирацьку методику, зацентрувавши зокрема на ролі фонографа в польовій роботі вченого; скрупульозно підрахувала збирацькі здобутки експедицій; висвітлила перебіг видавничих проєктів за результатами польових досліджень; простежила історію рецепції науково-пошукових напрацювань Ф. Колесси; описала сучасний стан, локацію та перспективи наукового використання збережених матеріалів.

Історичні пошуки Ірини Довгалюк у цій проблематиці дають змогу прецизувати хронографію української фольклористики важливими й знаковими моментами. Назву лише деякі з них, що в історичному осмисленні Ірини Довгалюк яскраво демонструють новаторство, різноаспектність та продуктивність наукової праці наших попередників. Своєю бойківською експедицією 1910 року Ф. Колесса започаткував фахове музично-етнографічне дослідження краю; у цій експедиції він також розпочав звукове документування бойківського музичного

фольклору [27, с. 65]. Напрацювання лемківської експедиції Філарета Колесси і, зокрема, монографічний збірник „Народні пісні з галицької Лемківщини” (1929 року) стали ще одним переконливим аргументом – етномузичним – на користь думки про належність Лемківщини до українського етнічного типу [32, с. 165]. Лемківські експедиції цікаві й методологічними експериментами Ф. Колесси: тут він уперше в Галичині застосував в експедиційній практиці методику дублюючих (слухових і фонографічних) записів, перейнявши її із досвіду європейських колег [32, с. 159]. Загалом архівні та опубліковані матеріали лемківських експедицій Ф. Колесси постають як найповніше зібрання лемківського музичного фольклору, а з огляду на трагічну історію краю (фізичне винищення комуністичними режимами Польщі й Советського Союзу Північної Лемківщини у 1940-х роках) вони є унікальним науковим та культурним надбанням. Поліська експедиція Філарета Колесси й Казімежа Мошинського 1932 року – приклад вдалого українсько-польського фольклористичного проекту, з-поміж результатів якого – цінні звукові фіксації середньополіської музичної культури першої третини ХХ століття [38, с. 91].

Грунтовне фактологічне вивчення музично-фольклористичних експедицій Філарета Колесси цілком логічно підвело Ірину Довгальок до теоретико-методологічного узагальнення польового досвіду фольклориста. Вона представила творчу майстерню Колесси-збирача в широкій палітрі науково-організаційних заходів, методик і практик, які в органічній сукупності складають феномен подиву гідної ефективності Колесси-фольклориста, а крізь цей індивідуальний досвід дають змогу краще пізнати засади успішного розвитку української фольклористики в непрості часи зламу ХІХ–ХХ століть [51]. Висока організованість, чітке прогнозування результатів та їх співвідношення із затратами пронизують усі моменти експедиційної діяльності Ф. Колесси: від планування маршрутів, організації експедиційного побуту (проживання, харчування, переїзди), окреслення очікуваних збирацьких результатів (визначення фольклорних пластів і жанрів, які потрібно записати), організації записувальної техніки та витратних матеріалів (фонограф і воскові валики), укладання кошторисів (зокрема включно з виплатою гонорарів виконавцям) – до безпосереднього проведення польових досліджень: узгодження методик теренового вивчення з особливостями конкретної території; уважної організації збирацьких сеансів (філігранне застосування

різних фіксаційних методик залежно від специфіки фольклорного репертуару, виконавців; вдумливе використання дорогого, незвичного для виконавців і загалом складного в застосуванні фонографа); створення ґрунтового наукового апарату фольклорних фіксацій (запис фольклорних явищ у супроводі довідкової інформації про виконавців, умови запису, обрядовий, комунікативний та виконавський контексти). Ці та інші методологічні напрацювання Філарета Колесси, розглянуті в українському та європейському контексті, дали підстави Ірині Довгалюк аргументовано ствердити формування в українській фольклористиці першої половини ХХ століття власної методики польового вивчення народної музики з використанням звукозапису [51, р. 246]. Вельми відрадно, що напрацювання львівських музичних етнографів того часу були продовжені в експедиційній праці Львівської етномузикологічної школи другої половини ХХ століття і саме ця тяглість наукових традицій уможливила постання у Львові багатих архівних зібрань народномузичного матеріалу. Хоч окремі методики організації та проведення польових досліджень доби Філарета Колесси, мабуть, і досі залишаються недосяжними для сучасної української науки.

Історія фонографування української народної музики

Від 2007 року в історико-етномузикологічних дослідженнях Ірини Довгалюк як магістральний науково-пошуковий напрям утверджується проблематика початкового етапу звукового документування музичного фольклору в Україні – фонографування. Ця проблематика бере свій початок ще в студіях дослідниці над музично-етнографічною діяльністю Осипа Роздольського, зокрема в контексті вивчення польової роботи цього фольклориста з використанням першого звукозаписувального пристрою (фонограф). Питання методології та практики звукових (фонографічних) фіксацій порушені та ґрунтовно висвітлені й у пізніших розвідках про фольклористичну працю Філарета Колесси та ін. Однак у публікаціях окресленого періоду, на зразок “Die Anfänge der Volksliedaufzeichnungen mit dem Phonographen in Galizien in der Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie” (2007), фонографічне документування музичного фольклору – уже не складова якоїсь ширшої проблеми, а безпосередній об’єкт історико-методологічного аналізу дослідниці [21].

Скрупкульозні дослідження історії і методології початкового етапу звукового документування музичного фольклору в Україні охо-

плюють десятилітній період наукової біографії Ірини Довгалюк й у вересні 2016 року були підсумовані об'ємною монографією „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції” [3]. 2017 року на основі цієї монографії Ірина Довгалюк успішно захистила дисертацію на ступінь доктора мистецтвознавства.

Актуальність порушеної проблематики, висока наукова вага та значення напрацювань Ірини Довгалюк стають особливо очевидними тепер, коли за результатами її пошуків ми усвідомлюємо ту парадоксальну ситуацію, що склалася в історії української фольклористики зі спадщиною перших українських звукових документалістів (фонографістів). Українські фольклористи зламу XIX–XX століть виявилися в числі перших, хто належно оцінив нові можливості фонографа й узяв його на технічне озброєння у своїй польовій та транскрипційній праці. Вони стали одними з лідерів на європейському континенті за якістю і кількістю звукового рекордування, унаслідок чого українська народна музика на початку XX століття належала до найбільш досліджених і репрезентованих у Європі. У якійсь іншій національній науці такий промовистий факт, а власне етап, цілком заслужено став би об'єктом гордості та всебічного вивчення і, зрозуміло, істотно позначився б на дальшому її розвитку. Однак цього не судилося українській фольклористиці. Підневільне становище народу упродовж майже всього XX століття й колоніальний статус самої науки призвели до ситуації, що науковий доробок українських народномузичних фонографістів, їхній справжній дослідницький подвиг було забуто і він донедавна (власне до появи розвідок І. Довгалюк) був майже невідомим навіть для вузьких фахівців.

У процесі багатолітньої пошукової праці над темою дослідниця буквально по крупинках відтворила півстолітню історію фонографування української народної музики. Аналітичне осягнення зібраних (переважно в архівах) численних фактів дало змогу простежити основні моменти й тенденції фонографування в Україні в його хронології та географії: від початків зацікавлення звукозаписом до професійного фонографування народної музики. І дуже важливо, що становлення та розвій українського фонографування органічно представлено в широкому порівняльному контексті з аналогічними процесами у світовій музичній фольклористиці кінця XIX – першої половини XX століття (з особливим акцентом на країнах Західної та Центрально-Східної Європи).

Логічне розростання проблематики фонографування від аналізу фонографічної праці в окремого народу (в Україні) через порівняння з напрацюваннями фонографістів регіону та світу зрештою вивело Ірину Довгалюк на рівень з'ясування загальних закономірностей цього історичного феномену світової музичної фольклористики зламу XIX–XX століть. Ірина Довгалюк запропонувала загальну типологію розвою народномузичного документування фонографічного етапу, окресливши три основні етапи фонографування народної музики: 1) *пробний етап* – експериментальний запис народних мелодій, здебільшого для їх ілюстрацій, або фіксація народномузичних творів, які важко надаються до транскрибування безпосередньо під час виконання, наприклад, думових рецитацій, інструментальної та вокально-інструментальної музики; 2) *тематичний етап* – цільове вирішення часткової етномузикознавчої проблеми, фіксація оригінальних чи особливо важливих явищ національної музичної культури усної традиції, скажімо, мелодій дум, билин чи багатоголосся, або ж охоплення визначеної місцевості, цікавої з музично-етнографічного погляду; 3) *репрезентативний етап* – здійснення систематичних широкомасштабних фонографічних досліджень, наприклад, народномузичної культури якогось діалекту, краю чи країни загалом [3, с. 556].

Власне типологічне дослідження процесів становлення й розвитку народномузичного документування дало змогу Ірині Довгалюк із глибокою проникністю розкрити національну специфіку фонографічної ери в Україні: з одного боку, тісну інтегрованість українських фонографістів у відповідні процеси в Центрально-Східній Європі й водночас виразну самобутність їхнього науково-пошукового шляху.

Фонографічне документування в Україні через низку історико-політичних, суспільних та культурних чинників розвивалося за дещо іншою траєкторією: після досить короткого ознайомлення з винаходом і перших фонографічних записів (пробний етап) українські дослідники взялися не до вузьких тематичних проєктів (характерних для тематичного етапу), а відразу ж розпочали виконувати масштабні фонографічні дослідження (репрезентативний етап).

Терміном *пробний етап фонографування в Україні* Ірина Довгалюк окреслила низку фактів та подій від знайомства з небаченим звукозаписувальним пристроєм та першими пробами техніки до звукових фіксацій, що заклали підвалини наукового документування фольклорної традиції. У цих повернутих із забуття фактах вражає

рівень поінформованості тогочасного українського суспільства зі світовими технічними новинками та новаторський потенціал науки. Так, галицькі українці мали нагоду вперше ознайомитися з винаходом Томаса Альви Едісона невдовзі після запатентування фонографа у 1878 році, але, що цікаво, на прикладі апарата, який у Львові того ж року склав за кресленнями для потреб Львівської технічної академії (сьогодні „Львівська політехніка”) її викладач, інженер-електрик Бруно Абаканович [3, с. 144–148]. Не менш цікаві й факти про полтавчанина Миколу Пильчикова – ще одного піонера звукозапису, який ще студентом Харківського університету сконструював у 1878 році фоноавтограф – прилад, що графічно фіксував коливання звуку [3, с. 149–150]. Та попри такі промовисті факти й загальну суспільну поінформованість про технічні відкриття та винаходи, в Україні, як і в Європі, усе ж мав пройти добрий десяток років, перш ніж фонограф увійшов в інструментарій українських народознавців.

Першопрохідцем, піонером фонографування народної музики в Україні (у її тоді підросійській займанщині) став громадсько-політичний і культурний діяч барон *Федір фон Штейнгель* (1870–1946). У липні 1898 року 28-річний барон схопив на фонографічний валик обжинкову пісню у виконанні жіночого гурту в селі Городок поблизу Рівного. Ірина Довгалюк, відштовхнувшись від історичних розслідувань Богдана Луканюка про піонерське починання Федора Штейнгеля, детально дослідила творчий шлях цієї непересічної людини [3, с. 173–190] і, зокрема, одну з найяскравіших сторінок культурологічної, меценатської та подвижницької біографії діяча – заснування в Городку першого в Україні приватного публічного сільського краєзнавчого музею. Саме активна музейницька діяльність Федора фон Штейнгеля в тісній співпраці з етнографом Валентином Мошковим зродила тоді цілком новаторську ідею – „озвучити” експонований у музеї будиночок Славутського лялькового вертепу фонографічними записами вертепного співу. Реалізація цієї ідеї уже невдовзі переросла у фонографування народної музики як спеціальний напрям досліджень Городоцького музею. Ірина Довгалюк зацентрувала на подиву гідній далекоглядності городоцьких фонографістів: Федір фон Штейнгель і Валентин Мошков після кількох пробних записів народної музики перейшли до вирішення тематичних проєктів (зокрема фоновдослідження лірницького репертуару та єврейської музичної культури), а згодом – до використання фонографування народних мелодій у

масштабному польовому експедиційному дослідженні традиційної культури Волині і врешті завершили його заснуванням мініархіву фонограм, давши перший в Україні, як і в Європі, приклад фахової фонограмархівної справи [3, с. 190].

До репрезентативного початкового етапу фонографування у Галицькій Україні Ірина Довгалюк зарахувала українського етнографа й фольклориста *Володимира Шухевича* (1849–1915). Різнобічно досліджуючи традиційну культуру та фольклор Гуцульщини, він дійшов до переконання кончевої необхідності висвітлення народної музики гуцулів задля повноти монографічного вивчення цього краю. Не маючи спеціальної музичної освіти, дослідник випробовував різні шляхи розв'язання завдання і зрештою обрав фонограф, який використав у своїх фольклористичних експедиціях 1902–1904 років. Фонозаписи вокальних гуцульських мелодій Володимира Шухевича у транскрипції Станіслава Людкевича були опубліковані 1904 року в четвертому томі „Гуцульщини” і стали першими в Україні та одними з перших у Центрально-Східній Європі виданими мелодіями, списаними із воскових носіїв [3, с. 190–204].

Репрезентативний етап народномузичного фонографування в Україні втілений насамперед у діяльності *Осипа Роздольського* (1872–1945) – справжнього генія фонографічного документування народної музики в Україні початку ХХ століття. Документаційна праця цього фольклориста, за проникливими спостереженнями Ірини Довгалюк, великою мірою визначила самотність фонографічної епохи в Україні. Завдяки молодому збирачеві одразу ж після перших пробних фонографічних музично-етнографічних експедицій (минаючи тематичні проекти) розпочалося широкомасштабне народномузичне рекордування фольклорних мелодій Галичини (характерне для репрезентативного етапу) – за обсягом охоплення території це було перше в історії світової музичної етнографії систематичне дослідження народних мелодій із використанням фонографа. 28 квітня 1900 року неподалік Львова О. Роздольський зробив свої перші записи народних пісень на фонограф і вже цього ж року розпочав фронтальне фонографічне вивчення галицького музичного фольклору, яке тривало сорок років (остання експедиція 1940 року). Своїми експедиціями він охопив майже всю територію Галичини, провадив фонографічні записи і в Наддніпрянській Україні (1914–1915); загалом обстежив щонайменше 184 населені пункти, згромадивши за приблизними підрахунками 8 000

народних мелодій та рекордувавши понад 1 000 фонографічних валиків [3, с. 214].

Опершись на свої попередні дослідження музично-етнографічної діяльності Осипа Роздольського, Ірина Довгалюк ретельно реконструювала основні віхи його фонографічної праці від пробних записів до фахових експедицій, аналізуючи терміни й географію дослідницьких маршрутів, зафіксований репертуар, кількість носіїв та їх сучасний стан, проблеми транскрибування й публікації рекордованих матеріалів [3, с. 206–227]. Особливо цінні спостереження Ірини Довгалюк над методикою фонографічної праці цього великого збирача, побудовані винятково на узагальненні його практичного досвіду (Осип Роздольський, на жаль, не залишив жодних зауваг про свою методику збирання фольклору) [3, с. 216–223]. Уже зі своїх перших, розвідкових фонографічних виїздів Осип Роздольський виступає як вдумливий збирач-методолог, який використовує тогочасний передовий досвід (попередня підготовка експедицій і власне фонографічних збирацьких сеансів; підбір творів для запису; прийнята в той час фахова методика фіксації на валики лише початкових строф творів та ін.) і поступово напрацьовує власну методологічну базу, на яку взорувалися його закордонні сучасники. Серед надскладних збирацьких проблем, які блискуче розв'язав Осип Роздольський, було вироблення основних принципів географічного планування польових досліджень: він започаткував своєрідну методику „кущово-гніздового” дослідження обширних та багатих на фольклор теренів. Дотримуючись у своїй збирацькій праці засад розвідкової експедиції, збирач намагався в обраній для дослідження місцевості схопити на валики максимально повно всі поширені там музичні жанри. Важливим нововведенням Осипа Роздольського, яке спрощувало роботу транскрипторів і підвищувало достовірність та якість нотацій, була фіксація на початку валика, перед записом народних виконавців, звучання камертона (що давало змогу точно встановити абсолютну висоту мелодій під час відтворення фонограми й уникати помилок у наукових транскрипціях мелодій). Вагомим результатом фонографічної діяльності Осипа Роздольського та транскрипційної і систематизаційної праці Станіслава Людкевича став монографічний збірник „Галицько-руські народні мельодії” (у двох частинах, 1906–1908 роки, 1 549 мелодій із варіантами з 59 сіл з усіх етнографічних регіонів Галичини), який за кількістю та якістю матеріалів, а також

завдяки новітній систематизації народних мелодій за їх музичними ознаками увійшов у число абсолютних лідерів серед подібних видань у Європі та водночас став першою справді науковою музично-етнографічною публікацією народних мелодій в Україні [3, с. 213].

Серед інших віх репрезентативного етапу фонографування народної музики в Україні Ірина Довгалюк розглянула кілька *видавничих проєктів*, у реалізації яких важливу роль відіграло звукове документування. Серед них два проєкти Етнографічної комісії Наукового товариства імені Шевченка у Львові. Ідея першого (1908 рік) полягала у виданні репрезентативних монографічних збірників галицького музичного фольклору (фактично продовження збірника „Галицько-руських народних мелодій” Осипа Роздольського і Станіслава Людкевича, 1906–1908 років). Попри низку підготовчих заходів ця ідея не була реалізована [3, с. 227–231]. Другий проєкт Етнографічної комісії (від 1908 року) був націлений на видання багатотомного *Корпусу українських народних пісень* – великого пісенного зводу, який мав якнайповніше представити пісенний фольклор не тільки Галичини, а й цілої України [3, с. 231–251]. Цей проєкт згодом переріс у „Корпус українського фольклору” – багатотомне видання, що мало охопити всі жанри та форми фольклорної традиції українців; його вдалося реалізувати частково. Знаковим моментом репрезентативного етапу фонографування української народної музики став масштабний збирацько-видавничий проєкт, „Народна пісня в Австрії” (“Das Volkslied in Österreich”), розгорнутий 1902 року в Австро-Угорській імперії з ініціативи держави [3, с. 251–294]. Два останні проєкти – „Корпус українського фольклору” та „Народна пісня в Австрії”, зокрема їх концепцію, перебіг та результати Ірина Довгалюк скрупульозно дослідила в циклі розвідок про історію видання української народної музики, які я оглянув вище. Аналізуючи ці едиційні проєкти в контексті історії фонографування музичного фольклору, дослідниця особливий акцент зробила на заходах із нагромадження джерельної бази та, зокрема, проведення польової роботи з використанням звукозаписувальної техніки.

Тематичний етап народномузичного фонографування в Україні. Знаковим тематичним проєктом українських фонографістів початку ХХ століття, який мав не лише епохальне значення в Україні, а й науковий резонанс у Європі, Ірина Довгалюк виокремила спільну ініціативу української інтелігенції (із тодішніх підавстрійської

та підросійської займанщин України) із дослідження *традиційного мистецтва кобзарів і лірників* (1902–1913 роки). Над цією проблематикою Ірина Довгалюк системно працювала упродовж майже 10 років, створивши окремий цикл публікацій [25; 26; 30; 31], що різнобічно розкривають унікальність та глибокий символізм проєкту, який із подання дослідниці зрештою отримав репрезентативну назву *Акція збирання українських народних дум* [3, с. 295–361]. У проєкті ідеально поєдналися ідея збереження кобзарсько-лірницької традиції від загибелі під тиском новітньої музичної моди та поступ фольклористичного фонографування, яке нарешті дало змогу вирішити одну з найуразливіших проблем дослідження кобзарства й лірництва – фіксування і транскрибування складних мелодій думових рецитацій. За типологією Ірини Довгалюк Акція належить до тематичних фонографічних проєктів, скерованих на вивчення окремого фольклорного явища (жанру).

Ініціатором проєкту став Гнат Хоткевич (1877–1938) за підтримки інженера Олександра Бородая (1844–1914 чи 1919) та митця Опанаса Сластьона (1855–1933). 1903 року вони започаткували запис репертуару кобзарів на фонографічні валики [25]. Ірина Довгалюк розкрила вельми цікаву передісторію цього проєкту, пов’язану з XII Археологічним з’їздом у Харкові 1902 року, у процесі підготовки до якого було зібрано чимало цінної інформації про кобзарів та їхній репертуар, а великий етнографічний концерт за їхньою участю викликав нечуваний резонанс як серед учених, так і серед широкої освіченої публіки [3, с. 296–307]. Детально проаналізувала авторка мотивації та напрацювання кожного з учасників проєкту, коло респондентів, записаний на валики репертуар [3, с. 307–320]. Однак ця доволі перспективна акція через низку особистісних причин, а також і брак широкої наукової та суспільної підтримки розладналася й, мабуть, загинула б остаточно, якби важливого почину попередників – „святого діла” – не підхопили Леся Українка та Климент Квітка (1907 року), постановивши своїм життєвим обов’язком „затримати при життю стару кобзарську манеру гри й співу” [3, с. 321]. Подружжя цілеспрямовано й наполегливо розбудовувало свій проєкт, фактично самотужки, приватно, а згодом за підтримки Опанаса Сластьона, вирішуючи широке коло питань, таких як фінансування (проєкт профінансувала сама Леся Українка з коштів свого посагу, про що стало відомо вже значно пізніше), організація експедиції на Наддні-

пряничину (маршрут, респонденти, технічне забезпечення, побут), методика, фіксація репертуару (і, зокрема, залучення фонографа), пошук наукових кадрів для виконання задуму (початково до проекту було запрошено Станіслава Людкевича, але зрештою реалізувати його судилося Філаретові Колесси), транскрипція та публікація зібраного матеріалу.

Шляхом ретельного аналізу архівних матеріалів (зокрема мало-відомої епістолярної спадщини Ф. Колесси) Ірині Довгалюк вдалося детально реконструювати перебіг експедиції Філарета Колесси на Велику Україну влітку 1908 року, яка вражає як своїми пригодницькими сторонами (зокрема культурним шоком Ф. Колесси від середньовічного самодурства російської влади), так і тією загарливістю, із якою Ф. Колесса та О. Сластьон у Миргороді „цілими днями зхоплювали ті співи і сиділи за сим марудним ділом з ранку до вечора”, а у вечірні години перепочинку (!) від втомливої праці з фонографом Ф. Колесса записував від руки зі співу О. Сластьона звичайні народні пісні, яких той також знав чимало [3, с. 344]. Два тижні напруженої польової праці дали у результаті 40 валиків з мелодіями дум та декількох історичних пісень [3, с. 347]. До матеріалів проекту було додано також фонографічні записи Опанаса Сластьона, Олександра Бородея та Лесі Українки. Після повернення до Львова Ф. Колесса відразу ж узявся до транскрибування мелодій (яке загалом провадив п'ять років); одночасно розпочалася праця над упорядкуванням збірника, що вийшов двома томами 1910 та 1913 року під назвою „Мелодії українських народних дум” і містив 10 дум, записаних повністю, 42 фрагменти дум (переважна більшість яких – початки дум), а в додатках ще 16 строфічних пісень (враховуючи варіанти) та 10 інструментальних мелодій (враховуючи варіанти) [3, с. 359].

Акція збирання українських народних дум стала успішним науковим і культурним проектом, який спільно реалізували роз'єднані ворожими кордонами українці, засвідчивши високий рівень суспільної відповідальності за рідну культурну спадщину та великий потенціал тогочасної української науки. Своїми історичними дослідженнями І. Довгалюк не лише повернула в науковий дискурс української фольклористики цей глибоко символічний проект. Дослідниця також доклала багато зусиль до збереження й популяризації наукової спадщини проекту, яка сьогодні є унікальною, зважаючи на трагічну долю кобзарсько-лірницької традиції, фізично знищеної советським режи-

мом у 1930-х роках. Як я уже зазначив вище, Ірина Довгалюк скрупульозно вивчила й каталогізувала збірку фонографічних валиків із Приватного архіву академіка Філарета Колесси (58 фоноваликів), яка представляє традиційний кобзарсько-лірницький репертуар у звукових фіксаціях 1904–1910 років Філарета Колесси, Олександра Борода, Опанаса Сластьона, Лесі Українки та Климента Квітки [101]. Каталог фоноваликів уперше відкрив інформаційний доступ до звукових польових матеріалів Акції збирання українських народних дум [101, с. 105]. А у 2013 році Ірині Довгалюк вдалося в повному сенсі „повернути до життя” унікальну фонографічну збірку. У співпраці з фахівцями Інституту проблем реєстрації інформації НАН України за підтримки Фонду Вікімедії валики було оцифровано й розміщено для вільного доступу на інтернет-сторінці Вікімедії [3, с. 513–516]. Так завдяки активній науковій позиції дослідниці фонографічна спадщина Акції збирання українських народних дум перетворилася з „мертвого” музейного експоната в неоціненну за своєю історичною, науковою та практичною вартістю колекцію, яка „дає можливість чути голоси народних співців 100-літньої давності, ‘на живо’ пізнавати автентичне мистецтво українських рапсодів” [48, с. 234].

У межах тематичного етапу народномузичного фонографування в Україні першої половини ХХ століття Ірина Довгалюк виділила в окремий тип *регіональні фонографічні дослідження української фольклорної традиції*. Цей тип тематичних наукових проєктів дослідниця представила фонографічними експедиціями Філарета Колесси, націленими на вивчення музичного фольклору окремих етнографічних регіонів України, зокрема Бойківщини (влітку 1910 року), Лемківщини (у 1911, 1912 та 1913 роках) та Середнього Полісся (восени 1932 року). Зазначені регіональні експедиції Ф. Колесси, як я вже писав вище, були об’єктом пильного аналізу Ірини Довгалюк у її багатолітній праці над музично-етнографічною діяльністю фольклориста, а її розвідки цієї проблематики збагатили історію української фольклористики того періоду численними маловідомими фактами. Однак музично-етнографічні експедиції Філарета Колесси регіонами Західної України цінні не лише як історичний фактаж. Аналітичний розгляд польової праці Ф. Колесси в контексті розвитку народномузичного фонографування в Україні та світі дав змогу Ірині Довгалюк виокремити оригінальність наукових пошуків і здобутків українських фонографістів у таких важливих методологічних

аспектах польової роботи, як планування експедиційних маршрутів та узгодження форм і методик теренового дослідження із особливостями конкретної досліджуваної території; організація та проведення збирацьких сеансів із використанням звукозапису; застосування технічної (за допомогою фонографа) і мануальної (від руки на папір) фіксації фольклорного репертуару та ін.

Народномузичне архівування (фоноархівування)

Широкоаспектне дослідження історії народномузичного фонографування в Україні та світі, активна наукова позиція та практичні заходи у справі збереження фонографічних записів та їх носіїв – ці „технічні” архівістські зацікавлення Ірини Довгалюк не могли не підвести її до такої важливої „технічної” проблематики фольклористики, як народномузичне архівування. Глибоке розуміння цієї проблематики та усвідомлення її ваги як для історії, так і для сучасного поступу фольклористики бачимо вже в праці І. Довгалюк над музично-етнографічною спадщиною Осипа Роздольського: скрупульозне згромадження відомостей про розпорошений архів збирача, укладання каталогу його унікальної фоноколекції (1996 рік) [140], систематизація усього відомого збирацького доробку (як писемних, так і фонографічних фіксацій) у комплексному покажчику (1997) [1], розробка спеціального проєкту збереження та введення в науковий обіг музично-етнографічної спадщини О. Роздольського (2000) [2, с. 112–115], успішне оцифрування й консервування фоноваликів та надання доступу до зафіксованих на них народномузичних записів (2011–2016) – ось лише загальний огляд архівних за своїх спрямувань заходів, які засвідчують глибоку заангажованість Ірини Довгалюк у проблематиці архівування.

2010 року розвідкою „Collections of phonographic cylinders in Halychyna archives” Ірина Довгалюк формально „легалізувала” народномузичне фоноархівування як ще один важливий тематичний напрям своїх історичних досліджень [29]. Упродовж наступних років (2010–2017) з-під її пера вийшов цикл фоноархівознавчих публікацій (11 позицій), у яких було порушено й опрацьовано такі цілковито нові для української фольклористики проблеми, як реєстрація фольклорних звукових записів, згромаджених за півстолітній фонографічний період і сьогодні розпорошених по різних архівних збірках, інституціях та приватних колекціях; фонографічна фольклорна українська у світі; збереження історичних фонозаписів українського

фольклору; зародження української фольклорної фоноархівістики. 2016 року в уже згаданій монографії „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції” Ірина Довгалюк узагальнила свої напрацювання в цій проблематиці й запропонувала першу в українській фольклористиці *концептуальну історію народномузичного архівування в Україні*, а саме його початкової – фонографічної – доби (кінець XIX – перша половина XX століття). Зародження архівних ідей та поступ українського фольклорного фоноархівування Ірина Довгалюк опрацювала в уже звичній нам характерній для її історичних розвідок манері, органічно поєднавши скрупульозний мікроаналіз численних фактів, подій та імен із широкими аналітичними узагальненнями, заснованими на уважному простеженні тенденцій розвитку фонографування та фоноархівної справи в Західній та Центрально-Східній Європі, Північній Америці.

У монографії Ірина Довгалюк запропонувала особливу траєкторію пізнання історії фольклорного фоноархівування в Україні: рухатися від спостереження глобальних тенденцій зародження й розвитку фоноархівної справи – через ознайомлення з досвідом провідних світових народномузичних архівних осередків – до розкриття особливостей національного фольклорного фоноархівування, його здобутків та втрат.

В історії зародження й становлення фоноархівної справи першої половини XX століття Ірина Довгалюк простежила *типові етапи*, які проходили у своєму розвитку всі світові фонограмархіви [3, с. 91–98]. Таким першим кроком була звичайна *локалізація фонограм*, викликана потребою десь зберігати записи для їх подальшого опрацювання; і тут часто зовсім не йшлося про належне збереження носіїв, особливо коли фонозаписи розглядали лише як допоміжний засіб для досягнення інших цілей, скажімо, публікації матеріалів. Із нагромадженням фонограм та поступовим формуванням архівної ідеї постало питання подальшої долі воскових валиків. Відтак на зламі XIX–XX століть у Західній Європі виникають *перші осередки архівування фонограм*. Вони еволюціонують від статичних фонозбірок у науково-дослідницькі центри, спеціально скеровані на те, аби забезпечити зберігання, доступ та оприлюднення згромадженої звукової інформації. Такі осередки формувалися на базах різних наукових інституцій та мали свою початкову „спеціалізацію”: в Америці перші фонограмархіви були антропологічного спрямування; у Європі вони

спеціалізувалися на проблемах фізіології та психології (Відень), лінгвістики (Париж, Петербург), музики (Берлін). Однак, незважаючи на основні наукові зацікавлення, працівники архівів, призибуючи матеріал для своїх досліджень, фонографували й чимало народномузичного матеріалу. Тому доволі скоро записи народної музики посіли одне із чільних місць серед дослідницьких об'єктів європейських фонограмархівів, а стрімкий розвиток порівняльної музикології на континенті пришвидшив затребування саме таких зібрань [3, с. 93]. Власне у зв'язку зі становленням професійної етномузикології, вважає Ірина Довгалюк, відбулося перетворення збірок фонограм народної музики в *наукові осередки народномузичного архівування*.

Як важливий момент для розуміння специфіки фоноархівування на зламі XIX–XX століть Ірина Довгалюк відстежила *шляхи здобуття звукового матеріалу* тогочасними фонограмархівами: фонограми надходили в архіви як принагідні записи від різних „екзотичних гостей”, які з концертами приїжджали до великих європейських міст; як випадкові польові записи різних мандрівників (місіонерів та ін.), а також як матеріали спланованих польових експедицій співробітників архіву або інших науковців, проінструктованих та споряджених звукозаписувальною апаратурою архіву; поповнювали фонозбірку й копії фонограм, здобуті шляхом обміну фонограмами з іншими інституціями; фонозаписи жертвували архівам теж великі звукозаписувальні компанії [3, с. 93]. Попри таку спонтанність процес згромадження фономатеріалів усе ж був, як це констатувала авторка, свідченням поступового *викристалізування архівної ідеї* – пошук і збереження звукових документів ставали основною сферою діяльності архівної інституції, незалежно від її початкової спеціалізації, наукових пріоритетів тощо.

Поряд із виробленням стратегій наповнення архівних фондів формувалися вимоги щодо *наукової документації та каталогізації* народномузичних записів: фонографічні матеріали, що надходили на зберігання в архів, супроводжували широким спектром паспортної та супутньої інформації, упорядковували й каталогізували. Провідні народномузичні фонограмархіви запроваджували системне *наукове транскрибування й вивчення* згромадженого звукового матеріалу, формуючи графічні фонди. Так архіви ставали не лише зібраннями фонограм, а й серйозними науково-дослідницькими центрами, що забезпечували вчених об'єктивною інформацією, яку можна було

почерпнути як із наявних фонозаписів, так і з долучених графічних матеріалів.

Окремим питанням якісної діяльності архівних установ було їх *технічне забезпечення*, наявність належного архівного приміщення, гарантування відповідних умов для зберігання звукових валиків. На зламі XIX–XX століть спостерігаємо активні експерименти з удосконалення звукозаписувальних пристроїв як для польових досліджень, так і для архівних потреб (тут брали до уваги питання фіксації різних видів звуку, наприклад співу чи мовлення; ваги й придатності фонографів до перевезень; стійкості носіїв). Справжнім проривом для тогочасного звукового архівування було винайдення в Німеччині 1899 року способу копіювання фонограм (методом гальванопластики): це дало змогу створювати металеві матриці носіїв (важливі для збереження записів) та робити копії записів для обміну між різними інституціями з метою провадження порівняльних студій, використання звукозапису в навчальних та популяризаційних проєктах [3, с. 95].

Важливим чинником успішного розвитку фонограмархівів початку XX століття була *співпраця* між подібними установами різних країн: уже згаданий обмін фонограмами; тоді ж було започатковано заходи з уніфікації архівної праці в площинах звукозаписувальної техніки та носіїв, спільних форм документації зібраного звукового матеріалу, єдиних класифікаційних систем упорядкування матеріалів тощо [3, с. 97].

За представленою типовою „еволюційною схемою” Ірина Довгалюк розглянула **історію провідних фонограмархівів Західної та Центрально-Східної Європи**, акцентуючи на індивідуальних особливостях розвитку кожної інституції [3, с. 98–142]. Щоб уявити масштабність дослідницько-пошукової роботи, яку проробила І. Довгалюк, і особливо багатогранність об’єкта її дослідження, зреферую бодай „паспортну” інформацію про ці інституції.

У Європі перший звуковий архів був заснований 1899 року в Австрії – це *Віденський фонограмархів* Австрійської академії наук (Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften). Засновник і перший директор архіву – Зігмунд Екснер, співініціатори й фундатори – Франц Шайрль та Йозеф Поммер. Магістральне завдання архіву полягало в тому, аби збирати, зберігати й надавати для наукових потреб звукові документи зі всіх галузей знань без регіональних та фахових обмежень і, зокрема, записувати зразки мов

(починаючи від різних німецьких діалектів, мов Австро-Угорської монархії, Європи й усього світу), а також зберегти для наступних поколінь взірці народної музики (переважно так званих „примітивних” народів); цікавим пунктом діяльності архіву було створення колекції „звукових портретів”, тобто фонограм голосів видатних людей. Станом на 1933 рік у Віденському архіві вдалося зібрати 3 500 фонограм: найчисельніші – лінгвістичні записи (1 800 зразків), що представляли 400 мов. Тут також містилося близько 200 „звукових портретів” і 1 500 народномузичних зразків із майже всіх частин світу (зокрема й записи української народної музики). Віденський фонограмархів так само відомий надзвичайно детальним опрацюванням своїх звукових фондів (грунтовне транскрибування й паспортизація записів, яка охоплювала відомості про респондента, контекст запису й технічні умови). Досвід, теоретико-методологічні й практичні засади діяльності Віденського фонограмархіву як першої архівної інституції мали вплив на закладання й подальшу працю подібних установ в інших країнах континенту. Віденський фонограмархів успішно функціонує і досі, його архівні фонди становлять 64 000 записів із загальним звучанням близько 9 600 годин [3, с. 98–104].

1900 року фонограмархів відкрили у *Франції*, у Парижі. Фонозбірку заснували як *Фонографічний музей* при Антропологічному товаристві (Musée Phonographique de la Société d'Anthropologie). Ініціатором установи став французький антрополог і лікар Леон Азуле. Така „спеціалізація” фонограмархіву у Франції була не випадковою: тут на зламі століть проводили інтенсивні дослідження з фізіології людини із залученням звукозаписувальної техніки. У каталозі фондів цього музею Ірина Довгалюк відшукала відомості про вісім „українських” фонограм від виконавців із Києва та Харкова [3, с. 104–109].

Першою європейською архівною інституцією, створеною для дослідження насамперед народної музики, став *Берлінський фонограмархів* (Berliner Phonogramm-Archiv). Початки діяльності цієї установи сягають вересня 1900 року – перших фонозаписів психолога Карла Штумпфа; 1904 року архів як приватну наукову ініціативу К. Штумпфа та його учня й співробітника Еріха Моріца фон Горнбостеля приєднано до Психологічного інституту Університету Фрідріха Вільгельма в Берліні. Провідне завдання архіву, яке визначив Карл Штумпф, полягало в тому, аби „зібрати швидко зникаючі під натиском цивілізації залишки музичної культури народів світу

та використовувати їх для порівняльного вивчення в галузі музикознавства, етнології, антропології, психології народів та естетики” [3, с. 109–110]. Уже незабаром Берлінський фонограмархів завдяки самовідданий праці його керівників і працівників (зокрема Еріха Моріца фон Горнбостеля) став однією з найбільших збірок фонограм народної музики у світі, європейським центром порівняльного музикознавства. Заклад „протягом декількох десятиліть функціонував як модель для інших архівів, особливо в Сполучених Штатах” (Бруно Неттл). Серед важливих напрацювань архіву варто назвати також детальну паспортизацію архівованих звукозаписів та відкриття 1901 року першої гальванопластичної копіювальної лабораторії для тиражування записів на воскових валиках. Відомо, що серед установ, із якими Берлінський фонограмархів налагодив контакти на початку ХХ століття, було й Наукове товариство імені Шевченка у Львові. Сьогодні Берлінський фонограмархів є складовою Відділу етномузикології Державного етнографічного музею в Берліні, його колекція охоплює звукозаписи народної музики майже з усіх куточків світу (і зокрема українські зразки), зроблені упродовж 1893–1954 років, і містить 2 747 оригіналів воскових циліндрів та 14 000 гальванічних копій. 1999 року Берлінський фонограмархів внесли у список ЮНЕСКО „Пам’ять світу” [3, с. 109–118].

По-іншому процес заснування фонограмархівів розгортався в Центральній-Східній Європі. Ірина Довгалюк констатувала на цих теренах доволі сильну й тривалу в часі тенденцію недооцінення в наукових колах істинного значення фонограм та справи їх збереження: „Непереборне переконання використовувати зафонографовані народні мелодії насамперед для їх публікації довго царило у музичній фольклористиці цієї частини континенту” [3, с. 118]. Системні зміни в трактуванні фоноархівування розпочалися тут тільки після Першої світової війни, коли за дослідження музичного фольклору взялися професіонали.

1920 року в Чехо-Словаччині при Карловому університеті в Празі відкрили лабораторію фонетики та *фонографічний архів*, закладений насамперед для забезпечення потреб лінгвістів. Ініціатором нової установи був дослідник у галузі експериментальної фонетики професор Йозеф Хлумський. Численні записи (зокрема й фольклорних матеріалів) для цього архіву зробив український мовознавець та етнограф Іван Панькевич [3, с. 119–120].

Досить непростою і навіть трагічною можна назвати історію фоноархівування в *Польщі*. Розуміння потреби закласти фонографічний архів задля збереження традиційної музичної культури з'явилося на початку ХХ століття. Перші спроби заснувати фонографічну лабораторію на зразок Віденського фонограмархіву при Краківському науковому товаристві робили в 1912–1913 роках Юліуш Зборовський та Броніслав Пілсудський. Однак лише в 1930 році в структурі Познанського університету було засновано перший польський фонограмархів – *Регіональний фонографічний архів* (Regionalne Archiwum Fonograficzne). Його ініціатором був керівник кафедри музикології Познанського університету Люціан Каменський. Він трактував новозаснований архів як центральний осередок праці в галузі порівняльної музикології, зокрема в напрямі збору та студіювання пісень і музики польського народу. Серед цікавих проєктів цього архіву – організація й проведення спеціальної Акції зі збору народних пісень (розпочато 1935 року, але не завершено через Другу світову війну). Відомо, що на 1939 рік архів містив 4 020 фонограм пісень та інструментальної музики (близько 1 000 валиків) із західних і центральних територій Польщі. Однак під час війни фонографічну колекцію архіву було втрачено [3, с. 121–126]. 1934 року у Варшаві при Національній бібліотеці заснували *Центральний фонографічний архів* (Centralne Archiwum fonograficzne). Його фундатором виступив Юліан Пуліковський. У Варшавському архіві, на відміну від Познанського, планували збір народних пісень і музики не лише польського народу, а й інших етносів, які проживали в межах Речі Посполитої, а сам архів трактували як амбітний польський відповідник Віденського та Берлінського фонограмархівам. На 1939 рік в архіві було призбирано 4 862 валики й 42 диски, на яких схоплено 16 288 фонограм пісень та інструментальної музики; разом із рукописними зібраннями колекція архіву налічувала щонайменше 20 475 мелодій (були тут і фіксації із тодішніх Львівського, Волинського, Станіславівського воєводств Польщі). Але фонографічну колекцію Центрального архіву теж спіткала сумна доля. Нацисти знищили її після придушення Варшавського повстання 1944 року [3, с. 126–130].

У *Росії* датою заснування першого фонограмархіву вважають 1909 рік. Саме тоді з ініціативи російського славіста-філолога Алексея Шахматова була започаткована *Фонотека Першого слов'янського відділу* Бібліотеки Імператорської академії наук. Її завідувачем і хра-

нителем став лінгвіст, етнограф, фольклорист та археолог Едуард Вольтер. І хоча архів задумували насамперед як структуру для діалектологічних досліджень, окрім зразків говорів, було рекордовано прозові жанри фольклору й чимало народних пісень. Серед фонограм переважав російський фольклор, були також записи традиційної культури білоруського, болгарського та інших народів; зберігалися тут і валики зі записами українського фольклору. Едуард Вольтер налагодив зв'язки та обмін звуковими матеріалами з Берлінським фонограмархівом. У 1931 році при Інституті з вивчення народів СРСР створили *Фольклорний кабінет*, що містив у своєму складі рукописний і фонографічний архіви. Керівником фонограмархіву призначили Євгенія Гіппіуса, який бачив новозасновану інституцію всеросійським осередком, у якому необхідно було зібрати для централізованого зберігання та використання всі відомі фоноколекції, які нагромадили в різний час різні дослідники та які було розпорошено по різних установах країни. Унаслідок активної діяльності співробітників архіву станом на 1933 рік його архівні фонди становили 4 528 фоноваликів. За рішенням ЮНЕСКО 2001 року колекція фонограмархіву була включена в програму „Пам'ять світу” [3, с. 131–140].

Багатоаспектний огляд історії фоноархівування в Західній та Центрально-Східній Європі став важливим історико-суспільним та культурно-науковим тлом, на якому Ірина Довгалюк змогла об'ємно представити й увиразнити особливості **зародження та становлення фоноархівної справи в Україні** (що склало зміст окремого й вельми цікавого розділу „Народномузичне архівування в Україні” [3, с. 432–532] у монографії „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції”). Як простежила дослідниця, розгортання фоноархівування на зламі XIX–XX століть у тоді розділеній австрійсько-російським кордоном Україні йшло досить тернистим шляхом й у своїх загальних рисах було подібне до тих процесів, що відбувалися в країнах Центрально-Східної Європи. „Якщо у Західній Європі фонограмархіви поставали фактично майже одночасно із початком фонографічних досліджень, то у Центрально-Східній Європі рекордування народних мелодій початково проводилося для реалізації певного, переважно видавничого проекту та служило для полегшення праці дослідників, які бралися за його виконання” [3, с. 432]. Звідси тривале нерозуміння справжнього призначення збірок фонограм. Здобувши фонозапис і поклавши на ноти призбирані ме-

лодії, східноєвропейські фольклористи вважали справу загалом завершеною. Валики були для них допоміжним інструментом, а створення фонограмархівів – другорядною справою [3, с. 432].

У такій не вельми оптимістичній історії зародження українсько-го фоноархівування натрапляємо, однак, і на цілком неочікувані наукові проекти, які за сприятливих суспільно-політичних умов буття нашого народу принесли б йому справжнє світове визнання. Серед таких – подвижницька праця ініціаторів і працівників Городоцького музею на Волині Федора фон Штейнгеля та Валентина Мошкова, які не лише першими в Україні застосували фонограф для запису музичного фольклору, а й уже 1898 року, зареєструвавши валики в музеї, зробили авангардний поступ у становленні архівної справи – заснували першу на українських теренах колекцію-архів [3, с. 180–190]. І хоча *городоцька фоновзбірка* налічувала всього п'ятнадцять валиків (із записами колядок, інших українських та жидівських народних пісень), це був, бодай у мініатюрі, усе ж перший офіційно оформлений фонограмархів. Своєю ініціативою українські дослідники випередили навіть започаткування відомих західноєвропейських (віденського, берлінського та паризького) фонограмцентрів [3, с. 433]. Однак через несприятливі суспільні й наукові обставини в тодішній підросійській Україні цьому проекту не судилося перерости в серйозну наукову установу.

Вельми специфічно складалася ситуація із фоноархівуванням і в Галичині. Незважаючи на те, що край тримав лідерство серед народів Європи в рекордуванні народної музики, ідея архівування фонограм утверджувалася тут складно. Досить тривалий час не було належного розуміння вартості фонограм як самодостатнього наукового документа й джерельної бази для фундаментальних фольклористичних досліджень у діяльності Наукового товариства імені Шевченка у Львові. Перші спроби заснувати *фонограмархів у НТШ* датовані 1908 роком. Цікаво, що одним з ініціаторів цього нового починання виступила Леся Українка, яка фахово поставила питання про потребу збереження цінних фонозаписів кобзарського та лірницького репертуару (які були здобуті під час акції збирання українських народних дум у 1908 році зусиллями Філарета Колесси та Опанаса Сластьона [3, с. 321–361]). Упродовж 1908–1909 років в Етнографічній комісії НТШ було проведено низку важливих підготовчих заходів із закладання фонограмархіву при Культурно-історичному музеї Товариства [3, с. 435–

440], однак, як влучно спостерегла Ірина Довгалюк, підхід до формування фоноколекцій нагадував радше укладання музейної експозиції із підбором найкращих експонатів для показу, а не архіву фонограм для подальшої наукової праці: на засіданнях Етнографічної комісії йшлося про передачу в музей не всіх наявних у Львові циліндрів, а лише вибраних („інтересніших валків”, „кращих мелодій на валках”). Такий підхід прикро дисонував з основними засадами архівування, за якими на зберігання мали б передавати всі фонозаписи, а не тільки відібрані. Ірина Довгалюк уважно простежила вельми складну й не завжди документально засвідчену історію формування фондів фонограмархіву НТШ (до 1947 року), якому так і не судилося стати впливовою самостійною науково-дослідною інституцією [3, с. 435–451; 88].

Цікавою науковою знахідкою Ірини Довгалюк (у співпраці з автором цих рядків) є досі зовсім невідома з історії фольклористики в Галичині спроба заснувати 1916 року *Фонографічний архів у Цісарсько-королівському університеті у Львові* [40; 3, с. 451–459]. Такий задум пов’язаний з ініціативною та різносторонньою діяльністю Віденського фонограмархіву. Цей дослідницький науковий центр ініціював відкриття мережі архівів-філіалів у власній країні та за її межами. Відомо, наприклад, що 1909 року архів-філіал Віденського фонограмархіву розпочав свою роботу в Цюриху (Швейцарія). За зразком Цюрихського філіалу планували організувати університетський фонограмархів у Львові „як інтегрований університетський інститут на філософському факультеті” [3, с. 456]. В обґрунтуванні проекту колегія професорів акцентувала на мультикультурності краю, що дасть змогу збагатити фонди Віденського фонограмархіву фіксаціями народних пісень та діалектних проб, рекордованими від руського, польського та жидівського населення. Однак успішній реалізації цього починання завадила Перша світова війна, а далі й розпад Австро-Угорської монархії.

Ще одним перспективним фонографічним центром на теренах Західної України могло стати містечко Кременець, де 1938 року при місцевому ліцеї було засновано *Волинський науковий інститут*. Серед дослідницьких завдань інституту було заплановано діяльність архіву фонограм („центру документації”). Ця ініціатива пов’язана з розбудовою мережі регіональних архівів Центрального фонографічного архіву у Варшаві. І хоча Кременецький фонограмархів заснували як філію Варшавського, усе ж він був розташований на українській ет-

нічній території, а відтак і призбирані фольклорні матеріали мали представляти народномузичну культуру цього краю [3, с. 459–463]. Одним із перших збирачів волинського фонограмархіву був диригент, педагог і композитор Іван (Ян) Гіпський. У контексті діяльності Кременецького фонограмархіву Ірина Довгалюк розглянула і фонографічну працю музичного діяча та педагога Юрія Цехміструка – наполегливого дослідника волинського фольклору, який об’їхав із фонографом майже всю територію колишнього Волинського воєводства (що тепер охоплює Волинську, Рівненську області та північ Тернопільської області), дослідив понад півсотні населених пунктів, опитав більш ніж півтораста виконавців різного віку та статі, від яких зарекордував різноманітні жанри вокальної, вокально-інструментальної та інструментальної музики. Советська окупація Західної України 1939 року зупинила діяльність фонограмархіву; фонозаписи Ю. Цехміструка, передані до Центрального фонографічного архіву у Варшаві, знищили 1944 року нацисти, про що йшлося вище.

Центральне місце в історії народномузичного архівування в Україні першої половини ХХ століття Ірина Довгалюк цілком заслужено відводить фоноархівній праці *Климента Квітки* (у роки його праці в структурі Всеукраїнської академії наук – 1920–1933) та діяльності заснованого з його ініціативи 1921 року *Кабінету музичної етнографії* [33; 3, с. 466–504]. Одним із пріоритетних напрямів Кабінету К. Квітка бачив розбудову фонографічного архіву. Ірина Довгалюк ретельно вивчила історію становлення цього архіву, показавши ті численні матеріальні й організаційні труднощі, які наполегливо долав К. Квітка, щоб таки реалізувати свій фонограмархів за взірцем провідних європейських осередків [3, с. 467–483]. Задуманий 1923 року, архів реально запрацював лише 1928-го, ставши першою у Наддніпрянській Україні подібною інституцією. Орієнтуючись на Віденський і Берлінський фонограмархіви, К. Квітка намагався започаткувати у своїй установі аналогічні напрями роботи: нагромадження, копіювання та обмін фонозаписами, створення фонохрестоматій. Щоправда, у наповненні архівних фонофондів учений дотримувався принципів, характерних не так для західноєвропейських установ, де збір матеріалу був головною ціллю, а радше для Галичини, де звукові документи поставали унаслідок виконання певних проєктів, головню пов’язаних із виданням народних мелодій. Водночас Ірина Довгалюк відстежила відмінності у формуванні колекцій у Галичині та в Над-

дніпрянській Україні: галицькі дослідники насамперед намагалися зафіксувати максимально можливу кількість фольклорних мелодій, а відтак, після їх використання для видавничих потреб, укладали в архів „кращі фонограми”. Климент Квітка натомість, зважаючи на дефіцит валиків і трактуючи кожний циліндр як важливий звуковий документ, свідомо фіксував на них лише вибрані зразки народної музики, зокрема епіку, яка була найскладнішою для транскрибування, а вже тоді, намагаючись якнайкраще уберегти записи від руйнації, громадив в архів усе, що вдалося записати [3, с. 484]. Сталінський терор 1930-х років зупинив поступальний розвиток фоноархівування в Україні: 1933 року Климент Квітка виїхав до Москви; дослідницькі напрями Кабінету були ідеологічно обмежені до вивчення „мотивів класової боротьби” у фольклорі, і за таких умов намагання Володимира Харківця (учня й наступника К. Квітки) продовжити діяльність Кабінету на належному науковому рівні були приречені (важливо, що йому вдалося вберегти від знищення фонозаписи, які призбирав К. Квітка). Ірина Довгалюк оглянула народномузичну архівну працю в Кабінеті (1936 року Кабінет і його фонограмархів увійшли у склад Інституту народної творчості) до кінця 1940-х років.

Окремо потрібно наголосити, що у своїх дослідженнях народномузичного фоноархівування в Україні Ірина Довгалюк не обмежилася лише історіографічним аспектом. Працюючи над проблематикою фонографування і фоноархівування, вона чітко усвідомлює, що фонографічні записи та валики мають значення не лише як історичні документи, важливі для історії фольклористики, але вони не менш значущі для сучасності як унікальні джерела, які дають змогу не описово, а безпосередньо пізнавати фольклорну традицію 100-літньої давності. Відтак вони не повинні залишатися „мертвими” музейними експонатами чи „німими” фактами на сторінках історій, а мають повернутися із незаслуженого небуття в активний науковий обіг. Тож Ірина Довгалюк перекидає місток поміж фонографуванням і фоноархівуванням першої половини ХХ століття та нашим часом і нарешті виповнює ту прогалину, що досі існувала в українській фольклористиці як у питанні орієнтування у кількісних та якісних характеристиках наукового доробку українських народномузичних фонографістів, так і щодо сучасного стану їх фонографічної спадщини та її значущості для науки. В окремому розділі монографії „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія,

тенденції” (Львів, 2016) Ірина Довгалюк узагальнила свої попередні напрацювання з реєстрації народномузичних фонозаписів першої половини ХХ століття [28; 29; 101; 46; 50] і запропонувала комплексний огляд сучасних колекцій фонографічних валиків в Україні [3, с. 505–532]. Це було вельми непросте завдання, зважаючи на те, що в Україні ніколи не існувало (і немає тепер) спеціальної централізованої архівної інституції, що цілеспрямовано згромаджувала би фольклористичні фонозаписи, тож унікальна фонографічна спадщина першої половини ХХ ст. сьогодні розпорошена по різних архівних збірках, інституціях та колекціях приватних власників. У процесі тривалої і скрупульозної пошуково-аналітичної праці Ірині Довгалюк вдалося зібрати й систематизувати широкий масив інформації про наявні сьогодні колекції народномузичних фонозаписів першої половини ХХ ст. – їх походження, архівну історію, зміст записів, сучасний технічний стан, проблеми і заходи зі збереження носіїв, можливості доступу. Ця інформація – реальний крок до повернення унікального доробку українських фонографістів у науковий дискурс сучасної української фольклористики.

Найбільшою та цілісно збереженою українською колекцією фонографічних валиків сьогодні є *фонозбірка Осипа Роздольського* (містить 755 воскових циліндрів у записах самого О. Роздольського), яка сьогодні зберігається у Львівській національній науковій бібліотеці України імені Василя Стефаника. 2011 року за участі Ірини Довгалюк було розпочато проєкт з оцифрування фонозаписів, який триває і досі [3, с. 505–512].

Ще одна цінна галицька фонографічна збірка зберігається в *Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові*. Тут головню знаходяться воскові циліндри, згромаджені в процесі реалізації проєкту з фіксації кобзарського та лірницького репертуару: це 59 валиків, 58 із яких – фоновалики, які записали у 1904–1910 роках Олександр Бородай, Опанас Сластьон, Філарет Колесса, Леся Українка та Климент Квітка. 2013 року стараннями Ірини Довгалюк валики колекції було оцифровано [101; 3, с. 512–516]. Оцифрування дало змогу прослухати й врешті провести безпосередню ревізію історичних фонозаписів. І тут не обійшлося без цікавих знахідок: на одному валику серед польових фольклорних матеріалів Ірині Довгалюк вдалося виявити запис голосу самого Філарета Колесси. Він наспівав на валик куплет народної пісні „Темна нічка та й невидная” [3, с. 515].

Третя галицька колекція фонографічних валиків із записами народної музики знаходиться в архіві *Інституту народознавства НАН України* (м. Львів). Ці валики до 1939 року складали основу фонограмархіву Етнографічної комісії і зберігалися у Культурно-історичному музеї НТШ. Зі знищенням НТШ (у 1940 році) колекція кочувала від власника до власника і зрештою потрапила в Інститут народознавства. Сьогодні збірка налічує 65 доволі добре фізично збережених фоноциліндрів, які через відсутність належного догляду на початку 1990-х років частково втратили свою паспортизацію. Збірки досі не оцифровано [3, с. 516–520].

Чимала колекція фонографічних валиків зберігається нині в *Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського* (м. Київ): це 270 (малих і великих) фонографічних циліндрів. Хронологічно колекція охоплює період від 1904 до 1948 року. Ірина Довгалюк умовно розділила її на три блоки. Перший охоплює записи, зроблені ще до заснування ВУАН (1921): 13 валиків, з-поміж яких записи Опанаса Сластьона. Другий обіймає записи від часу активної діяльності Кабінету музичної етнографії під керівництвом Климента Квітки (1921–1933): фіксації Климента Квітки, Михайла Гайдая, Володимира Харківа та ін. Третя частина фонограмархіву – валики, рекордовані у другій половині 1930-х та в 1940-х роках: це рекорди здебільшого В. Харківа, Тимоша Онопи та кількох інших збирачів. На думку Ірини Довгалюк, фонозбірка ІМФЕ – безцінний звуковий документ української народної музичної культури першої половини ХХ століття, що досить цілісно репрезентує українську історію фонографування народної музики як за хронологією записів (1904–1948), представленням регіонів України, так і розмаїттям жанрів схопленого на рекордах музичного фольклору. Збірки, за винятком окремих носіїв, не оцифровано [3, с. 521–524].

Архівні установи України зберігають не лише унікальні фонографічні записи української народної музики, а й зразки традиційної музичної культури інших народів. Таким зібранням є велика колекція воскових валиків із записами *жидівського музичного фольклору*, яка налічує 1 017 воскових фоноциліндрів та чималий за обсягом додатковий матеріал – нотні й текстові розшифровки до фонозаписів. Збірка постала унаслідок діяльності Кабінету єврейської культури ВУАН; сьогодні зберігається у фондах відділу юдаїки Інституту ру-

копису Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського і є одним із найбільших у світі архівних надбань фонографічних записів жидівського фольклору. Більшість фоноваликів збірки оцифровано [3, с. 524–530].

Щоб максимально повно окреслити палітру фонографічних фіксацій української фольклорної традиції першої половини ХХ ст., Ірина Довгалюк розширила горизонти пошуку української фонографічної спадщини поза межі України, дослідивши фонограми української народної музики в записах як українських, так і зарубіжних музичних етнографів у фондах аудіовізуальних архівів світу [3, с. 533–554; 44]. Зрозуміло, що не всі документи закордонної фонографічної україніки авторка змогла дослідити *de visu*, але навіть їх опосередкований (за допомогою каталогів) опис важливий для активізації інтересу та залучення цих джерел у наукову працю. Серед таких матеріалів варто назвати звукові фіксації *Івана Панькевича*: записи від українців в австрійських таборах для військовополонених російської армії у 1914–1916 роках, зроблені за дорученням Віденського фонограмархіву; записи закарпатського фольклору для фонографічного архіву Карлового університету в Празі (1929 рік); записи народних пісень та музики закарпатських українців на заомовлення празької фірми „Radiojournal” (1935 рік) [3, с. 533–537].

Низка фонограм української народної музики зберігається в *Берлінському фонограмархіві*. Це збірки народних мелодій у записах Олександра Зачиняєва (від 1900-х років) та Івана Сеньківа (польові записи 1943 року з теренів сучасної Івано-Франківщини) [3, с. 538–545].

У *Фонограмархіві Інституту російської літератури* (Пушкінський дім, Санкт-Петербург, Росія), за даними опису 1936 року, зберігалось 135 валиків із записами української традиційної звукової культури Полтавщини, Чернігівщини, Волині, Поділля та Підляшшя. Це були народні пісні, награвання на лірі, вірші, казки, зразки говору. Серед записувачів – Дмитро Зеленін, Григорій Голоскевич (1909 рік), Євген Рудницький (1909 рік), В'ячеслав Каминський (1910–1913 роки), Олександр Зачиняєв (1900-ті роки), Євгенія Лінцова (1902–1903 роки) [3, с. 546–549].

В архіві *Будапештського етнографічного музею* (Néprajzi Múzeum) наявні фонографічні валики із записами українських народних мелодій, які зробив угорський етномузиколог Бела Барток 1912 року під час експедиції на території сучасної Закарпатської області [3, с. 549–551].

Фонди *Бібліотеки Конгресу США* містять фонографічні записи української народної музики, схоплені здебільшого в першій половині XX століття від емігрантів із різних регіонів України. Цей матеріал, як розуміємо з викладу Ірини Довгалюк, ще потребує детально-го джерельного вивчення [3, с. 551–553].

Загалом же Ірині Довгалюк вдалося зареєструвати в різних архівних інституціях України понад 2 200 фонографічних валиків першої половини XX століття, які можемо умовно назвати *національною фоноколекцією України*. Чимала частина цієї колекції, щонайменше 1 153 носії, – це записи української народної музики. Такий доробок, зважаючи на тогочасне бездержавне становище народу й науки, є справжнім дослідницьким подвигом українських народномузичних фонографістів. Хронологічно фонограми охоплюють період від перших фонозаписів 1900 року до рекордів 1948 року та загалом представляють більшість етнографічних регіонів України. Так само повно українська фоноколекція репрезентує і жанрове розмаїття фольклору. Серед раритетів – мелодії народних дум, обрядова музика, інструментальні награвання. Творцями унікальних записів були знакові діячі української науки й культури: Олександр Бородай, Климент Квітка, Філарет Колесса, Осип Роздольський, Опанас Сластьон, Степан Томашівський, Леся Українка, Володимир Харків та інші. Окрім власне українського фольклору, національна фоноколекція України містить фольклор й інших народів. Насамперед це велика збірка єврейської традиційної музики (1 017 валиків), є записи польської, російської народної музики [3, с. 530–531].

І на завершення. Навіть такий вельми загальний огляд 30-літньої наукової праці Ірини Довгалюк над історією української етномузикології переконливо засвідчує, що перед нами непересічний, багатогранний і глибоко оригінальний дослідницький доробок, який пропонує величезну масу нових, незнаних досі фактів з історії української фольклористики (і не лише музичної, а й філологічної), вводить у науковий обіг численні невідомі архівні матеріали з життя й діяльності українських фольклористів, фольклористичних проєктів та інституцій. Ці постаті й інституції, проєкти, факти та події постають у глибокому аналітичному осмисленні, відображаючи основні тенденції, пошуки, досягнення і втрати української фольклористики.

Водночас важливо наголосити, що історичні праці Ірини Довгалюк не є просто статичним дослідженням уже досить віддаленого етапу історії науки, звичною історичною констатацією історичних фактів. Наполеглива діяльність Ірини Довгалюк у царині історії етномузикознавства дала поштовх до розширення предметного поля сучасної фольклористики загалом та поглиблення її проблематики. І не лишень тому, що без врахування джерелознавчих здобутків та історико-теоретичних напрацювань Ірини Довгалюк не зможе рухатися далі жодне наступне монографічне опрацювання історії фольклористичної думки як в Україні, так щонайменше в Центральній-Східній Європі. Багатолітні результативні дослідження авторки над історією та методологією народномузичного фонографування сьогодні фактично легалізували проблематику звукового документування фольклору як повноправну в предметному полі сучасної української фольклористики (на Заході із цим проблем ніколи не було). Переконливо засвідчуючи ту засадничу роль, яку відіграв фонозапис у виникненні й становленні етномузикології, у якісному переосмисленні поглядів словесної фольклористики на фольклорне явище, – праці Ірини Довгалюк заохочують інших дослідників, особливо фольклористів-словесників, до дальшої розробки історії та проблем звукової чи загалом технічної фіксації, методики й практики збирацької праці з використанням записувальної техніки, збереження фольклорних звукових документів, зрештою, їх різноформатної (не лише паперової) наукової єдиції. І це один із важливих практичних здобутків дослідниці, бо ж не секрет, що до сьогодні більшість цих питань була поза сферою інтересів української фольклористики, суттєво звужуючи можливість й перспективи її поступу.

Те ж саме стосується й проблематики архівування фольклорної традиції. Історія фольклористичної та народномузичної архівістики, проблеми реєстрації й архівування історичних фонографічних записів та їх носіїв до появи архівознавчих праць Ірини Довгалюк належали до цілковито нерозпрацьованих у нашій науці. Ба більше, як і у випадку з фольклорним фонографуванням, проблематика архівування фольклорної традиції й досі залишається табуйованою ще радянськими за своїм духом галузевими регламентами (особливо для „філологічної” фольклористики). Ідеться про те, що чиновники від освіти й науки не „визнають” її фольклористичною (мовляв, існує окрема дисципліна у сфері історичних наук – архівознавство і це її

предмет дослідження; інтердисциплінарності тут, звісно, до уваги не беруть). Тож перше монографічне розпрацювання проблематики фольклорного архівування в Україні в його історичному ракурсі, яке так скрупульозно провела Ірина Довгалюк, має цінність не лише як відкриття фактично незнаной досі епохи в історії українських народознавчих дисциплін, – воно узаконює фольклорне архівування як спеціальну самодостатню дисципліну в складі української фольклористики, відновлюючи таким чином системну цілісність фольклористики як галузі знань.

Джерела про наукову діяльність Ірини Довгалюк

1. Вовчак А. Утвердження документування як важливої проблематики української фольклористики. Рецензія на книгу: Ірина Довгалюк. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції: Монографія. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. 650 с., іл. *Міфологія і фольклор. Загальноукраїнський науково-освітній журнал*. 2016. № 1–2 (20). Січень–червень. С. 169–179.
2. Вовчак А. Утвердження фольклористичного архівознавства. [Огляд]: Ірина Довгалюк. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції: Монографія. Львів, 2016. *Вісник Львівського університету* / упор. Андрій Вовчак, Ірина Довгалюк. Львів, 2017. Серія філологічна; вип. 66. С. 410–421.
3. Вовчак А. “Süd-Ost-Europa” – тематичний випуск періодичного видання Австрійської національної бібліотеки. *Етномузика*. Львів, 2008. Число 5 / упор. Ірина Довгалюк. С. 178–184.
4. Загайкевич М. Музично-етнографічне дослідження про минуле, спрямоване у майбутнє. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2003. Серія філологічна; вип. 31. С. 410–412.
5. Івашків В. Довгалюк (Шнерх) Ірина. *Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка*: в 2 т. Т. 1: А–К. Львів, 2011. С. 450–451.
6. Клименко І. Монографія Ірини Довгалюк „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції” (Львів, 2016) як „маркер якості” Львівської історичної школи в етномузикології. *Проблеми етномузикології* / редактори-упорядники Євген Єфремов, Ірина Клименко. Київ, 2016. Вип. 11. С. 88–89. Серія Слов’янська мелогеографія; кн. 5.
7. Коваль-Фучило І. Довгалюк (Шнерх) Ірина Сергіївна. *Українська фольклористична енциклопедія*: у 2 т. Т. 1: А–Л / упорядник Микола Дмитренко. Київ, 2018. С. 372–373.

8. Коваль-Фучило І. Довгалюк (Шнерх) Ірина Сергіївна. *Українська фольклористична енциклопедія* / голов. ред. Ганна Скрипник. Київ, 2019. С. 259–260.
9. Луканюк Б. Рецензія-відгук на книгу І. Довгалюк „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції”. *Етномузика*. Львів, 2017. Число 13 / упор. Лариса Лукашенко. С. 151–155.
10. Пасічник В. Капітальний труд о фонографировании народной музыки в Украине. *Tradycja ir dabartis* / Edited by Rimantas Sliužinskas, Halyna Pshenichkina. Klaipėda, 2017. № 12. P. 305–317.
11. Рибак Ю. Фундаментальне дослідження історії фонографічних записів. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2016. Ч. 4 (22). С. 138–142.
12. Супрун-Яремко Н. Фонографування і фоноархівування народної музики в Україні. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2017. Число 3 (25). С. 173–178.
13. Сюта Б. Дві книги про Осипа Роздольського. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 4. Київ, 2003. С. 117–120.
14. Сюта Б. Довгалюк (Шнерх) Ірина Сергіївна. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2006. Т. 1. С. 633.
15. Dorosz P. Z fonografem na Ukrainie. *Ruch Muzyczny*. Warszawa, 2017. № 5. S. 94.

REFERENCES

1. Vovchak, A. (2016, January-June). Utverdzhennia dokumentuvannia yak vazhlyvoi problematyky ukraïnskoi folklorystyky [Approval of documentation as an important issue of Ukrainian folklore]. *Mifolohiia i folklor. Zahalnoukraïnskyi naukovo-osvitnii zhurnal* [Mythology and folklore. All-Ukrainian scientific and educational journal], No. 1–2 (20), pp. 169–179 (in Ukrainian).
2. Vovchak, A. (2017). Utverdzhennia folklorystychnoho arkhivoznavstva [Approval of folklore archival science]. *Visnyk Lvivskoho universytetu* [Visnyk of Lviv University]. Lviv, Series Philology, Iss. 66, pp. 410–421 (in Ukrainian).
3. Vovchak, A. (2008). “Süd-Ost-Europa” – tematychnyi vypusk periodychnoho vydannia Avstriiskoi natsionalnoi biblioteki [“Süd-Ost-Europa” – thematic issue of the periodical of the Austrian National Library]. *Etnomuzyka* [Ethnomusic]. Lviv, Iss. 5, pp. 178–184 (in Ukrainian).
4. Zahaikevych, M. (2003). Muzychno-etnografichne doslidzhennia pro mynule, spriamovane u maibutnie [Musical and ethnographic research about the past, aimed at the future]. *Visnyk Lvivskoho universytetu* [Visnyk of Lviv University]. Lviv, Series Philology, Iss. 31, pp. 410–412 (in Ukrainian).
5. Ivashkiv, V. (2011). Dovhaliuk (Shnerkh) Iryna. *Encyclopedia*. The Ivan Franko National University of Lviv. Lviv, Vol. 1, pp. 450–451 (in Ukrainian).

6. Klymenko, I. (2016). Monohrafiia Iryny Dovhaliuk „Fonohrafuvannia narodnoi muzyky v Ukraini: Istoriia, metodolohiia, tendentsii” (Lviv, 2016) yak „marker yakosti” Lvivskoi istorychnoi shkoly v etnomuzykologhii [Iryna Dovhaliuk’s monograph “Phonographing folk music in Ukraine: History, methodology and tendencies” (Lviv, 2016) as a “quality marker” of the Lviv historical school in ethnomusicology]. *Problemy etnomuzykologhii* [Problems of music ethnology]. Kyiv, Iss. 11, pp. 88–89 (in Ukrainian).
7. Koval-Fuchylo, I. (2019). Dovhaliuk (Shnerkh) Iryna Serhiivna. *Ukrainska folklorystychna entsyklopediia* [Ukrainian folklore encyclopedia]. Kyiv, pp. 259–260 (in Ukrainian).
8. Koval-Fuchylo, I. (2018). Dovhaliuk (Shnerkh) Iryna Serhiivna. *Ukrainska folklorystychna entsyklopediia* [Ukrainian folklore encyclopedia]. Kyiv, Vol. 1: A–L, pp. 372–373 (in Ukrainian).
9. Lukaniuk, B. (2017). Retsenziia-vidhuk na knyhu I. Dovhaliuk „Fonohrafuvannia narodnoi muzyky v Ukraini: istoriia, metodolohiia, tendentsii” [Review-response to the book Iryna Dovhaliuk “Phonographing folk music in Ukraine: History, methodology and tendencies”]. *Etnomuzyka* [Ethnomusic]. Lviv, Iss. 13, pp. 151–155 (in Ukrainian).
10. Pasichnyk, V. (2017). Kapital'nyj trud o fonografirovannii narodnoj muzyki v Ukraine [A major work about phonographing folk music in Ukraine]. *Tradycja ir dabartis/Tradition & Contemporarity*. Klaipėda, Vol. 12, pp. 305–317 (in Russian).
11. Rybak, Yu. (2016) Fundamentalne doslidzhennia istorii fonohrafichnykh zapysiv [Fundamental research of the history of phonographic records]. *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys* [Ukrainian music: Scientific journal]. Lviv, Iss. 4 (22), pp. 138–142 (in Ukrainian).
12. Suprun-Yaremko, N. (2017). Fonohrafuvannia i fonoarkhivuvannia narodnoi muzyky v Ukraini [Phonographing and phonoarchiving of folk music in Ukraine]. *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys* [Ukrainian music: Scientific journal]. Lviv, Iss. 3 (15), pp. 173–178 (in Ukrainian).
13. Siuta, B. (2003). Dvi knyhy pro Osypa Rozdolskoho [Two books about Osyp Rozdolskyi]. *Studii mystetstvoznavchi* [Art studies]. Kyiv, Iss. 4, pp. 117–120 (in Ukrainian).
14. Siuta, B. (2006) Dovhaliuk (Shnerkh) Iryna Serhiivna. *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian music encyclopedia]. Kyiv, Vol. 1, p. 633 (in Ukrainian).
15. Dorosz, P. (2017). Z fonografem na Ukrainie [With a phonograph in Ukraine]. *Ruch Muzyczny* [Musical Movement]. Warszawa, No 5, p. 94 (in Polish).

Andriy Vovchak, folklorist, PhD, assoc. prof. at the Department of the Ukrainian Folklore Studies named after Filareth Kolessa of the Faculty of Philology of the Lviv National University named after Ivan Franko, director of the Folklore Studies Laboratory (Lviv), vovczak@gmail.com, +38 032 239 47 20.

Scientific Work of Iryna Dovhaliuk in the Field of History of Ukrainian ethnomusicology

The article offers an overview of 30 years of scientific activity of Lviv ethnomusicologist Iryna Dovhaliuk in the field of history of Ukrainian ethnomusicology. The multifaceted creation of the researcher has been revealed in the main problematic and thematic areas, taking into account the time dynamics of the studio deployment.

Among the considered directions: a) musical and ethnographic activity of Ukrainian folklorist Osyp Rozdolskyi; b) history of publication of Ukrainian folk music; c) folkloristic activity of Filaret Kolessa; d) history of phonography of Ukrainian folk music; e) folk music archiving (phonoarchiving).

Peculiarities of the research style of Iryna Dovhaliuk, theoretical and methodological and applied tools of her historical searches have been traced. Emphasis is placed on the scrupulousness and diversity of source studies of Iryna Dovhaliuk, the focus on maximum objectivity and provability of scientific conclusions; on meticulous attention to the smallest facts on the research problem in order to trace its development as fully as possible and on this basis to comprehensively understand the general tendencies; on a wide amplitude of historical and theoretical generalizations of the processes of formation and development of Ukrainian ethnomusicology in a broad comparative context with similar processes in the world music folklore studies.

Special emphasis is placed on the active scientific and socio-cultural position of the researcher, and in particular on the unique projects of Iryna Dovhaliuk for Ukrainian science to preserve and introduce into scientific circulation the musical and ethnographic heritage of Ukrainian collectors, in particular valuable collections of phonorecords of Ukrainian folk music of the first half of the twentieth century.

The review has been prepared mainly on the basis of printed publications of Iryna Dovhaliuk, as well as the analysis of her research and promotion projects and events.

Key words: Iryna Dovhaliuk, history of ethnomusicology, Osyp Rozdolskyi, phonograph, folk music phonography, publication of Ukrainian folk music, Filaret Kolessa, folk music archiving (phonoarchiving).

Стаття надійшла до редколегії 06.10.2020 р.

ПРИЧИНКИ ДО БІОГРАФІЇ КЛИМЕНТА КВІТКИ: ТАК КОЛИ КЛИМЕНТ КВІТКА ПОБУВАВ У КУКАВЦІ?

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

Продовження розвідки з попереднього числа „Етномузики”¹ висвітлює спільні подільські експедиції в 1924–1925 роках фахівців різного профілю – етномузикознавця Климента Квітки й етнофілолога-діалектолога Олени Курило. Їхні польові слухові записи поєднували фонетичну фіксацію поетичного тексту та ретельну нотну транскрипцію мелодії з усіма притаманними їй варіантними відхиленнями. Унікальним зразком такої запису є цитована в статті балада із докладними коментарями обох дослідників.

Ключові слова: Климент Квітка, Олена Курило, фольклористичні експедиції, дослідження, біографія.

VI.

Дві цільові поїздки на Східне Полісся, треба думати, виконали поставлене завдання польової розвідки крайніх північних українських говірок. Щоправда, К. Квітка нібито хотів ще відвідати чисто білоруські поселення Чернігівської області, про що він писав Є. Карському [35, с. 63], однак наскільки ці плани були серйозні чи лишень мали на меті якимось піддобритися до адресата – знаменитого білорусиста, важко сказати, наразі не вдалося виявити слідів їх реалізації. Відтак наступного 1924 року географічна орієнтація спільних експедицій круто помінялася з східно-поліської на подільську.

Як К. Квітка інформував Олену Пчілку в листі від 16 травня того ж року, в середу 23 квітня він виїхав разом з О. Курило вузькоколійним потягом, що курсував тільки раз на тиждень, до с. Яланець Бершадського району Тульчинської округи (тепер того ж району Вінницької області) на живо спостерігати за гаївками під час великодних свят. Пересідати довелося на станції Рудниця (тепер Піщанського району), де „в вокзальнім будинку пасажири могли поміститися тільки

¹ Див. [37]. Стаття публікується в авторській редакції. – *Прим. упоряд.*

стоячи, на дворі було дуже холодно і дождати поїзда довелося цілу ніч. Потім якийсь феноменально поганий обід в їдальні при ‘Відділі праці’ в містечку Бершадь, а далі – здебільшого ніяких обідів в самім Яланці” [3, с. 188]. Побут там правдоподібно мав забезпечувати відомий культурно-освітній та кооперативний діяч, у минулому член Центральної ради Іполит Зборовський (1875–1937)¹, який, дарма що був місцевим начальством, сам жив „до краю злиденно; вчителька згодилася годувати за гроші, але потім пішла по селах розшукувати свого чоловіка, що втік від неї зараз після одруження, і ніхто не перейняв узятих нею обов’язків; спати довелося на невимитій після школярів підлозі у школі, в великім холоді, двічі я температуривав <...>. Хоча я не міг предвидіти голоду й холоду в Яланці, проте мені було дуже ніяково перед Оленою Курило, що ділила зі мною ці неприємності, тільки що вийшовши з лікарні” [3, с. 188–189]. Цю простору цитату хіба вартувало навести, щоби бодай хоч трошки представити собі, як виглядали оті експедиції та якою дорогою ціною здобувалися потрібні етнографічно-фольклорні матеріали. З того також виходило б, що організував подорож власне К. Квітка, котрий „цеї весни поклав собі за всяку ціну побачити весняні танки і, довідавшись, що в селі Яланці Голопільського повіту² вони ще одбуваються, вибрав це село тим, що сподівався, що там не будуть боятися чужанина-глядача і не розбіжаться. Ця надія не завела, і взагалі ще ніде не працювалося так легко, як в Яланці, бо І. Зборовський своєю довгою працею привчив людей до того, що це зовсім звичайна і не страшна річ, коли записують” [3, с. 188].

Для О. Курило ж вибір конкретної місцевості ледве чи був хоч скількись важливий, значення напевно мав лишень сам регіон, протилежний минулорічному та показовий діалектологічно, та й у цьому відношенні їй не пощастило, позаяк говірка села Яланця, одного з найкультурніших сіл Поділля, виявилася досить неоднотайною, тож здобуті матеріали могли ілюструвати її незначною мірою. Ці матеріали разом з отриманими від І. Зборовського дослідниці вдалося

¹ У 1923–1925 роках він перебував у с. Яланець, де організував сільськогосподарську комуну „Праця”, відновив колишню Ощадно-позикову спілку, побудував електростанцію. Двічі засуджений до розстрілу, був помилуваний німецько-кайзерівськими окупантами, але не більшовицькими „визволителями”.

² Це те ж саме село, що указане вище, тільки за іншим адміністративним поділом, який зазначив Климент Квітка.

опублікувати почасти [30, с. 48–50], інші лишилися невиданими (про це дещо згодом). Натомість К. Квітка мав змогу в два наступні дні після великодньої неділі (27 квітня) поспостерігати як водили гаївки, однак жодного занотованого їхнього наспіву, мабуть, ніде не помістив і не поділився своїми враженнями від баченого навіть у тому місці рукопису „Весняні пісні”¹, де йдеться про гаївкові гри та їхнє реальне відображення в картинах „Гагілки” Івана Труша, на відміну від художньо-композиційного на ілюстрації в збірнику Якова Головацького. Із загалом записаних того року на Вінниччині 35 мелодій [22, № 25] збирач зачитував у своїй студії над зимовими обрядовими святкуваннями тільки одну яланецьку колядку, схоплену з голосу місцевого учителя² [14, с. 122–123 № 15]. Її ж незначно відмінну версію продемонстрував окремо й місцевий парубок, але наводити її К. Квітка не вважав за потрібне.

Очевидно, досягнувши бажаного, він запропонував О. Курило переїхати (напевно тим же потягом) до кінцевої станції у с. Кам’янка понад самим Дністром (тепер місто в Молдавії), „де колись був курорт (між іншим, в домі, де тепер школа, жив колись Ференц Ліст), – оповідав далі про свої злигодні К. Квітка в цитованому вище листі до Олени Пчілки від 16 травня 1924 року, – отже, можна було сподіватися більших вигод життя. Виявилося, що кур[ортний] зал згорів, бо на горищі його смалили вкраденого кабана; оселилися в приватному помешканні, де О. Курило спить в своїй кімнаті на столі, бо по ліжкові скачуть миші, а я в їдальні, на скрині, де господарі допізна засиджуються з гістьми, а в 5 годині рано регулярно виходить наймичка за хлібом, і я більше не сплю, отже, голова весь час в тумані” [3, с. 189]. Звідси обоє подалися дорогою до поближких сіл Підоймиця та Антонівка, де жили не українці, а молдаване і німецькі колоністи, дякуючи чому з’явилася можливість зайнятися фольклором національних меншин [17, с. 2]. Молдавські весільні промови О. Курило опублікувала в повідомленні [29], К. Квітка ж – нічого, хоча й зафіксував 10 німецьких і 20 молдавських пісень, у тому числі колядки [22, № 27]³. Споді-

¹ Рукопис зберігається в архіві Наукового центру народної музики імені К. Квітки при Московській консерваторії (№№ 60–61).

² Авторський рукопис невідомий, тому немає можливості вивірити, наскільки зразок, надрукований у московському виданні, відповідає оригіналу.

³ У цьому списку К. Квітка явно помилково датує вказані там молдавські та німецькі записи наступним 1925 роком.

вання на їх літографічне видання вже зимою, на жаль, не виправдалися¹, єдиним досягненням стала його усна доповідь „Спостереження над молдаванською піснетворчістю”, виголошена в стінах ВУАН [11, с. 714].

К. Квітка писав Олені Пчілці місцями в теперішньому часі, значить, самому кінці свого перебування в Кам'янці над Дністром та експедиції загалом, що тривала, таким чином, трохи більше трьох тижнів, принісши близько 65 записів – удвічі менше, ніж друга чернігівська подорож (яка, проте, і була вдвічі довшою, шеститижневою). Чи по дорозі додому вдалося заїхати у м. Могилів-Подільський, де на той момент проживала родина Косачів, невідомо; Володимир Геринович стверджував на допиті 16 грудня 1932 року, що К. Квітка й О. Курило відвідували влітку 1924 року м. Кам'янець-Подільський [40, арк. 6]: якщо він не змилив рік так, як його пору², то це свідчило б про обраний не менш трудний, зате мальовничий зворотній маршрут шляхом вздовж Дністра на захід, частково позбавлений уже знаних невигод їзди залізницею через цілу Вінниччину.

У листі з Кам'янки К. Квітка повідомляв Олені Пчілці, що його запросив Михайло Грушевський узяти ініціативну участь в екскурсії для збирання дум і що найцікавішим було б віднайти „правобережні мелодії думи про Коновченка” [3, с. 189]. А вже 14 червня він спішно сповіщає Ф. Колессі, що „в останню хвилину <...> Михайло Гайдай привіз перший запис реcitaції думи про Коновченка з Правобережжя, власне з Житомирського повіту. За який місяць ми з ним разом поїдемо на Волинь і Поділля по думи – це вже з руки М. Грушевського. Він має надію видати корпус дум з III томів³, і один том має бути присвячений музиці” [34, с. 338–339]. І справді,

¹ В іншому листі до Олени Пчілки від 1 серпня 1924 року К. Квітка навів переклади слів та поетичних змістів кількох молдавських колядок, а на окремому листку – одну їхню мелодію, яку однак не подано в публікації цього листа [3, с. 190], якби вона збереглася там у Відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Шевченка (ф. 28, №№ 749–774), це стало б надзвичайно важливим доповненням відомої збирацької Квіткіани даного періоду.

² К. Квітка свідчив, що бачився з В. Гериновичем у м. Кам'янець-Подільський пізніше – лиш у наступних 1925 та 1926 роках [40, с. 241].

³ Себто: з трьох томів. Згодом вийшло друком тільки два томи думових словесних текстів під редакцією К. Грушевської [42; 43], том мелодій так і не був приготований.

4 липня К. Квітка отримав на руки „відрядження № 160/619 на Волинь і Поділля для збирання матеріалів з історії культури та історичної писемності” [4, арк. 7]¹, на цей раз за субсидією Кафедри історії українського народу [18, с. 115; 20, с. 6], однак вибратися вийшло рівно через місяць і то спершу на Поділля. Згідно з датами на звороті фінансового звіту про експедиційні витрати [4, зворот арк. 7] він виїхав потягом до Вінниці в понеділок 4 серпня та повернувся до Києва в п’ятницю через три тижні (22 серпня), але не знати з якими здобутками – жодних даних про виконану там збирацьку роботу немає. Можливо, ця робота була зовсім відмінного характеру, принаймні у звітненні історико-філологічного відділу за 1925 рік сказано, що Кабінет музичної етнографії в особах керівника й одного нештатного співробітника (яким був саме М. Гайдай) „обслідував з етнографічного та музичного боку бібліотеки Кам’янецького Інституту народної освіти² та Вінницької філії Всенародної бібліотеки України, збирав матеріали про діяльність та побут професійних народних співців та музик на Україні” [9, с. 601]. Цим останнім, як стане самоочевидним з подальшого, К. Квітка займався на зламі 1924–1925 років, то чи не попала у звіт також бібліотечна робота, виконана роком швидше власне в часі відрядження на Вінниччину? Можливо, тоді там розшукувалися й думи, але без успішно.

Усього через два тижні Збирач (напевно, також разом з М. Гайдаєм) знову вибрався в дорогу – цього разу на Волинь, звісно, в старогубернському розумінні, в етнографічному ж насправді на Середнє Полісся – в Коростенську, Житомирську та Бердичівську округи за новішим адміністративним поділом³. Згідно з датами на звороті того ж таки фінансового звіту К. Квітка виїхав потягом в суботу 6 вересня, в неділю прибув до м. Житомир і з понеділка по неділю 21 вересня знаходився в терені, де занотував 20 мелодій [8, с. 317; 22, № 26]. З них згодом він зачитував у своїй студії над оліготонними звукорядами лишень одну новорічну щедрівку з м. Коростень ни-

¹ За надану можливість користуватися виписками з подібних архівних матеріалів, наявних у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, подяка належить Ірині Довгалюк.

² Так тоді називався перейменований більшовиками Кам’янець-Подільський університет.

³ Адміністративний поділ від 7 березня 1923 року.

нішньої Житомирської області¹ [26, с. 80 № 2]. Інша мелодія, співана на „бесідах” (хрестинах) і записана 1924 року там же само від літньої жінки з с. Іскорость (сьогодні коростенське передмістя), знайшлася в рукописній статті про спільності в болгарських і східнослов'янських народних піснях², що побачила світ лише *posthuma* в московському двотомнику [16, с. 204 № 15].

Про решту Квітчиних пісенних здобутків з двотижневої житомирської експедиції відомостей наразі немає. Чи в цей час Збирач, виконуючи взяте на себе зобов'язання шукати думи, побував також і в с. Бейзимівка (Чуднівського району Житомирської області), де хотів зафонографувати співи лірника Сидора Гуменюка, від якого етнограф Василь Кравченко (1862–1945) записав у кінці XIX сторіччя поетичний текст думи про Івана Коновченка-Вдовиченка, не можна стверджувати однозначно, бо сам К. Квітка ту свою поїздку датував раз 1924 [19, с. 26], а раз 1924–1925 роками [18, с. 115]. Згідно з вищезгаданим фінансовим звітом його польова робота скінчилася 21 вересня, наступного дня він був уже в Києві та через тиждень, 28 вересня, відчитався за аванс, виданий на все відрядження, починаючи від 4 липня, а з 1 жовтня приступив і до педагогічної роботи³. Очевидно, в с. Бейзимівка, що знаходиться на протилежному від м. Коростень південному кінці Житомирської області (фактично вже на Поділлі) та не має зручного сполучення, К. Квітка ледве чи встиг заїхати по дорозі додому, радше він вибрався туди окремо значно

¹ При тому К. Квітка не вказав тип населеного пункту, а таку назву в Україні мають дві адміністративно-територіальні одиниці – місто в Житомирській області й село Куликівського району Чернігівської обл. У московському перевиданні даної статті перед „Коростень” поставлено скорочення „с.” [13, с. 263], чим волею-неволею віднесено місце запису до Східного Полісся. Насправді ж тут йдеться про середньо-поліське місто тодішньої Коростенської округи, з якої дослідником була вище наведена також веснянка в запису М. Гайдая [26, с. 80 № 1] (у московському перевиданні це № 26; до речі, окремо поданий в ньому ж словесний текст на попередній с. 262 має суттєві невідповідності супроти оригіналу, на жаль, не враховані в розвідці [36, с. 96]).

² В українському виданні цей нотний приклад відсутній, хоч аналізується в тексті [23, с. 62].

³ У ті часи навчальний рік у вишах ще по-старинці починався з жовтня, як і тепер у всій Європі, потім більшовики в цьому відношенні зрівняли студентів з школярами і це бездумно практикується дотепер в незалежній Україні, асоційованій з ЄС.

пізніше – в лютому 1925 року¹, попередньо завітавши до Житомира, де той же В. Кравченко нараїв йому в помічники студента педагогічного технікуму Василя Пруса, який на завдання К. Квітки і з його питальником попрацював окремо з сімдесятилітнім лірником Калеником Костюком у поблиському с. Красносілка [38]. Уже в с. Бейзімівка виявилось, що лірник С. Гуменюк помер ще біля 1906 року, втім поїздка К. Квітки не була марною: син Іван Гуменюк, служачи отцеві за поводи́ря, зміг подати цінні відомості про лірницький побут тої околиці та проспівати думу про Коновченка, перейняту від батька [18, с. 115–116; 19, с. 26–38]. Бесіду з І. Гуменюком записувач протоколював, очевидно, сам один, думу ж інформант заспівав тричі (втретє до фонографу)², і її текст одночасно фіксував також Н. Дмитрук – інший студент того ж педагогічного технікуму, названий лиш у вступних поясненнях до слухової транскрипції, вміщеної в кінці Квітчиної праці „Епічні пісні”, написаної найшвидше в середині сорокових років минулого сторіччя³ й опублікованої посмертно [19, с. 26–38; 44, с. 434–443 № 57]. При тому К. Квітка стверджував, що ні йому, ні його помічникові не вдалося схопити повністю слова [19, с. 38], але друкована версія запису Н. Дмитрука, датована власне 11–12 лютого 1925 року, має ще 74 рядки (93–166) тексту⁴ [43, с. 14, а також с. 102–103 (варіант Ю)]. Можливо, це і є дати відвідин с. Бейзімівка К. Квіткою, все ж не варто відкидати й таку ймовірність, що старанний студент (чи аспірант), не задовольнившись зробленим, сам поїхав до І. Гуменюка ще раз, аби зафіксувати думу цілком.

О. Курило з усією очевидністю не брала участі в житомирській та другій вінницькій експедиціях К. Квітки, бо записуючи думовий текст, він пробував самотужки схопити його діалектні форми, але не надто був задоволений своїми успіхами [Квітка К. 1928, с. 116]. Виглядає на те, що їй не дісталось відрядження, а можливо, на ті

¹ Згідно з „Одкритим листом” за № 29 від 31 січня 1925 року К. Квітка відряджався „від ВУАН на Волинь, на Поділля і в Бердичівську округу на Київщині для збирання етнографічних і фольклорних матеріалів <...>” [4, арк. 8].

² За існуючими даними в архівних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського понині зберігаються два фонографічні валики з записом думи від І. Гуменюка (ф. 35, №№ 16–17), поки що не покладеним на ноти [5, с. 521; 19, с. 41, примітка V].

³ Час написання встановлюється на підставі посилання К. Квітки на збірку дум, видану 1944 року в Києві [19, с. 22, виноска 1].

⁴ До речі, майже тотожного Кравченковому записові 1895 року, пор. [43, с. 75–77].

поїздки просто забракло часу – в другій половині 1924 року вона капітально редагувала, доповнюючи новим етнографічним матеріалом, своє основне теоретичне дослідження, присвячене українській літературній мові, якого попередні зауваги до третього видання датовані власне груднем 1924 року [32, с. 7].

VII.

До спільних експедицій О. Курило та К. Квітка повернулися наступного 1925 року, вирушивши влітку в свою другу¹ подільську „екскурсію”. Планувалося побувати згідно з „відкритими листами”, виписаними 16 липня кожному збирачеві, що називається, „під копірку”, в Житомирській, Бердичівській, Шепетівській, Проскурівській, Кам’янецькій та Вінницькій округах, а особливо в прикордонних пунктах теперішньої Хмельницької області – м. Славути, с-ще Теофіполь, с. Карабіївка (Теофіпольського району), с. Тарноруда (Полянської сільради Волочиського району), с-ще Сатанів (Городоцького району), м. Кам’янець-Подільський, с. Жванець (Кам’янець-Подільського району) та інші. Проте адміністративний дозвіл від 22 липня 1925 року на двотижневий термін, від 23 липня почавши, вдалося дістати на перебування в районах лиш одного Вінницької округи, а саме в с. П’ятничани, с. Сабарів, с. Шереметка (всі тепер м. Вінниця), с. Лука-Мелишківська, с-ще Стрижавка, с. Мізяківські Хутори (Вінницького району), с. Гушинці (Калинівського району), с. Дашківці (Літинського району), м. Гнівань (Тиврівського району), с-ще Браїлів (Жмеринського району) „та інші пункти, які по ходу роботи буде потреба їх відвідати”.

Не чекаючи дозвільної дати, уже в середу 22 липня (відповідно до дня реєстрацій на відрядному посвідченні) дослідники прибули до м. Вінниця і забралися до роботи в передміському с. П’ятничани, де О. Курило записала казку від місцевої неписьменної селянки, дев’ятнадцяти-двадцятилітньої дівчини Наталки Безули, вміщену в зібранні [30, с. 31–33]. Через тиждень, у середу 29 липня обоє відмітилися вже в с. Якушинці (на захід дорогою від м. Вінниця), але невідомо, чи змогли здобути щось, перебуваючи тут також майже тиждень. У вівторок 4 серпня, напередодні закінчення дозволеного терміну експедиції їм вдалося у Вінниці „вибити” *візи* (!) для пере-

¹ Для К. Квітки – третю.

бування ще в Кам'янець-Подільській окрузі протягом семи днів – такими були реалії того часу! У п'ятницю 7 серпня вони зареєструвалися в м. Кам'янець-Подільський і в найближчі дні О. Курило в його передмісті Руські Фільварки записала казку й оповідки про Петра Великого, про ліних жінок і про розумну жінку „з уст двох жінок: Онисії Потоцької, місцевої неписьменної селянки літ 45–48, що торгує на базарі в Кам'янці, та сестри її Фрасини, жебрущої баби літ 58–60” [30, с. 55–61].

К. Квітка в своєму списку праць під 1925 роком указав на тридцять п'ять записів народних мелодій з Вінницької та Кам'янець-Подільської областей [22, № 34], однак з них відомий лиш один – балади про зведеницю з польським текстом у виконанні все тієї ж О. Потоцької з Руських Фільварків. Хоч її рідна мова – українська, говорила вона й польською, оскільки часто стикалася з місцевою польською людністю та переймала від неї пісні. Цьому запису К. Квітка й О. Курило присвятили спеціальну монографічну статтю, що лишалася в рукописі з 8 грудня 1933 року та доперва недавно дочекалася своєї публікації [28, с. 9–38]. У ній подано не тільки на слух занотований наспів (як звичайно, з численними „варіаціями”), але й фонетично транскрибований його текст, і позаяк це єдиний вцілілий зразок їхньої, так би мовити, спільно-роздільної роботи, напевно тут варто зачитувати задокументований ними твір з авторськими примітками, аби дати зриме уявлення про властивий обом безпрецедентно високий науковий рівень фіксації фольклорного матеріалу¹ [28, с. 13–14 і 16]:

1. na dol'y, na dol'y mixaś końa pojy,
kon'ika napaja, jimil'i podma/wja¹⁾.
2. „jimil'û, jimil'û, nabjyś sribła-złota doś'ic',
żyby mjoł co kun' naś ta j za namy no/ś'c²⁾. – 2
3. – mixalý, mixal'y, jabym to zrôb'ila,
k'edyb mn'e matuś'a kl'učôw pozwôl'i/la. – 2
4. „ox pow'idz, jim'il'u, ży jimil'i głufka bol'i, –
matuś'a jimil'i kl'učykôw pozwo/l'i”. – 2
5. – ox, mamô, mamô, jak mn'e głufka bol'i,
matuś'a jimil'i kl'učykôw pozwo/l'i. – 2
6. matuś'a myśl'ała, ży jimil'a spała, –
jim'il'a z mixalým w św'at pôwandrôwa/la. – 2

¹ Пор., для порівняння, з антологічними прикладами, наведеними в нотному додатку [1, с. 97–166], особливо під № 12.

7. pš'yjixal'i won'i do šyroki klatki:
„wracaj š'a, jimil'u, do ojca j dô mat/ki". – 2
8. – n'i na tom jixała, žyby m' š'i wracała,
žyby matka-ojč'yc na mn'e nažyka/ła. – 2
9. pš'yjixal'iž on'i do donaju-žyki:
„wracaj š'a, jimil'u, bo wton'yš nawjy/ki". – 2
10. – n'y na tom jixała, žyb ja š'i wracała,
žyby ojč'yc-matka na mn'e nažyka/ła. – 2
11. wž'w mixaš' jimil'y ta j za bjały rončki,
z'd'jôw mixaš' z jimil'i ta j te złoty wbronč/ki. – 2
12. wž'ôw mixaš' jimil'y ta za bjały boki,
ta j žuč'iw jimil'u w ten donaj głymbo/ki. – 2
13. „pławaj žy, jimil'u, ot konca do konca,
k'edyš' n'y słuxała swojy matki-oj/ca". – 2
14. rozdarła jimil'a fartušyk nadwojy:
– ratuj mn'e, mixal'u a tyž mij zoko/l'y. – 2
15. „n'y na tom č'y rzučiw, žyby č'y ratowaw,
žyby razym s tobôw ten donaj gronto/waw". – 2
16. nadyjš'l'i pan'enki z nowyj kamjyn'icy:
„wy, młody rybaki, zažucajč'y š'i/c'i. – 2
17. ox, młody rybaki, zažucajč'i s'c'i,
te młody jimil'y na bžek wyč'ôngni/c'i." – 2
18. a młody rybaki š'i/c'i zažuc'il'i,
te młody jimil'y na bžek wyč'ôngny/l'i. – 2
19. rozdarła jimil'a fartušyk nadwojy:
„pačajč'iž³⁾ pan'enki na koxan'y mo/jy". – 2
20. pô jimil'i grajô, pô jimil'i đzwonô,
za młodym mixałym šiš'č'ma koňmy go/ňô. – 2
21. po jimil'i đzwonô, po jimil'i grajô, –
młodygo mixała w drobny mak rômba/jô – 2
22. „pačajžy, jimil'u, jak'yj žy ja słabyj,
pozwoł' mne xustečk'y pozawiwać ra/ny". – 2
23. – žyby tyš'inc mjała, žadnyby m' ni dała, –
kawal'ersk'y ščyroš'č'i to ja już zazna/ła. – 2

Примітки і пояснення [О. Курило] до запису тексту:

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

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

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

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

Звукова характеристика деяких фонем.

Характеристичний звук фонему **y** відповідає характеристичному звукові в західних говірках південно-українського діалекту; звук цей дається більш-менш загально визначити, як звук середній між польськими літературними **y** та **e**. Більше наближення до **y** чи до **e** залежить від звукового сусідства. Сусідство губних консонантів **x** та **r**, також позиція в кінці складу, а надто в абсолютному кінці слова, сильно наближує звук цієї фонему до **e**: *jabym, myś 'l'ala, z mixałym, głymboki, široki, ścyroś 'č'i, na dol' y, mixal' y, na dwojy, koxan' y* та ін. Вужчий звук мала фонема **y** в словах *fartuśyk, nadyjš 'l'i, kamjyn' icy, wyč 'ognyl' i, młodyj, drobnyj, słabyj, tyč 'inc, pś 'yixal' i*. [Фонема] **y** буває в наголошеній і в ненаголошеній позиції.

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

ô — належить до звуків фонему **o**; це є звук середній між характерними звуками фонему **o** та **u**; буває в наголошеній і в ненаголошеній позиції, проте характерна його позиція ненаголошена. Звук цей відзначений переважно в сусідстві губних, а в наголошеній ще й перед складом з **i**: *wż 'ôw, z 'd'j'ôw, zróbila, pozwól'ila, pô j'im'ili, pozwól', kl'učôw, kl'učykôw, pôwandrôwała* (але під наголосом: *grontowaw*), *dô matki, s tobôw, tamô*.

ô характеризується носовим вокалем того самого власного тону, що й **ô**; відзначене тільки в абсолютному кінці слова: *dzwon'ô, gońô, grajô, rômbyjô*.

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

Звук фонему **j** — нескладовий **j**, вужчого творення перед вокалями, ширшого — в кінці складу: *jimil' a, pojy, ja, już, nabjyś, mjoł, z 'd'jôw, donaj, słabyj, jakyj*.

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

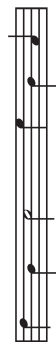
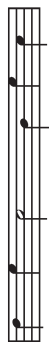
Звук фонему **f** — глухий губно-зубний виразно зімкнений: *glufka*.

Фонема **n** перед **g** та **c** у словах *wyč 'ôngn' ič' i, wyč 'ôngnyl' i, tyś 'inc* має веларний звук, що відповідає німецькому **n** в словах *fangen, Finder*; але в *rončki, wbrončki* ця фонема має звичний передньоязиковий звук **n**.

М'які фонему **ś', ż', ċ'** характеризуються звуками відповідних фонем польської літературної мови.

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

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



3) 2) 1) 4) 6) 7) 8)

5)
 в 2 й
 ерпофї:
 na bierz sreb_ra-zlo_ ta do_ syc,

M.M. = 200
 Na do_ l'y, na do_ l'y Mí_ xaś ko_ ná po_ j'y, ko_ n'í_ ka na_ pa_ ja, Ji_ mi_ l'í pod_ ma_ wja.
 9) 10)
 ppp

Примітки і пояснення [К. Квітки] до запису мелодії:

Мелодію записано в такому тональному рівні, в якому її нотне зображення найзручніше вміщається на нотному стані при скрипковому ключі; цього ключа здебільшого вживають в музично-фольклорних збірниках, це значно полегшує перегляд і порівнювання мелодій. З найдокладніше систематизованих збірників в збірнику лемківських пісень Ф. Колесси (Львів 1929) всі мелодії нотовано тільки в двох мажорних і двох мінорних тональностях, а в збірниках угорських і румунських пісень Б. Бартока всі мелодії нотовано так, що кінцевий тон завжди є *g'*. При тому навіть не позначено, на якому тональному рівні справді співалося. Це дуже потрібно зазначати, коли подаються хорові, особливо обрядові співи, а в солових абсолютну високість треба відзначати в тих випадках, коли з тих або інших причин співак намагається співати не в своїй природній теситурі. В даному разі жінка співала приблизно (камертона при роботі не було) на октаву нижче, ніж заготовлено, але певно не тому, щоб вважала за потрібне співати так занижено. Нижній тон давався їй нелегко і часто виходило зовсім малозвучно й невідразно, проте, очевидно, їй все ж легше було співати на низькому тональному рівні, ніж підвищити його; її голос був передчасно зістарілий.

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

Напруга – від *p* до *mf*.

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

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

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

4) Це *h'* чулося в рідких випадках.

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

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

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

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

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

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

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

8) Виконання як 3) і 5).

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

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

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

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

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

Оце нібито все, що на сьогодні відомо про експедиції О. Курило та К. Квітки 1925 року. Реалізувати заплановане в повному обсязі не вийшло, тож вони продовжили далі досліджувати Поділля і в наступному 1926 році, поїхавши туди разом уже втретє². У „відкритому

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

² Для К. Квітки це була фактично четверта подільська поїздка.

листи” з датою 26 квітня (понеділок) указано, що їх командирє „Академія наук для збирання етнографічного й фольклорного матеріалу в межах Могилівської, Кам’янецької, Проскурівської, Вінницької й Тульчинської округ, зокрема в прикордонних смугах над Дністром і Збручем” [4, арк. 12]. Знову К. Квітка хотів, як позаминулої весни, поспостерігати на живо за гаївками, задля чого, очевидно, задалегідь було вибрано час – Великдень тоді випадав на 2 травня, і місце – с. Кукавка, де перебування мав улаштувати колишній вчитель Першої київської гімназії Олександр Рогозинський (1873–?). Власне в нього зупинилася О. Курило, а К. Квітка поселився в будинку брата М. Рябого, дякуючи споминам котрого стали відомими ці й інші важливі експедиційні подробиці. Серед них чи не найважливіша та, що дослідники прибули до с. Кукавка не прямо, а переїздом через побли́зке с. Озаринці¹ (Могилів-Подільського району Вінницької області), де їм дійсно вдалося знайти немало цінного матеріалу попри звично жакливі побутові умови, „особливо на початку Подільської екскурсії, як було ще дуже холодно і доводилося спати в кімнатах, які цілу зиму не топилися, з розбитими вікнами; це відбулося на моєму слухові <...>”. „Я тепер на ліве вухо майже не чую, – це вже об’єктивна річ, а не неврастинічне уявлення” – ділився пережитим К. Квітка з Ф. Колесою [34, с. 354]. У с. Озаринці О. Курило записала казку від Івана Волошина (літ 65) і розповідь Антона Зборовського (літ 55) про місцеві руїни [30, с. 51–54]. У короткому вступі до цих матеріалів вона, ніби на злість, не подала, як це робила зазвичай, дати запису, що розв’язувало б однозначно поставлене на початку питання. Скільки занотував тут мелодій К. Квітка, невідомо, та його збирацьку працю підтверджує зацитована солдатська версія мелодії балади про дітозгубницю у виконанні місцевого молодого селянина В. Парасунька² [27, с. 60 і с. 5 № 28 нотного додатку].

¹ Його О. Курило називає селом [30, с. 51], а К. Квітка – містечком [26, с. 122; 27, с. 39, 60].

² У московському перевиданні даної студії [15] через плутаний переклад пояснень до обох озаринецьких записів [15, с. 172 №№ 30–31] вийшло так, нібито молодий селянин В. Парасунько був з м. Могилів, а не як насправді з с. Озаринці, й перший з них співався К. Квітці, хоча в дійсності його занотував Володимир Харків [27, с. 39, 59, 60 і с. 5 № 27 нотного додатку], що далі стверджується відповідною паспортизацією [15, с. 191 (тут Озаринці стали „Озаренцы” і названі „городом”, в наведеному ж словесному тексті під № 30 є відмінності від оригіналу)].

Друга важлива інформація М. Рябого – це момент приїзду збирачів до с. Кукавка: „Був саме Великдень. Біля церкви дівчата гралися в Жучка, Зайчика, Зельмана та ін., а хлопці – в свої ігри” [39, с. 104]. Можливо, сказано надто загально, тому й не зовсім точно, адже важко уявити собі, щоб у таке велике свято можна було найняти в селі чи навіть містечку візника, який погодився б витратити ради принагідних сідоків мало не цілий празниковий день на кільканадцятикілометрову ходку¹. Швидше за все, вони прибули туди на самому передодні Великодня, найпізніше в суботу 1 травня 1926 року – оце власне і було б то правдоподібно точне число, коли К. Квітка добрався до наперед запланованого місця для спостереження навч за гаївковими звичаями.

Не позбавлені інтересу такі відмічені М. Рябим деталі роботи К. Квітки з співаками, як створення атмосфери поважності й зичливості з деяким підохочуванням їх малим почастунком або дрібною оплатою², чим користувалася більшість фольклористів тоді й пізніше, але ж, звісно, не настільки, аби виконання для запису переходило в безсоромне заробітчанство. Про труднощі з дотриманням цієї етичної засади в молдавському селі в ході подільської експедиції 1924 року К. Квітка писав Олені Пчілці: працювалося „туго, бо молдавани або надто підозрілі, або жадібні та вимагають надто великих грошей за співання” [3, с. 189]. Що він приділив велику увагу куківським хористам, то це хіба сумнівне перебільшення: в той період своєї збирацької діяльності (на відміну від попереднього) його цікавили виключно автентичні носії народномузичної культури, яких досконала музична та словесна виконавська етнофонія, надзвичайно значуща тоді для його музично-етнографічних студій³, не викликала б щонайменших сумнівів. Про це ясно говорять не тільки згаданий

¹ Хіба б той візник був католиком або нехристиянином, та й то ледве чи він ризикував би демонструвати в такий час своє іновірство в чужому селі.

² За спів К. Квітка також дещо платив переселенцям: так, згодом він згадував, як одна з них „говорила, що багато пісень забула зовсім, що відносилася б до них уважніше, якби знала, що завдяки їм можна буде ‘їсти хліб’ (натяк на невелику винагороду, яку вона отримувала від мене)” [24, с. 207].

³ Термін К. Квітки [21, с. 38; 26, с. 46]; Квітка Климент. Віддих у народних співах. *Етнографічний вісник Української Академії Наук*. Київ, 1927, кн. 5, с. 180; його ж: Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського. *Етнографічний вісник Української Академії Наук*. Київ, 1928, кн. 6, с. 83; його ж. Порфи́рій Демущкий. *Етнографічний вісник Української Академії Наук*. Київ 1928, кн. 6, с. 44.

вище Квітчин аналітичний коментар до повторного запису співу Г. Пономаренка й О. Шевченка¹, але й пояснення до інших транскрипцій того часу, зокрема щойно наведеної.

Як довго збирачі затрималися в с. Кукавка, М. Рябий, на жаль, не вказав², не знати також докладно, куди вони подалися далі. За звітом їм вдалося попрацювати не тільки в Могилівській, але й Кам'янець-Подільській та Проскурівській округах [7, с. 181]; у м. Кам'янці-Подільському, як і минулого року, К. Квітка бачився з професором Інституту народної освіти В. Гериновичем [40, с. 241], а в м. Проскурові (тепер м. Хмельницький) О. Курило записала з уст курсанта місцевого педагогічного технікуму Кузьми Мазяра, родом з с. Олешин (Хмельницького району)³, поетичний текст гаївки „Ходіт Шума куля хате” [30, с. 61]. Хтозна, чи її наспів занотував К. Квітка, який, зі свого боку, „грунтуючися на своїх безпосередніх спостереженнях у селах Могилівської округи, склав програму для дослідів [весняних] звичаїв та гулянок і за цєю програмою збирав матеріали переважно за допомогою слухачів Могилівського та Проскурівського педагогічних технікумів і курсів для сільських вчителів у Кам'янці[-Подільському]. Адміністрація цих освітніх установ і слухачі ставилися до роботи з гідним подяки сприянням” [7, с. 184]. Програма ця, мабуть, була робочою, не тиражувалася друком і залишилася невідомою.

Загалом експедиція тривала півтора місяця [34, с. 354], себто звичних шість тижнів, і значить, завершилася у кінці першої декади червня (очевидно, відразу після повернення до Києва К. Квіткою написав у п'ятницю 11 червня листа Ф. Колессі, де ділився деякими враженнями від поїздки [34, с. 354]), а в середу 30 червня О. Курило доповідала про неї на засіданні Етнографічної комісії ВУАН [7, с. 180]. На цьому закінчилися спільні експедиції О. Курило та К. Квітки. Вернувшись з Західного Поділля, він через яких десять днів поїхав уже сам в околиці м. Новгород-Сіверський (Чернігівської області) слухати головно троїцьких („гряних”) пісень, про що сповіщав дещо пізніше Ф. Колессі [34, с. 324–325]. Трійця 1926 року

¹ Див. [37, с. 59].

² Мінімум до вівторка 4 травня, бо гаївки водили протягом трьох великодних днів.

³ Варто додати, що Поділля на захід від м. Проскурів (Хмельницький) О. Курило назвала „Підбужжям” і вважала його діалект „гостро відмінним від сусідніх подільських говірок” [30, с. 61].

випала на 20 червня, ймовірно, тоді й була зафіксована надзвичайно цікава обрядова мелодія з виразно вторинною трансформованою мелоритмічною формою:

$$\begin{aligned} &^{\ast}V55;44/R^8 113 \ 12 \ 1^7 112 \ 12 \parallel^{(6)} 112 \ 1(1) \parallel^9 112 \ 5 \parallel \leq= \\ &\leq= \{V55;55/R^{6+1} 1+12^{\wedge} 12 \parallel 1+12 \ 12 \parallel 1+12 \ 12 \parallel 1+12 \ 1^{\wedge} 2 \parallel\} \leq= \\ &\leq= \bullet V44;44/R^6 12 \ 12 \parallel 12 \ 12 \parallel 12 \ 12 \parallel 12 \ 12 \parallel, \end{aligned}$$

наведена в розвідці [21, с. 81 № 7] як приклад старовинної оліготоніки в обсязі малої терції¹.

О. Курило ж у серпні подалася на Вінниччину [7, с. 181], заплавану в тогорічному відкритому листі, але працювала лише в самому м. Гнівань (Тиврівського району Вінницької області), де записала опубліковані згодом казки з уст дівчат-наймичок – Явдохи з приміського с. Грижинці та Катерини з с. Широка Гребля (Вінницького району) [30, с. 34, 39]. У цій поїздці К. Квітка правдоподібно вже не брав участі, принаймні в його звіті за 1926 рік говориться виключно про весняну експедицію [7, с. 184]. Цікаво, що восени, 30 листопада 1926 року, К. Квітка подав керівництву історико-філологічного відділу ВУАН заявку на нову поїздку в грудні цього року на місяць знову в Кам'янець-Подільську, Проскурівську та Могилянську округи, щоби на живо спостерігати за колядуваннями², але чи відбулася така поїзд-

¹ У московському перевиданні [13, с. 264 № 32] вона викладена без варіантів з помилковою заміною в другому такті вісімки *фа* на чвертку, нормальних двох нот у кінці мелодії на лежачі хрестики, частковою русифікацією поетичного тексту, пропуском апострофу в слові „зав'йом” та його доданням у кінці слова „май”, і врешті, з вельми довільним переказом першої супровідної примітки транскриптора та повним вилученням другої. Все це, звісно, спотворює його манеру письма та ще й хибно представляє її зацікавленим дослідникам.

² Ця заявка заслуговує на зачитування в цілому, оскільки в ній знайшла своє відображення принципово нова, започаткована пробними спостереження за гайками в 1924 і 1926 роках, методологічна установка на вивчення етномузичної творчості безпосередньо в процесі її функціонування, яка стане домінуючою в наступному п'ятилітті Квітчиних польових досліджень. Уперше про такий підхід Вчений писав у листі до Ф. Колесси від 11 липня 1926 року, ділячись своїми враженнями від останньої подільської експедиції: „В околицях Могилева-Подільського гайку співають неймовірно повільно, поважно, мляво, стримано. Як чути цей спів в природі, на Великдень, виступають риси, що зникають, коли вислухувати їх не в самий день одправи, а в інший час” [34, с. 354]. Уже суто тематична поїздка в околиці Новгород-Сіверського практично відкрила новий етап збирацької діяльності К. Квітки, продовжений подібними поїздками до того ж

ка, наразі достеменно невідомо – слідів її віднайти не вдалося; в кожному разі в його пізнішій студії, присвяченій пісням зимових свят [14], немає ні транскрипцій, ні спостережень з цієї частини Поділля. І взагалі в списку праць [22] цілком відсутні будь-які дані про експедиційні здобутки за увесь 1926 рік, хоча вони точно були, як то доводить зазначений вище запис балади в с. Озаринці. Або К. Квітка забув про них, або помилково додав до минулорічної тридцятьп'ятки...

Post scriptum

Після 1926 року О. Курило, як уже мовилося на початку, в експедиціях більше не була, а 1927 року К. Квітка, здається, мусив зайнятися іншою роботою: „Я не можу ціле літо нікуди виїхати, – жалівся він Ф. Колесі в листі 3 липня цього року, – бо треба писати спішні праці” [34, с. 368]. Та й, мабуть, накреслений Етнографічною комісією план польових досліджень (передовсім діалектологічних) вдалося виконати, принаймні загалом, і вчені повністю зосередилися на опрацюванні здобутих матеріалів, насамперед подільських. Так, 3 квітня 1926 року К. Квітка повідомляв Ф. Колесі: „на черзі видання моїх нових подільських записів. Тексти пісень записала з фонетичними тонкостями О. Курило, і це буде перша на Великій Україні збірка, що сполучить ці тонкості з записами мелодій” [34, с. 354]. Пізніше той початковий проект був поширений на всі спільні здобутки і в звіті Кабінету музичної етнографії за вісім літ його діяльності оголошувалося: „готується до друку великий збірник пісень, що їх записували ще від 1922 року К. Квітка й О. Курило” [20, с. 10 (а також див. с. 6)].

Новгород-Сіверського в кінці травня 1928 року [10, с. 353; 34, с. 374], 1929 року [34, с. 386, 395] та востаннє влітку 1931 на Житомирщину [10, с. 356].

Ось повний текст тієї заявки: „Працюючи 3 роки над етнографічним дослідом Поділля і готуючи велику працю над народною музикою Поділля, я виїздив в екскурсії кожний раз або весною, або літом; тим часом для всесторонності конче потрібно побувати там іще й на різдвяні свята, щоб дослідити різдвяні обряди й колядки. Збирання матеріалів до сезонних обрядів і пісень тільки тоді може бути вповні плідним, коли воно провадиться в даний сезон. Тому я вважаю за потрібне поїхати в грудні с. р. в Кам'янецьку округу (зокрема м. Жванець), Прокурівську і Могилівську на місяць; хоч не скрізь встигну побувати на самі Різдвяні свята, то в усякому разі й свіже зібрані зараз же по святках матеріали будуть докладніші і правдивіші, ніж ті, які можна зібрати літом до обрядів зимових” [4, арк. 13].

За Ю. Шерехом, О. Курило планувала видати свої матеріали „трьома наворотами”: (1) все той же великий збірник українських, молдавських і німецьких народних пісень у співавторстві з К. Квіткою, (2) діалектологічний словник Поділля і (3) решту прозових та етнографічних записів¹ [45, с. 70]. З того всього вдалося реалізувати лишень почасти останній задум в трьох окремих публікаціях – в збірці „Матеріали до української діалектології та фольклористики” [30] й у статтях „Як водили перегеню” та „Дещо до молдаванської діалектології та фольклористики” [29; 33]. Якийсь дріб’язок попав і в інші її друковані праці, переважно у вигляді прикладів. Два ж перші наміри фактично залишилися нездійсненими, дарма що бодай перший випуск словника напевно був готовий до друку, якщо на передмову до нього вже покликала О. Курило в студії [31, с. 167–168, виноска 2], а в звідомленні за 1926 рік про це говорилося як про dokonаний факт [6, с. 290]. Чи вийшло також виготовити (нехай в брульйоні) збірник пісень ще до виїзду обох його авторів з Києва восени 1933 року, немає жодних відомостей. З призначених для нього творів К. Квітка зміг зацитувати в своїх друкованих після збірки [25] і пізніших рукописних роботах тільки обговорені тут два з половиною десятки з тих далеко неповних 352, які він потрапив вирахувати в списку своїх праць [22, №№ 12, 13, 15, 19, 25–27, 34].

Таким чином, про матеріали, згромаджені О. Курило та К. Квіткою в експедиціях 1922–1926 років, знаємо лиш те, що вийшло в світ значною мірою принагідно. Решта здобутого за п’ять літ непосильної праці, здається, канула в Лету. В примітці до списку своїх праць вчений стверджував, що усі свої записи, здійснені в період праці у ВУАН (1922–1933), він здав у Кабінет музичної етнографії, а до Москви він взяв тільки деякі чернетки та нотатки, на підставі яких і зробив свої мінімальні підрахунки за роками й адміністративними областями [22, с. 9]. Звісно, немає приводів не йняти йому віри, але слід за тими записами в Києві пропав цілковито, свідченням чому може служити академічний звід „Українська народна творчість”, де рясно використовувалися архівні матеріали, проте Квітчині рукопи-

¹ Про це вона писала так у передмові до збірки [30, с. 1]: „Пісні (українські, молдаванські та німецькі) маю впорядкувати окремим збірником; лексичний матеріал із Поділля має вийти окремим діалектологічним словником Поділля. А в цю збірку ввійшов увесь той фольклорний та лексичний матеріал, що я мала поза пісенними текстами й поза лексичним матеріалом із Поділля”.

си не потрапили до жодного з кільканадцяти томів. Більше того – немає їх навіть в історично першій антології [41], підготованій В. Харківим – колишнім співробітником К. Квітки і тодішнім працівником новоствореного Інституту українського фольклору, зате в ній наявні біля двадцяти п'яти раніше друкованих транскрипцій [12, с. 27]. Може, щось вціліло з тих безцінних чернеток, вивезених до Москви, і якби вони там віднайшлися, то суттєво виповнили б золотий фонд збирацької квіткіани двадцятих років минулого століття та додали чимало нового в накреслену тут картину тогочасних експедиційно-польових досліджень обох вчених, не кажучи вже про значне збільшення джерельної бази студіювання фольклору й досі слабо вивчених етнографічних областей.

О. Курило мала вчинити так же само: або задепонувати свої етнографічні матеріали в якомусь архіві ВУАН і їх треба би там шукати, або забрати до Москви й у такому разі ледве чи варто тішити себе надією на їхнє чудесне спасіння. Після арешту 1938 року й ув'язнення на вісім літ у Карлазі пожитками О. Курило ще міг заопікуватися її чоловік П. В. Введенській¹, та чи було до них, коли, відбувши строк, що називається, від дзвінка до дзвінка і вийшовши на відносну волю в сам переддень свого п'ятидесятишестиліття, вона чи то через заборону проживати в більших містах, а чи то від біди подалі кинулася у безвість.

Але, кажуть, надія помирає останньою...

¹ Про нього стало відомо в зв'язку з безуспішними проханнями, поданими до Московської прокуратури 31 січня 1941 року, переглянути справу О. Курило [2, с. 148]. Указані ініціали, на жаль, залишилися не розкритими і це ускладнює точну ідентифікацію його особи. Вірогідно, це міг бути Пантелеймон Васильович Введенський, 1889 року народження, який закінчив Московську духовну академію (LXIX курс, 1910–1914 років), здобувши ступінь кандидата, й опісля викладав дидактику та методику в Рязанському єпархіальному жіночому училищі (1914–1918). Можливо, він працював якийсь час з О. Курило в Московському обласному педагогічному інституті (тепер університеті, на відповідний мій запит відповідь не прийшла). Правдоподібно цей же П. В. Введенський був учителем російської мови та літератури в нововідкритій 1939 року середній школі № 1 селища імені Стаханова (Стаханово до 1947 року), тепер гімназії № 1 міста Жуковській Московської області. Він є на фото серед перших випускників школи у червні 1941 року. Спроби зв'язатися листовно з указаною гімназією також не дали результату.

Список використаних джерел

1. Алексеев Э. Нотная запись народной музыки: Теория и практика. Москва, 1990. 165 с.
2. Ашнин Ф., Алпатов В. „Дело славистов”: 30-е годы. Москва, 1994. 284 с.
3. Відданий Вам К. Квітка: Листи Климента Квітки до Олени Пчілки / підг. текстів і прим. Т. Г. Третяченко. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях та колегіумах*. 2000. № 1. С. 185–191.
4. Відношення („одкриті листи”) в зв’язку з відрядженнями, звіти за 1923–1930 рр. *Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського Національної академії наук України*. Фонд 6-1. Од. зб. 3.
5. Довгалюк І. Фонографування народної музики в Україні: Історія, методологія, тенденції. Львів, 2016. 650 с.
6. Звідомлення Відділу за 1926 рік. *Записки історично-філологічного відділу* / Всеукраїнська академія наук. Київ, 1927. Кн. 15. С. 278–290.
7. Звідомлення про діяльність Етнографічної комісії Української академії наук за рік 1926. *Етнографічний вісник* / Українська академія наук. Київ, 1926. Кн. 3. С. 180–184.
8. Звідомлення про діяльність Історично-філологічного відділу за 1923 рік. *Записки історично-філологічного відділу* / Всеукраїнська академія наук. Київ, 1924. Кн. 4. С. 294–353.
9. Звідомлення про діяльність Історично-філологічного відділу за 1925 рік. *Записки історично-філологічного відділу* / Всеукраїнська академія наук. Київ, 1926. Кн. 7–8. С. 599–607.
10. Иваненко В. Материалы к биографии К. В. Квитки. *Квитка К. Избранные труды в двух томах*. Москва, 1973. Т. 2. С. 346–359.
11. Історія Національної академії наук України 1918–1923: Документи та матеріали / редкол. О. С. Онищенко (відп. ред.) та ін. Київ, 1998. 762 с.
12. Квитка К. Взгляд на мой фольклористический путь. *Квитка К. Избранные труды в двух томах*. Москва, 1971. Т. 1. С. 23–34.
13. Квитка К. Первобытные звукоряды. *Квитка К. Избранные труды в двух томах*. Москва, 1971. Т. 1. С. 215–274.
14. Квитка К. Песни украинских зимних обрядовых празднеств. *Квитка К. Избранные труды в двух томах*. Москва, 1971. Т. 1. С. 103–155.
15. Квитка К. Украинские песни о матери-детоубийце. *Квитка К. Избранные труды в двух томах*. Москва, 1973. Т. 2. С. 119–191.
16. Квитка К. Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян. *Квитка К. Избранные труды в двух томах*. Москва, 1971. Т. 1. С. 191–212.
17. Квітка К. В справі дослідіу народної музики неукраїнських елементів людності УРСР. *Бюлетень Етнографічної комісії Української академії наук*. 1929. № 11. С. 1–5.

18. Квітка К. До вивчення побуту лірників. *Первісне громадянство та його пережитки на Україні*. 1928. Вип. 2–3. С. 115–129.
19. Квітка К. Епічні пісні. *Квітка К. Вибрані статті: в 2 ч.* Київ, 1985. Ч. 1. С. 15–38.
20. Квітка К. Кабінет Музичної етнографії Всеукраїнської академії наук: Його здобутки та завдання. *Побут*. 1930. №№ 6–7. С. 5–22.
21. Квітка К. Первісні тоноряди. *Первісне громадянство та його пережитки на Україні*. 1926. Вип. 3. С. 29–84.
22. Квітка К. Список праць. *Етномузика*. Львів, 2010. Число 6. CD.
23. Квітка К. Спільне в ритміці та мелодиці болгарських і українських народних пісень. *Народна творчість та етнографія*. 1963. № 4. С. 56–64.
24. Квітка К. Українські народні мелодії: у 2 ч. Київ, 2005. Ч. 2: Коментар [Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году] (Институт мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України). 383 с.
25. Квітка К. Українські народні мелодії. Київ, 1922. 250 с.
26. Квітка К. Українські пісні про дітозгубницю. *Етнографічний вісник*. Київ, 1926. Кн. 3. С. 117–137 + 4 с. нотного додатка.
27. Квітка К. Українські пісні про дітозгубницю. *Етнографічний вісник*. Київ, 1927. Кн. 4. С. 31–70 + 8 с. нотного додатка.
28. Квітка К., Курило О. З польського фольклору на Україні. *Етномузика*. Львів, 2011. Число 7 (2010). С. 9–42.
29. Курило О. Дещо до молдаванської діалектології та фольклористики. *Збірник заходознавства*. Київ, 1930. Кн. 2. С. 213–222.
30. Курило О. Матеріали до української діалектології та фольклористики. Київ, 1928. 135 с. (Збірник Історично-філологічного відділу ВУАН, № 85; Постійна діалектологічна комісія).
31. Курило О. Спроба пояснити процес зміни **е, о** в нових закритих складах у південній групі українських діалектів (вступ). *Записки Історично-філологічного відділу ВУАН*. 1928. № 19, С. 167–183 = Спроба пояснити процес зміни **е, о** в нових закритих складах у південній групі українських діалектів (з мапою Поділля). Київ 1928 (Збірник Історично-філологічного відділу ВУАН, № 80; Постійна комісія історії української мови, вип. 2).
32. Курило О. Уваги до сучасної української літературної мови. Вид. 2. Київ, 2008. 303 с. (= Вид. 3. Київ, 1925. Збірник Історично-філологічного відділу, № 8).
33. Курило О. Як водили перегеню. *Етнографічний вісник*. Київ, 1925. Вип. 1. С. 66–68.
34. Листування Климента Квітки і Філарета Колесси / упор. Р. Залеської, вступ. ст. і прим. А. Іваницького. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка: праці секції етнографії та фольклористики*. Львів, 1992. Т. ССХХІІІ. С. 309–416.

35. Лобанов М. Из писем К.В. Квитки к ученым Петрограда-Ленинграда (по неопубликованным материалам 1920-х годов). *Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения, публикации*. Санкт-Петербург, 2007. Вып. 4. С. 53–85 (= *Етномузика*. Львів, 2008. Число 4. CD).
36. Луканюк Б. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке „Вийди, вийди, Іванку”). *Актуальные проблемы современной фольклористики*: сб. стат. и матер. Ленинград, 1980. С. 83–107.
37. Луканюк Б. Причинки до біографії Климента Квітки. Так коли Климент Квітка побував Кукавці? *Етномузика*. Львів, 2019. Число 15. С. 44–82.
38. Прус В. Матеріали до вивчення побуту лірників Чуднівського району. *Первісне громадянство та його пережитки на Україні*. 1928. Вип. 2–3. с. 130–142.
39. Рябий М. Климент Квітка в Кукавці. *Народна творчість та етнографія*. 1969. № 4. С. 103–104.
40. [Слідча] справа № 3627. Квитко Климентий Васильевич. *Центральный державный архив громадських об'єднань України*. Ф. 263. Оп. 1, № 17946. Арк. 1–31, 1933 (= часткова публікація: *Проблеми етномузикології*. Київ, 2013. Вип. 9. С. 237–242).
41. Українська народна пісня / упор. і передм. А. Хвилі; підгот. до друку: тексти пісень – В. Слатін, муз. матер. – В. Харків. Київ, Харків, 1936 (2-е вид. Київ, 1939).
42. Українські народні думи / тексти і вступ Катерини Грушевської. [Харків], 1927. Т. 1. ССХХ + 176 с.
43. Українські народні думи / тексти і вступ Катерини Грушевської. Київ, 1931. Т. 2. XXXI + 304 с.
44. Українські народні думи / упор. С. Грица, А. Іваницький та ін. Київ, 2007. 824 с.; іл. 16 с.
45. Шевельов Ю. Портрети українських мовознавців. Київ, 2002. С. 57–92.

REFERENCES

1. Alekseev, E. (1990). *Notnaja zapis' narodnoj muzyki: Teorija i praktika* [Music notation of folk music: Theory and practice]. Moscow, 165 p. (in Russian).
2. Ashnin, F., Alpatov, V. (1994). „*Delo slavistov*”: 30-ye gody [“The case of the Slavists”: the 30s]. Moscow, 284 p. (in Russian).
3. Tretiachenko, T. (2000). Viddanyi Vam K. Kvitka: Lysty Klymenta Kvitky do Oleny Pchilky [True-hearted to you Klyment Kvitka: Klyment Kvitka's letters to Olena Pchilka]. *Ukrainska mova y literatura v serednikh shkolakh, himnaziakh ta kolehiumakh* [Ukrainian language and literature in secondary schools, gymnasiums and colleges]. Kyiv, No. 1, pp. 185–191 (in Ukrainian).

4. Vidnoshennia („odkryti lysty”) v zviazku z vidriadzhenniamy, zvity za 1923–1930 rr. [Relationships (“open letters”) in connection with business trips, reports for 1923–1930] (1930). *Arkhivni naukovi fondy rukopysiv ta fonozapysiv Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii imeni Maksyma Rylskoho Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy* [Archival scientific funds of manuscripts and sound recordings of Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named after Maksym Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine]. Fund 6–1, Storage unit 3 (in Ukrainian).
5. Dovhaliuk, I. (2016). *Fonohrafovannia narodnoi muzyky v Ukraini: Istoriia, metodolohiia, tendentsii* [Phonographing of folk music in Ukraine: History, methodology, tendencies]. Lviv, 650 p. (in Ukrainian).
6. Vseukrainska akademiia nauk [All-Ukrainian Academy of Sciences] (1927). Zvidomlennia Viddilu za 1926 rik [Report of the Department for 1926]. *Zapysky istorychno-filolohichnoho viddilu* [Notes of the Department of History and Philology]. Kyiv, Book 15, pp. 278–290 (in Ukrainian).
7. Ukrainska akademiia nauk [Ukrainian Academy of Sciences] (1926). *Zvidomlennia pro diialnist Etnohrafichnoi komisii Ukrainskoi akademii nauk za rik 1926* [Report on the activities of the Ethnographic Commission of the Ukrainian Academy of Sciences in 1926]. *Etnohrafichnyi visnyk* [Ethnographic bulletin]. Kyiv, Book 3, pp. 180–184 (in Ukrainian).
8. Vseukrainska akademiia nauk [All-Ukrainian academy of sciences] (1924). Zvidomlennia pro diialnist Istorychno-filolohichnoho viddilu za 1923 rik [Report on the activities of the Historical and Philological Department in 1923]. *Zapysky istorychno-filolohichnoho viddilu* [Notes of the Department of History and Philology]. Kyiv, Book 4, pp. 294–353 (in Ukrainian).
9. Vseukrainska akademiia nauk [All-Ukrainian Academy of Sciences] (1926). Zvidomlennia pro diialnist Istorychno-filolohichnoho viddilu za 1925 rik [Report on the activities of the Historical and Philological Department in 1925]. *Zapysky istorychno-filolohichnoho viddilu* [Notes of the Department of History and Philology]. Kyiv, Book 7–8, pp. 599–607 (in Ukrainian).
10. Ivanenko, V. (1973). Materialy k biografii K. V. Kvitki [Materials for the biography of K. V. Kvitka]. *Kvitka K., Izbrannye trudy v dvukh tomakh* [Selected works in two volumes]. Moscow, Vol. 2, pp. 346–359 (in Russian).
11. Onyshchenko, O. (1993). *Istoriia Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy 1918–1923: Dokumenty ta materialy* [The history of the National Academy of Sciences of Ukraine 1918–1923: Documents and materials]. Kyiv, 571 p. (in Ukrainian).
12. Kvitka, K. (1971). Vzgljad na moj fol’kloristicheskij put’ [A look at my folklore path]. *K. Kvitka, Izbrannye trudy v dvukh tomakh* [Selected works in two volumes]. Moscow, Vol. 1, pp. 23–34 (in Russian).
13. Kvitka, K. (1971). Pervobytnye zvukorjady [Primitive scales]. *K. Kvitka, Izbrannye trudy v dvukh tomakh* [Selected works in two volumes]. Moscow, Vol. 1, pp. 215–274 (in Russian).

14. Kvitka, K. (1971). Pesni ukrainskikh zimnih obrjadovykh prazdnestv [Songs of Ukrainian winter ritual celebrations]. *K. Kvitka, Izbrannye trudy v dvukh tomakh* [Selected works in two volumes]. Moscow, Vol. 1, pp. 103–160 (in Russian).
15. Kvitka, K. (1973). Ukrainskie pesni o materi-detoubijce [Ukrainian songs about a child-killer mother]. *K. Kvitka, Izbrannye trudy v dvukh tomakh* [Selected works in two volumes]. Moscow, Vol. 2, pp. 119–191 (in Russian).
16. Kvitka, K. (1971). Javlenija obshhnosti v melodike i ritmike bolgarskikh narodnykh pesen i pesen vostochnykh slavjan [Phenomena of community in the melody and rhythm of Bulgarian folk songs and songs of Eastern Slavs]. *K. Kvitka, Izbrannye trudy v dvukh tomakh* [Selected works in two volumes]. Moscow, Vol. 1, pp. 191–212 (in Russian).
17. Kvitka, K. (1929). V spravi doslidu narodnoi muzyky neukrainskykh elementiv liudnosti URSR [In the case of the exploration of folk music of non-Ukrainian elements of the population of the USSR]. *Biuletyn Etnohrafichnoi komisii Ukrainskoi akademii nauk* [Bulletin of the Ethnographic Commission of the Ukrainian Academy of Sciences], № 11, pp. 1–5 (in Ukrainian).
18. Kvitka, K. (1928). Do vyvchennia pobutu lirnykiv [To study the everyday life of lyre players]. *Pervisne hromadianstvo ta yoho perezhytty na Ukraini* [Initial citizenship and its remnants in Ukraine]. Kyiv, Iss. 2–3, pp. 115–129 (in Ukrainian).
19. Kvitka, K. (1985). Epichni pisni [Epic songs]. *Kvitka, K. Vybrani statyi* [Selected articles]. Kyiv, Part 1, 142 p. (in Ukrainian).
20. Kvitka, K. (1930). Kabinet Muzychnoi etnografii Vseukrainskoi akademii nauk: Yoho zdobutky ta zavdannia [The Cabinet of the Musical Ethnography of the All-Ukrainian Academy of Sciences: Its achievements and tasks]. *Pobut* [Everyday life], №№ 6–7, pp. 5–22 (in Ukrainian).
21. Kvitka, K. (1926). Pervisni tonoriady [Initial tonorades]. *Pervisne hromadianstvo ta yoho perezhytty na Ukraini* [Initial citizenship and its remnants in Ukraine]. Kyiv, Iss. 3, pp. 29–84 (in Ukrainian).
22. Kvitka, K. (2010). Spysok prats [List of works]. *Etnomuzyka* [Ethnomusic], Lviv, Iss. 6, CD (in Ukrainian).
23. Kvitka, K. (1963). Spilne v rytmytsi ta melodytsi bolharskykh i ukrainskykh narodnykh pisen [Common in the rhythm and melody of Bulgarian and Ukrainian folk songs]. *Narodna tvorchist ta etnografia* [Folk art and ethnography]. Kyiv, No. 4, pp. 56–64 (in Ukrainian).
24. Kvitka, K. (2005). *Ukrainski narodni melodii: komentar* [Ukrainian folk tunes: comment]. Kyiv, Part. 2, 383 p. (in Ukrainian).
25. Kvitka, K. (1922). *Ukrainski narodni melodii* [Ukrainian folk tunes]. Kyiv, 250 p. (in Ukrainian).
26. Kvitka, K. (1926). Ukrainski pisni pro ditozghubnytsiu [Ukrainian songs on an infanticide]. *Etnohrafichniy visnyk* [Ethnographic bulletin]. Kyiv, Book 3, pp. 117–137 + 4 p. music annex (in Ukrainian).

27. Kvitka, K. (1927). Ukrainski pisni pro ditozghubnytsiu [Ukrainian songs on an infanticide]. *Etnohrafichnyi visnyk* [Ethnographic bulletin]. Kyiv, Book 4, pp. 31–70 + 8 p. music annex (in Ukrainian).
28. Kvitka, K., Kurylo, O. (2010). Z polskoho folkloru na Ukraini [From the Polish folklore in Ukraine]. *Etnomuzyka* [Ethnomusic]. Lviv, Iss. 7, pp. 9–42 (in Ukrainian).
29. Kurylo, O. (1930). Deshcho do moldavanskoï dialektolohii ta folklorystyky [Something about Moldavian dialectology and folklore]. *Zbirnyk zachodoznavstva* [Collection of Western studies]. Kyiv, Book 2, pp. 213–222 (in Ukrainian).
30. Kurylo, O. (1928). *Materialy do ukrainskoï dialektolohii ta folklorystyky* [Materials on Ukrainian dialectology and folkloristics]. Kyiv, 135 p. (in Ukrainian).
31. Kurylo, O. (1928). Sproba poiasnyty protses zminy **e**, **o** v novykh zakrytykh skladakh u pivdennii hrupi ukrainskykh diialektiv (Vstup) [An attempt to explain the process of change **e**, **o** in the new closed syllables in the southern group of Ukrainian dialects (Introduction)]. *Zapysky Istorychno-filolohichnoho viddilu VUAN* [Notes of the Historical and Philological Department of the AUAS]. Kyiv, № 19, pp. 167–183 (in Ukrainian).
32. Kurylo, O. (2008). *Uvahy do suchasnoï ukrainskoï literaturnoi movy* [Notes to the contemporary Ukrainian literary language]. Kyiv, Ed. 2, 303 p. (in Ukrainian).
33. Kurylo, O. (1925). Yak vodyly pereheniu [How Perehenia was led]. *Etnohrafichnyi visnyk* [Ethnographic bulletin]. Kyiv, Iss. 1, pp. 66–68 (in Ukrainian).
34. Zaltieska, R., Ivanytskyi, A. (1992). Lystuvannia Klymenta Kvitky i Filareta Kolessy [Correspondence of Clyment Kvitka and Philaret Kolessa]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni T. Shevchenka: Pratsi sektiï etnohrafii ta folklorystyky* [Notes of the T. Shevchenko Scientific Society: Proceedings of the Ethnography and Folklore Section]. Lviv, Vol. CCXXIII, pp. 309–416 (in Ukrainian).
35. Lobanov, M. (2007). Iz pisem K.V. Kvitki k uchenym Petrograda-Leningrada (po neopublikovannym materialam 1920-h godov) [From the letters of K. V. Kvitka to the scientists of Petrograd-Leningrad (based on unpublished materials of the 1920s)]. *Iz fondov Kabineta rukopisei Rossijskogo instituta istorii iskusstv: Soobshhenija, publikacii* [From the funds of the Cabinet of manuscripts of the Russian Institute of the History of Art: Reports, publications]. Sankt Peterburg, Iss. 4, pp. 53–85 (in Russian).
36. Lukaniuk, B. (1980). K kritike muzykal'nyh tekstov narodno-pesennogo tvorchestva (O vesnjanke „Vyjdy, vyjdy, Ivanku”) [On the critique of musical texts of folk songs (About the spring song “Come out, come out, Ivanko”)]. *Aktual'nye problemy sovremennoj fol'kloristiki* [Actual problems of modern folkloristics]. Leningrad, pp. 83–107 (in Russian).

37. Lukaniuk, B. (2019). Prychynky do biohrafii Klymenta Kvitky. Tak koly Klyment Kvitka pobuvav u Kukavtsi? [Notes to biography of Clyment Kvitka: So when Clyment Kvitka visited Cucavets?]. *Etnomuzyka* [Ethnomusic]. Lviv, Iss. 15, pp. 44–82 (in Ukrainian). <https://doi.org/10.33398/2523-4846-2019-15-1-44-82>.
38. Prus, V. (1928). Materialy do vyvchennia pobutu lirnykiv Chudnivskoho raionu [Materials for studying the everyday life of lyre players in Chudniv district]. *Pervisne hromadianstvo ta yoho perezhytky na Ukraini* [Initial citizenship and its remnants in Ukraine]. Kyiv, Iss. 2–3, pp. 130–142 (in Ukrainian).
39. Riabiyi, M. (1969). Klyment Kvitka v Kukavtsi [Klyment Kvitka in Kukavka]. *Narodna tvorchist ta etnohrafiia* [Folk art and ethnography]. Kyiv, No. 4, pp. 103–104 (in Ukrainian).
40. [Slidcha] sprava № 3627. Kvitko Klimentij Vasil'evich [[Investigative] Case No. 3627. Kvitko Klimenty] (1933). *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv hromadskykh obiednan Ukrainy* [Central State Archive of Public Associations of Ukraine]. Fund 263, Op. 1, No. 17946, Sh. 1–31 (in Russian).
41. Khvyliia, A. (1936). *Ukrainska narodna pisnia* [Ukrainian folk song]. Kyiv, Kharkiv, XXXII p. + 644 p. (in Ukrainian).
42. Hrushevska, K. (1927). *Ukrainski narodni dumy* [Ukrainian folk dumas]. Kharkiv, CCXX + 176 p. (in Ukrainian).
43. Hrushevska, K. (1931). *Ukrainski narodni dumy* [Ukrainian folk dumas]. Kyiv, Vol. 2, XXXI + 304 p. (in Ukrainian).
44. Hrytsa, S., Ivanytskyi, A. (2007). *Ukrainski narodni dumy* [Ukrainian folk dumas]. Kyiv, 824 + 16 p. (in Ukrainian).
45. Shevelov, Y. (2002). *Portrety ukrainskykh movoznavtsiv* [Portraits of Ukrainian linguists]. Kyiv, pp. 57–92 (in Ukrainian).

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

Notes to biography of Clyment Kvitka: So when Clyment Kvitka visited Cucavets?

The second part of the proposed papers (the first part was published in the previous issue of “Ethnomusic”) covers detailed history of the ethnographic and folk music collection activity of ethnomusicologist Clyment Kvitka and dialectologist Olena Kurylo in 1924th–1926th based on historical information from printed and archival sources.

In 1924 the geographical orientation of the corporate expeditions of K. Kvitka and O. Kurylo changed from the Polissya to the Podillya region. In the spring of 1924 they traveled to the Vinnytsia oblast by train to observe live performance of the Easter rituals. Apparently, having done this task, K. Kvitka suggested O. Kurylo visiting the

final train's stop village Kamyanka on the river Dnister. From here, they went to the nearby villages, where Moldavians and German colonists lived, thanks to which they were able to study folklore of national minorities. Generally in the expedition they spent three weeks and collected 65 songs.

The next trip to Volyn and Podillya was scheduled for summer 1924 to collect materials on the history of culture and historical documents. In early August, Kvitka took a train to Vinnytsia and returned to Kyiv in three weeks, but there is no information about the collection work done there.

Just two weeks later, K. Kvitka (together with M. Hayday) set off again – this time to the Middle Polissya – in Korosten, Zhytomyr and Berdychiv districts, where he recorded 20 melodies. O. Kurylo obviously did not take part in this expedition.

O. Kurylo and K. Kvitka returned to the joint expeditions in the following year, going in the summer on their second Podillya “excursion” for a two-week period. They planned to visit Zhytomyr, Berdychiv, Shepetivka, Proskuriv, Kamyanets and Vinnytsia districts, and especially towns Slavuta, Teofipol and others. In his list of records for 1925 K. Kvitka mentioned thirty-five recordings of folk melodies from Vinnytsia and Kamyanets-Podilsky regions, but only one of them is known – ballads about a seduced girl in Polish performed by O. Pototska from the Russian Filvarki settlement. In their expeditionary sessions O. Kurylo recorded poetic texts and it allowed K. Kvitka to concentrate on writing down musical notes, in particular, to trace possible performing melodic “variations”, which was one of the most characteristic features of his transcriptions of that period. In return, dialectologist O. Kurylo professionally wrote folk songs poetic texts, noting semi-phonological features. It is worth quoting the whole transcription made by Kvitka and Kurylo with the author's notes to give a clear idea of the unprecedentedly high scientific level of fixation of folklore material.

Collectors continued to explore Podillya in the following 1926, going there together for the third time. Again, K. Kvitka wanted like earlier to watch live Easter rituals for which the time and place were chosen in advance. It was village Kukavka. Such details of K. Kvitka's work with singers as the creation of an atmosphere of respect and friendliness with some encouragement the performers with small treat or small payment seem to be interesting. In general, the expedition lasted a month and a half and was finished at the end of the first decade of June. Apparently, immediately after returning to Kyiv, O. Kurylo moved to Vinnytsia in August. After 1926 O. Kurylo no longer took part in joint expeditions as well as K. Kvitka. Apparently, the plan of field research (primarily dialectological) was succeeded, at least in general, and scientists focused entirely on the study of the obtained materials, primarily from Podillia.

Thus, we only know about the materials collected by O. Kurylo and K. Kvitka in the expeditions of 1922–1926, which were published largely on occasion. The rest of the hard work in five years seems to have disappeared.

Key words: Clyment Kvitka, Olena Kurylo, folkloric expeditions, researches, biography.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2019 р.

МУЗИЧНО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ГРИГОРІЯ КОНЦЕВИЧА

Надія Супрун-Яремко, музикознавиця, етномузикознавиця, докторка мистецтвознавства, професорка кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів), *esperance.supr@gmail.com*, +38 097 037 80 43.

У пропонованій статті авторка на базі деяких інформаційних статей сучасних кубанських діячів, двох авторських фольклористичних збірників – „Народные песни казаков” і „Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича” – та дослідницького нарису „Чумаки в народных песнях” розглянула творчу особистість кубанського діяча як першого професіонального фольклориста, який зробив значний внесок у формування кубанської музичної фольклористики в період кінця XIX – першої третини XX століть. І хоча творча спадщина універсального музиканта збереглася лише частково, оскільки була знищена разом із великою його бібліотекою каральними органами радянської влади, а в скупій інформації про нього часом трапляються різночитання, авторка зробила спробу створити хронограф життєдіяльності кубанського митця Г. М. Концевича, висвітливши його музично-фольклористичну діяльність як аранжувальника, транскриптора та дослідника українсько-кубанської піснетворчості, а також розглянувши два його авторські збірники й нарис про чумацькі пісні.

Ключові слова: Григорій Концевич, Кубань, фольклор, козаки, збірник, народні пісні, аранжування, транскрипція.

Григорій Митрофанович Концевич (1863–1937) – один із найдинамічніших діячів музичної культури Кубані (територія сучасного Краснодарського краю Російської Федерації) кінця XIX – першої третини XX століть. Будучи нащадком перших українських переселенців із колишніх запорожців, які від 1792 р. почали обживати степові кубанські землі та брати участь у тривалій загарбницькій війні Росії проти західних адигів-черкесів, Концевич присвятив своє життя музичному мистецтву. Після його загибелі в 1937 році прийшло піввікове забуття, яке тривало до реабілітації діяча в 1989 році. Відродження інтересу до постаті митця почалося завдяки зусиллям керівника Кубанського козачого хору Віктора Захарченка, літературознавця й іс-

торика Віктора Чумаченка та інших краснодарських діячів культури. Універсальна діяльність Концевича як фольклориста, композитора, регента, хормейстера, музичного педагога та організатора музичної справи в Краснодарі тривала понад 50 років у складних соціально-політичних умовах імперської Росії, а потім радянської дійсності, жертвою якої він став. На щастя, опубліковані в 1904–1913 роках у семи випусках 200 українських народних пісень із репертуару Кубанського військового співочого хору, які обробив композитор, не загинули в полум'ї знищеної стараннями працівників радянських каральних органів величезної власної бібліотеки митця, що сприяло поновленню частини вцілілої спадщини, організації пов'язаної із нею пошукової та просвітницької роботи [6]. На сьогодні, крім перевиданих згаданих збірників пісень, інформаційних збірників та статей В. Захарченка [3], С. Єременка [2], П. Ткаченка [13], О. Слепова [8], Н. Тимофєєва [12], і досі немає ґрунтовних досліджень діяльності й творчості кубанського митця, зокрема як фольклориста. Метою статті є спроба описати хронограф життєдіяльності та висвітлити музично-фольклористичний доробок Г. Концевича, який зробив значний внесок у формування кубанської музичної фольклористики.

Серед жахів мракобісся 1932–1937 років, які мешканці Кубані називали „п'ятирічкою безбожжя”, коли насильно утверджувалися тільки ті форми народної творчості, що відповідали ідеології зловісної тоталітарної системи, яка до того часу знищила найкращу частину козачого й сільського населення краю, а іншу змусила втекти за межі країни, – як промінь сонця серед негоди сяяла своєю подвижницькою діяльністю творча постать уже немолодого фольклориста, композитора, хормейстера, вчителя співу Григорія Митрофановича Концевича. Автор 200 аранжованих для 3-х – 4-х голосів українських народних пісень, надрукованих у Москві в 1904–1913 рр. сімома окремими випусками, що упродовж багатьох років були базовими для функціонування Кубанського військового співочого хору, Концевич очолював цей хор 14 років поспіль (1892–1906), а від 1906 р. працював на спеціально для нього створеній посаді „збирача козачих пісень”, повернувшись зрештою в 1936 р. знов до художнього керування хором.

Постанову від 25 липня 1936 р. щодо створення професійного Кубанського козачого хору під орудою Г. М. Концевича оголосила Президія Азово-Чорноморського крайового виконкому, про що повідомили газети Ростова-на-Дону [8, с. 223, № 118]. Несподіване, явно політичне рішення щодо відродження козачого хору, діяльність якого

була офіційно перервана влітку 1921 р., вочевидь, свідчило про „реставраційну” зміну погляду верховного московського керівництва на козацтво як могутню військову організацію. Таку зміну викликало усвідомлення неминучого початку Другої світової війни. Звістку про своє обрання художнім керівником хору (а Якова Тараненка – диригентом) 73-річний Г. Концевич сприйняв як довгоочікувану можливість повернення до творчої роботи з улюбленим колективом.

На регіональному рівні на той час уже функціонували самодіяльні станичні хори, які в 1930-х роках неофіційно називали козачими, а їхній репертуар – піснями кубанських козаків. Так, краснодарська газета „Красное знамя” від 9 травня 1936 р. сповістила про діяльність зведеного Кубанського самодіяльного козачого хору Г. М. Концевича в період підготовки його для виступів у Ростові-на-Дону та Москві [8, с. 223, № 121]. Хор складався із 230 козаків зі станиць Абінської, Васюринської, Каневської, Мишастівської, Пашківської та Новотитарівської. Та сама газета від 15 серпня наголосила про поїздку цього хору, якому на той час було надано офіційну назву зведеного Доно-Кубанського самодіяльного, на святкування 15-річчя Північно-Кавказького військового округу, що відбулося 23–24 серпня в Ростові-на-Дону [8, с. 286].

3 листопада 1936 р. хор із тріумфальним успіхом виступив на „жовтневому” концерті московського Великого театру, на якому був присутній Сталін. 4 листопада була влаштована зустріч хору із С. Будьонним, а 10 листопада – з головою Всесоюзного комітету у справах мистецтва П. М. Керженцевим, під час якої відбулася розмова з питань розвитку народної творчості Дону й Кубані [8, с. 224, № 136]. Незабаром, 24 лютого 1937 р., був затверджений офіційний статус професійного Кубанського козачого хору в складі 40 співаків із диригентом Я. М. Тараненком і консультантом Г. М. Концевичем. Про активну творчу роботу в цей час самого Концевича свідчить його допис у газеті „Красное знамя” від 3 березня 1937 р., де є такі рядки щодо відродженого хору: „Створено Кубанський козачий хор із 40–50 осіб із кращими голосами козаків із станиць і хуторів. Його майбутнє, безумовно, буде блискучим. Цей високохудожній колектив прикрасить нашу Кубань і яскравою зіркою звеличить край” [3, с. 12]. У першій половині 1937 р. виступи хору захоплено вітали слухачі багатьох міст і станиць краю, зокрема Краснодара, Анапи, Усть-Лабінська, Новоросійська, Васюринської, Дінської, Пластунівської, про що Г. Концевич написав у надрукованій у газеті „Красное знамя” статті „Казачий хор в станицях Кубані” (1937, 21.07).

Здавалося, тріумф кубанських хорових „менестрелів” та його музичних очільників, що почався виступами в Ростові, досягнув вершини в Москві, а далі продовжився низкою концертних гастролей Краснодарським краєм, принесе заслужену славу й колективу, і Концевичу, і Кубані, але вище московське керівництво з його залізною логікою бачити загрозу власній системі в мистецьких заходах „*буржуазно-націоналістичного*” спрямування, про що, на їхній погляд, свідчили переважно „*малоросійський*” пісенний репертуар хору і регентська освіта керівника, зробило „*свої*” висновки. І 30 серпня 1937 р., уночі, за Г. Концевичем до його краснодарського помешкання на Карасунському пагорбі, що поруч із Дмитрівською дамбою, під’їхав зловісний „*чорний ворон*”. Звинувачений у підготовці „*терракта над членами Советского правительства и, в первую очередь, над тов. Сталиным*” [12], кубанський митець став в’язнем особливого корпусу Краснодарської тюрми. В анкеті, сфабрикованій через три місяці після арешту Г. М. Концевича, у графах „*вид деятельности*” і „*особые внешние приметы*”, відповідно, вказано: „*Регент Кубанского войскового хора*” (підкреслено червоним олівцем) і „*Вид дряхлого старика*” [3, с. 14]. Після єдиного допиту, який провів лейтенант держбезпеки С. Н. Коган і на якому „*дряхлый старик*” пояснив свій арешт як „*непорозуміння*”, було складено обвинувальний висновок. У ньому зазначено, що Г. М. Концевич, будучи активним учасником контрреволюційної козачої повстанської організації, входив до терористичного угруповання, мета якого полягала в здійсненні терористичного акту під час виступу хору в Московському академічному театрі на вечорі, присвяченому річниці *великої жовтневої революції*. Вирок засудженого до розстрілу кубанського діяча був „*приведён в исполнение*” 26 грудня 1937 р. [1, с. 556]. Репресивна сталінська машина не пощадила й світового значення духовну спадщину безвинно страченого митця – його величезну бібліотеку, очевидно, спаливши її на околиці Краснодара. Цей варварський факт засвідчила довідка МБ РФ Краснодарського краю, надіслана у 1992 р. Літературному музею Кубані у відповідь на його запитання щодо долі бібліотеки. „*Сотрудниками УНКВД, – повідомлялося в довідці, – 10.09.1939 г. уничтожено по акту 12846 экз. изъятой у Концевича Г. М. литературы, духовно-монархических и музыкальных сочинений (брошюр), часть из которых вышла из-под пера самого хозяина*” [16, с. 11–12]. Є відомості, що син Григорія Митрофановича, Концевич Сергій Григорович, талановитий інженер-кораблебудівник, був репресований і розстріляний як син „*ворога народу*”

[14]. У 1938 р., уже після загибелі митця, газети Темрюка, Туапсе, Сочі, Армавіра, станиць Ленінградської і Тимошівської усе ще цинічно продовжували писати про московський тріумф хору, котрий квапливо перейменували на Державний ансамбль пісні й танцю кубанських козаків, яким уже керував Я. М. Тараненко. Лише 18 квітня 1989 р. Г. М. Концевич посмертно був реабілітований.

Постають сакраментальні питання, які не можуть не хвилювати співчутливої людини, котра різко заперечує всі прояви насилля й жорстокості. Якими були для Григорія Митрофановича останні 13 днів його життя – від 13 грудня, дня оголошення вироку, до 26, коли пролунав смертоносний постріл, твердою рукою ката спрямований на живу постать? Чи могли душевні вібрації приреченої людини, які завжди ніби слідкують за нею і в минулому, і в сьогочасному, формуватися в чіткі думки? А може, на нього невідступно давила глуха пісня туги-долі, серед мелодій якої, подібно блискавці, висвітлювалися не пов'язані між собою рухливі яскраві миті з минулого життя – як нагадування справжньої внутрішньої сили, що з останнім подихом відгонить страх і дозволить сміливо глянути в очі ката? Коли зупинитися на лексемі „минуле”, як добірному ключовому слові, що найвірогідніше характеризує стан жертви інквізиційної машини, створеної владною частиною людства, то воно, минуле, у його ретроспективній продуктивній величі, вочевидь, уможливить створити хоча й сухий, але змістовний одноосібний хронограф як послідовність особистих та суспільних подій, що складають сутність конкретного людського життя. Отож, звернімося до відтворення життєдіяльного хронографа фольклориста Григорія Митрофановича Концевича, ретельно уникаючи за змогою байдужої схоластики, тяжіння до якої обумовлено як самим жанром, так і скупістю збереженої інформації про кубанського митця...

Співуча станиця Староничестеблівська Полтавського (за радянської влади Червоноармійського) району, у далекому минулому Нижчестеблівський курінь – один із 38 зведених на степових кубанських просторах козачих куренів, стала колыскою для Г. М. Концевича, який народився тут 17 листопада 1863 р. у небагатій козачій сім'ї церковного паламаря [17, с. 212, № 551]. Можна уявити, яку чудову можливість мав малий хлопець, перебуваючи чи не щодня в місцевій дерев'яній церкві святого великомученика Іоанна Воїна, де його батько і хор гарно виспівували канонічні тексти чергової служби або святкової літургії, занурюватися слухом, душею та серцем у по-

божне мелоінтонування духовних піснеспівів. Незабутні враження дитинства так само пов'язувалися з моментами гуртової піснетворчості, коли станиця звучала дзвінкими жіночими голосами під час сільськогосподарських робіт або короткого відпочинку, відзначення релігійних чи родинно-побутових свят, а також могутніми чоловічими голосами, що лунали з військових казарм козачих сотень.

Парафіяльна станична школа, що була при церкві, виявилася занадто малою, щоб задовольнити всіх охочих стати грамотними. Про це свідчить датований 31 липнем 1877 р. офіційний документ із зафіксованою інформацією щодо 11 грамотних і 64 малограмотних козаків серед мешканців станиці. Коли зважити, що грамотними в кубанських поселеннях вважали тих, хто „*вмів читати книжки світського змісту, а малограмотними – з освітою церковно-парафіяльної школи*” [17, с. 297–298, № 803], то Григорія Концевича, коли йому минуло 20 років (1883 р.), можна залічити до письменних козаків. Адже він уже мав два освітні свідоцтва – про закінчення місцевого чоловічого училища та Учительської військової семінарії, яка від 1871 р. функціонувала в станиці Ладозькій (тепер Усть-Лабінський район) як перший на Кубані спеціальний середній навчальний заклад, що готував учителів, зокрема співу й музики, для шкіл Кубанського козачого війська [17, с. 489, № 1235]. У семінарії Концевич набув початкових практичних і теоретичних музичних знань, ретельно навчаючись співу, гри на скрипці та фісгармонії, вивчаючи історію і теорію музики. Здобувши після закінчення семінарії (1883 р.) звання вчителя двокласного училища, він кілька років працював шкільним учителем співу в станиці Тенгінській (нині Усть-Лабінський район) [17, с. 212, № 551].

Є підстави вважати, що саме від початку педагогічної діяльності Концевич почав здійснювати ідею щодо збирання українських народних пісень на території степової частини краю. Ця ідея, очевидно, постала й закарбувалася в пам'яті за часів дитинства. Адже рідна станиця, яку на землях південної частини Чорномор'я упорядковували за зразком Нижчестеблівського куреня Запорозької Січі перші переселенці з Придністров'я, серед яких, окрім стройових козаків, були жінки й діти, у другій половині XIX ст. славилася як своїми носіями українського обрядового та родинно-побутового пісенного фольклору, так і самими зразками творів. Отож, становлення творчої особистості Г. Концевича відбувалося в умовах, де постійно звучали й українські народні пісні, і церковні піснеспіви, що сприяло формуванню диференційного підходу до осмислення музичного яви-

ща з його поділом на зразки усної народної та письмової церковної традицій. Позитивне й натхненне сприйняття обох джерел музичної культури та активне їхнє пізнання визначили шлях молодого Концевича-педагога, який розпочався з відчуття необхідності зайнятися збирацькою фольклористичною роботою – як власною, так і колективною, із заохоченням до цього учнів Тенгінської школи. Він не володів методикою збирання зразків народної творчості, але завдяки неабиякій художній інтуїції творив її сам. І хоча така методика не могла бути всеохопною і досконалою, адже для цього не було необхідних знань та технічних ресурсів, розпочата справа захопила молодого педагога й більшість його учнів, що активно спрямувало їхні зусилля у двох напрямках: на запам'ятовування на слух мелодій пісень та письмову фіксацію їхніх віршових текстів. Вочевидь, у Концевича були спроби письмового відтворення нотних текстів зібраних пісень, хоча прямих доказів цього немає (нагадаймо, що бібліотеку з книжками й рукописами діяча знищили працівники НКВД).

За кілька років вчителювання Григорій Митрофанович накопив чималий пісенний фонд, що наштовхнуло його на думку в майбутньому публікувати пісні окремими збірниками. Проте він чітко розумів, що отриманих у вчительській семінарії музично-теоретичних знань недостатньо для здійснення великих задумів, як недостатньо їх і для здійснення найзаповітнішої мрії про керівництво богослужбовим хором. Псалмодійні храмові розспіви, які своєю тихою, стрункою й молитовною величчю з дитинства запали в душу, все частіше нагадували про себе, примушуючи цілеспрямовано діяти. І настав час рішучих дій, коли молодий Концевич у 1888 р. (за деякими даними – 1889 р.) вступив до трирічних регентських курсів, що функціонували при імператорській Придворній співочій капелі в Петербурзі (нині Петербурзька академічна капела імені М. І. Глінки).

Стійкі музично-художні погляди Концевича формувалися в атмосфері бурхливого концертно-театрального життя столиці з його прем'єрами оперних вистав у Маріїнському театрі під управлінням головного диригента чеського походження Едуарда Францовича Направника (1839–1916), симфонічними, квартетними та сольними програмами Руського музичного товариства і Біліївського гуртка. Слухання хорових колективів викликало в Концевича-курсанта особливий інтерес. Серед них створений 1880 р. пересувний професійний хор із духовною програмою тематичних „історичних концертів” регента й композитора Олександра Андрійовича Архангельського

(1846–1924), який (хор) у 1890-х рр. завоював славу „зірки першої величини”. Це поміщицька хорова капела графів Шереметєвих, яку створив у 1750-х рр. Петро Борисович Шереметєв, а в 1884 р. поновив його правнук, меценат, композитор, диригент і музично-громадський діяч Олександр Дмитрович Шереметєв (1859–1931). Можливо, як знавець народнопісенної творчості, Г. Концевич відчував виконавську манірність та нещирість, слухаючи виконання народних пісень хоровою „мандрівною капелою” співака, диригента й збирача фольклору Дмитра Олександровича Агрєнєва-Слов’янського (1838?–1908), популярні виступи якої критикували М. Римський-Корсаков, М. Балакірєв, С. Танєєв, а П. Чайковський називав „*балаганними фарсами*”, відзначаючи непрофесійність у відборі та обробці народного матеріалу [15, с. 138–139]. Отож, усі факти, пов’язані зі старанним пізнанням, художніми враженнями, спілкуванням із музикантами різного віку й фахового рівня, активно „спрацьовували” на становлення Концевича як особистості, здатної у майбутньому динамічно саморухатися, саморозвиватися та самовиражатися, що свідчило про небуденний талант музиканта. Його незвичайні музичні дані, допитливий розум, що визначав жадібний потяг до знань, енергія високих креативних поривань, готовність до важкої подвижницької роботи на теренах рідної Кубані та вроджена, інколи до виявів педантизму, старанність і відповідальне ставлення до всього суцього – ці якості Концевича-курсанта сприяли швидкому становленню його як професіонального регента.

Повернувшись 1891 р. на батьківщину вокально й теоретично освіченим музикантом з атестатом регента другого розряду, фахово й морально готового до безупинного творчого поступу, Григорій Митрофанович знов розпочав педагогічну роботу у військовій вчительській семінарії станиці Ладозької, наново занурившись у неї як вчитель співу, керівник хору і учнівського оркестру та наставник семінаристів у справі запису народних пісень на території „їхніх” станиць. Але невдовзі, 1 червня 1892 р., його запросили на посаду регента військового кубанського співочого хору. Так, 29-річний нещодавній допитливий учень став перед чоловіками прославленого хорового колективу, яким від 1811 р. опікувалося вище керівництво Кубанського козачого війська [11, с. 548–551].

Інтенсивна й продуктивна робота Г. Концевича на посаді регента цього хору тривала 14 років, до жовтня 1906 р. За цей час він вніс багато змін у процес загальноосвітнього й музичного навчання спі-

ваків, зокрема малолітніх, для яких почало функціонувати однокласне училище та було покращено побутові умови, а для хористів і оркестрантів побудовано триповерхове приміщення інтернату. Суттєво змінилася програма навчання, у якій було розширено можливості щодо проходження занять із теорії музики, сольфеджіо, полегшеного курсу гармонії, церковної і світської хорової літератури, диригування, церковного уставу, гри на скрипці та духових дерев'яних і мідних інструментах. Усі ці нововведення настільки посилили фаховий рівень навчання, що успішні випускники одержували офіційну кваліфікацію станичних регентів, а здібних дітей відряджали до Тифліса для навчання в хорі Кавказького військового округу або до Петербурга в Придворну співочу капелу. Сам же керівник хору, як ревний професіонал розуміючи, що ніщо не стоїть на місці й не підкоряється саморуху, за свої гроші здійснював поїздки до Петербурга, Москви, Києва, Ростова-на-Дону та Воронежа для ознайомлення з роботою та репертуаром найкращих хорових колективів [14].

Незважаючи на значну організаційну й професійну зайнятість на посаді керівника Кубанського військового хору, Концевич не відклав на майбутнє здійснення своїх просвітницьких задумів щодо підготовки до друку народнопісенних напрацювань, продовжуючи записувати в станицях українські пісні історичного походження, розшифровувати, обробляти їх та включати до репертуару свого хору.

Традиція письмової фіксації пісень на Кубані почала закладатися в періодичних виданнях, зокрема в газеті „*Кубанские войсковые ведомости*”, також у науково-краснознавчому „*Кубанском сборнике*”, який виходив при військовому правлінні упродовж 1883–1916 років як додаток до щорічника „*Памятные книжки Кубанской области*”. За цей час було опубліковано 21 том „*Кубанского сборника*”, деякі з томів містили тексти народних пісень і описи живих обрядів окремих станиць [17, с. 233, № 616]. Так, у I томі за 1883 р. було надруковано статистично-етнографічні описи міста Єйська, станиць Миколаївської і Воронежської, у яких автори (Т. Стефанов, Ф. Арканников, Д. Шахов) надали відомості про весільні обряди вказаних поселень. Цього самого 1883 р. учитель м. Баталпашинська (нині м. Черкеськ Карачаєво-Черкеської АО) Євген Передельський у III випуску тифліського видання „*Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа*” опублікував нарис „*Станица Темужбекская и песни, поющиеся в ней*”. У ньому описано історію заселення станиці, яку заснували 1801 р. вихідці з Бахмутського повіту Харківської

губернії, топоніміку, хатні інтер'єри, традиційний одяг, побут і родинні стосунки, трудове виховання і шкільну освіту, музичні інструменти і пісні, календарні свята та обряди, народну медицину тощо. До опису було додано нотно-поетичні тексти 66 місцевих пісень, які транскрибував Є. Передельський, що робить нарис особливо цінним. У цьому тифліському виданні 1883 р. був надрукований нарис краєзнавця Петра Кирилова „*Несколько казацких песен и поверий в станице Расшеватской Кавказского уезда Кубанской области*”, а в IV випуску – його нарис „*Малороссийские песни в станице Новоминской Ейского уезда Кубанской области*”. Цей самий автор у II томі „*Кубанского сборника*” (1891 р.) умістив етнографічний нарис „*Черноморская свадьба*”, у якому описав послідовність весільного обряду, включивши віршові тексти пісень, що супроводжують обрядові дії. Кубанський історик Прокофій Короленко (1834–1913) неодноразово друкував етнографічні матеріали в газеті „*Кубанские войсковые ведомости*”, зокрема в січневих числах за 1865 р. – „*Черноморские свадьбы*”, за 1866 р. – „*Весенние хороводы в Черномории*” [11, с. 112–125]. Найбільший внесок у формування кубанської музичної фольклористики зробили статський радник, правник Яків Бігдай (1855–1909), Григорій Концевич та український хормейстер і композитор Олександр Кошиць (1875–1944).

Продовжуючи справу збирання, публікації та художньої популяризації народних пісень Кубані, яку започатковували історики, етнографи, вчителі, краєзнавці, правники, Концевич-музикант став першим професійним фольклористом, який досягнув високого рівня в письмовому транскрибуванні та обробці місцевих пісенних зразків усного функціонування засобами європейської композиторської практики. Під час записів пісень у станицях він тривалий час керувався власними уподобаннями, завжди прагнучи відібрати найкращі за змістом і художньою цінністю зразки. Зібрані пісні діяч обробляв полегшеною гармонічною фактурою (зокрема в кантовому стилі) з 3-х – 4-х голосів, епізодично вводячи елементи поліфонії у вигляді простого імітування або народної підголосковості. Упродовж 1904–1913 років у московській нотній друкарні В. Гроссе було опубліковано 200 різножанрових українських (малоросійських) пісень у семи випусках під рубрикою „*Репертуар Кубанского войскового певческого хора*”. У перший (1904), другий (1907), п'ятий (1911) та шостий (1912) випуски увійшло 115 триголосих, у випуски третій (1907), четвертий (1910) та сьомий (1913) – 85 чотириголосих пісенних об-

робок. Разом із 20 обробленими на три голоси піснями лінійних козаків, уміщеними в збірник хорових обробок, який підготував Концевич до 100-річчя військового співочого хору (Москва, 1911), ці 200 українських пісень семи випусків стали базовими в репертуарі багатьох професійних військових та аматорських хорових колективів Кубанської області¹.

40 українських різножанрових пісень першого випуску (1904), оброблених на три голоси, засвідчили досить високий рівень вокальної і музично-теоретичної освіти автора [6, с. 18–69]. Наслідуючи російську традицію в підході до оброблення фольклорного матеріалу у форматі „голос із фортепіанним супроводом”, яку започаткував М. Балакireв публікацією у 1866 р. збірника „40 русских народных песен для голоса с фп.” і продовжив М. Римський-Корсаков („100 русских народных песен”, 1875–1876; „40 народных песен”, 1875–1882), Концевич оновив цю традицію, виходячи зі специфіки української народної пісні. Спираючись на той факт, що народні пісні творили в Україні як поодинокі співці, так і гурт людей, через що історично склалися два способи виконання таких пісень – одноосібний (жіночий, чоловічий) та багатоголосий (жіночий, чоловічий, парубочий, дівочий, мішаний), фольклорист зупинився на багатоголосому з такими розвиненими його видами, як кантовий, підголосково-поліфонічний, гомофонно-гармонічний та мішаний, виникнення й утвердження яких було пов’язано з еволюцією гетерофонії в гуртовому традиційному народному співі та проникненням наприкінці XVI ст. багатоголосся з народного побуту до церковного співу. Родом своєї діяльності близький і до народного, і до церковного мелоінтонування, Концевич, вочевидь, був обізнаний із тим, що формування розвинених видів багатоголосся в народній музичній творчості усної традиції хронологічно збігається з розвитком багатоголосого співу в церковній українській музиці, який під назвою „партесного” прийшов на зміну стародавньому одноголосому. Отож, партесний концерт як зразок професійної творчості письмової традиції, українська традиційна пісня розвиненого багатоголосого виду та напівдуховна пісня „кант”, що виконувала роль посередника між ним (кантом) і народною піснею усної традиції, на наш погляд, і стали тими зразками, на які спирався Концевич, оброб-

¹ У 1910 р. Концевич опублікував ще один збірник, але без нотних текстів: Бандурист. 200 малорусских песен (Собрал Г. М. Концевич. Репертуар войскового певческого хора). Екатеринбург, 1910.

ляючи українські пісні для капельного (без інструментального супроводу) виконання цих пісень військовим співочим хором, яким керував фольклорист. У 2001 р. під редакцією Віктора Захарченка та з його вступною статтею „Слово о Г. М. Концевиче” у краснодарському видавництві „ЭДВИ” під грифом Департаменту культури Адміністрації Краснодарського краю РФ, Крайової державної науково-творчої установи „Кубанский казачий хор” вийшов збірник „Народные песни казаков. Из репертуара Кубанского войскового певческого хора. Составил Г. М. Концевич” (448 с.). До збірника увійшли 276 творів: 200 оброблених на 3–4 голоси українських пісень семи випусків 1904–1913 років; 20 – пісень донських козаків; 56 українських пісень, які записав Концевич у 12 станицях і на одному хуторі в період 15 січня–17 лютого 1911 р., паспортизованих та автентично транскрибованих (51 одноголоса пісня, 4 двоголосих, одна чотириголоса) [6]. Отже, 256 (із 276) українських пісень, які побутували серед кубанських козаків на початку ХХ ст. у концертно-вторинному (220 зразків) й автентичному (56 зразків) вигляді, двічі були збережені як мистецька пам’ятка національної культури завдяки подвижницькій роботі двох кубанських діячів різних поколінь – Григорія Концевича і Віктора Захарченка. Як стверджує В. Захарченко, існувало ще декілька рукописних збірників давньокозаких пісень в обробці Г. Концевича, адже він не припиняв збирацької та редакційної роботи навіть за часів встановлення радянської влади, „... коли на Кубані здійснювалися жорстокі процеси розкозачування, колективізації, голодомору 1933 року та сталінських репресій, ...повсюдно знищувалося священство і храми, ...азнавали переслідувань і заборон народне мистецтво та все національне” [3, с. 10]. Захарченко припускає, що Концевич міг включати до публікуваних збірників не лише ті пісні, які він записав на Кубані, а й запозичені з деяких українських збірників [3, с. 7]. І хоча у фактурі пісень, які обробив Концевич, відчувається „рука” академічного хормейстера, регента і композитора, вона (фактура) генетично пов’язана зі специфікою українського народного багатоголосся, яке було для митця не лише фактором натхнення, а й виявленням конкретних типів, що стихійно формувалися під час гуртового музикування: первісних (стрічковий, бурдонний, унісонно-гетерофонічний, гетерофонічний) і розвинених (триголосий кантовий із терцієвих втор і басу, підголовково-поліфонічний, гомофонно-гармонічний, мішаний).

Що стосується жанровості пісень семи випусків, то переважна їхня більшість (169) належить до зразків ліричного спрямування. Це

пісні козачі ліричні (37), пісні ліро-баладного стилю (2), родинно-побутові пісні (12), пісні про кохання (30), аграрно-трудова пісні (6), жартівливі пісні (58), пісні літературно-мистецького походження (19; на слова С. Руданського, І. Котляревського, Марусі Чурай, С. Писаревського, О. Афанасьєва-Чубинського, Л. Глібова, Т. Шевченка, Є. Гребінки, А. Шашкевича, В. Забіли, М. Петренка, А. Головатого), застільні (2), релігійно-моралізаторські (2), колискова (1) пісні. 22 епічні пісні представлено історичними (12) та становими (10) зразками. І лише 9 обрядових зразків – це пісні весільні (5), колядки й щедрівки (4). До найкращих художньо-мистецьких зразків можна залічити такі пісні-обробки: історична „*Ой за гори, за лиману*” (II вип.), застільна „*Ой хто п'є, тому наливайте*” (IV вип.), весільна „*У неділю рано*” (V вип.), чумацька „*Ой ходив чумак по Криму*”, родинно-побутові „*Ой зацвіла червона калина*” (VI вип.) і „*Діду мій, дударіку*” (VII вип.), щедрівки „*Щедрик-ведрик*” і „*Ой сів Христос та вечеряти*”, жартівлива „*Пожену я лебеді*”, колискова „*Ой ну, коте та котино*”¹.

Особливу цінність для сучасної кубанської і української музичної фольклористики мають 56 пісенних зразків, які Концевич записав у період 15 січня–17 лютого 1911 р. від 31 носія давньокозацького фольклору (30 чоловіків та одна жінка) із 13 поселень степової частини краю [6, с. 380–440]. Кожну з них, без втручання під час розшифрування, Концевич паспортизував із зазначенням назви поселення, дня запису, прізвища, імені й по батькові кожного інформанта (від 27 до 68 років), його соціального статусу або фаху („*козак*”, „*урядник*”, „*ветеринар*”, „*фельдшер*”, „*козак підготовчого розряду*”, „*вахмістер*”). Найбільша кількість пісень (40) охоплює ліричні жанри, серед яких – козачі ліричні пісні, пісні про кохання й родинне

¹ 20 пісень лінійних (донських) козаків [6, с. 334–377], які разом із кубанськими брали участь у російсько-кавказькій війні 1794–1864 років, належать до станового жанру та поділяються на пісні вірнопідданського змісту („*С Богом, братцы*”, „*С країв полуночи*”, „*Ревела буря, дождь шумел*”, „*Не из тучушки ли ветерочек дует*”), воєнні пісні („*Слышно, бьют тревогу*”, „*Полно, братцы, вам, кубанцы*”, „*Винтовка*”, „*Под зеленою ракитой*”), козачі ліричні пісні („*Поехал козак на чужбину*”, „*Долина, долинушка*”, „*Черкесская песня*”, „*Прощай, любезная станица*”). Фактура більшості пісень – триголоса кантова (10) або гомофонно-гармонічна з елементами підголоскової поліфонії (5). П'ять пісень чотириголосого складу оброблено в акордово-гармонічній фактурі з окремими моментами підголосковості.

життя, зразки баладного стилю та пісні літературного походження, жартівливі й необрядові аграрно-трудова пісні. Епос представлено 13 історичними й становими (чумацькі, сирітсько-наймитські та солдатські) піснями, а обряд – лише трьома зразками зимового календаря. На жаль, редактор збірника В. Захарченко не вніс деяких необхідних виправлень у нотні тексти, помилки у яких свідчать про ще не до кінця відпрацьовану на той час (1911 р.) методику Г. Концевича щодо письмової фіксації зібраних пісень. Додаймо, що рукопис із цими піснями передав В. Захарченкові слухач після виступу Кубанського козачого хору в Самарі. На титульному листі рукопису є такий напис: *„Песни кубанских казаков. Собрал учитель пения при Кубанском войсковом певческом хоре и собиратель кубанских казачьих песен Г. М. Концевич в период от 15 января по 17 февраля 1911 года”*. Із дарчим записом (Кубанському науковому музею) і підписом автора була зафіксована й дата: 3 червня 1927 р. [13, с. 134]. Як і коли рукопис потрапив до рук самарського слухача, з’ясувати не вдалося, але цей факт дає підстави припустити, наскільки багато рукописів кубанського діяча загинуло під час знищення його бібліотеки.

На щастя, уціліли унікальні матеріали двомісячної фольклорно-етнографічної експедиції, яку здійснив 1931 р. 68-річний Концевич разом з адигейським письменником Ібрагімом Цеем у 12 аулах Адигеї (запис 164 пісенних та інструментальних творів адигейців), а також матеріали повторної експедиції 1935 р. (запис 50 зразків адигейського фольклору). Фонографічний збірник *„Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича”*, який уклав фольклорист на базі цих двох експедицій, побачив світ 1997 р. у м. Майкопі через 60 років після загибелі його автора [5]. Редакційну й науково-текстологічну підготовку збірника до друку здійснили старший науковий працівник Адигейського республіканського інституту гуманітарних досліджень Шу Шабан Саліхович і Віктор Гаврилович Захарченко, який відредагував 19 нотних транскрипцій Концевича.

До збірника увійшли *„Записки профессора Концевича”* та його стаття *„Этнографическая музыка”*. У *„Записках”* автор виклав методи документування записів, паспортні дані щодо 101 інформанта та зафіксованих творів, описав деякі моменти експедиційної роботи, участь і ставлення виконавців та слухачів до самого процесу збирацьких сеансів, надав приклади власних транскрипцій пісенних й інструментальних зразків. Аналізуючи транскрипції весільних пісень, які виконують почергово (антифонно) або разом співак із

хором та двострунним смичковим *шичепцином* (під час переїзду молоді до молодого), співачка із цим же інструментом (коли молоду ведуть до молодого), духовий *камель* з ударним самозвучним *пхачичем* і хором (у момент зустрічі молодих) [5, с. 36–37], дізнаємося, що в ладотональній діатонічній системі адизьких традиційних зразків 1930-х рр. діяли закономірності, наближені до архаїчних європейських, але розгорнутих в октавному діапазоні. В іншому прикладі [5, с. 47], позначеному як „*дуже стара пісня*”, героя, який викрав молоду, оспівує соліст у супроводі хору в умовах унісонно-гетерофонічного двоголосся остинатного типу та ритмоформульності. Свої „*Записки*” Концевич, посилаючись на перекази, завершує інформацією про особливості гуртової музичної творчості адигів, талановиті представники якої (так зв. *джегуако*) „*йшли на досить тривалий час до глибокого лісу й там... творили пісні та імпровізували. З поверненням до аулу влаштовували бенкет, на якому... демонстрували свою творчість, а молодь із доброю пам'яттю запам'ятовувала й передавала наступному поколінню*” [5, с. 282].

У розділі „Музыкальные инструменты Адыгейской автономной области” [5, с. 282–291] Концевич надає детальний опис чотирьох стародавніх музичних інструментів адигів. З-поміж них – двострунний смичковий *шичепцин* (довжина – 71–89 см, ширина – 13–17 см, звуковий діапазон – re^1-mi^2), який автор ще називає скрипкою, а виконавців – скрипальми. „*Аматори-скрипалі, – пише він, – люди переважно літні й старі, є в усіх аулах, а деякі з них удосконалили гру до віртуозності; їх дуже небагато*” [5, с. 283]. Чотири приклади за участю *шичепцина* – з хором (помірного темпу „*Кунацька пісня*”¹; швидкий „*Танець навколо хреста*”), з хором, духовим камелем і ударним *пхачичем* (швидкий „*Парний весільний танець*”) та в одноосібному виконанні – дають уявлення щодо архаїчного національного інструмента *шичепцин* „*із легким і рідким смичком*” та слабким звуком і виконуваної на ньому музики.

Духовий інструмент типу продольної флейти *камель* представлений двома транскрипціями в ансамблі з хором („*Весільна танцювальна*”) та зі *шичепцином* і хором („*Абадзехська середньовічна пісня*”). У першому зразку сполучення двох голосів утворює гетерофонічну фактуру, у другому – унісонно-гетерофонічну. Ударний самозвучний інструмент *пхачич* (укр. *тріскачка*, рос. *трещотка*) в

¹ Кунацька – кімната для гостей.

баченні Концевича постає як обов'язковий учасник ансамблю з *шичепицином*, *камилем* і співаками. Саме з таким розподілом учасників наведено дві транскрипції, одна з яких – „*Весільна танцювальна*”, а друга має за назву ім'я дівчини („*Брухан*”). Рухлива весільна мелодія, що звучить у ладовій структурі мажорного пентахорду (перше речення) і мінорного пентахорду (друге речення) з паралельним сполученням їхніх опорних тонів, за припущенням інформантів, була запозичена від польських добровольців, які разом з адигами брали участь у російсько-кавказькій війні 1794–1864 років. Коли в першій п'єсі голоси *камиля* й хору сполучаються в умовах унісонно-гетерофонічного двоголосся, то в другій звучать дві самостійні мажорні мелодії (хорова – низхідна остинатна в межах тетрахорду, інструментальна – у двох розгорнутих варіантах), які через багаторазове, в повільному темпі, повторювання ніби „змагаються” між собою, створюючи „мережане” звукове поле, адекватне прекрасному образу дівчини з чарівним ім'ям Брухан. Дві наступні транскрипції, які зроблено в ансамблі з ударним *пхачичем*, пов'язуються з музичним інструментом *гармонікою* (*тицине* або *епепцин*), феноменальну популярність якої пояснюють її роллю як ідеологічної зброї в процесі формування нової, „радянської” музичної мови.

У статті Концевича „*Этнографическая музыка*” [5, с. 292–326] зроблено огляд наукових праць, присвячених народній творчості, зокрема, кавказьких народностей, що висвітлювалась у працях Кавказького відділення Географічного товариства, у „*Сборниках сведений о кавказских горцах*”, виданнях Кавказького військового округу, московському журналі „*Этнографическое обозрение*” та ін. Упевнений в тому, що пісня як найдавніша форма народної художньої творчості потребує точного запису мелодії і тексту, він надає опис фонографа, а також текст складеної самотужки анкети із 17 позиціями щодо опитування інформантів. На с. 311 автор пропонує жанрову класифікацію музичного матеріалу адигейського пісенного й танцювального фольклору. Адизькі пісні Концевич поділяє на приурочені (трудові, обрядові та дитячі) і неприурочені (нартські героїчні, величальні, плачі, жалобні, сміхові, алегоричні та пісні-роздуми). Музику до танців він диференціює згідно з тим, який танець вона озвучує, а саме: музика „*до зафака*” (парний ліричний танець), „*до ісламея*” (груповий ліричний, ритмічно близький до швидкої лезгинки), „*до зигатлята*” (швидкий парний ліричний), „*до уджа*” (парний повільно-урочистий обрядово-культовий).

Хоча й можна вважати ті транскрипції зразків адизької народної музики, які виконав Г. Концевич, професійними, проте варто вказати й на деякі їхні недоліки: не всі мелодії мають віршові підтекстування, в окремих транскрипціях партії хору записано вище від сольних, також відсутні цифрові темпові позначення. Та все одно його праця, у якій виокреслено стан народної традиції 1930-х років, є значним внеском у справу вивчення музичної творчості народів Північного Кавказу, яку провадили діячі російської музичної етнографії. Адже і в 1920-х, і наприкінці 1930-х рр. відбувалися планові (від етнографічної комісії при Наркомпросі¹) експедиції в цьому регіоні: у 1925–1926 рр. – під керівництвом музикознавця В. Л. Мессмана (1898–1972) і за участю музиканта-етнографа М. М. Миронова (1870–1952) та педагога й музичного діяча М. Ф. Гнесіна (1883–1857), а в 1937–1941 рр. – за участі фольклориста-дослідника О. Ф. Гребнева (1886–?), який 1941 р. опублікував збірник *„Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии”*. Позаяк ім'я репресованого Концевича на той час було вилучено з когорти діячів культури, працю О. Гребнева офіційно було названо „збірником перших записів”. Але насправді першим серйозним дослідником музичного фольклору адигів був кубанський фольклорист Григорій Концевич.

Дослідницька робота Концевича конкретизується аналітичним розглядом мелодичних особливостей деяких жанрових кубанських пісень. Про це свідчать його виступи в „ОЛИКО” (*„Общество любителей изучения Кубанской области”*; роки існування – 1896–1932) [17, с. 309, № 834], членом якого він був, із лекціями на такі теми: *„О народных песнях Кубанской области”*, *„Чумаки в народных песнях”*, *„Пьяницкие песни”*, а також вступні статті до окремих видань із власними обробками: *„Волинка”* (Краснодар, 1927) і *„Дударик”* для вокального чоловічого квартету (Краснодар, 1930). На одному із засідань „ОЛИКО” 5 квітня 1913 р. діяч ознайомив членів товариства з пісенними жанрами українсько-кубанського фольклору, зокрема з тими піснями кубанських чумаків, які він зібрав на території Кубанського краю. Доповідь супроводжувалася співом чумацьких пісень у виконанні Військового співочого хору. Того самого 1913 р. доповідь було опубліковано в шостому випуску *„Известий ОЛИКО”* у вигляді науково-популярного нарису *„Чумаки в народных песнях”* [4, с. 167–190].

¹ Наркомпрос – „Народный комиссариат просвещения”.

Спираючись на праці українських істориків А. Скальковського (1808–1899) і М. Закревського (1805–1871) [9] та фольклориста І. Рудченка (Білика) (1845–1905) [7], Концевич характеризує чумацтво як торгово-економічне явище, породжене демократичним життям Малоросії. Далі автор надає дефініції чумацької термінології („чумак”, „валка”, „мажа”, „мазниця”, „ярмо”, „занози”), детально описує колоритний одяг кубанського чумака („костюм”) і послідовно, за сюжетно-тематичними ознаками віршових текстів, розглядає 30 особисто записаних від козаків-кубанців на початку ХХ ст. чумацьких пісень, які, за його словами, „цілком збереглися й тепер ще з любов’ю та свідомо виконуються нашими старцями” [4, с.173]. Спочатку автор зупиняється на сюжетній рубрикації цих пісень, які поділяє на шість груп. Дозволю собі розширити рубрикацію, яку подав Концевич, і розмістити всі 30 зразків, відповідно до розгортання в них сюжетів, у такій послідовності:

1. Виїзд чумацької валки із села: „Ой ви, хлопці, ви добрі молодці”.
2. Журба дівчини після проводу чумака: „Купи мені, моя мати, за три коци голку”.
3. Відвідування чумакової сім’ї після в’їзду господаря: „Чорна хмара наступає, чумак ярма нариває” (два варіанти).
4. Життєво-філософські медитації: „Ой горе тій чайці”, „Наїхали чумаки з України”.
5. Напади розбійників на чумацьку валку: „Гей, рано встали, вози помазали” (два варіанти), „Ой їхав, їхав пан Лебеденко із млина з мукою”.
6. Чумацьке розгульне пияцтво як бажання „утопити свою тугу”: „За горами, за долами чумаки стояли”, „Гуляв чумак на риночку”, „Продав чумак в Кременчузі рибу і тараню”, „Ой у нашого Мусія була вчора чудасія”.
7. Гірка доля чумака-наймита: „Ой пішов чумак із Дону додому”, „Запив чумак, запив бурлак, запив, зажурився”, „Козаче-бурлаче, чого зажурився”.
8. Спілкування чумака з волами: „Ой, воли ж мої, воли половий”.
9. Хвороба й смерть чумака: „Ой ходив чумак, та ходив бурлак”, „Ой сидить пугач на могилі”, „Та забіліли сніги, заболіло тіло ще й головонька”.
10. Трагічна загибель чумака під час нападу розбійників: „Ой, чумаче, чумаче, життя твоє собаче”.

11. Журба жінки (дівчини) чумака: *„Хилилися густі лози, відкіль вітер віє”*, *„Ой сама ж я, сама пшениченьку жала”*.

12. Повернення чумака додому: *„Заболіла та права ручка, та пшениченьку жнучи”*.

13. Нещасливе кохання чумака: *„Чи я ж тобі не казала, та сіючи”*, *„Летіла зозуля через сад, куючи”*, *„Ой чиї то воли по горі ходили”*.

На жаль, у нарисі Концевича відсутні нотні транскрипції до наведених віршових текстів кубанських пісенних зразків чумацького циклу. Наявність нотних версій надала б не лише унікальний художній матеріал столітньої давнини, а й можливість ідентифікувати його з чумацькими піснями, які збрала авторка статті наприкінці ХХ ст. [10, с. 91–101], а також із тими, що містяться в різних фольклорних збірниках.

Музично-фольклористична діяльність кубанського діяча Григорія Митрофановича Концевича, українця за походженням, тривала півстоліття в умовах імперської російської, а від 1920 р. – радянської тоталітарної соціально-політичної дійсності, безвинною жертвою якою він став у 1937 р., звинувачений в участі в підготовці терористичного акту проти Сталіна. Ім'я Концевича та універсальна його діяльність як регента, фольклориста, композитора, педагога та організатора музичної справи на теренах Краснодарського краю РФ замовчувалися впродовж 50 років (до 1989 р.), через що творчий доробок діяча до цього часу залишається майже недослідженим. Авторка статті, будучи уроженкою Краснодарського краю і дослідницею народнопісенної культури українців Кубані, створила творчий портрет діяча і розглянула ті його фольклористичні збірники та статті, які було передруковано або знайдено в бібліотеках й архівах Краснодару зусиллями керівника Кубанського козачого хору, фольклориста, народного артиста Росії, України та Адигеї Віктора Захарченка. Також було охарактеризовано (за перевиданням 2001 р.) увесь корпус із 276 пісень, які Г. Концевич аранжував та опублікував у 1904–1913 рр., збірник „Музыкальный фольклор адыгов”, вперше надрукований у 1997 р., та проаналізовано його дослідницький нарис „Чумаки в народных песнях”. Авторка дійшла висновку, що саме Г. Концевич зробив найбільший внесок у формування кубанської музичної фольклористики.

Список використаних джерел

1. Екатеринодар-Краснодар. 1793–1993: Два века города в датах, событиях, воспоминаниях (мат. к Летописи) / ред.-сост. И. Бондарь. Краснодар, 1993. 800 с.
2. Ерёмченко С. Хоровое искусство Кубани. Краснодар: Кн. изд.-во, 1977. 144 с.
3. Захарченко В. Слово о Г. М. Концевиче. *Народные песни казаков. Из репертуара Кубанского войскового певческого хора* / сост. Г. Концевич. Краснодар: ЭДВИ, 2001. С. 5–15.
4. Концевич Г. Чумаки в народных песнях. *Известия ОЛИКО*. Екатеринодар, 1913. Вып. VI. С. 167–190.
5. Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича / сост. и гл. ред. Ш. Шу; муз. ред. В. Захарченко. Майкоп, 1997. 328 с.
6. Народные песни казаков. Из репертуара Кубанского войскового певческого хора / сост. Г. Концевич; сбор мат., сост. и подготовка к печати В. Захарченко. Краснодар, 2001. 448 с.
7. Рудченко И. Чумацкие народные песни. Киев, 1874. 257 с.
8. Слепов А. Рекомендательный список литературы, нотографии, дискографии, архивных документов по народному музыкальному творчеству Кубани (1810–1992 гг.). *Из культурного наследия славянского населения Кубани* / науч. ред. и сост. Н. Бондарь. Краснодар: КЭЦРО, 1999. С. 214–299.
9. Старосветский бандуриста / собрал Н. Закревский. Москва: Университ. тип., 1860. Кн. 1. 136 с.
10. Супрун-Яремко Н. Українці Кубані та їхні пісні: монографія. Київ: Музична Україна, 2005. 784 с.: нот.
11. Супрун-Яремко Н. Музикознавчі праці: зб. наук. статей. Рівне: Видавць О. Зень, 2010. 574 с.: нот., світлини.
12. Тимофеев Н. Узник особого корпуса. *Кубанские новости*. Краснодар, 1992. 2 июля.
13. Ткаченко П. Кубанские песни. Москва: Стольный град, 2001. 256 с.; ил.
14. Фольклорист, композитор Г. М. Концевич: сборник / ред.-сост. П. Ткаченко. Москва: Ф-Принт, 2013. 155 с.
15. Чайковский П. Музыкально-критические статьи. Москва: ГМИ, 1953. 440 с.
16. Чумаченко В. Фольклорная деятельность А. Кошица. *Вторые кубанские литературно-исторические чтения* / науч. ред. В. Чумаченко. Краснодар: КГУКИ, 2000. С. 6–12.
17. Энциклопедический словарь по истории Кубани. С древнейших времён до октября 1917 года / сост., научн. ред. Б. Трёхбратов. Краснодар, 1997. 560 с.

REFERENCES

1. Bondar, I. (ed.) (1993). *Yekaterinodar-Krasnodar. 1793–1993: Dva veka goroda v datakh, sobytiyakh, vospominaniyakh* [Yekaterinodar–Krasnodar. 1793–1993: Two centuries of the city in dates, events, memories]. Krasnodar, 800 p. (in Russian).
2. Eremenko, S. (1977). *Khorovoye iskusstvo Kubani* [Choral art of Kuban]. Krasnodar, 144 p. (in Russian).
3. Zakharchenko, V. (2001). Slovo o G. M. Kontsevyche [A word about Kontsevych]. *Narodnyye pesni kazakov. Iz repertuara kubanskogo voyskovogo pevcheskogo khora* [Folk songs of the Cossacks. The repertoire of the Kuban Military Singing Choir] / G. M. Kontsevych (comp.). Krasnodar, pp. 167–190 (in Russian).
4. Kontsevych, G. (1913). Chumaky v narodnykh pesnyakh [Chumaks in popular songs]. *Izvestia OLIKO* [OLIKO News]. Yekaterinodar, Iss. VI, pp. 167–190 (in Russian).
5. Shu, Sh. (1997). *Muzikal'nyy folklor adygov v zapisyakh G. M. Kontsevycha* [Music folklore of the Adygei in notes by G. M. Kontsevych]. Maykop, 328 p. (in Russian).
6. Kontsevych, G. (comp) (2001). *Narodnyye pesni kazakov. Iz repertuara Kubanskogo voyskovogo pevcheskogo khora*. [Folk songs of the Cossacks (2001). The repertoire of the Kuban Military Singing Choir]. Krasnodar, 448 p. (in Russian).
7. Rudchenko, I. (1874). *Chumatskiye narodnyye pesni* [Chumak folk songs]. Kiev, 257 p. (in Russian).
8. Slepov, O. (1999). Rekomendatel'nyy spisok literatury, notografii, diskografii, arkhivnykh dokumentov po narodnomu muzykal'nomu tvorchestvu Kubani (1810–1992 gg.) [Recommended list of references, note writing, discography, archival documents on folk art of Kuban (1810–1992)]. *Iz kulturnogo nasledya slavyanskogo naseleniya Kubani* [Cultural heritage of Slavic population in Kuban]. Krasnodar, pp. 214–299 (in Russian).
9. Zakrevskiy, N. (1860) (ed.). *Starosvetskiy bandurysta* [Old-world Bandurist]. Kn. I, Moskva, 136 p. (in Russian).
10. Suprun-Yaremko, N. (2005). *Ukrainci Kubani ta yikhni pisni: monohrafiia* [Ukrainians of Kuban and their songs: monograph]. Kyiv, 784 p. (in Ukrainian).
11. Suprun-Yaremko, N. (2010). *Muzykoznavchi pratsi* [Musicological works]. Rivne, 574 s., photos (in Ukrainian).
12. Timofeyev, N. (1992). Uznik osobogo korpusa [Special corps prisoner]. *Kubanskiye novosti* [Kuban news]. July 2, Krasnodar (in Russian).
13. Tkachenko, P. (2001). *Kubanskiye pesni* [Kuban songs]. Moskva, 256 p., ill. (in Russian).

14. Tkachenko, P. (ed.) (2013). *Folklorist, kompozitor G. M. Kontsevykh: sbornik* [Folklorist, composer H. M. Kontsevykh: collection]. Moskva, 155 p. (in Russian)
15. Chaykovskiy, P. (1953). *Muzykal'no-kriticheskiye stat'i*. [Musical and critical articles]. Moskva, 440 p. (in Russian).
16. Cumachenko, V. (2000). Folklorная деятельность А. Кочытса на Кубани [Folklore activity of A. Kochyts in Kuban]. *Vtoryye kubanskiye literaturno-istoricheskiye chteniya* [Second Kuban literature and historical readings]. Krasnodar, pp. 6–12 (in Russian).
17. Trekhbratov, B. (ed.) (1997). *Entsyklopedicheskiy slovar po istorii Kubani. S drevneyshikh vremen do oktyabrya 1917 goda* [Encyclopaedic dictionary on Kuban history. From ancient times to October 1917]. Krasnodar, 560 p. (in Russian).

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

Hryhorii Kontsevykh's Music-folkloristic activity

Musical and folkloristic activities of the Kuban activist Hryhorii Kontsevykh, Ukrainian in origin, lasted for half a century under conditions of the Russian Empire, and from 1920 – Soviet totalitarian socio-political reality, of which he became the innocent victim in 1937, accused of being involved in the preparation of terrorist attack against Stalin. Kontsevykh's name and his versatile activity as a chanter, folklorist, composer, teacher and organizer of music affairs in the Krasnodar Territory of the Russian Federation have been hushed up for 52 years (until 1989). In her paper, the author, as a native of the Krasnodar Territory and researcher of folk culture of the Ukrainians from Kuban, set out an objective to draw up a creative portrait of H. Kontsevykh and review his folklore collections and papers that were reprinted or found in the libraries and archives of Krasnodar with the support of the leader of Kuban Cossack Choir, folklorist, Honoured Artist of Russia, Ukraine and Adygea Viktor Zakharchenko. The paper draws up Kontsevykh's creative portrait, examines (based on republication of 2001) the entire corpus of arranged and published in 1904–1913 276 song and analyses the collection “Musical folklore of Adygei in the records by H. M. Kontsevykh”, written shortly before his death, but first published in 1997. The research essay “Chumaks in folk songs” introduced to the scientific circulation. The conclusion is drawn up that it was exactly Hryhorii Kontsevykh, who made the greatest contribution to the formation of Kuban musical folklore.

Key words: Hryhorii Kontsevykh, Kuban, Krasnodar, folklor, cossacks, folk songs, arranger, transcriber.

Стаття надійшла до редколегії 16.05.20.

ЕВОЛЮЦІЯ ВЕСІЛЛЯ НА ВОРОНЯКАХ: СЛІДАМИ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА Й ОСИПА РОЗДОЛЬСЬКОГО

Антоній Поточняк, етномузиколог, PhD, координатор Центру громадсько-го лідерства Системи громадських коледжів м. Х'юстон (Техас, США), agp@rice.edu.

Стаття висвітлює результати дослідження весільної музичної традиції окремих сіл етнографічного регіону Вороняки (Бродівський район Львівської області), здійсненого за методикою експедицій слідами попередників. У студії охарактеризовано, критично оцінено та зіставлено два весільні записи, зроблені наприкінці XIX століття – О. Кольберга та О. Роздольського. Також завдяки залученню нового матеріалу, який зібрав автор із використанням питальника на основі скрипту О. Роздольського, простежено структурні, семантичні та репертуарні зміни у весільному обряді Вороняків упродовж понадстолітнього періоду.

Ключові слова: експедиції слідами попередників, О. Кольберг, О. Роздольський, весільна традиція, Вороняки, етнографія, типологія.

Проведення експедицій слідами попередників [5] належить до однієї із найважливіших та найвідповідальніших ділянок фольклористики. Їхня вагомість зумовлена кількома аспектами: передусім таким чином здобувають дані, які надаються до порівняльного зіставлення, тобто з'являється змога простежити еволюційні процеси та сторонні впливи в певній місцевості протягом певного проміжку часу.

Починаючи від останніх десятиліть XX століття в українській етномузикології з'явилося чимало праць, присвячених різночасовим дослідженням такого ґатунку. З-поміж них – і народномузичні збірники з оригінальними та повторними записами¹, і порівняльно-текстологічні студії [14; 16], які з'ясовують достовірність наявної інформації, вносять у неї поправки та доповнення, оцінюють роботу класиків української музичної фольклористики тощо.

¹ Наприклад, збірники, які уклали Олег Смоляк [8] та Євстахій Дюдюк (детальніше див.: [7]). Обидва рукописи задепоновані в ПНДЛМЕ. Про експедиції слідами попередників детальніше також див.: [15].

Вдячним матеріалом для здійснення досліджень слідами попередників є записи весільного обряду з території етнографічного регіону Вороняки¹, які здійснили в другій половині XIX століття видатні збирачі музичного фольклору Оскар Кольберг (1814–1890) та Осип Роздольський (1872–1945). Ці записи мають непересічне історичне й етнографічне значення для української фольклористики. Вони є одними з нечисленних тодішніх спроб у Галичині задокументувати увесь весільний обряд², унаслідок чого була здобута цінна й найоб'ємніша інформація про хід тогочасного весілля Вороняків. Описи весілля, які зафіксували обидва дослідники, створили в минулому точки відліку, які дозволяють не лише критично оцінити збирацьку діяльність попередньої доби [5], а й відстежити еволюцію весільної традиції однієї місцевості упродовж певного часу за допомогою залучення новітнього народномузичного матеріалу.

Отже, завдання пропонованої статті охоплює такі аспекти:

- визначити рівень виконаної роботи О. Роздольського та О. Кольберга, охарактеризувати їхні збирацькі методологічні засади;
- з'ясувати етнографічну приналежність цих записів до досліджуваного ареалу;
- виявити структурні, семантичні та репертуарні зміни у весільному обряді одного середовища в часовому контексті.

Реалізація цих завдань спирається на ретельне польове обстеження, яке провів автор статті, а також на систематичний та всебічний аналіз весільного обрядового циклу Вороняків, його етнографії та мелотипології [10; 11; 12].

Запис О. Кольберга. Упродовж 1861–1880 років О. Кольберг здійснив дев'ять літніх виїздів у різні місцевості Галичини, відвідавши в тому числі й три села на західному кордоні Вороняків – сс. Олесько,

¹ Вороняки (Верхобузьке пасмо, центральна частина т.зв. Гологірсько-Кременецького масиву) розташовані на сході Львівської області (Бродівський, Буський та Золочівський райони). Простягаються від м. Золочева на заході до поріччя Ікви біля смт Почаєва (Тернопільська область) на північному сході [11, с. 7, картосхема між с. 8–9; 12].

² З-поміж інших українських праць, де описано весільний обряд у Галичині XIX століття, можна назвати такі: [2; 18; 20; 21]. До того ж самому О. Кольбергові, окрім весільних записів із Вороняків, належить чимало описів (часто разом із музичними зразками) сценаріїв українських та польських весіль, що є частиною його багатющої етнографічної спадщини. Стислий зміст посмертного повного зібрання праць О. Кольберга див.: [9].

Ожидів і Йосипівка (тепер Буський район Львівської області). Ці галицькі записи, що на сьогоднішній день є єдиним джерелом інформації про тогочасну місцеву народномузичну культуру, разом із матеріалами кореспондентів Кольберга посмертно були опубліковані у зводі Червоної Русі [19]. У цих поїздках було також зафіксовано й українське народне весілля [19, s. 337–342].

Весілля „Одеського округу” належить до зрілих робіт Кольберга, який вже був добре ознайомлений із народними традиціями регіону й подав доволі багато детальної етнографічної інформації. Загалом етнографічну сторону в скрипті Кольберга представлено найбільше; нечисленні твори – 8 весільних текстів і 3 мелодії – радше відіграють допоміжну, ілюстративну роль. На противагу фольклорній складовій етнографічна змальована ґрунтовно: учений схематично охоплює весь хід весілля, чітко відмежовує його початок, розвиток драматичного сюжету й кінець та описує в хронологічному порядку обрядові сцени зі сторони як молодого, так і молодої. Матеріал доповнюють рисунки молодої зі с. Ожидова в обрядовому вбранні, які виконав О. Кольберг [19, вставка після s. 332].

Дещо знижують наукову цінність весільних нотаток О. Кольберга їхня неточна часова та географічна атрибуція. Так, не зазначено дати запису, що не дає змоги встановити навіть приблизного часу здійснення експедиції: чи на початку виїздів у Галичину (у 1860-х роках), чи в кінці (у 1870-х роках), чи, вірогідно, це були повторні виїзди протягом всього цього періоду. Оскільки етнограф не вказує й точного місця запису, можна припустити, що це є компіляція матеріалу з принаймні трьох ближніх сіл.

Є зауваги й до транскрибування пісенних зразків. Етнограф записав три ладканки того самого типу, подавши мелодії тільки перших строф. Уміщені під ними тексти демонструють, що кількість складів у віршах коливається від 6 до 9, однак у нотаціях цього не відображено.

Запис О. Роздольського. Восени 1893 року О. Роздольський, на той час – 21-річний учень Львівської духовної семінарії, здійснив одну зі своїх перших спроб провести фольклористичну експедицію [1, с. 18–20]. За два дні, 12 та 13 вересня, молодий дослідник досить ґрунтовно обстежив с. Боратин (нині Бродівський район Львівської області)¹, записавши поряд із колядками, шедрівками, гаївками, обжинковими та звичайними піснями ще й сценарій народного весілля.

¹ Усього в експедиції було записано 196 пісенних зразків [13].

Згодом стенограму О. Роздольського зі спеціального польового зошита¹ транскрибував Юрій Сливинський [13].

О. Роздольський послідовно записав хід боратинського весілля й подав разом із коротким описом драматургії обрядових сцен увесь його чималий пісенний репертуар – 111 творів. За допомогою діакритичних та інших лінгвістичних знаків дослідник фонетично відобразив на папері кожне слово майже всіх розмов і пісенних зразків. До того ж він зафіксував загальні тогочасні спостереження про весілля. Із цих записів, наприклад, можна дізнатися про деякі зміни весільної традиції у Боратині вже в той час, що й зазначив інформант: „...колись зачиналос’а вис’л’а ў четвер, довго с’а вол’ікло то багато піс’ніў було” [13, с. 12]. Розглядаючи походження деяких народних традицій, Роздольський також зауважує сторонні впливи (від навколишніх сіл) на деякі боратинські весільні звичаї та пісні: „З Жаркова пісн’а ў молодого з Жаркова бойари йак приїхали с’уда тойі с’півали” [13, с. 14].

Однак в описанні весільного дійства видаються незрозумілими кілька місць, які недостатньо висвітлюють його драматургію. Так, повторні сцени „поклін молодой до батьків” під час запросин [13, с. 5] і „прихід молодого по молоду” ввечері після посаду в молодой, ще перед шлюбом [13, с. 17], видаються зайвими й логічно не вписуються в загальний ритуал. У першому випадку молодой немає вдома, бо вона ходить по селу запрошувати гостей, а обряд „поклін до батьків” не може відбуватися за її відсутності. У другому випадку дія, коли молодий першого дня приходить забирати молоду до себе, неможлива, оскільки за сценарієм молода на другий день мусить зустрічати молодого в себе перед тим, як разом іти до церкви на вінчання. Крім того, посилання автора на пісні, які виконують тоді, коли молодий іде по молоду [13, с. 31], складають єдині відомості про весілля в молодого, тоді як уся подія практично цілком відбувається в молодой. Також немає даних про передвесільне приготування та післявесільне святкування, що фігурують у сучасному проведенні.

Незначні хиби запису весілля не є, вочевидь, наслідком недосвідченості збирача-початківця і зумовлені радше тим, що О. Роздольський був змушений у короткий дводенний термін нотувати скорописом ціле весілля, а згодом не вивірив свого запису під час повторних сеансів. А проте, він міг і не ставити собі за мету найповніше зібрати

¹ На той час О. Роздольський фіксував ще рукописним способом, а вже від 1900 року використовував фонограф [1].

етнографічну інформацію¹, натомість прагнув насамперед записати місцеву говірку. Це засвідчують фонологічні транскрипції словесних текстів і розмов-коментарів, що переконливо вказують на лінгвістичні, а не етнографічні зацікавлення фольклориста.

Зіставлення весільних записів українського та польського дослідників дозволяє спостерегти відмінності й у способі фіксації обряду, і в здобутій інформації. Однак, зважаючи на зазначену вище дещо різну спрямованість скриптів – лінгвістичну в Роздольського та етнографічну в Кольберга, таке порівняння доцільно здійснити лише на рівні етнографії та розглянути хід весілля, майже однаково представлений в обох записах.

Можна констатувати, що в обох сценаріях збігається переважна більшість ритуалів та їхня послідовність. Серед таких обрядових актів і сцен – запросини, благословенство батьків, поклін до батьків, посаг і дарування, прихід молодого до молодої, поклін молодих до батьків молодої, шлюб, весільне святкування (окремо в молодого і молодої) і прихід молодого по молоду (див. Схему А на с. 138).

Натомість існує кілька сцен у двох записах, які є в одному, а відсутні в іншому, і навпаки. У кольбергівському, наприклад, були зафіксовані звичаї з короваєм на початку весілля і відпровадження молодих до стодоли² в його кінці. Польський етнограф присвячував дуже багато уваги власне тим двом моментам весілля, мабуть, вважаючи їх специфічними для цього регіону. Так, вагома частка етнографічної інформації та більше, ніж половина текстів стосуються приготування короваю³, решта – пов'язані з приходом молодого за молодою в кінці весілля. У праці О. Роздольського таких відомостей про коровай немає, однак детально описано такий обов'язковий для короваю ритуальний атрибут як „різка”⁴, про яку навіть не згадано в кольбергівському розгорнутому описі обряду з короваєм.

¹ Так, наприклад, описуючи атрибути обрядової сцени („різка”, хустка), О. Роздольський більше демонструє їхню ужиткову сторону.

² Кольберг описав деякі звичаї „першої шлюбної ночі”, які мають ритуальне значення, це – відпровадження молодих до стодоли, молода знімає взуття молодого, мати виносить простирадло й подушки, вітання свих зранку.

³ Обрядовий акт із короваями (виготовляли чотири короваї) мав такі головні сцени: коровайниці приспівують, коли мішають розчин, саджають (або „пхають”) та виймають короваї із печі.

⁴ „Різка” (або „ліска”, у записі 1893 року – „лізка”) – смерековий пагонець із трьома або п'ятьма гілками, який встромляють у коровай. Ліску могли вбирати яблуками,

Також порівняння етнографічної інформації двох весіль свідчить, що коровай і „різка” – два архаїчні елементи, тісно пов’язані між собою, – використані в обох обрядах по-різному. Той факт, що боратинське весілля за формою проведення схоже до тих, на які натрапляємо в більшості сіл на Вороняках, на противагу весіллю „олеського округу”, дає підстави вважати, що обидва записи хоча й походять з одного географічного регіону, однак належать до різних етнографічних зон.

Зіставлення матеріалу О. Роздольського та новітніх записів.

Між 1995 і 1998 рр. автор організував чотири тематичні виїзди „слідами О. Роздольського” [10, с. 16]¹ до с. Боратина та навколишніх сіл Салашки, Суховолі й Сухоти². Усі вони розташовані на Бродівщині, що на крайній північно-східній межі Вороняків. Загалом відбулося 14 сеансів, упродовж яких було записано більше ніж 200 народномузичних одиниць. Із них понад 100 зразків – це вокальні твори весільного жанрового циклу.

Оскільки сьогодні традиційний весільний обряд у селах Вороняків, втративши своє первісне соціальне призначення, фактично вийшов з ужитку, а його звичаї – колись канонізовані та регламентовані – проявляються лише вибірково, довелося вдаватися до спеціальної методики польового документування – послідовного реконструктивного відтворення поетапних дій і приурочених співів. У роботі було активно використано спеціальний питальник, складений із початкових фрагментів словесних текстів боратинського запису О. Роздольського [13].

Еволюційні процеси, що відбувалися у весільному обряді протягом століття, позначилися на його **структурі**. Весільний сценарій обох записів боратинського весілля (О. Роздольського та сучасного) складається з дев’яти актів (див. Схему Б на с. 138–140).

Весілля у 1893 р. – це рівномірне дводенне дійство. Першого дня збиралися окремо в молодії (і, вірогідно, у молодого) усі учасники

цукерками, горіхами, калиною і паперовими квітками. Крім того, за результатами попереднього дослідження, „різка” трапляється не тільки в с. Боратині, а також у селах центральних Вороняків [10, с. 26]. Вживання слова „різка” замість „ліска”, можливо, вказує на польське походження назви [17, с. 82–85].

¹ Ці експедиції відбулися в межах виконання програми ПНДІМЕ „Мале Полісся”. Матеріали зберігаються у ПНДІМЕ, в особистому фонді автора (НІ-15/7, 8, 11, 21)

² Перед Другою світовою війною сс. Салашка (у довіднику – Сталашка) і Сухота вважалися хуторами Боратина та належали до боратинської парафії; там була розміщена церква, до якої ходили селяни. Тепер с. Салашка належить до сільради с. Суховолі, а с. Сухота – до с. Поникви.

весілля – молода, її батьки, весільна дружина, музиканти, гості – і разом проводили свято. На другий день сходилися ті ж самі учасники двох родів і знову відзначали цю подію. Торжества об'єднувалися час від часу в цілісність: під час поклону молодих (1893: № 6)¹, шлюбу (1893: № 7) і вже в самому кінці, коли молодий приходив забирати молоду до себе (1893: № 9). Загалом ці святкування відбувалися окремо в молодого і молодії.

Натомість перший день сучасного варіанта весілля містить значно меншу кількість весільних актів: замість 4 – 2 (див. Схему Б). Святкування відбуваються в основному на другий день, на що вказує присутність усіх весільних учасників, у тому числі музикантів.

Спрощення весільної драми відбувається унаслідок переміщення та пропускання обрядових актів. Так, посад молодії (і, мабуть, молодого) переходить із першого дня святкування на другий – із 1893: № 4 на 1996–98: № 8. Запросини з першого дня дійства (1893: № 2) у наші дні змістилися на пролог (1996–98: № 1), що відбувався за тиждень до початку весілля. Цей акт, який колись обслуговувався трьома сценами і мав важливе драматичне значення, втратив свою оригінальну функцію, що полягала в повідомленні з боку молодії і молодого мешканців села про весілля. Зараз він існує лише формально².

Спрощення також доводиться спостерігати на мікрорівні – на рівні сцени. Зникнення сцен стає основною прикметою нестійкості, а згодом і відмирання цілого акту. Наприклад, „ліска”³, якою сьогодні в сусідніх селах центральних Вороняків користуються як обрядовим атрибутом під час весільного обряду, за словами старших інформантів, не вживається в Боратині вже від часів Другої світової війни. На сьогодні з цілого акту ліски/вінкоплетин практично лишилося тільки плетіння віночка й букетів.

У весільній драмі також спостережено заміщення обрядових оригінальних сцен новими, переважно трансформованими. Це відбувається на перший день весілля, коли „поздоровлення молодії до своїх батьків” (1893: № 3) після записин перетворюється на поклін молодії батькам молодого в його хаті (1996–98: № 3). У сучасній версії весілля

¹ Мається на увазі порядковий номер обрядового моменту, зазначений у Схемі Б.

² За словами інформантів, сьогодні записин узагалі не роблять. Раніше, у 60-х і 70-х роках ХХ століття замість молодих переважно ходили селом запрошувати гостей на весілля їхні батьки.

³ Див. виноску 4 на с. 119–120.

на другий день під час посаду проводять спеціальний обряд, характерний для сіл центральних Вороняків – „винесення короваю” і танець дружбів із ним (1998: № 8а), чого немає в записі Роздольського.

Зазнала еволюційних змін і змістова сторона весілля – його **тексти**. Із 111 весільних наспівів (із яких сумарно без повторів можна нарахувати приблизно 90 одиниць), які зафіксував О. Роздольський, 28 наспівів (майже третина) збереглися до нашого часу. Опитування 1996–1998 років у Боратині та навколишніх селах проводилося серед інформантів різних вікових періодів: народжених (1) на початку століття перед Першою світовою війною, (2) у міжвоєнний час і (3) після Другої світової війни. Закономірно, що найбільшу кількість пісень пригадали виконавці з першого, найстаршого, вікового періоду – 18 одиниць, найменшу – 5 – із третього, наймолодшого. Крім цього, найкраще на сьогодні збережені весільні пісні з XIX століття не в с. Боратин, а в сусідньому с. Салашці.

Тексти, як і весільний сценарій боратинського весілля, зазнали процесу еволюції в різних напрямках. Одні трансформувалися або зникли через спрощення весільної драми, натомість інші збереглися й лишилися майже без змін в оригінальному вигляді, можливо, через періодичне їхнє виконання під час головних епізодів весілля.

На макрорівні – рівні форми – трансформація проявляється у двох протилежних напрямках: розширення та звуження текстової фабули. Під час розширення зберігається оригінальна текстова канва, лишень додаються імпровізовані рядки, що не впливають на оригінальну традицію і змінюються в кожному конкретному випадку залежно від обставин. Це відбувається, як правило, у кінці весілля, скажімо, коли молодий разом із весільною дружиною приходять забирати молоду до себе. Вони співом оголошують про свою присутність за порогом і намір добиватися до молодої. Зберігаючи в сучасному варіанті формулу діалогу, весільні дружини молодих дотепно розгортають цю сцену і доповнюють її новими сюжетами. Існує кілька сучасних текстових варіантів цього боратинського наспіву, зокрема такий¹:

¹ Тут і далі зліва подано старішу форму запису (1893 р. [13]), справа – новішу (1996–1998 рр.). Зберігши фонологічний спосіб запису О. Роздольського, який дослідник використовував для позначення діалектних особливостей вимови, автор статті водночас вніс деякі орфографічні зміни в тексти 1893 р., з огляду на норми сучасної української літературної мови. Наприклад, знак пом'якшення після приголосних замінено на м'який знак (с' = сь), комбіновані приголосні відображено однією буквою (шч = щ), дифтонг ʏ – буквою в і т. ін.

1. Пустіти нас до хати 2
– *то ті в хаті співають*
за поратком всьо
2. Що то нам за дороженька 2
Віт стола до пороженька.
3. Було стільці забрати 2
Було собі посідати.

1. Пустіте нас до хати, 2
Не дайте нам стояти.
2. Ми люди з дороженьки, 2
І болять нас ноженьки.
3. Ми люди з-піді Львова, 2
І далека дорога.
А вони відспівують:
4. Було собі стільці взяти, 2
Під порогом посідати.
А вони тоді співають:
5. Івасю-голубоньку, 2
Вертаймося додомойньку,
6. Бо нас не приймають, 2
До хати не пускають.
А вони відспівують:
7. Наїхали наливайки 2
Без батога-нагайки.

Натомість спрощення відбувається за допомогою кількох видів скорочення, яке може трапитися в різних частинах вірша. Ідеться передусім про (1) усічення кінцівки, що найчастіше фігурує в сучасному боратинському весіллі, коли виконують тільки початок пісні:

1. Хиляються й ворота 2
Кланяється сирота
2. Низенько ся кланяє
Бо батенька й ни має
3. Низенько похилненько
Щоб було хорошенько
4. Нисько Мариню нисько 2
Вже посадонько блисько [...]

1. Хиляються ворота – 2
Кланяється сирота.
2. Низенько ся кланяє, 2
Бо батенька не має.

Рідше доводиться спостерігати (2) випускання середини твору зі збереженими початком та закінченням – третій і четвертий рядки (підкреслено) запису Роздольського, вже пропущені в сучасному варіанті:

Збирай дружбонько зілянко
Як соловій гнізденько
На виршечку калина
Під виршечком ялина
На виршечку жовтий цвіт
Ой славний наш коровай
на всьой світ.

Ой розбирай, дружбонько, зілянко,
Як соловейко гніздечко.

А по середині – жовтий цвіт,
Ой славний наш коровай
на всьой світ.

Часто трапляється поєднання описаних вище видів трансформації, що виявляється в скороченні оригінального тексту з додаванням нового, але з відмінним сюжетом:

- | | |
|---|--|
| 1. А вже всі пирипили 2
На дружбоньку зложили | 1. А вже всі перепили, 2
На дружбоньку зложили. |
| 2. Ти дружбонько поправся 2
Чирвоного ростарайся | 2. Дружба ся відмагає, 2
Бо він гроші не має. |
| 3. Чирвоного золотого 2
До панни молодой. | 3. Мусити молотити, 2
Щоб грошей заробити. |

В останньому зразку образ дружби (той, хто крає коровай під час перепою) у другій і третій строфах змінюється від поважної особи в записі XIX століття на жартівливу сьогодня.

На рівні словесності можна спостерегти дві форми видозміни – на морфологічному та фонетичному рівнях. На морфологічному рівні відбувається заміна місцевих діалектних слів або на синоніми, або на літературну форму внаслідок загального культурно-мовного розвитку. Так, у наступному зразку слово „діждали” (підкреслено) змінилося на „дочекала” (підкреслено):

- | | |
|--|--|
| 1. Ой перший раз Мариненьку
перший раз
Поклонися батенькови зо сто раз | 1. Ой, Гануненько,
перший раз,
Поклонися матіноньці зо сто раз. |
| 2. Ни рік ни два ми того чикали
Нім ся твого поклононьку
<u>діждали.</u> | 2. Не рік, не два матінка чекала,
Ни ся твого поклононьку
<u>дочекала.</u> |

На фонетичному ж рівні відбувається процес переходу звуків (заміна одного звуку на інший), скажімо, „о” на „е”:

- | | |
|---|---|
| 1. Кропи мати водою 2
За свою дитиною. | 1. Кропи, мати, водою 2
За свею дитиною. |
|---|---|

Для кращого розуміння столітньої еволюції **вокальних форм** боратинського весілля основні музичні жанри та типи систематизовано за структурами вірша в таблиці, поданій на с. 125, яка є ключем до розуміння появи та розвитку таких форм у середовищі. Дані за новітній період (1996–1998) структуровано за згаданими вище віковими групами інформантів¹. Усього за цей період у сс. Боратин, Салашка й Сухота було зареєстровано 14 типів народновокальних

¹ Див. с. 122.

творів, приурочених до певних моментів весілля, що представляють три основні вокальні жанри: співанки, пісні та ладканки. Наявність тих чи інших пісенних форм позначено знаком плюс, відсутність – знаком мінус.

Вокальні жанри/ Структури вірша	Роки записування/ Вікові періоди			
	1893 ~1893	1939 ~1939	1968 ~1968	1998 ~1998
<i>Ладканки</i>				
57 ₂	+	–	–	–
557 ₂	+	+	–	–
443 ₂	+	+	+	+
53;443 ₂	+	+	+	–
443 _n ;43	+	+	–	–
7 ₃	+	+	+	+
44;7 ₃	–	–	+	–
<i>Пісні</i>				
66 ₂	–	–	+	+
553 ₂	+	–	–	–
55 ₂ ;44 ₂ ;55	+	+	+	–
<i>Співанки/танки</i>				
45;65	+	–	+	+
446 ₂	–	–	+	+
43 ₄	+	+	+	+
44 ₄	+	+	+	+

У с. Боратин зафіксовано 4 основні типи *співанок* (по-місцевому – „засочки”). Серед них – доволі поширена приспівка зі словами „Випив, випив, ніц не оставив” (45;65), яку виконують під час дарування вже в кінці весілля і яку записав ще О. Роздольський.

Представлені також співанки із семи- (34) і восьмискладовими (44) віршами, часто у „козачковому” або „чарабашковому” ритмах. Винятком, мабуть, є співанка „Прийди, прийди з ринкою”, структура вірша якої – 43₄ (*приклад 1*), що також фігурує в записах О. Роздольського. Вона приспівується господарині за весільним столом. Привертає увагу останній трискладник ритмічного рисунка обох

музичних фраз, які контрастують дактильним і анапестним ритмами (211, 112).

I) ||:1111|211:||:1111|112:||

1

♩ = 112

Прий_ди, прий_ди з рин_ко_ю, І рин_ко_ю по_тра_си,
І по_тра_си рин_ко_ю,
І ка_пус_ту по_мас_ти.

Цікаво зауважити, що вокальні твори коломийкової форми (446₂), які трапляються майже у всіх епізодах сучасного боратинського весілля, чомусь відсутні в записах О. Роздольського. Можна припустити, що такі „коломийки” є творами пізнішого походження й були занесені у весільний обряд недавно [4, с. 360], про що свідчать дані таблиці: вони демонструють, що коломийки почали виконувати в с. Боратин вже після 1939 року. На жаль, цю гіпотезу не можна вважати цілком вірогідною, оскільки інформант міг забути або пропустити таку форму під час сеансу, що, до речі, також пояснює відсутність лишень у колонці цього вікового періоду (~1939) відомої згаданої вище співанки „Випив, випив, ніц не оставив” (структура вірша 45;65).

Серед приурочених народновокальних творів, які представляють жанр *пісень*, тільки один „Ой сядай, сядай, кохання моє” (структура вірша 55₂;44₂;55) співають ще від кінця XIX століття, інші ж були занесені вже пізніше.

Пісня зі структурою вірша 553₂, яка тричі фігурує в записах О. Роздольського, сьогодні не збереглася, її місце посіли твори зі структурою вірша 66₂, які, однак, відсутні в скрипті дослідника. Час занесення цієї форми в с. Боратин – приблизно перша половина XX століття. Її представляють два ритмічні типи (*приклади 2 і 3*), до того ж тип II має у с. Боратин кілька мелодичних варіантів:

II) ||:112121|112121:||

III) ||:114222|114222:||

2

mf *Duo* $\text{♩} = 152$

Зій_шов яс_ ний мі_ сяць з дво_ма зі_ ронь_ка_ ми,
При_хо_ди, Ма_ру_ ся, з дво_ма дру_ жеч_ка_ ми.

3

mf $\text{♩} = 62$

Шу_мі_ла лі_щи_на, як ся роз_ви_ва_ла,
Пла_ка_ла дів_чи_на, як ся від_да_ва_ла.
1. Пла_ка_ла дів_чи_на, як ся від_да_ва_ла.
2. // як ся від_да_ва_ [ла].

Пісні „Дай нам, Боже, добрий час”, „Пий, мамуню, склянку пива” і „Достойно єсть”, приурочені до певних моментів весілля, мають виразне літературне походження й були занесені у весільний обряд с. Боратин приблизно в другій половині ХХ століття.

Три пісні з рукопису О. Роздольського – „Ой попід гай зелененький” (44₄), „Ой то не зоря” (55;445), „Ой зацвили фіялочки” (443₂) були записані від старших виконавців під час повторних експедицій автора. Важко сказати, чи були ці твори за часів О. Роздольського приурочені до певної дії весілля, оскільки зараз другу й третю пісні виконують у селах Вороняків під час Великодніх свят на гаївкову мелодію. Щоправда, пісня „Ой зацвили фіялочки” була, найімовірніше, весільною, на що вказує стародавній запис із кольбертівської збірки з Червоної Русі: ладканкову мелодію з тим самим текстом записав 1884 року кореспондент етнографу у с. Смержеві Бродівського району, неподалік с. Боратин [19, s. 334].

Із шести типів ладканок, які можна віднайти в записі О. Роздольського, збереглося лише п'ять: 7₃, 443₂, 53;443₂, 443_н;43 і 557₂.

Тип 7₃ – 14-складник із трьох 7-складових віршів, семантична форма – ААБ. У с. Боратин він представлений двома мелоритмічними варіантами – „надсянським” (IV) і „звичайним” (V) (приклади 4, 5):

IV) 1121233||1121212||1121233||

4

Ой він_ку ж ти мій, він_ ку, Ой він_ку ж ти мій, він_ ку,
Чи з ру_ти, чи з бар_він_ ку.

V) 1111233||1111212||1111233||

5

Кро_пи, ма_ти, во_го/_до_ ю, Кро_пи, ма_ти, во_ до_ю
За све_ю ди_ти_ но_ ю.

Старші виконавці співали лише перший, „надсянський”, варіант (приклад 4), а молодші – другий, „звичайний” (приклад 5). Можна гадати, що саме „надсянська” мелодія побутувала за часів запису О. Роздольського. Інколи ці два варіанти змішували, створюючи гібридний тип, як показує третя фраза поданого нижче прикладу (приклад 6).

6

Ста_ро_му і ма_ло_ му, Ста_ро_му і ма_ло_му
І Бо_го_ ві свя_ то_ [му].

Крім того, для ладканок, виконуваних молодшим поколінням, характерною рисою є півтоновий хід (h-b) на п'ятому складі першої музичної фрази, який відсутній у „надсянському” варіанті (приклад 5).

У с. Боратин також зафіксована передладканка, якої немає у записі О. Роздольського. Від двох інформантів було записано 8-складову диямбічну мінікомпозицію зі словами „А з рутоньки – дві квітоньки”, яку виконують разом із ладканкою другого „звичайного” ритмічного варіанта (приклад 7). Сама ж ладканка будується з трьох низхідних мелоритмічних фраз і є мелодично відміною від перших двох типів. Цікаво зазначити, що передладканка й ладканка різняться ладовою будовою – вони, відповідно, мають мінорний і мажорний нахили. Оскільки таку передладканку співали тільки носії третьої вікової категорії (~1968), можна припустити, що ця форма мобільних ладканок була занесена в досліджуване середовище дещо пізніше.

7



Наступний тип, VI – 11-складник зі структурою вірша 443₂.

VI) 1111 1124|224||1111 1122|224||

Він трапляється як у строфічній (приклад 8),

8



так і в тирадній формах, охоплює великий ареал розповсюдження в Україні [3]. Інколи в тирадних ладканках цього типу чергуються рядки з 11 і 8 складами, відповідно, зі структурою вірша 443 і 53 (приклад 9):

$\text{♩} = 116$

Ой роз_ би_ рай, друж_ бонь_ ко, зі_ лянть_ ко

Як со_ ло_ вей_ ко гніз_ деч_ ко,

А по_ се_ ре_ ди_ ні жов_ тий цвіт,

Ой слав_ ний наш ко_ ро_ вай на всьой світ.

Оригінальний тип рубатної ладканки 443, записаний у сусідньому селі Суховолі¹, також походить із тирадних ладканок 53_п. Його виконували, коли дружки плели букети для молодого й весільних гостей (приклад 10). Інформантка зазначала, що цей твір виконувала її мати ще до воєнних часів.

10

$\text{♩} = 92$
poco rubato

Ой ско_ чу я в го_ ро_ дець на хвиль_ ку,

Ой ви_ рву я бар_ ві_ нок на кві_ тку

Ріж той ріж той сва_ ту_ нень_ ко п'я_ та_ чок

То я чеп_ лю бу_ ке_ ток.

Її ритмічна схема:

VII) ||:1111 222|224 :||1111 224||

Як демонструє цей зразок, у першій музичній фразі друга складонота останньої силабічної групи – чвертка – скорочується на вісім-

¹ Структура вірша цієї ладканки трохи відрізняється від варіанта, який записав О. Роздольський (443;433₂. 53;433). Див. [13, №№ 56 і 57].

ку (яка припадає на ноту „мі”), і таким чином створюється своєрідна неочікувана синкопа.

Тирадна форма ладканки вже вийшла із сучасного весільного репертуару с. Боратина.

У строфічних ладканках 443₂, що виконують наймолодші інформанти, ритмічна схема видозмінюється з оригінальної форми (див. тип VI) на таку (приклад 11):

VIII) ||111 2 111 2 |224||1111 1111|224||

Як бачимо в цьому прикладі, четверта складонота першої силабічної групи видовжена завдяки скороченню перших трьох, які групуються в тріолі в першій і другій силабічних групах. Димінуція тривалостей третьої та четвертої складонот четвертої силабічної групи в послідовній музичній фразі створює часову симетричність обох музичних речень.

11

• = 108 *molto rubato*

Ой пер_ший раз, Ма_ру_сень_ко, пер_ший раз

По_кло_ни_ся та_ту_се_ви до трьох раз.

Останній тип (приклад 12) – дворядковий 17-складник (557₂).

12

• ≈ 204 *poco rubato*

А ве_ли_кий двір, а ма_лень_кий збір,

не_ма_все_ї ро_ди_ни. А ве_ли_кий двір,

а ма_лень_кий збір, не_ма_все_ї ро_ди_ни.

Його зафіксовано в с. Салашці¹, дуже рідко на нього можна натрапити в інших селах Вороняків². Цей тип (*приклад 12*) має семантичну будову АА і ритмічну схему:

IX) 11112|11112|1111233:|

Специфічність мелодичної форми – aab;cde, зокрема повторення мелодичного мотиву перших двох силабічних груп п'ятискладника в першому вірші, дає підстави припускати, що ця композиція може бути спорідненою із ладканками дворядкового 12-складника (57₂). До речі, тип 57₂, єдиний із запису О. Роздольського, не виявлений у Боратині³, розповсюджений північніше від цього села [6, с. 45–48].

Висновки. Отже, дослідження весільної традиції Вороняків, здійснене слідами попередників, дозволяє простежити в понадстолітньому зрізі еволюцію місцевого обряду й приурочених наспівів. Зокрема такий аналіз можна зробити на основі зіставлення запису О. Роздольського в другій половині XIX ст. і матеріалів автора цих рядків, зібраних наприкінці XX століття. Аналіз та порівняння двох різночасових записів показують, що сценарій і словесність новітнього весілля зазнали суттєвих змін порівняно зі своїм старшим варіантом на рівнях форми та змісту, у яких простежується загальна тенденція до спрощення. Так, відчутно розпорошується сучасна весільна драма, у якій унаслідок певних спрощень дійство перетворюється з дводенного на одnodенне. Новітні весільні тексти, перейшовши в пасивну пам'ять людей, також зазнали спрощення порівняно з їхніми аналогами з позаминулого століття.

Ту ж тенденцію було зауважено й у мелодичному матеріалі різночасових народновокальних творів – у кількісному та якісному плані. Музичний аналіз і порівняння демонструють зменшення загальної кількості основних типів, на місце яких, щоправда, прийшли нові, а також і пісні літературного походження, пов'язані з новими весільними обрядами. Спрощення торкнулося й самих пісенних форм. Це найяскравіше виражається в ладканках тирадної будови, які в новітньому часі переходять на строфічну будову.

¹ Його виконала найстарша інформантка, Іванна Щодлюк (1905–1998).

² Єдиний схожий мелодичний зразок цієї форми був записаний у с. Ясниці (Бродівський район).

³ Див. таблицю на с. 125.

Список використаних джерел

1. Довгалюк І. Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок / заг. ред. Б. Луканюка. Львів: Те Рус, 2000. 154 с.
2. Галицько-руські народні пісні з мелодіями / збір. у селі Ходовичах І. Колесса. Львів, 1902. Етнографічний збірник; т. XI. 303 с.
3. Клименко І., Гончаренко О. Географія ритмічних трансформацій весільної структури 53₂ (алгоритм дольності). *Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*: матеріали / упор. Б. Луканюк. Львів, 1996. С. 28–36.
4. Колесса Ф. Музикознавчі праці / підгот. до друку С. Й. Грица. Київ: Наукова думка, 1970. 592 с.
5. Луканюк Б. Деякі питання методики експедицій слідами попередників. *Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*: матеріали / ред.-упор. Б. Луканюк. Львів, 1992. С. 101.
6. Луканюк Б. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині. *Етнокультурна спадщина Полісся*. Рівне, 2004. Вип. 5. С. 95–108 [підбір нотних прикладів Ліни Добрянської та Юрія Рибак].
7. Мартинів І. Традиційні народні пісні села Ходовичі в фонозаписах Євстахія Дюдюка: Збірник. *Етномузика*. Львів, 2006. Число 1 / упор. Б. Луканюк. С. 169–173.
8. Народні пісні Західноподільської Наддністрянщини / зап. Осип Роздольський та Олег Смоляк, упор. та передм. О. Смоляка. Тернопіль, 1992. 215 с.
9. Повне зібрання праць Оскара Кольберга. *Dzieła wszystkie Oskara Kolberga*. *Етномузика*. Львів, 2011. Число 7 (2010) / упор. Б. Луканюк. С. 167–168.
10. Поточняк А. Весілля на Вороняках: Мелотипологія. *Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*: матеріали / ред.-упор. Б. Луканюк та Ю. Рибак. Львів, 2010. С. 33–55.
11. Поточняк А. Традиційне весілля у селах Вороняків: дипломна робота / наук. кер. проф. Б. Луканюк, рец. доц. М. Мишанич. Львів, 1999. 60 с.
12. Поточняк А. Традиційне весілля у селах Вороняків: питання мелогеографії та етногенези. *Проблеми етномузикології*: зб. наук. праць / ред.-упор. І. Клименко. Київ, 2010. Вип. 5. С. 86–96.
13. Роздольський О. Пісні з села Боратин Бродівського повіту. Час запису 12–13 вересня 1893 / автор. рукопис розшифр. Ю. Сливинський. Львів, 1984. 74 с.
14. Смоляк О. Трансформація пісенного фольклору Західноподільської Наддністрянщини (на матеріалі збірника Й. Роздольського – С. Люд-

кевича „Галицько-руські народні мелодії” та власних записів): дис. ... канд. м-ва. Київ, 1992. 169 с.

15. Тези до тематичного круглого стола: „Експедиції слідами попередників: Методика і результати”. *Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*: матеріали / ред.-упор. Б. Луканюк. Львів, 1992. С. 101–106.
16. Турянська О. Слідами Оскара Кольберга в селі Спас на Покутті: Спроба музично-текстологічного аналізу. *Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*: матеріали / ред.-упор. Б. Луканюк. Львів, 1995. С. 25–34 (початок); *Восьма конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*: матеріали / ред.-упор. Б. Луканюк. Львів, 1997. С. 3–10 (закінчення).
17. Шевченко В. Символіка весільного гільця. *Народна творчість та етнографія*. 1996. № 5–6. С. 82–85.
18. Шухевич В. Гуцульщина. Третя часть. Львів, 1902. Матеріали до українсько-руської етнології; т. 5. 255 с.
19. Kolberg Oskar. Ruś Czerwona. Cz. 1. Wrocław–Poznań: PTL, 1976. Dzieła wszystkie; t. 56. 445 s.
20. Obrzędy i pieśni weselne ludu ruskiego we wsi Lolinie, powiatu Stryjskiego / Zebrała Olga Roszkiewicz, opracował Iwan Franko. *Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej*. Kraków, 1886. T. X. S. 3–54 (перевидання: Весілля: у 2 кн. Київ: Наукова думка, 1970. Кн. 2. С. 73–124).
21. Ruskoje wesile opysanoje czerez J. Lozinskoho. W Peremysly, 1835 (перевидання: Лозинський Йосип. Українське весілля. Київ: Наукова думка, 1992. 175 с.).

REFERENCES

1. Dovhaliuk, I. (2000). *Osyp Rozdolskyi: Muzychno-etnografichnyi dorobok* [Osyp Rozdolsky: Musical and ethnographic works]. Lviv, 154 p. (in Ukrainian).
2. Kolessa, I. (comp.) (1902). *Halytsko-ruski narodni pisni z melodiamy* [Galician-Ruthenian folk songs with melodies]. Etnografichnyi zbirnyk [Ethnographic collection], Vol. XI, Lviv, 303 p. (in Ukrainian).
3. Klymenko, I., Goncharenko, O. (1996). Heohrafia rytmichnykh transformatsii vesilnoi struktury 53₂ (alhorytm dolnosti) [Geography of rhythmic transformation of the wedding structure 53₂ (algorithm of the beat pulse)]. *Sioma konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel: materialy* [The Seventh Conference of the Red Ruthenian Galician-Volodymyr and Adjacent Lands: Materials]. Lviv, pp. 28–36 (in Ukrainian).

4. Kolessa, F. (1970). *Muzykoznavchi pratsi* [Musicological works]. Kyiv, 592 p. (in Ukrainian).
5. Lukaniuk, B. (1992). Deiaki pytannia metodyky ekspedysii slidamy pope-rednykiv [A few questions regarding the methodology of expeditions retracing the footsteps of predecessor]. *Tretia konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel: materialy* [The Third Conference of the Red Ruthenian Galician-Volodymyr and Adjacent Lands: Materials]. Lviv, p. 101 (in Ukrainian).
6. Lukaniuk, B. (2004). Sproba typolohii vesilnykh ladkanok i pisen zakhidnoho Polissia ta zakhidnoi Volyni [An attempt at a typology of wedding songs and songs of West Polissia and West Volyn']. *Etnokulturna spadshchyna Polissia* [Ethnocultural heritage of Polissia], Iss. 5, Rivne, pp. 95–108.
7. Martyniv, I. (2006). Tradytiini narodni pisni sela Khodovychi v fonozapysakh Yevstakhii Diudiuka: Zbirnyk [Traditional folk songs of the village of Khodovychi in the phonographs of Yevstakhii Diudiuk: Collection]. *Etnomuzyka* [Ethnomusic]. No. 1, Lviv, pp. 169–173 (in Ukrainian).
8. Smoliak, O. (ed.) (1992). *Narodni pisni Zakhidnopodilskoi Naddnistrianshchyny* [Folk songs of Western Podolia Transnistria]. Ternopil, 215 p. (in Ukrainian).
9. Lukaniuk, B. (ed.) (2011) Povne zibrannia prats Oskara Kolberha [The complete works of Oscar Kolberg]. *Etnomuzyka* [Ethnomusic]. No. 7, Lviv, pp. 167–168 (in Ukrainian).
10. Potoczniak, A. (2010). Vesillia na Voroniakakh: Melotypolohiia [The Wedding in the Voroniaky Region: Melotypology]. *Deviata konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel: materialy* [The ninth Conference of the Red Ruthenian Galician-Volodymyr and Adjacent Lands: Materials]. Lviv, pp. 33–55 (in Ukrainian).
11. Potoczniak, A. (1999). *Tradytiine vesillia u selakh Voroniakiv* [Traditional wedding in the Voroniaky villages: thesis]. Lviv, 60 p. (in Ukrainian).
12. Potoczniak, A. (2010). Tradytiine vesillia u selakh Voroniakiv: pytannia meloheohrafii ta etnogenezy [The traditional wedding in the villages of Voroniaky Region: problems regarding melogeography and ethnogenesis]. *Problemy etnomuzykologii* [Problems of music ethnology]. Kyiv, Iss. 5, pp. 86–96 (in Ukrainian).
13. Rozdolskyi, O. (1984) *Pisni z sela Boratyn Brodivskoho povitu. Chas zapysu 12–13 veresnia 1893* [Songs from the village of Boratyn, Brody district, Transcribed 12–13 September 1893], manuscript prepared by Yu. Slyvynsky. Lviv, 74 p. (in Ukrainian).
14. Smoliak, O. (1992). *Transformatsiia pisennoho folkloru Zakhidnopodilskoi Naddnistrianshchyny (na materialy zbirnyka Y. Rozdolskoho – S. Liudkevycha „Halytsko-ruski narodni melodii” ta vlasnykh zapysiv)* [Transformation of

- song folklore of West Podolia Transnistria (on the material of the collection of J. Rozdolsky – S. Liudkevych Galician-Ruthenian folk melodies” and own records)]. PhD thesis. Kyiv, 169 p. (in Ukrainian).
15. Lukaniuk, B. (ed.) (1992) *Tezy do tematychnoho kruhloho stola: „Ekspedytsii slidamy poperednykiv: Metodyka i rezultaty”* [Abstracts for the thematic round table: “Expeditions retracing the footsteps of predecessors: Methods and results”]. *Tretia konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel: materialy* [The Third Conference of the Red Ruthenian Galician-Volodymyr and Adjacent Lands: Materials]. Lviv, p. 101–106 (in Ukrainian).
 16. Turianska, O. (1995, 1997) *Slidamy Oskara Kolberha v seli Spas na Pokutti: Sproba muzychno-tekstolohichnoho analizu* [Retracing the footsteps of Oscar Kolberg in the village of Spas in Pokut: An attempt at musical-textual analysis]. *Shosta konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel: material* [The Sixth Conference of the Red Ruthenian Galician-Volodymyr and Adjacent Lands: Materials]. Lviv, p. 25–34 ([beginning]); *Vosma konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel: materialy* [The Eighth Conference of the Red Ruthenian Galician-Volodymyr and Adjacent Lands: Materials]. Lviv, p. 3–10 ([ending]) (in Ukrainian).
 17. Shevchenko, V. (1996). *Symvolika vasilnoho hilsia* [Symbols of the wedding branch]. *Narodna tvorchist ta etnohrafiia* [Folk art and ethnography]. No. 5–6, pp. 82–85 (in Ukrainian).
 18. Shukhevych, V. (1902). *Hutsulshchyna. Tretia chast* [Hutsul region. Part 3]. *Materialy do ukrainsko-ruskoï etnolohii* [Materials on Ukrainian-Ruthenian ethnology], Vol. 5, Lviv, 255 c.
 19. Kolberg, O. (1976). *Ruś Czerwona* [Red Ruthenia]. Vol. 1. *Dzieła wszystkie* [All works], t. 56, Wrocław–Poznań. 445 p. (in Polish).
 20. Roszkiewicz, O., Franko, I. (comp.) (1886). *Obrzędy i pieśni weselne ludu ruskiego we wsi Lolinie, powiatu Stryjskiego* [Rituals and wedding songs of the Ruthenian people in the village Lolin, Stryj district]. *Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej* [Collection of News on National Anthropology], Vol. X, Kraków, pp. 3–54 (in Polish).
 21. Lozinsky, J. (comp.) (1835). *Ruskoje wesile* [Rus’ Wedding]. Peremyszl, 175 p. (in Polish).

Anthony Potoczniak, ethnomusicologist, PhD, Department Coordinator of the Center for Civic Leadership) of the Houston Community College System (Houston, Texas, US), agp@rice.edu.

Evolution of the wedding in the Voroniaky region: in the footsteps of Oscar Kolberg and Osyp Rozdolsky

Contemporary folk expeditions “retracing the footsteps of predecessors” belong to some of the most important and far-reaching research areas of folkloristics. Ethnographic materials representing different epochs from a geographic area can be used for comparative study. As a result, it is possible to consider evolutionary processes and external influences on oral traditions of a geographic area over a period of time.

Thanks to the existence of ethnographic field notes of the traditional wedding ceremony in the Voronyaky region (Brody district, Lviv oblast) made in the second half of the 19th century, these processes can be observed and quantified. Collected by prominent collectors of musical folklore Oscar Kolberg (1814–1890) and Osyp Rozdolsky (1872–1945), these records of folk traditions are unparalleled in their historical and ethnographic significance in Ukrainian folklore studies. Not only do they establish a reference point to critically assess the collection of folk music of the previous era, they also provide evidence of how the wedding tradition has changed in the region by comparing them to more recent field recordings.

Thus, this study has several objectives. First, it examines the extent of ethnographic work completed by O. Rozdolsky and O. Kolberg in the Voronyaky region. Next, the methodological approach to collecting music is assessed, which determines how representative these materials are to the geographic area in question. The ethnographic materials from different periods are compared to determine the structural, semantic, and repertoire changes of the wedding ceremony. Lastly, an analysis of the wedding ritual cycle as practiced in the Voronyaky region – its ethnography and melody-typology – is completed based on extensive contemporary field work of the region conducted by the author.

A comparison of the collected folk song materials from different time periods shows the extent of the changes of the Voronyaky wedding ceremony, especially in its song texts, the order of rituals, its form, and content. While a trend of the simplification of the wedding ritual (e.g., the length of the traditional wedding is shortened from two days to one day), the process of how the modern wedding ceremony has been simplified from its previous practice is described. Similarly, the study shows how the repertoire of older wedding songs are performed less frequently or have also been shortened compared to earlier recordings from the last century.

A similar tendency is observed with the melodies from the different periods in both quantitative and qualitative terms. A musical analysis and comparison of the melodies show a decrease in the total number of melodies performed throughout the ceremonies. Some of the melodies have been replaced by new ones, usually composed songs of literary origins associated with new wedding ceremonies. This simplification of the ceremony also affected the song forms themselves, which is most vividly expressed in the wedding chants and the recitative songs, which in more recent times have adopted more strophic forms.

Key words: expeditions retracing the footsteps of predecessors, O. Kolberg, O. Rozdolsky, wedding tradition, Voroniaky Region, ethnography, typology.

Стаття надійшла до редколегії 9.10.20.

Схема А: Весілля

<i>Запис О. Кольберга</i>	<i>Запис О. Роздольського</i>
Перший день	
1. Запросини (гостей) 2. Розплетення коси 3. Виготовлення короваїв 4. Вінкоплетини 5. Благословенство – поклін до батьків (окремо в молодій і молодого) 6. Посад 7. Даровання – перепій	1. „Лізка” і вінкоплетини 2. Розплетення коси 3. Запросини гостей 4. Благословенство – поклін до батьків 5. Посад 6. Даровання – перепій
Другий день	
8. Прихід молодого з музикою і весільною дружиною до молоді 9. Ідуть до шлюбу 10. Гостина (окремо в молодого й у молоді) 11. Прихід молодого і брама	7. Сходження весільної дружини, музик і гостей 8. Похід до церкви – шлюб 9. Гостина (описано тільки в молоді) 10. Прихід молодого й брама 11. Посад 12. Молодий забирає молоду до себе
Третій день	
12. Молодий забирає молоду до себе 13. Начіпець на молоду (у молодого) 14. Відпровадження молодих до хати і потім до стодоли (у молодого) 15. Придани – відбувається на другу суботу в молоді	

Схема Б: Сценарій боратинського весілля

<i>Запис О. Роздольського (1893)</i>	<i>Запис А. Поточняка (1996–1998)</i>
	1. Запросини (у молодого і в молоді) – тиждень до весілля
Перший день	
1. Сходження весільної дружини, музик і гостей на „лізку” та вінкоплетини а) дружки плетуть лізку й вінки б) розплітають косу молоді	2. Сходження весільної дружини на вінкоплетини окремо в хаті молодого й молоді а) плетуть вінки для короваю і букети для гостей та для молодого

	б) молода збирається іти до батьків молодого в) вихід молодої
2. Запросини а) випровадження молодої із дружками в село (мати кропить їх) б) перепій сватів (без присутності молодої і дружок) в) прихід молодої зі села	3. Поклін молодої а) прихід молодої до хати батьків молодого б) поклін молодої батькам молодого в) прихід молодого г) вечерея, танці д) розходження молодої і весільної дружини
3. Поздоровлення молодої до своїх батьків а) мати зустрічає молоду й дружок б) лізку встромляють у коровай в) ведуть молоду в хату г) поклін батькам	
4. Посад а) перепій б) коровай крають і роздають гостям в) обхід стола молодої та її весільної дружини, танці, вечерея г) прихід молодого д) розходження гостей (дружки лишаются і ночують у молодої)	
Другий день	
5. Сходження весільної дружини, музик і гостей а) свати вітають молоду б) сніданок, перепій сватів в) вітання музик до гостей г) роздавання букетів гостям	4. Сходження весільної дружини, музик і гостей у хаті молодого та молодої а) музики вітають гостей б) прикріплення букетів гостям в) поклін молодого/молодої своїм батькам (окремо в хаті молодого й молодої) г) вихід молодого з весільної дружини до хати молодої (мати його кропить)

6. Готування до шлюбу а) прихід молодого до хати молодої б) поклін молодих в) вихід молодих (мати їх кропить)	5. Готування до шлюбу а) прихід молодого з весільною дружиною, музиками б) брама й викуп молодої в) молода зустрічає молодого та прикріплює йому букет г) поклін молодого до батьків молодої д) вихід молодих до церкви (мати їх кропить)
7. Похід до церкви – шлюб	6. Похід до церкви – шлюб
8. Привітання молодої після шлюбу в хаті молодої (молодий іде до себе) а) мати зустрічає молодих б) гостини: обід, танці	7. Привітання молодих після шлюбу в хаті молодої а) Прихід молодих б) зустріч матері з молодими в) „снідання” г) вихід молодого д) продовження „снідання”
9. Молода вітає молодого. Посад а) прихід молодого б) брама в) перепій для зятя г) коровай крають і роздають гостям д) водіння молодих навколо стола е) вихід молодих до молодого (мати їх кропить)	8. Посад у хаті молодого й молодої а) винесення короваю та танець із ним б) перепій в) дружба крає коровай, і староста роздає його гостям г) виведення молодого/молодої д) танці, вечерея
	9. Молода вітає молодого а) прихід молодого з весільною дружиною за молодою б) брама й гра з молодою за весільним столом в) водіння молодих навколо стола г) вихід молодих до молодого – мати їх кропить д) продовження вечереї у молодої

Міхаель Лукін, Яков Мазор, Едвін Серуссі, Ольга Коломиєць

<https://orcid.org/0000-0002-7349-0173>

<https://orcid.org/0000-0001-5006-1520>

<https://orcid.org/0000-0002-5973-3968>

„ТИШ-НІГУН № 3” ІЗ ЗБІРКИ „ЄВРЕЙСЬКІ НАРОДНІ МЕЛОДІЇ
БЕЗ СЛІВ” МОЙСЕЯ БЕРЕГОВСЬКОГО:
ВСТУП ДО ВИВЧЕННЯ ХАСИДСЬКОЇ МУЗИКИ
В УКРАЇНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Міхаель Лукін, етномузиколог, Ph.D., викладач Єврейського університету у Єрусалимі, науковий співробітник Дослідницького центру із питань єврейської музики (Єрусалим, Ізраїль), michael.lukin@mail.huji.ac.il.

Яков Мазор, куратор фондів Національного звукового архіву Національної бібліотеки Ізраїлю, заслужений викладач Університету імені Бар-Ілана та Єрусалимської академії музики і танцю (Єрусалим, Ізраїль), mazoryak@gmail.com.

Едвін Серуссі, етномузиколог, музиколог, доктор музикології, професор Єврейського університету у Єрусалимі, керівник Дослідницького центру з питань єврейської музики (Єрусалим, Ізраїль), edwin.seroussi@mail.huji.ac.il.

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

У статті дослідників з України та Ізраїлю, об'єднаних спільними науковими проектами, проаналізовано типологічні характеристики, а також версії та контексти функціонування одного із *нігунів* – традиційного паралітургійного піснеспіву хасидів. Цей зразок транскрибував із пам'яті видатний дослідник музичного фольклору євреїв Мойсей Береговський, означивши його як „*тіш-нігун*”¹ та відібравши 1946 року для видання у збірці хасидських мелодій під номером 3. У студії також здійснено спробу у першому наближенні зіставити „*Тіш-нігун* № 3” із чотирма ладово спорідненими із ним українськими мелодіями з антології українських народних мелодій за редакцією З. Лиська.

Ключові слова: хасидська музика, Мойсей Береговський, нігун, нігуни, мелодика, ритмічні малюнки, форма, равин Мордехай із Чорнобіля.

¹ „*Тіш-нігун*” – нігун, який виконують хасиди, сидячи довкола столу разом із ребе. Нагоди для цього можуть бути різні, зокрема різноманітні радісні події та свята, наприклад завершення шабату.

Хасидські *нігуніми* (в одн. *нігн*, *нігун*, їдиш/іврит – „мелодії”) є однією з найважливіших репертуарних складових традиційної музики євреїв Східної Європи. *Нігуніми* – релігійні пісні, які здебільшого виконують без слів чоловіки монофонічно, соло або колективно. Ці композиції мають релігійні функції з притаманним їм містичним підґрунтям¹. Найвірогідніше, цей репертуар почав викристалізовуватись усередині XVIII століття й надалі розвивався на землях Поділля та Волині, консолідуючись із розвитком хасидського руху в цих українських регіонах (на той час перебували в підпорядкуванні Речі Посполитої, а згодом і Російської імперії)².

Про те, що *нігун* посідав центральне місце в хасидських ритуалах, можна довідатись уже з ранньої хасидської літератури. Однак, якщо про музику хасидів можна почерпнути з різних хасидських джерел – рукописів та публікацій³, то музичні транскрипції самих творів, які передавались винятково усним шляхом, почали з’являтися лише у XX столітті. Дослідники А. Ідельсон, М. Береговський, М. Гешурі, Х. Авенарі, Е. Шлайфер, Я. Мазор, А. Гайду, У. Шарвіт, Є. Хаздан та В. Фельдман видали та схарактеризували чимало зібрань *нігунімів*⁴. Аналізуючи *нігуніми*, науковці відзначили поміж іншим їх спорідненість з інструментальною музикою не лише єврейської, а й неєврейських спільнот, у середовищі яких жили хасиди в Польщі та Україні. Деякі дослідники вважали, що цей відносно новий вокальний жанр у репертуарі євреїв Східної Європи, якому, згідно наявних свідчень, до виникнення хасидизму не була притаманна діюча практика екстатичного колективного співу, було інспіровано саме слов’янською традицією.

Однак попередні дослідження не призвели до ґрунтовних систематичних аналітичних студій корпусу хасидських мелодій. Більше того – українського контексту, у якому виник жанр *нігуна*, детально досі ще не аналізували. Перед дослідниками цього напрямку постає низка фундаментальних питань. Чи можливо тепер – коли хасидські співочі традиції майже перестали існувати на своєму оригінальному ґрунті – на землях Східної Європи, і, власне, України, окреслити ступінь спорідненості чи істотні відмінності між українсько-хасид-

¹ Більше про це див.: [15].

² Про географію поширення раннього хасидизму більше див.: [19, с. 171–199].

³ Про філософію музики ребе Нахмана із Брацлава див.: [8], а також про *нігуніми*, які пов’язують із ребе Леві-Іцхаком із Бердичева, див.: [9, с. 426–493].

⁴ Про наявні зібрання хасидських *нігунімів* та їх дослідження більше див.: [7].

ським репертуаром та його польськими й білоруськими різновидами? Чи можна простежити як функціонують певні *нігуніми*, що виникли в середовищах подільських, волинських та галицьких хасидських дворів упродовж ранньомодерної доби, серед нащадків цих дворів поза Україною та Польщею – в Ізраїлі, Західній Європі та США?

Деякі з *нігунімів*, які виконуються нині у цих спільнотах, приписують українським хасидським лідерам XVIII – початку XIX століть, як, наприклад, Дов-Беру з Межирічів¹ („Магід”²), (1704?, Локачі – 1772, Межирічі), його відомим учням Елімелеху з Лежайська³ (1717, Тикочин – 1786, Лежайськ) та Єхіелеві Міхлу зі Злочева (Золочева) (1731, Броди – 1786, Ямпіль); Мордехаю із Чернобиля (1770, Чорнобиль – 1837, Чорнобиль) і його племінникові та правнукові Дов-Бера – Ізраїлеві Фрідману з Ружина (1796, Погребище⁴ – 1850, Садагура⁵) – це імена лише декількох із них. І тут виникає ще одне важливе запитання: наскільки те, що *нігуніми* приписують конкретному ребе, а також історії, які поширені в сучасних хасидських спільнотах, можуть слугувати доказами походження відповідних композицій у рамках історично-етномузикологічних студій?

Ці питання зараз аналізують у рамках двох наукових проєктів, які досі виконували незалежно, а тепер розробляють паралельно. Перший проєкт присвячений підготовці нового анотованого видання збірки хасидських мелодій Мойсея Береговського (уперше підготовлене до видання 1946 року), над яким працює Яков Мазор у Дослідницькому центрі з питань єврейської музики при Єврейському університеті в Єрусалимі. Другий – це спільний українсько-ізраїльський проєкт під назвою „Нігун хасидів на Правобережній Україні та Східній Галичині: між питомими та напливовими звуковими ландшафтами”, який виконують три інші автори цієї статті – Міхаель Лукін, Едвін Серуссі та Ольга Коломиєць. У пропонованій статті подано перші попередні результати обох проєктів, а також запропоновано методологію вивчення хасидського *нігуна* в українському контексті, зокрема у період після Голокосту.

¹ Корецький р-н Рівненської області.

² „Проповідник”.

³ Місто в Південно-Східній Польщі в долині річки Сян.

⁴ Погребищенський р-н Вінницької обл., місто розташоване на р. Рось.

⁵ Садгора – колись окреме місто на Буковині, тепер входить до складу м. Чернівці.

На цьому етапі в дослідженні зосереджено увагу тільки на одному зразку *нігуна*, походження якого пов'язують із постаттю вже згаданого засновника хасидської Чорнобильської династії равина Мордехая із Чорнобиля. Вихідним пунктом дослідження слугувала транскрипція однієї з версій цього *нігуна*, яку 1920 року зробив із пам'яті Мойсей Береговський. Він вивчив цю мелодію ще в дитинстві (приблизно у 1900 рр.) від свого батька [2, с. 163] у штетлі (єврейському містечку) Макарів на Київщині. Обрану мелодію *нігуна* проаналізовано порівняно зі зразками української традиційної музики, водночас особливу увагу зосереджено на формі, модальності, мелодичному контурі, на ритмі та на особливостях виконання. Багатоаспектне вивчення цього *нігуна* дасть нам змогу окреслити методологічні підстави віднайти давню хасидську музику, дослідивши її інкарнації, що виникали в період, коли хасидські спільноти були викорінені зі свого первинного українського ґрунту. Статтю присвячено основному питанню: наскільки глибоке розуміння повної картини українсько-хасидського звукового ландшафту можна отримати, якщо проаналізувати й порівняти мелодії із трьох досить віддалених у часі та просторі, однак взаємопов'язаних джерел. Такими джерелами слугували, зокрема:

- 1) архівні матеріали композицій *нігунів*, які зібрав в Україні Юлій Енгель, Семен Ан-Ський, Зіновій Кісельгоф та Мойсей Береговський перед Голокостом і які тепер зберігаються у Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського;
- 2) традиційний *нігун*, який побутує та розвивається нині за межами Східної Європи, особливо в середовищах хасидських дворів в Ізраїлі, і записи якого зберігаються в зібранні Національної бібліотеки Ізраїлю;
- 3) задокументований український репертуар, що засвідчено у виданнях із періоду між 1781 та 1961 рр.

Нігун, що є об'єктом цього дослідження, у версії М. Береговського було опубліковано кілька разів, що свідчить про неабиякий інтерес до праці дослідника не тільки науковців, а й суспільства загалом, особливо у пострадянський період. Уперше він вийшов друком у збірці М. Береговського „Еврейские народные песни” („Єврейські народні пісні”) за редакцією Сергея Аксюка в Москві 1962 року [3, № 116]. Відтак із цього джерела *нігун* потрапив у видання “*Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*” („Давня єврейська народна музика: зібрання та праці Мойсея Береговського”) у

редакції та перекладі Марка Слобіна [12, с. 462]. І знову з'являється в наступному пізнішому московському виданні зібрань Береговського – „Еврейские народные напевы без слов” („Єврейські народні наспіви без слів”) 1999 року [2, № 3], що стало першим виданням повного зібрання хасидських мелодій М. Береговського, яке чекало на вихід у світ від 1946 року, коли збирач завершив роботу над збіркою і планував її видати як четвертий том п'ятитомного зібрання єврейської музики. Нарешті, факсиміле оригінальної музичної нотації, яку виконав М. Береговський 1946 року, та його коментарі до транскрипції *нігуна* було опубліковано як цифровий файл під номером три (№ 3) на четвертому компакт-диску в аудіозбірці „Єврейський музичний фольклор у 5-ти томах на компакт-дисках” у Києві 2013 року (приклад 1).

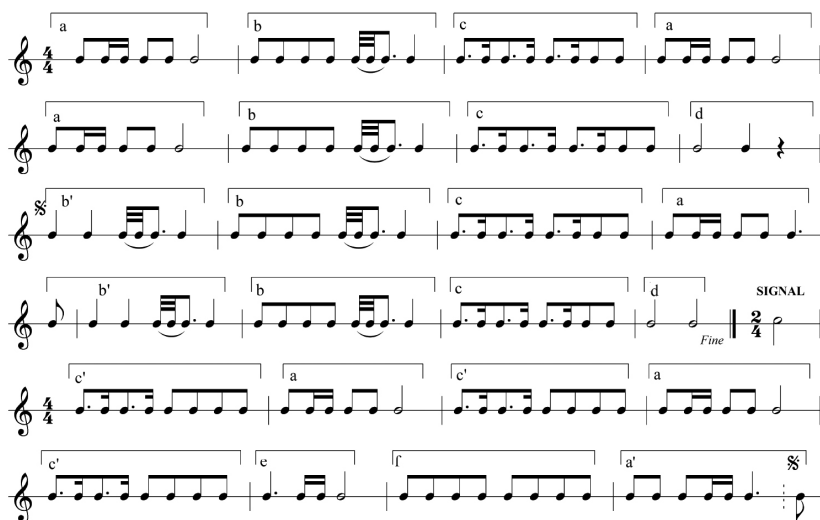
1



Перш ніж розглянути цей музичний „текст” у контекстах української народної музики, слід проаналізувати його згідно з визначальними параметрами хасидського репертуару. Цій мелодії притаманні сім музичних характеристик, що є відмітними для творів хасидського репертуару з України настільки, що їх можна означити як типологічні:

1. Повільне розгортання мелодичної лінії. Початкові частини А та В чотиридільної структури твору (АВСВ) охоплюють три чверті усієї мелодії, відрізняючись лише початковим тактом. Кожен такт у цих фразх складається тільки з невеликої кількості тонів – від 2 до 4, а також кожен такт містить принаймні одну складову, яка вже з'являлася у попередньому такті. Це надає мелодії розповідного характеру, а *нігуну* загалом медитативної атмосфери містичних „обертонів”.
2. Асиметричні ритмічні малюнки. На противагу поступовості розвитку мелодії, вирізняється її ритмічна мінливість. Ця риса зближує цей *нігун* із інструментальним репертуаром єврейських музикантів Східної Європи (відомих як *клезмери*). Послідовність конструкцій, як свідчить ритмічна структура *нігуна № 3* (приклад 2), є асиметричною, однак добре продуманою. Три головні з них (а, b, c) знову і знову з'являються в різних комбінаціях, тоді як дві інші ритмічні конструкції (e, f) виконуються лише на піку розвитку *нігуна*, збігаючись із найпершою появою шостого та сьомого ступенів мелодії, найвищими звучаннями в цілому творі. Цей ритмічно-мелодичний пік з'являється всередині третьої з чотирьох частин композиції, утворюючи таку собі „класичну” криву: $abca-abcd \parallel b'bca-b'bcd \parallel \text{сигнал} \parallel c'a'c'a-c'efa' \parallel b''bca-b'bca'$

2



3. Ладова ознака твору апелює до давнішого пласту східно-європейської ашкеназької музики: у дослідженнях про хасидську музику її найчастіше охарактеризовують як натуральний мінор з опорами на тоніці, субтоніці й IV ступенях, однак слід зазначити, що виразним у цій мелодії є зіставлення тетрахордів b1-f1, c2-g1, f2-c2. Така ладова характеристика властива також канонічним молитовним мелодіям, народним пісням на їдиші і творам давнього інструментального репертуару [1, с. 40; 12, с. 294; 19, с. 50]. Два інтервали, які урухомлюють мелодію, – це секунда та чиста кварта. Перевага цих двох інтервалів мелодії свідчить також про інший її зв'язок з молитвою ашкеназьких євреїв [4, с. 223–231; 18, с. 249–250].
4. Перевага висхідного розвитку мелодичної лінії: підйом від субтоніки до тоніки, далі від тоніки до IV ступеня, а звідти – до VII ступеня – найвищої точки мелодичного розвитку.
5. Складна форма із чотирьох частин – ABCB – є однією з найпоширеніших композиційних побудов хасидських *нігунів* [2, с. 20]. Навіть більше – кульмінаційний етап розвитку саме у третій частині (C), який узгоджується із найвищими тонами мелодії та ритмічною новизною, є притаманний значній кількості *нігунів*, що надає цій частині твору особливого емоційного заряду. На додаток – перед третьою частиною є „сигнал”, що в цьому випадку представлений лише одним тривалим звуком. Цей „сигнал” є композиційним розширенням, що ритмічно готує до початку емоційно напруженої частини C [13, с. 222–223]¹. Ще більша емоційна напруга з'являється у варіанті третьої частини, яку зазначив М. Береговський під основним текстом транскрипції². Альтернативна версія третьої частини містить ще більше ритмічне урізноманітнення.
6. Численні повтори. Осьові тони в мелодії постійно повторюються, так само, як і ритмічні та мелодичні структури. Повторення притаманне також і першим двом частинам *нігуна* із відповідними кадансовими зворотами. Більше того, в живому виконанні увесь *нігун* проходить декілька циклів повторення, що може та-

¹ У своєму дослідженні стосовно цього питання Е. Шлайфер покликається на: [6, с. 136–266.].

² Наразі залишається невідомим походження варіанту третьої частини: чи є вона спадком від батька Береговського, чи запозиченням з іншого джерела.

кож супроводжуватись пришвидшенням темпу та збільшенням динаміки, тим самим ще більше додаючи до екстатичного настрою виконавців твору – хасидів, що спроможний привести їх до містичного досвіду [13, с. 222].

7. Відкритість до різних контекстів та обставин виконання. Цей *нігун* можуть виконувати учасники зібрання сидячи, у середньому темпі. Він може звучати під час процесії/ходи, зокрема весільної, коли супроводжують нареченого до нареченої; його також можна почути під час танців, у швидшому темпі. Незаперечним фактом є те, що цей *нігун* досі виконують в Ізраїлі представники різних хасидських дворів у різних темпах.

Наскільки цей *нігун* як „музичний текст” був пов’язаний із неєврейськими звучаннями з довколишнього середовища? Для відповіді на це запитання на цьому першому етапі дослідження було взято до уваги монументальне зібрання українських народних мелодій за редакцією Зіновія Лиська. Цей корпус складається з 11 447 мелодій, задокументованих у період від кінця XVIII століття аж до 60-х рр. XX століття [5]. Із-поміж них тільки шістдесят мелодій у корпусі 3. Лиська (0.52 %) [5, т. 1, с. 462, група Б, підгрупа 40] мають ідентичну, як і в *нігуні*, який аналізуємо у пропонованій статті, ладову будову. Водночас мелодичний розвиток жодної із цих шістдесяти мелодій не є схожим з мелодичним розгортанням досліджуваного *нігуна*. VI ступінь, що лише один раз з’являється у *нігуні* в кульмінаційному „розділі” третьої частини, належить до часто вживаних в українських мелодіях. Щодо інтервальних ходів, то найбільш типовими для зазначених вище шістдесяти українських мелодій є радше кварта, сексти й терції, а не статичний рух секундами та квартами, як це притаманно *нігуну* № 3. Стрибок на октаву є ще однією характерною ознакою багатьох українських мелодій, що зовсім не типово для досліджуваного твору і загалом, є доволі рідкісним для інших хасидських композицій такої самої ладової будови, як у *нігуні* № 3.

Під час порівняння також можна виявити значні структурні відмінності між українськими мелодіями та *нігунімами* – не тільки розглянутого в цьому дослідженні зразка, а й багатьох інших. Серед українських зразків лише деякі мають складну форму, на зразок АВСВ досліджуваного *нігуна*, водночас українські мелодії та їх складові – мелодичні фрази – є коротшими та не такими повторюваними [5, т. 1, с. 554, група А]. Варто наголосити, що наші попередні дослі-

дження антології 3. Лиська на цьому першому етапі, засвідчили такі ж значні стилістичні відмінності між *нігунімами* та українськими мелодіями і у творах, що мають іншу ладову будову.

Щоб наблизитись до можливих споріднень між досліджуваним твором та українськими піснями, було взято чотири зразки зі збірника 3. Лиська, які мають ідентичну ладову будову, походять із місцевостей, де компактно проживали хасидські громади, і найбільш схожі із хасидським твором щодо мелодичних мотивів та ритмічних рисунків (приклади 3–6).

3

Andante (moderato) Серафінці, Городенка

Пли - вуть ле - бе - доч - ки по ти - хім Ду - на ю,
 Гой, я мо - ло - день - ка та як я - гі - доч - ка,
 Щастє, до - лі не ма - ю.

Людкевич, ч. 851

4

СКОРО **ОБЖИШКОВА**

1. А - та - ма - не у - пи - рю, за - пря - жи нам ко - би - лу,
 а - та - ма - не відь - мо, до - до - му підь - мо.
 2. Ой час і по - ра у - же до дво - ра,
 а ми не йде - мо, при - ка - зу жде - мо.

Рубець, 100 Пісень, ч. 65

5

Andantino recit с. Серафинці, пов. Городенка, Галичина

Ой ви - шеньки, че - ре - шеньки, я - гід - ки дріб - ненькі,
 ой ви - шень-ки, че - ре - шеньки, я - гід - ки дріб - нень - кі.

Людкевич, ч. 646

6

ШИРОКО с. Бударж, пов. Дубно, Волинь

Іш - ли чу - ма - ки ці - лих три ро - ки, та не зна -
 ли чу - ма - чень - ки жад - но - ї бі - ди.

Резуцький, Зол. Ключі, III, ч. 104

Подібність між цими українськими мелодіями та досліджуваним хасидським *нігуном* виявляємо здебільшого на ладовому рівні. Натомість усі інші характеристики в більшій чи в меншій мірі засвідчують розбіжність між ними. Незважаючи на деякі спільні риси в ритміці та в мелодичних побудовах, обрані для порівняння українські пісні та хасидський твір віддаляє одне від одного побудова музичної форми, а також обставини виконання, що й засвідчує назва типу досліджуваного *нігуна*¹.

Відсутність чітко визначеного регіонального контексту *нігуна*, що передавався в середовищі родини М. Береговського, та його суттєві зв'язки із мелосом єврейської молитви на теренах Східної Європи, із народними піснями на їдиші та з інструментальною музикою, створили сприятливий ґрунт для поширення цієї композиції серед численних спільнот єврейського поселення в Україні, Польщі та Росії. Поширення цього *нігуна* охопило, зокрема, хасидські двори Тального

¹ Хасиди виконували свої піснеспіви на зібраннях поза домівками, що відрізняло їх від нехасидських єврейських спільнот, застільний репертуар яких пов'язаний із домашнім музикуванням. Учасниками цих особливих хасидських зібрань – тіш – були тільки чоловіки, а лідером – ребе, який і визначав мелодії, які потрібно виконувати, їхній темп, тривалість та інші особливості виконання, як, наприклад, гучність.

(нині м. Тальне у Черкаській обл.) та Віжніц (м. Вижниця Чернівецької обл.) в Україні¹, династій Карлін, Хабад (Ляди, Любавичі) та Слонім у Білорусі [14, Т. 3, № 301]², а також деяких спільнот, що проживали на угорських територіях. Зрештою, угорська територія поширення *нігуна*³ та питання його трансмісії загалом – це ще один суттєвий аспект, який варто обговорити окремо в подальших розвідках. Однак уже на цьому етапі варто зазначити, що відкритість до різних контекстів виконання одного і того самого *нігуна* (сьома з вище зазначених характеристик твору) дала змогу різним хасидським дворам адаптувати цей твір до своїх різноманітних обставин та потреб. Матеріали, які нам доступні, засвідчують, що цей *нігун*, який свого часу задокументував М. Береговський, може звучати як: радісна мелодія, що супроводжує танець; як повільна композиція в середовищі білоруських династій Хабад та Слонім, а також як мелодія, яку виконують, крокуючи у процесії, що супроводжує нареченого до синагоги в шабат перед весіллям у середовищі хасидів із м. Тальне.

Відомий американський композитор єврейського походження Джозеф Ахрон (1886–1945), який співпрацював із Товариством єврейської народної музики в Санкт-Петербурзі, зробив транскрипцію версії цього *нігуна* у швидшому темпі, так, як її виконували у хасидському дворі Тальне (приклад 7). Йоахім Стучевський – український та ізраїльський композитор, музикант та музикознавець – опублікував цю версію [17, с. 99, № 91], що дає підстави ще раз наголосити на деяких рисах здійсненого типологічного аналізу досліджуваного *нігуна*.

Побудова *нігуна* у версії Ахрона відрізняється від композиції твору у транскрипції Береговського передусім зміною послідовності частин, оскільки частина В у версії Ахрона відповідає змінній час-

¹ Версію *нігуна* вижницької династії було опубліковано в: [11, CD I, № 4].

² Версії слонімської традиції ще не задокументовано, однак вона достеменно відома представникам цієї спільноти в Ізраїлі (інтерв'ю М. Лукіна, 2020 рік; ім'я інформанта зберігається у наших записах). Карлінські хасиди в Ізраїлі (включно із представниками давньої карлінської спільноти у Твері) виконували цей *нігун* наприкінці шабата, злучаючи його з текстом гімну піюту *Hamavdil bein kodesh le-hol* („Той, хто розрізняє мирське та святе”).

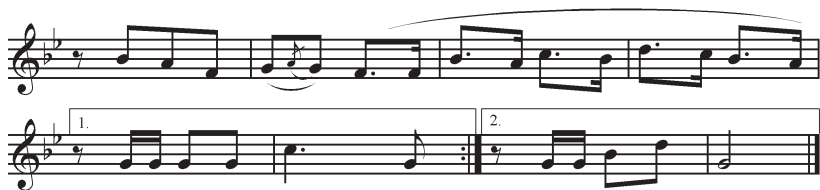
³ Про це у своїх експедиційних розвідках з'ясовував Яков Мазор, зокрема у двох інтерв'ю із ребе Сшайхом Мешуламом Файшем Роттенбергом (нар. у 1962 р. н.), нащадком династії Косонь (Mezőkaszonу, Угорщина, нині село в Берегівському р-ні Закарпатської обл., Україна) із США, який став ребе двору Рузла (с. Розділ Львівської обл.) у Єрусалимі у 2006 та 2017 рр.

тині С у транскрипції Береговського, а частина С у записі Ахрона є скороченою версією частини В у транскрипції Береговського. Зрештою, „сигнал” тривалістю у 4 такти з’являється у версії Ахрона на початку частини В, натомість „сигнал” у вигляді однієї тривалої ноти звучить у записі Береговського на початку частини С.

Таку структурну видозміну версій досліджуваного *нігуна* пояснюємо прикметною ознакою „композиції” традиційного хасидського *нігуна*, що полягає у структурній перестановці частин твору. Якщо й існують *нігуніми*, структура яких залишається сталою у всіх задокументованих версіях (зазвичай це твори пізнішого походження), то значно більше творів має схожу із проаналізованим вище *нігуном*, де версії „одного і того самого” твору в записах Береговського та Ахрона відрізняються композиційно. Це явище спонукає до наступних запитань: наскільки аватари музичної пам’яті відіграють свою роль у цих структурних змінах послідовності частин? Чи ці перестановки є свідомим „перетасуванням” музичних ідей і властиві конкретним династіям чи регіональним традиціям? Чи згадувана версія Ахрона має зв’язок із тим самим „київським” джерелом, із якого черпав М. Береговський? Ці кардинальні питання трансмісії та композиції в дослідженні хасидського *нігуна* можуть лише прояснитись у майбутніх студіях інших задокументованих матеріалів.

7





Ще одне джерело, на яке потрібно звернути увагу і в якому є фрагменти досліджуваного *нігуна*, – це сіоністський репертуар, який сформувався в Палестині наприкінці XIX століття, а згодом став типовим для сучасної культури Ізраїлю. Як засвідчено в дослідженні Якова Мазора, новий єврейський репертуар, зазвичай відомий як *Shirei Eretz Israel* (*Пісні землі ізраїльської*) або *Zemer 'Ivri* („єврейська пісня”), пронизаний наскрізь хасидськими *нігунімами* [10]. Ці традиційні хасидські мелодії адаптували до нових текстів і танців піонери сіонізму, серед яких чимало виросло в хасидських спільнотах Східної Європи та залишило свої домівки, присвятивши себе служінню сіоністичним ідеям. Зокрема частина *С нігуна*, який аналізуємо у статті, є третьою частиною у композиції пісні, що належить до найранішого пласту репертуару *Shirei Eretz Israel*, творів, які виконували представники другої хвилі (*‘aliyah*, дослівно „висхідний рух”) єврейських іммігрантів зі Східної Європи до Османської Палестини (приблизно 1904–1914 рр.). Шмуель Шапіра опублікував цю пісню 1948 року у збірці пісень, які виконували в цей час піонери сіонізму [16, с. 53, № 122]. А перша частина *нігуна*, про який ідеться у статті, має чимало спорідненого із ізраїльською піснею “*Or zaru’a la-tzadiq*” („Світло світить праведникам, а радість – праведним серцем”, Псалми 97 та 11), відому також із текстом “*Tov li, tov li torat pikha*” („Закон з твоїх уст для мене дорожчий, ніж срібло та золото”, Псалми 119 та 72) [21, с. 5, № 23]¹.

Задокументовані на території широкого географічного ареалу зразки *нігуна* та наявність його багатьох варіантів дають підстави стверджувати, що ця мелодія належить до ранньої верстви хасидського репертуару. Однак, брак історично-вивіреного обґрунтування не дає змоги стверджувати про те, що засновник Чорнобильської династії і є творцем цього *нігуна*, як і те, що цей *нігун* походить від мелодії, яку виконували більш ніж двісті років. Однак стилістичні характеристики цього твору вказують на період ще до проникнення

¹ Ми надзвичайно вдячні д-рові Йозефу Гольденбергу із Єрусалимської академії музики та танцю за вказані тут відомості.

західного тонального мислення та ритмічних зворотів міського популярного репертуару до хасидського репертуару в Україні.

Спільний українсько-ізраїльський дослідницький проєкт зараз лише на його початкових етапах. У подальшому, до його завершення, важливо описати всі можливі музичні контексти, у яких хасидський *нігун* виник на території Правобережної України та Східної Галичини та згодом поширився в багатьох варіантах на теренах Східної Європи впродовж кінця XVIII та XIX століть.

Запропонована стаття є спробою лише на одному зразку продемонструвати багатоаспектність та можливі нюанси такого дослідження. Неабияке значення має в цьому проєкті те, щоб кожне джерело та кожний доказ були перевірені на підставі їх історичного, географічного, естетичного, перформативного та ідеологічного контекстів. Водночас недоцільно, ба навіть категорично неправильно було б оцінювати той величезний внесок, який зробив у вивчення хасидського *нігуна* Мойсей Береговський, застосовуючи звичайне репродукування його знахідок та приймаючи за належне їх обґрунтування. Чітку картину про хасидський *нігун* як витвір свого часу, місця та релігійних почувань можна скласти, беручи за вихідний пункт збирацькі та наукові звершення М. Береговського, а також ще не до кінця досліджені архівні матеріали єврейської музики, зокрема ті, які зберігаються у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Тим часом, перехресна перевірка даних значного обсягу опрацьованого матеріалу з українських джерел та матеріалів з Національної бібліотеки Ізраїлю дають результати, представлені у цьому дослідженні.

Список використаних джерел

1. Береговский М. Еврейская народная инструментальная музыка / под ред. М. Гольдина. Москва, 1987. 280 с.
2. Береговский М. Еврейские народные напевы без слов. Москва: Композитор, 1999. 184 с.
3. Береговский М. Еврейские народные песни / под общ. ред. С. Аксюка. Москва: Советский композитор, 1962. 252 с.
4. Горковенко А. Ладовые основы еврейской народной песни. *Песенная лирика устной традиции*: науч. ст. и публ. / сост. и отв. ред. И. Земцовский. Ст. Петербург, 1994. 266 с.
5. Українські народні мелодії / зібрав і зредагував З. Лисько. Т. 1–10. Нью-Йорк, 1964–1994.
6. Bayer B., Hajdu A., Mazor Y. The Hassidic Dance-Nign: A study Collection and its Classificatory Analysis. *Yuval*. 1974. No 3. P. 136–266.

7. Feldman W. Z., Lukin M. Religious Tunes and Songs: Nigunim and Zmires among Hasidim and Misnagdim. *East European Jewish Folk Music. Oxford Bibliographies in Jewish Studies* / ed. N. Seidman. New York, 2017.
8. Haran-Smith Ch. Tuning the Soul: Music as a Spiritual Process in the Teachings of Rabbi Nahman of Bratzlav. Leiden, 2010. 248 p.
9. Lukin M., Wygoda M. The Heaven Dwellers and the Earth Dwellers: The Songs of the Rabbi Levi-Yitzhak of Berditchev in Historical Perspective. *Rabi Levi-Yitskhak me-Berditchev: historia, hagut, sifrut ve-nigun* / eds. Z. Mark and R. Horen. Rishon Letziyon, 2017. P. 426–493.
10. Mazor Y. Min ha-nigun ha-ḥasidi el ha-zemer ha-yisra'eli ("From Hasidic niggun to Israeli song"). *Katedra*, 115. 2004. P. 95–128.
11. Mazor Y. The Hasidic Niggun as Sung by the Hasidim. 2 CDs (Anthology of Music Traditions in Israel, 17). Jerusalem: Jewish Music Research Centre, 2004.
12. Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski / ed. and translated by Mark Slobin. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982. 580 p.
13. Schleifer E. Nignim without words. *Ch. Vinaver. Anthology of Hassidic Music* / ed. by E. Schleifer, Jerusalem, 1985. 445 p.
14. Sefer Hanignim. 3 vols. / ed. Sh. Zalmanoff. Kfar Chabad, Israel, 1948–1980.
15. Seroussi E. Music. *Studying Hasidism: Sources, Methods, Perspectives* / ed. by M. Wodziński. New Brunswick, 2019. P. 197–230.
16. Shapira Sh. *Mi-shirei ha-'aliyah ha-shniya*. Tel Aviv, 1948. 55 p.
17. Stutschewsky J. 120 Chassidic Melodies. Tel Aviv, 1950. 120 p.
18. Szabolcsi B. The Proclamation Style in Hebrew Music. *Yuval Studies of the Jewish Music Research Centre*. 1968. No 6. P. 38–39 [music]. P. 249–250 [text].
19. Wodziński M., Gelman U. Toward a New Geography of Hasidim. *Jewish History*. 2013. Vol. 27. No 2/4. P. 171–199.
20. Wohlberg M. The 'Hazzanic' Recitative. *Musica Judaica*. 1989. Vol. 10. No 1. P. 40–51.
21. Zimrat / eds. M. D. Levy et al. 1957. Vol. 1.

REFERENCES

1. Beregovskii, M. (1987). *Evrejskaja narodnaja instrumental'naja muzyka* [Jewish folk instrumental music]. Moskva, 280 p. (in Russian).
2. Beregovskii, M. (1999). *Evrejskie narodnye napevy bez slov* [Jewish folks songs without words]. Moskva, 184 p. (in Russian).
3. Beregovskii, M. (1962). *Evrejskie narodnye pesni* [Jewish folk songs]. Moskva, 252 p. (in Russian).
4. Gorkovenko, A. (1994) *Ladovye osnovy evrejskoj narodnoj pesni* [Modal basis of Jewish folk song]. *Pesennaja lirika ustnoj tradicii* [Song lyrics of oral tradition]. St-Petersburg, 266 p. (in Russian).
5. Lysko, Z. (ed.) (1964–1994). *Ukrainski narodni melodii* [Ukrainian folk songs]. Vol. 1–10. New-York (in Ukrainian).

6. Bayer, B., Hajdu, A., Mazor, Y. (1974). The Hassidic Dance-Nign: A Study Collection and its Classificatory Analysis. *Yuval*, No 3, pp. 136–266. (in English).
7. Feldman, W. Z., Lukin, M. (2017). Religious Tunes and Songs: Nigunim and Zmires among Hasidim and Misnagdim, *East European Jewish Folk Music. Oxford Bibliographies in Jewish Studies*. New York, DOI: 10.1093/OBO/9780199840731-0155 (in English).
8. Haran-Smith, Ch. (2010). *Tuning the Soul: Music as a Spiritual Process in the Teachings of Rabbi Nahman of Bratzlav*. Leiden, 248 p. (in English).
9. Lukin, M., Wygoda, M. (2017). The Heaven Dwellers and the Earth Dwellers: The Songs of the Rabbi Levi-Yitzhak of Berditchev in Historical Perspective. *Rabi Levi-Yitskhak me-Berditchev: historia, hagut, sifrut ve-nigun*. Rishon Letziyon, pp. 426–493 (in English).
10. Mazor, Y. (2004). *Min ha-nigun ha-hasidi el ha-zemer ha-yisra'eli* (“From Hassidic niggun to Israeli song”). *Katedra*, 115, pp. 95–128 (in English).
11. Mazor, Y. (2004). *The Hasidic Niggun as Sung by the Hasidim*. 2 CDs (Anthology of Music Traditions in Israel, 17). Jerusalem: Jewish Music Research Centre (in English).
12. Slobin, M. (ed.) (1982). *Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, XVI, 580 p. (in English).
13. Schleifer, E. (1985) Nigunim without words. *Ch. Vinaver: Anthology of Hassidic Music*. Jerusalem, 445 p. (in English).
14. Zalmanoff, Sh. (ed.). (1948–1980). *Sefer Hanignim*, 3 vols. Kfar Chabad, Israel (in Hebrew).
15. Seroussi, E. (2019). *Music, Studying Hasidism: Sources, Methods, Perspectives*. New Brunswick, pp. 197–230 (in English).
16. Shapira, Sh. (1948). *Mi-shirei ha-'aliyah ha-shniya*. Tel Aviv, 55 p. (in Hebrew).
17. Stutschewsky, J. (1950). *120 Chassidic Melodies*. Tel Aviv, 120 p. (in English).
18. Szabolcsi, B. (1968) The Proclamation Style in Hebrew Music. *Yuval Studies of the Jewish Music Research Centre*, No 6, pp. 38–39 [music], pp. 249–250 [text] (in English).
19. Wodziński, M., Gelman, U. (2013). Toward a New Geography of Hasidim. *Jewish History*, Vol. 27, No 2/4, pp. 171–199 (in English).
20. Wohlberg, M. (1989). The ‘Hazzanic’ Recitative. *Musica Judaica*, Vol. 10, No 1, pp. 40–51 (in English).
21. Levy, M. D., et al. (eds.) (1957). *Zimrat*. Vol. 11, 19 p. (in English).

Michael Lukin, ethnomusicologist, Ph.D., Lecturer of The Hebrew University of Jerusalem, Rresearcher of the Jewish Music Research Centre (Jerusalem, Israel), michael.lukin@mail.huji.ac.il.

Yakov Mazor, curator of The National Sound Archives of the Jewish National and University Library, lecturer (emeritus) of The Bar-Ilan University and Rubin Music Academy (Jerusalem, Israel), mazoryak@gmail.com.

Edwin Seroussi, ethnomusicologist, musicologist, The Emanuel Alexandre professor of Musicology, Director of the Jewish Music Research Centre at Hebrew University (Jerusalem, Israel), edwin.seroussi@mail.huji.ac.il.

Olha Kolomyets, ethnomusicologist, PhD, assoc. prof. at the Department of the Musicology and Choral Art of the Faculty of Culture and Arts of the Lviv National University named after Ivan Franko (Lviv), okolom@gmail.com, +38 050 551 39 11.

“Tish-Nign 3” from Beregovskii’s Jewish Folk Tunes Without Words: An Introduction to the Study of Hassidic Music in its Ukrainian Context

The article is a collaboration of two research projects: first one is the new annotated edition of Moisei Beregovskii’s collection of Hassidic tunes (1946) in preparation by Yaakov Mazor in the framework of the Jewish Music Research Centre of the Hebrew University of Jerusalem. The second project is a collaborative Israeli-Ukrainian project titled “The Hassidic *Nign* in Right Bank Ukraine and East Galicia: Between Autochthonous and External Soundscapes” lead by the three additional authors of the present article.

The article is dedicated to the study of music in Ukrainian Hasidism, the main representative kind of which is *nign* – a religious song, performed mainly without words, by men, solo or collectively, in a monophonic texture, and fulfilling various religious functions of mystical background. *Nign* has apparently started to crystallize from the mid-eighteenth century onwards on the territories of Podillya and Volyn, with the consolidation of the Hassidic movement in those areas of Ukraine (then Poland and later on the Russian Empire).

Noticed by many scholars, the affinity that the Hassidic tunes have with the music of both Jewish and their co-territorial non-Jewish societies in Ukraine has led to the key question of this study, which is: *What insights one can gain from the comparative analysis of melodies to the fuller picture of the Ukrainian Hassidic soundscape.*

The methodology of the study of the Hassidic *nign* in its historical, regional and conceptual Ukrainian contexts is based on comparative analysis of the *nign* (the *nign* itself attributed to the founder of the Chernobyl dynasty, Rabbi Mordechai of Chernobyl, its tune transcribed by M. Beregovskii from memory in 1920 and republished many times), its another version transcribed by Joseph Achron, and the four Ukrainian compositions from the anthology of Ukrainian folk melodies by Z. Lysko.

The preliminary results of the comparative study of these musical texts in terms of form, modality, melodic contour, rhythm and performance practice, in this stage of the research show more differences than similarities between Hassidic and Ukrainian musical texts and contexts.

Key words: Hassidic music, Mojshe Beregovski, *nign*, melodic contour, rhythmic patterns, form, Rabbi Mordechai of Chernobyl.

Стаття надійшла до редколегії 9.10.20

ТРИ НЕВІДОМІ ЛИСТИ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ

Василь Коваль, етномузиколог, композитор, канд. мистецтвознавства, ст. наук. співр., доцент кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів), vmk333@ukr.net, +38 050 610 34 25.

Об'єктом дослідження в цій науковій розвідці є три невідомі листи Філарета Колесси та лист його дружини Марії, які становлять цікавий джерельний матеріал для наукових пошуків і всебічних студій традиційної духовної культури, її носіїв, поціновувачів та дослідників тощо. Тому ці послання заслуговують на детальний текстологічний аналіз.

Результати такого аналізу дозволяють констатувати, що навіть поверхневий системний науковий пошук відкриває широкі можливості для подальшого поглибленого студіювання закладених в об'єкті дослідження на перший погляд незримих умовиводів. А вже відтак до отриманих побіжних наукових висновків варто застосувати мультидисциплінарний підхід, до якого би долучилися зацікавлені різнопрофільні фахівці: у цьому випадку не тільки етномузикологи, а й фольклористи, історики, біографи, релігієзнавці, зрештою колессезнавці тощо.

Ключові слова: Філарет Колесса, епістолярій, фольклор.

Ще навесні 2013 року до моїх рук потрапили три листи Філарета Колесси, з яких було зроблено скано- та ксерокопії. Оригінали ж листів зараз зберігаються в Приватному архіві родини Колессів. Установити, як саме вони потрапили до Львова, на превеликий жаль, уже не можливо. Відомо тільки, що ці листи належали львівському колекціонерові Петру Лисому¹. Тільки через шість років було нарешті вирішено ввести ці листи в науковий обіг. Усний дозвіл на їхнє опрацювання я отримав від п. Яреми Колесси, якому й передав оригінали, а собі залишив електронні та паперові копії.

Здавалося б, що достатньо було би тільки опублікувати ці листи. Та вони є цікавим матеріалом для системних наукових пошуків та всебічності досліджень традиційної духовної культури, її носіїв,

¹ Петро Лисий – колекціонер декоративного та художнього мистецтва, старовинних книг та епістолярію тощо. Після його кончини родина через брак коштів почала розпродавати приробирану колекцію.

поціновувачів та дослідників тощо. А насамперед – доповнюють невідомі сторінки життєпису Ф. Колесси. Тому ці послання заслуговують на детальний їхній текстологічний аналіз.

Два з цих листів датовані, один – без зазначення дати. Та з'ясувати порядковість їхнього написання саме за допомогою текстологічного аналізу було зовсім нескладно. Перший лист до „Високопреподобного Отця Декана”¹ датовано 30 грудня 1944 року, другий – до „Шановного Товариша Михайла Бардака, господаря в Рудниках” – 14 січня 1945 року, третій – до „Високоповажної Пані Добродійки” – не містить дати його написання. Як бачимо, тільки в другому листі чітко вказаний адресат Михайло Бардак та населений пункт, у якому він мешкає (чи мешкав на той час). Зовсім неважко було встановити, що це село Рудники Миколаївського району Львівської області. Хоча й у листі до Михайла Бардака йдеться винятково про побутову справу, та саме він (лист) дає ключ для розв'язання декількох важливих питань. М. Бардак був поважаною людиною у селі, про що дізнаємося з допису Богдана Ковтала „Село в період німецької окупації 1941–1944 рр.” до історико-краєзнавчого нарису про с. Рудники [7]. Він – колишній січовий стрілець, наймолодший доброволець Українського легіону – засновник і керівник молодіжної національно-патріотичної руханкової організації „Січ” у с. Рудники. Прожив до 1995 року.

У листі до М. Бардака Філарет Колесса дякує господареві за збереження валізи, у якій були зимові речі та вовняний светр. А також обіцяє за цей гарний учинок, „який приносить честь нашому українському селянству”, грошову винагороду. Навіть згадування Ф. Колесси про валізу, яка зберігалася у М. Бардака, вказує на те, що вочевидь академік особисто був раніше в с. Рудники. Про цей факт немає відомостей у монографіях Ярослава Шуста [9] та Софії Грици „Ф. М. Колесса” [2]. Проте це цікавий для дослідників епізод у біографії вченого. Зрештою, про своє перебування у с. Рудники навесні й влітку 1944 року він сам згадує в листі до „Високопреподобного Отця Декана”. Детальнішу інформацію (її необхідно дещо доповнити та розтлумачити) про це почерпуємо зі згаданої вище статті Богдана Ковтала [7].

Отже, навесні (правдоподібно на початку квітня) 1944 року окупаційна німецька влада через бомбардування, зокрема 9 квітня вказаного року, советськими військами Львова (операція із його звільнення „Буря”) скерувала Філарета Колессу з родиною до цього села.

¹ Декан – посада в церковно-адміністративній системі.

Можливо, саме це й стало причиною замовчування такого факту в уже згаданих монографіях, щоб уберегти та не наражати його добре ім'я і родину на небезпеку та запобігти можливим звинуваченням у співпраці з німецько-фашистськими загарбниками¹. Варто зауважити й те, що у відомостях про місце перебування дійсних членів та членів-кореспондентів академії, поданих Президією АН УРСР не раніше ніж 15 травня 1942 року, навпроти прізвища Колесса представлено „невідомо” [3, с. 121]². Та про діяльність ученого в роки німецько-фашистської окупації Львова вже є певні відомості.

У Рудниках Філарет Колесса з родиною спочатку оселився у сім'ї Василя Бардака (родича Михайла Бардака), а пізніше проживав у колишнього січового стрільця та багаторічного сільського дяка Василя Гриника. У родині Василя Бардака³ ще дотепер зберігається гвинтовий стілець для сидіння за роялем. На сьогодні важко з'ясувати, чому згадана валіза залишилася на зберіганні не у Василя, а в Михайла Бардака. Та це зовсім не так уже й важливо.

Ціннішим для наукових студій є те, що лист до Михайла Бардака якраз і дає змогу встановити не тільки почерговість недатованого послання Ф. Колесси, а й особи двох інших адресатів. У ньому вчений сповіщає селянина, що він уповноважує „Високоповажану Паню Деканову Сабатову” забрати валізу й передати обіцяні кошти (п'ятсот рублів) за її збереження. А вже в листі до „Високоповажної Пані Добродійки” вчений дякує їй за те, що вона забрала валізу від Михайла Бардака, а також складає в ньому сердечну подяку „Високопреп. Отцю Деканові”. Отже, такі деталі засвідчують, що лист до „Високоповажної Пані Добродійки” був третім із ряду, як його й представлено вище. До того ж тепер можна встановити й адресатів першого й третього листів: перший – до отця Сабата, третій – до його дружини.

І справді, з 1944 до 1950 року в с. Рудники мав парафію священник отець Олександр Сабат, про що дізнаємося з історико-краєзнавчого нарису про це село в дописі до збірки Степана Яцишина „Історія церкви святого архангела Михаїла” [5]. Саме в 1944 році

¹ До того ж московсько-більшовицька влада ретельно приховувала свою причетність до бомбардування Львова, оскільки воно було значно руйнівнішим, аніж у 1939 році німцями.

² Відомості Президії АН УРСР (евакуйована на той час у м. Уфа) для ЦК КП(б)У оприлюднено в першій частині (документи й матеріали) „Історії Національної академії наук України (1941–1945)”, що вийшла друком у 2007 році [3].

³ Цей родич – його внук Ігор, учитель фізкультури Рудниківської школи.

не пізніше ніж укінці вересня – напочатку жовтня він із родиною прибув до Рудників із Перемишльщини. Згодом про крайній найпізніший термін його переселення наразі ґрунтується на тому, що вже з 4 жовтня вказаного року о. Сабат започаткував ведення книг народжених і померлих. Знаходимо відомості про нього й у Центральному державному історичному архіві м. Львів. У фонді № 201 (Греко-католицька митрополича консисторія, м. Львів)¹, в описі 1в це прізвище подибується неодноразово. Та найімовірніше – це священник Олександр-Роман Сабат, 1893 року народження [1, од. збір. 817, 823, 844] (греко-католицьке духовенство та й миряни цього віросповідання досить часто мали подвійні імена). В описі, зокрема, міститься його особова справа якраз із 1944 року. Звичайно, можна б дізнатися більш детальну інформацію про цю особу, а можливо, й про його дружину, переглянувши безпосередньо всю наявну в архіві документацію щодо них. Та метою цієї розвідки є тільки встановлення адресатів Філарета Колесси в першому та третьому листах. Тому для такої студії наведених вище звідомлень уповні достатньо. Подальша деталізація – це вже справа мультидисциплінарного підходу зацікавлених фахівців різного наукового профілю.

Окрім встановлення адресатів Ф. Колесси в першому й третьому листах, важливим є текстологічне дослідження їх (листів) у частині, що передовсім торкається фольклористики. Саме текст першого за датою написання листа до, як вдалося з'ясувати, отця Олександра-Романа Сабата, настоятеля церкви святого архангела Михаїла в с. Рудники, майже повністю стосується піклування Філарета Колесси про фольклористичні справи. Він звертається до священника вперше, навіть, як сам зауважує, не знаючи його особисто.

Учений на час написання листа був, як відомо, керівником Львівського відділу Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, який відновив діяльність за постановою Львівського обкому КП(б)У від 23 серпня 1944 р. та постановою Президії АН УРСР від 8 вересня 1944 р. [4, с. 519]. За два дні – 28 грудня вказаного року – до зазначеної на посланні дати відбулося наукове засідання львівських відділів інститутів Академії наук УРСР, на якому йшлося про виконання планів за 1944 р. і планування на 1945 р. Зі звітом та плануванням виступив й академік Колесса, про що дізнаємося з протоколів цих наукових засідань, які опубліковано в першій

¹ Цей фонд оцифрований та доступний у мережі інтернет [1].

частині уже згаданої „Історії Національної академії наук України (1941–1945)”. У своїй доповіді вчений, зокрема, зацентрував увагу на тому, що в 1945 р. заплановано „провести експедиції для запису (...) фольклору, що в’яжеться з Вітчизняною війною” [3, с. 342].

У листі до о. Сабата академік якраз і повідомляє про відновлення у Львові з приходом радянської влади філіалу „Київської Академії Наук УРСР, а в ньому й Інститут[у] Мистецтвознавства, Фольклору й Етнографії” та інформує про зазначені вище наукові плани дорученої йому установи. Також учений вказує на те, що „Президія Академії прив’язує велику вагу до тої справи і настоює на тому, щоби [було] зібрано якнайбільше цього матеріалу, що має бути зараз же в 1945 р. виданий і освітлений”. Згадуючи у листі про своє перебування весною і влітку 1944 року в Рудниках, Колесса зазначає: „я чув багато таких пісень, їх називали партизанськими, що оспівували теперішню війну, (...) смерть партизана, здиригента й інші надужиття німецьких загарбників і т. ін. Співала їх дуже гарно дочка Вашого попередника, 16-літня панночка Дарця з рудницькими дівчатами, про яких легко буде можна довідатися”. Далі вчений згадує: „я в тому часі був так страшно пригноблений і заклопотаний родинними справами, всі ми знаходилися тоді в такій небезпеці, що я ніяк не міг взятися до записування етнографічних матеріалів”. Відтак, зіславшись на важкий стан свого здоров’я й, у зв’язку з тим, на неможливість його особистого приїзду в Рудники для фіксації фольклорних матеріалів, Філарет Колесса звертається через о. Сабата до його „Високоповажаної Доні, Панни Жені, з уклінною проською, щоби була ласкава списати бодай тих кільканадцять партизанських пісень, які співала колись Лявришинівна з дівчатами”.

Не важко встановити, хто така Дарця Лявришинівна, дочка попередника отця Олександра-Романа Сабата. У вже згаданій статті С. Яцишина „Історія церкви святого архангела Михаїла” зазначено, що з 1941 до 1944 року настоятелем церкви святого архангела Михаїла в с. Рудники був отець Василь Лавришин. Він – родом із с. Красне тепер Рожнятівського району Івано-Франківської області – батько композитора, піаніста, диригента, збирача й редактора відомої збірки „Пісень УПА” Зеновія Лавришина [6]. Отже, Дарія – донька Василя та старша рідна сестра Зеновія Лавришиних. Та ще наприкінці літа – початку осені 1944 року о. Лавришин із родиною був змушений податися на еміграцію. Цей орієнтовний термін здогадно встановлено з огляду на те, що ще в серпні того року священник зробив останні

записи в „Книгу оповідей греко-католицького уряду парохіяльного в Рудниках”, яку започаткував ще Стефан Яворський. Про це, зокрема, згадує Роман Сколоздра у своєму дописі „Метричні книги села Рудники” до згаданої вище збірки про історію цього села [5, с. 39]. До еміграції о. Лавришина спонукали не то проблеми з прийшлими „визволителями”, не то продовження його переслідування польськими карателями, які дошкуляли йому ще у вересні 1939 року, коли священник перебував у с. Верині, про що дізнаємося з наукової розвідки того ж Р. Сколоздри „Національно-визвольна боротьба на Миколаївщині у 20–50-х роках ХХ століття” [5, с. 35]. Спочатку він вирушив до Німеччини, а через п’ять років – до Канади й оселився в Торонто.

Зі згаданого листа важко збагнути, чи Філарет Колесса знав про втечу о. Лавришина разом із родиною. Та вже в листі до дружини о. Сабата, у якому вчений зазначає: „Від себе і від Академії Наук був би я дуже вдячний Впов. Панні Жені, як би була ласкава зайнятися списуванням фольклорних матеріалів, що стоять у зв’язку з Вітчизняною війною”, – не згадує Дарії Лавришин. Стосовно ж того, чи Євгенія¹, донька подружжя Сабатів, усе-таки зробила якісь записи фольклорних матеріалів, що стосуються „Вітчизняної війни”, то це хіба би можна дізнатися, з’ясувавши наявність або відсутність їх в архіві Філарета Колесси чи деінде.

Щодо самої статті Євгенії Сабат, то допоки з листа до дружини о. Сабата відомо, що вчений був готовий протезувати їхню доньку „на якусь посаду у Львові”. Та у списках співробітників Академії наук у 1945 році вона не числиться. А вже з листа дружини Філарета Колесси Марії до Сабатів після кончини вченого, який датовано 11 квітня 1947 року, можемо припустити, що Євгенія на той час уже проживала (й правдоподібно працювала) у Львові, оскільки в ньому, крім вдячності за співчуття, зазначено, що „Женя розкаже все що знає про хворобу і смерть мого доброго Мужа”. Цей лист потрапив до мене разом зі згаданими посланнями Ф. Колесси та, на превеликий жаль, зберігся тільки в електронній формі. Саме тому сканкопію цього листа подано нижче (див. с. 169) разом із листами академіка. Очевидно, можна б довідатися набагато більше про Євгенію Сабат. Та це теж уже не настільки важливо для цього студіювання.

Вагомішим є принаймні те, що у збірці „Фольклор Вітчизняної війни” (1945 р.) за редакцією Філарета Колесси [8] записи із села Рудни-

¹ Євгенія – згодом від імені Женя (малоймовірно – Зеновія).

ки відсутні. Найправдоподібніше Дарія Лавришин із рудниківськими дівчатами співала згадані партизанські пісні про українських партизан, які боролися як із фашистсько-німецькими, так і з московсько-більшовицькими загарбниками. Тому вони аж ніяк не могли увійти до цієї збірки. Хоча, як відомо, багато з цих наспівів у повоєнний час перелицьовували та підлаштовували під пісні про советських партизан. Та дещо незрозумілим є те, що в уже згаданому виданні Зеновія Лавришина „Пісні УПА” [6] не знаходимо пісень не тільки з голосу його старшої сестри, а й узагалі з родинного села Рудників.

Тож підсумовуючи результати здійсненого текстологічного аналізу згаданих листів Філарета Колесси та його дружини, необхідно констатувати, що навіть бодай поверхневий системний науковий пошук відкриває широкі можливості для подальшого детальнішого (поглибленого) студіювання закладених в об’єкті дослідження на перший погляд незримих висновків. А вже відтак до отриманих побіжних наукових висновків варто застосувати мультидисциплінарний підхід, до якого би долучилися зацікавлені різнопрофільні фахівці: у цьому випадку не тільки етномузикологи, а й фольклористи, історики, біографи, релігієзнавці, зрештою, колессезнавці тощо.

Листи подано без купюр із повним збереженням правопису та стилістики. Уточнення від автора публікації зазначено в клямрах.

Список використаних джерел

1. Греко-католицька митрополича консисторія, м. Львів. *Центральний державний історичний архів України*, м. Львів. Фонд № 201. Опис № 1 в. URL: <https://tsdial.archives.gov.ua/pdf/F.%20201%20op.%201%20v.pdf>
2. Грица С. Філарет Михайлович Колесса. Київ, 1962. 112 с.
3. Історія Національної академії наук України (1941–1945): Частина 1. Документи і матеріали / редкол.: О. Онищенко (відп. ред.) та ін. Київ, 2007. 808 с.
4. Історія Національної академії наук України (1941–1945): Частина 2. Додатки / редкол.: О. Онищенко (відп. ред.) та ін. Київ, 2007. 576 с.
5. Миколаївщина: збірник наукових статей / відп. ред. Л. Войтович. Т. 2. Львів, 2002. 319 с.
6. Пісні УПА / збір. і зредаг. З. Лавришин. Торонто – Львів, 1996–1997. Літопис Української Повстанської Армії; том 25. 556 с.
7. Рудники. Історико-краснзнавчий нарис / Ковтало Б., Сколоздра Р., Яцишин С. Львів, 2005. 330 с.
8. Фольклор Вітчизняної війни / під ред. акад. Ф. Колесси. Львів, 1945. 64 с.
9. Шуст Я. Ф. М. Колесса. Київ, 1955. 60 с.

REFERENCES

1. Hreko-katolytska mytropolycha konsystoriia, m. Lviv [Greek Catholic Metropolitan Consistory, Lviv] (1806–1945). *Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy* [Central State Historical Archive of Ukraine]. Lviv, F. 201, Op. 1v. URL: <https://tsdial.archives.gov.ua/pdf/F.%20201%20op.%201%20v.pdf> (in Ukrainian).
2. Hrytsa, S. (1962). *Filaret Mykhailovych Kolessa*. Kyiv, 112 p. (in Ukrainian).
3. Onyshchenko, O. (ed.) (2007). *Istoriia Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy (1941–1945): Chastyna 1. Dokumenty i materialy* [The History of the National Academy of Sciences of Ukraine 1918–1923: Part 1. Documents and materials]. Kyiv, 808 p. (in Ukrainian).
4. Onyshchenko, O. (ed.) (2007). *Istoriia Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy (1941–1945): Chastyna 2. Dodatky* [The History of the National Academy of Sciences of Ukraine 1918–1923: Part 2. Additions]. Kyiv, 576 p. (in Ukrainian).
5. Voitovych, L. (ed.) (2002). *Mykolaivshchyna: zbirnyk naukovykh statey* [Mykolaiv region: collection of scientific articles]. T. 2, Lviv, 319 c. (in Ukrainian).
6. Lavryshyn, Z. (1996–1997). *Pisni UPA* [UIA Songs]. Litopys Ukrainskoi Povstanskoi Armii [Chronicle of the Ukrainian Insurgent Army]. T. 25, Toronto – Lviv, 556 p. (in Ukrainian).
7. Kovtalo, B., Skolozdra, R., Yatsyshyn, S. (2005). *Rudnyky. Istoryko-kraieznavchy narys* [Rudnyky. Historical and local lore essay]. Lviv, 330 p. (in Ukrainian).
8. Kolessa, F. (ed.) (1945). *Folklor Vitchyznianoi viiny* [Folklore of the Patriotic War]. Lviv, 64 p. (in Ukrainian).
9. Shust, Y. (1955). *F. M. Kolessa*. Kyiv, 60 p. (in Ukrainian).

Vasyl Koval, ethnomusicologist, composer, PhD, senior researcher, assoc. prof. at the Department of Musical Folkloristics of the Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko (Lviv), vmk333@ukr.net, +38 050 610 34 25.

Three unknown letters of Filaret Kolessa

Three unknown letters of Filaret Kolessa are the object of research in this scientific investigation: the first letter addressed to the “Reverend Father Dean” dated December 30, 1944, the second one to “Dear Friend Mykhailo Bardak, Master in Rudnyky” – January 14, 1945, and the third to “Her Excellency Mrs. Benefactress”, without a date. A letter from his wife Maria is also considered. Seemingly, it would be enough just to publish them. But these letters are being a good material for systematic scientific research and comprehensive investigation of traditional spiritual culture, its carriers, connoisseurs and researchers, etc. Therefore, these messages deserve detailed textual analysis.

Summarizing the results, it should be noted that even a superficial systematic scientific research opens wide opportunities for further more detailed (in-depth) study

of the invisible at first sight conclusions laid down in the object of study. This means, that a multidisciplinary approach should also be applied to the obtained scientific conclusions, which could be joined by interested specialists from different areas: in this case not only ethnomusicologists, but also folklorists, historians, biographers, theologians, and finally, Kolessa-scholars.

Key words: Filaret Kolessa, epistolary, folklore.

Стаття надійшла до редколегії 9.10.20

Лист № 1

30.XII.1944

Львів, вул Чарнецького

26/Кв 10

Високопреподобний

Отче Декане!

На вступі прошу ласкаво вибачити, що, хоч особисто незнайомий, наслідуюся клопотати Вас ось якою справою:

У Львові з приходом радянської влади відновлено філіял Київської Академії Наук УРСР, а в ньому й Інститут Мистецтвознавства, Фольклору й Етнографії, керівництво якого повірено мені. В тематичному плані праць нашого інституту поставлено на першому місці збирання й опрацювання фольклорних матеріалів пісень, оповідань, приказок і т. п., які в'яжуться з теперішньою вітчизняною війною. Президія Академії прив'язує велику вагу до тої справи і настоює на тому, щоби зібрано якнайбільше цього матеріалу, що має бути зараз же в 1945 р. виданий і освітлений.

Перебуваючи весною і літом цього року в Рудниках, я чув багато таких пісень, їх називали партизанськими, що оспівували теперішню війну, нпр смерть партизана, здиства й інші надужиття німецьких загарбників і т. ін. Співала їх дуже гарно дочка Вашого попередника, 16-літня панночка Дарця з рудницькими дівчатами.

Одначе я в тому часі був так страшно пригноблений і заклопотаний родинними справами, всі ми знаходилися тоді в такій небезпеці, що я ніяк не міг взятися до записування етнографічних матеріалів; а тепер з огляду на зимно і лихий стан мого здоров'я (тиснення крові у мене ненормально високе, доходить понад 220°) не можу пускати в таку далеку дорогу і ризикувати перестудою (бо мені йде вже 74-й рік життя!).

Отже через Вас, Високопреподобний Отче Декане, звертаюся до Вашої Високоповажаної Доні, Панни Жені, з уклінною просьбою, щоби була ласкава списати бодай тих кільканадцять партизанських пісень, які співала колись Лявришинівна з дівчатами, про яких легко буде можна довідатися. Може ще й інші дівчата чи жінки знають ще більше пісень, а може в останніх часах повстали і поширилися ще якісь інші нові пісні, зв'язані з теперішньою війною, звірствами німців, їх соромною утечею, героїчними подвигами Червоної Армії, й виступами наших партизан в обороні укрижелених, як це мало місце нпр. у Верині.

Може ще хтось із рудницьких інтелігентів схотів би зайнятися записуванням таких матеріялів, не тільки пісенних, але й прозових, напр. оповідань наочних свідків про воєнні події й переживання та настрої, – усе те був би дуже цінний матеріял для історії теперішньої війни й участь у ній українського народу. А втім – це наш патріотичний обов'язок, щоби такі матеріяли не пропали, а збереглися для вічної пам'яті потомків. Було б бажано долучити нотні записи мелодій, але коли не було б кому записати ноти – то бодай тексти треба конечно зібрати. Будемо дуже вдячні – я особисто і колектив наших робітників. При цій нагоді долучуюся до прохання моєї дружини, щоби ВПов. Панство були ласкаві улекшити справи нашої помічниці Марині. Остаю з глибоким поважанням. ВПов. Панам низенький поклін.

Ф. М. Колесса.

Лист № 2

До Шановного Товариша Михайла Бардака
господаря в Рудниках.

Шановний Господарю!

Щиро дякую Вам за переховання моєї валізки, в якій знаходилося між іншим моє зимове убрання і вовняний светер.

Уповажнюю Високоповажану Паню Деканову Сабатову до відібрання цієї валізки, і коли там знайдеться моє убрання і светер, Пані Деканова Сабатова передасть Вам від мене п'ятсот рублів у нагороду за переховання. Я завжди був пересвідчений у Вашій чесности, і тішуся, моя довіра до Вас оправдалася тепер Вашим гарним учинком, який приносить честь нашому українському селянству.

З Новим Роком 1945 желаю Вам і Вашій Родині щастя, здоров'я і всього найліпшого.

З належним поважанням
Акад. Філарет М. Колесса

У Львові д. 14.I.1945
вул. Чарнецького 26, квартира 10.

Лист № 3

Високоповажна Пані
Добродійко!

Сердечно дякую за ласкаве відобрання моєї валізки з убранням і светером від Мих. Бардака. Теплий одяг тепер мені дуже потрібний; однак подорож до Рудник тепер зимою для нас старих получена ~~по-~~лучена з великими труднощами. Поручати привезення комусь із тих осіб, що часто їздять на село, – небезпечно, бо можуть річі пропасти в дорозі (хоч я охотно заплатив би за доставку).

Отже я був би надзвичайно вдячний і зобов'язаний Високоповажаним Панству, як би їдучи до Львова були ласкаві забрати з собою мою валізочку (вона невеличка і не тяжка) Це була б для нас неоцінена прислуга – але я навіть не смію накидуватися з такою пропозицією, бо їдучи до Львова Вп. Панство певно будуть мати досить своїх річей. Отже хіба будемо чекати на якусь щасливу нагоду.

Як би Впов. Панство колинебудь приїхали до Львова, то просимо ласкаво загостити до нас (вул. Чарнецького 26/І п. кв. 10), а будемо дуже тішитися.

В усякому разі прошу подати відомість, чи Вп. Панна Женья рефлектує ще на якусь посаду у Львові? Бо коли так, то треба би внести відповідну заяву[,] короткий життєпис і якісь документи у відписі (нпр матуральне свідоцтво). Від себе і від Академії Наук був би я дуже вдячний Впов. Панні Жені, як би була ласкава зайнятися списуванням фольклорних матеріалів, що стоять у зв'язку з Вітчизняною війною. Долучую окрему відозву, яку АН розіслала деяким учителям.

Сердечно дякую Високопреп. Отцю Деканові, що були ласкаві також заінтересуватися цією справою.

Ожидуючи ласкавої відомості[,] остаю з правдивою пошано[ю] до Високопов. Панства, Впов Пані Добродійці [далі, правдоподібно, дописано олівцем] ручки цілую[.]

Ф[.] Колесса

Лист Марії Колесси

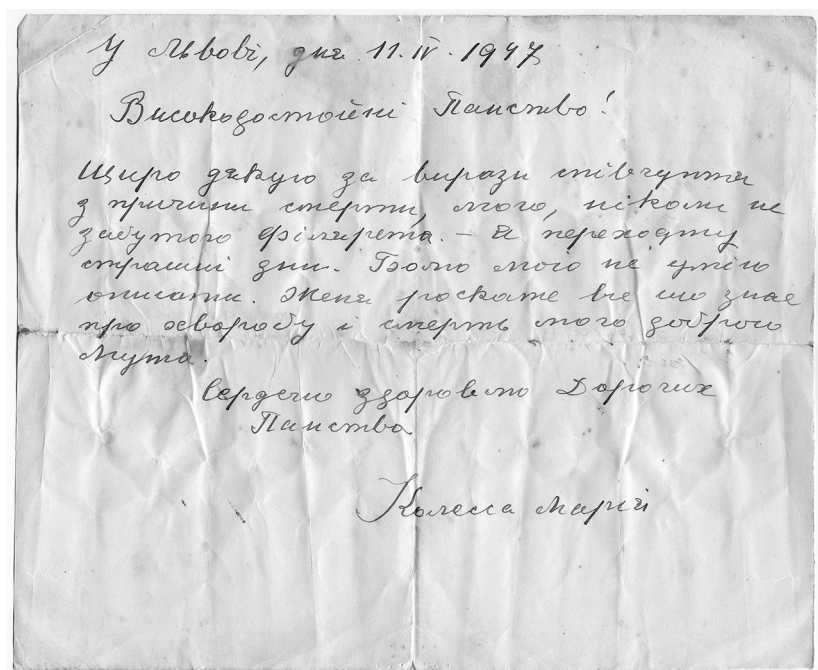
У Львові, дня 11.IV.1947.

Високодостойні Панство!

Щиро дякую за вирази співчуття з причини смерті, мого, ніколи не забутого Філярета. – Я переходжу страшні дні. Болю мого не умію описати. Женья розкаже все що знає про хворобу і смерть мого доброго Мужа.

Сердечно здоровлю Дорогих
Панство.

Колесса Марія



ЛАНДШАФТЫ БЕЛАРУСКОЙ ЭТНАМУЗЫЧНОЙ
АРХАІКІ: РАКУРСЫ Вывучэння (па старонках
выданняў этнамузыкалагічных прац маладых
музыказнаўцаў БДК/БДАМ 1991–2013 гг.)

Тамара Якіменка, музыказнаўца, этнамузыкалаг, канд. мастацтвазнаўства, дацэнт (Мінск, Беларусь), tamara-yakimenko@mail.ru.

Разглядаюцца аб'яднаныя этнамузыкалагічнай праблематыкай зборнікі артыкулаў маладых музыказнаўцаў Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі, выданыя на працягу 1991–2013 гадоў.

Аналізуюцца падыходы маладых даследчыкаў да вывучэння ландшафтнай панарамы, рэгіянальных, тыпалагічных і функцыйных праяў беларускага песеннага і інструментальнага меласу архаічнага генезісу, яго арэалаў, асаблівасцяў інтанавання ў сістэмах каляндарна-земляробчага і жыццёвага цыклаў. Паказана, што артыкулы асвятляюць сферу інтанацыйнасці, якая выступае вызначальнай у гукавым фондзе этнамузычнай культуры беларусаў.

Улучаныя ў выпускі этнамузыкалагічнай серыі 1991–2013 гадоў распрацоўкі маладых музыказнаўцаў паўстаюць разнастайнымі паводле прапанаваных у іх даследніцкіх напрамкаў і ракурсав, падрыхтаваныя досведам класічнай беларускай і еўрапейскай этнамузыкалагічнай славістыкі, абапіраюцца на матэрыялы Фонаархіва этнамузыкі БДАМ і ўласных палявых экспедыцый аўтараў, адлюстроўваюць вынікі іх курсавых і дыпломных праектаў, этнамузыкалагічных дакладаў на міжнародных Навуковых чытаннях памяці Л. С. Мухарынскай.

Ключавыя словы: мелаландшафт, этнас, беларусы, архаічны пласт, каляндарна-песенная традыцыя, этнамузычная культура, функцыянальна-жанравыя групы, мелагеаграфія, ізамела, мелатып, арэал, рэгіён, этнапесенныя локусы.

Плён навукова-даследчых штудый маладых музыкалагаў у галіне вывучэння архаічных пластоў этнамузычнай культуры беларусаў дастаткова поўна адлюстраваны ў публікацыях матэрыялаў навукова-практычных канферэнцый, якія штогод ладзяцца ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі ў межах міжнародных Навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906–1987). У корпусе цалкам этнамузыказнаўчых паводле праблематыкі выданняў самымі прыкметнымі выступаюць зборнікі 1991–2013 гадоў. Розныя аб'ёмам друкарскіх

аркушаў і колькасцю аўтараў гэтыя складанкі паказальныя тым, што, узятыя разам, прэзентуюць узровень спецыялізаванай навукова-даследчай серыі, на старонках якой – артыкулы, заснаваныя або на агучаных у час выступаў на Навуковых чытаннях дакладах этнамузыкалагічнага профілю, або на канвертаваных у «артыкульны» фармат тэкстах абароненых курсавых работ, або на адпаведна адаптаваных для адкрытага друку матэрыялах дыпломных праектаў актуальнай этнамузыказнаўчай тэмы [1–5].

Захаванасць архайчных пластоў у гукавых ландшафтах Беларускага Паазер'я, Палесся, Падняпроўя, Панямоння, Цэнтральнабеларускай часткі, спецыфічнасць гістарычна сфармаваных на беларускіх этнічных тэрыторыях тыпаў этнамузычных сістэм і рэгіянальна характэрных музычных стыляў зрабілі асабліва прыцягальнымі для маладых музыкалагаў пытанні «каранёў» традыцыйнай музычнай культуры беларусаў. Адпаведна, у кола асноўных даследчых аб'ектаў увайшлі жанрава-функцыйныя, інтанацыйныя, структурна-рытмава-кампазіцыйныя і этнафанійная праявы да сённяшняга дня «жывой» у беларускай вуснатрадыцыйнай культуры этнамузычнай архайкі. Гэтаксама актыўным кірункам стала вывучэнне мелагеаграфічных рэльефаў, арэалаў, тыпалогіі і характару ўвасаблення песеннага і інструментальнага меласу ў абрадавых комплексах каляндарна-земляробчага і жыццёвага цыклаў. Яшчэ адну лінію даследаванняў акрэсліў уваход у тую сферу, якая належыць ментальным асновам захаванасці старажытнай спадчыны ў традыцыйнай музычнай свядомасці і, адпаведна, спрыяе ўстойлівасці саміх эталонаў абрадавай гукадзейнасці ў спеўных і інструментальных практыках яе ўнікальных носьбітаў на працягу многіх стагоддзяў.

Першы, выдадзены ў 1991 годзе зборнік артыкулаў маладых музыказнаўцаў [1], улучыў распрацоўкі, прысвечаныя песенным формам старажытнай валачобнай (С. Мыцько) і юр'еўскай (І. Сіневіч) абраднасці. Пры пэўнай агульнасці абранай для разгляду песенна-абрадавай сферы (дастаткова адзінай у сезонным плане і найбольш буйной у беларускім вяснова-каляндарным цыкле) аўтарамі былі выкарыстаны па-рознаму арыентаваныя структурна-тыпалагічныя падыходы. Рэалізаваныя з улікам паказальных для валачобных і юраўскіх песень сюжэтна-тэматычных комплексаў, паэтычных матываў, абрадавых дэталей канкрэтна этнаграфічнага плана, яны дазволілі выявіць шэраг фактараў, істотных для інтанацыйнай і структурна-рытмавай арганізацыі вяснова-юраўскіх і валачобных абрадавых

напеваў, раскрыць іх структурна-рытмавыя тыпы і залежнасць апошніх ад формаў распявання песеннага вершарадка.

У артыкуле І. Сіневіч [1, с. 5–39], апроч структурна-тыпалагічнага аналізу юраўскага песенна-абрадавага матэрыялу, яго разгляд быў здзейснены (дарэчы, упершыню ў беларускай этнамузыкалогіі) у аспекце музычнай спецыфікі рэгіянальна характэрных праяў абрадавых дзей вяснова-юраўскага перыяду. У выніку паўстала карціна тэрытарыяльнай адметнасці вяснова-юраўскіх музычных традыцый Паазер'я і Панямоння, а таксама дыферэнцыяванасць саміх юраўскіх песенных стыляў у іх паазерскім і ў панямонскім арэалах. Рэгіянальны ракурс вывучэння юраўскай песеннай абраднасці раскрыў сваю плёнасць яшчэ і таму, што ў межах комплекснай стылістычнай методыкі напевы юраўскіх прасочваліся ў паслядоўна вытрыманым дыяганальным вектары іх геаграфічнага размеркавання на паўночна- і заходне-беларускіх тэрыторыях. Увага да характару тэрытарыяльнай дынамікі і назіранне за стылёвым разгортваннем юраўскага меласу з усходу (паўночна-ўсходняе Паазер'е) на захад (Панямонне) высветліла наяўнасць важных асаблівасцяў у яго кампазіцыі і структураўтварэнні. У іх ліку – цэнтралізуючая роля скачна-танцавальна-гульнявога кампанента і рухальна-карагоднай пластыкі ў структураванні абрадавых напеваў «Ягорія» на ўсходнім Паазер'і, дамінаванне дэкламацыйна-моўнай заклінальна-воклічнай асновы (накшталт «Юр'я, аддай ключы!») у юраўскіх заходняй часткі Паазер'я (Пастаўшчына, Браслаўшчына), наяўнасць пераважна спеўна-меладычнага гучання ў абрадавых юраўскіх на Панямонні (Дзятлаўшчына, Шчучыншчына).

У этнамузыкалагічных зборніках наступных год захавалася накіраванасць на вывучэнне аўтахтонных і гістарычна глыбінных з'яў беларускай этнамузычнай культуры. Што датычыць прапанаваных ракурсаў раскрыцця ландшафтаў этнамузычнай архаікі, то дзякуючы адпаведна збалансаваным аналітычным кірункам і дакладна абраным метадалагічным падыходам, яны далі свае, часам нечаканыя і новыя магчымасці паглыблення ў беларускі фальклорны фонд абрадавага генезісу і яго музычна-жанравую марфалогію.

У зборніку 1996 года [2] цэнтральным аб'ектам вывучэння выступілі стабільныя па часе ўзнаўлення, месцы ў побыце і традыцыйнай свядомасці беларусаў абыходна-віншавальныя абрады каляднага перыяду, а таксама паказальная сваім замацаваннем за часам піліпаўскага паста песенна-гульнявая дзея «Яшчар». Заяўленыя аўтарамі метадалагічныя пазіцыі ў цэлым арыентаваліся на комплекснае і сіс-

тэмнае вивучэнне каляднага песеннага і інструментальнага абрадавага матэрыялу і рэалізоўваліся з апорай на тыпалагічны і функцыйны прыныцып яго апісання і класіфікацыі.

Аналітычны «інструментарый», выкарыстаны адэкватна прадметнаму спектру даследавання гукавых праяў этнаграфічна разнастайнай на беларускіх абшарах зімовай абраднасці, даў сур'ёзныя вынікі. Прынамсі, шмат у чым новым для этнамузыкалагічнага ведання стала раскрытае Т. Канстанцінавай [2, с. 5–21] існаванне не толькі структурных адрозненняў, якімі вызначаецца панарама тыпаў паазерскіх абрадавых зімовых напеваў у арэале былога рассялення крывічаў, але і стылёвая аднароднасць карпусы гэтых напеваў як пэўнага тыпу меласу, прыналежага адной этнакультурнай прасторы, што гістарычна і геаграфічна склалася.

У этнаарганафанічным паводле праблематыцы артыкуле М. Казловіча [2, с. 22–38] асноўныя пазіцыі разгляду атрымалі накіраванасць на вывятленне семантычнай і функцыйнай нагрузкі музычных інструментаў і інструментальнай музыкі ў абыходна-калядных абрадах беларусаў. Акцэнтаванне набыла не толькі неабходнасць уліку гэтага неад'емнага кампанента гукавой «партытуры» Каляд, але і ўважлівай ацэнкі яго ролі як асноўнага фактара стварэння таго ўсёабдымнага святочнага настрою, па-за якім (як асаблівым сакральным станам абрадавай свядомасці носьбітаў) немагчыма рэалізацыя генеральнай ідэі абраду – ўздзеяння на жыватворныя сілы прыроды, дасягнення касмічнай гармоніі, дакранання да яе як першаасновы і галоўнай умовы жыцця.

Прысвечаны піліпаўскай песенна-гульнявой дзеі «Яшчар» артыкул Т. Бярковіч [2, с. 39–63] таксама паставіў аб'ект даследавання ў сувязь са старажытнай светапогляднай сістэмай. Дэталёвы, удумліва здзейснены аналіз структурнай будовы канкрэтных напеваў і агульных прыныцаў арганізацыі гукапрасторы піліпаўскай па прымацаванні дзеі выявіў спецыфічную (хоць у чымсьці натуральную для старажытнай этнамузычнай культуры) музычна-жанравую дваістасць «Яшчара». Паводле высновы даследчыцы, у музычным плане «Яшчар», як дзея, у розных варыянтах свайго правядзення не належыць да «чыста» гульнявых формаў, а спалучае музычна-стылістычныя прыкметы гульні і карагоду, аб'яднаныя ў апазіцыйным адзінстве.

Выхад трэцяга зборніка серыі «Беларускі музычны фальклор у даследаваннях маладых этнамузыкалагаў» планаваўся на 2001 год і павінны быў адзначыць некалькі прыкметных юбілеяў – 10-годдзе іс-

навання спецыялізаванай у сваім навуковым кірунку этнамузыкалагічнай серыі ў складзе выданняў БДАМ, 10-годдзе кафедры беларускай музыкі, на якой стварэнне этнамузыкалагічных зборнікаў было ініцыявана і ажыццяўлялася, а таксама – 95-годдзе з дня нараджэння Л. С. Мухарынскай – выбітнага даследніка музыкі і стваральніка сучаснай беларускай навуковай этнамузыкалагічнай школы.

Збег «зорных» дат, іх прыналежнасць да не менш «зорнага» першага года новага XXI стагоддзя і новага, трэцяга тысячагоддзя абавязвалі да ўлучэння ў асветлены россыпам неардынарных падзей зборнік такіх матэрыялаў, якія былі б найбольш рэпрэзентатыўнымі для навуковых праектаў маладых музыкалагаў. У зборнік (ён быў надрукаваны са спазненнем, у 2004 годзе) [3] увайшлі артыкулы, прысвечаныя этнамузычнай культуры басейна Заходняй Дзвіны, верхняга цячэння Дняпра і Дняпра-Друцка-Бярэзінскага міжрэчча.

Даследчыя падыходы аўтараў вызначыліся імкненнем раскрыць архаічныя формы беларускага песеннага фальклору на іх узроўні культурных універсальных. Дзеля гэтага апынулася важным ажыццявіць «зрэз» культурна-стылёвых пластоў на тэрыторыях заходнедзвінска-дняпроўскага басейна (крывіцкі этнаарэал) і даследаваць прыналежныя гэтай прасторы песенныя формы старажытнай абраднасці ў тых іх этнаграфічных і функцыйна-жанравых межах, якія адпаведныя геаграфічна-гістарычнаму рассяленню крывічаў.

Увага да тэрытарыяльна выразных артэфактаў каляндарна-земляробчага і сямейна-абрадавага песеннага фонду Заходнедзвіння і Верхняга Падняпроўя (улучна з памежнай па этнарэгіянальна-музычна-культурных характарыстыках Быхаўшчынай) акрэсліла профіль зборніка як не толькі «крывіцкі», але і ў значнай ступені рэгіяналістычны.

Аналітычны агляд тэарэтычных канцэпцый культуры крывіцкага этнаарэала (артыкул Т. Канстанцінавай) раскрыў аб'ём і надзвычайную складанасць звязанай з гэтым аб'ектам навуковай праблемы. Даследчыца паказала, што ў плане яе развязання важнымі з'яўляюцца ўсе набыткі навуковага досведу – ад прыналежных этналінгвістычнаму і археалагічнаму вывучэнню крывіцкіх этнатэрыторый, да сучасных спроб разгляду крывіцкага этнакультурнага ландшафту з этнамузыказнаўчых пазіцый. Пры гэтым найбольш сур'ёзнага ўліку патрабуюць вынікі арэалагічнага ахопу этнакультуры «беларускіх» частак крывіцкага арэала і разгляд тэрытарыяльна маштабнай крывіцкай этнамузычнай прасторы ў аспекце фактараў яе размежавання і цэласнасці.

Прысвечаны песенна-абрадавым традыцыям Масленіцы верхняга цячэння Дняпра артыкул В. Прыбыловай даў адкрыццё наяўнасці на Верхнім Падняпроўі чатырох адметных у музычна-стылёвым дачыненні масленічных «пучкоў» – пскоўска-смаленска-віцебскага, чашніцка-аршанска-мсціслаўскага, клімавіцка-хоцімскага і сожска-бесядска-іпучкага. Метад, заснаваны на прыцягненні тыпалагічнага і картаграфічнага аналізу матэрыялу, выявіў апроч таго меларэальную адпаведнасць гэтых «пучкоў» тэрыторыям лінгвістычных, этнаграфічных і археалагічных помнікаў верхнядняпроўскага басейна. Кампаратывістычны ракурс, які таксама быў задзейнічаны, дазволіў упершыню паказаць суаднесенасць масленічных мелаарэалаў з глыбіннымі арэаламі кантактных тэрыторый плямён зарубінецкага культурнага тыпу, штрыхаванай, днепра-дзвінскай і юхнаўскай археалагічных культур.

У цэнтры разгляду артыкула К. Крывашэйцавай [3, с. 62–87] – этнамузычны ландшафт Быхаўшчыны як тэрыторыі, якая, з аднаго боку, «знаходзіцца ... ў самым цэнтры Беларусі і рэпрэзентуе “культурны сэнс” найстаражытнейшага па часе засялення Дняпра-Друцка-Бярэзінскага міжрэчча» [3, с. 77], а з другога – выступае ў гэтай прасторы пераходнай і памежнай. Асноўная ўвага сканцэнтравана на каляндарным і сямейна-абрадавым песенным рэпертуары. Яшчэ адна сфера доследу музычна-стылёвая пераходнасць/памежнасць так званых фальклорных духоўных вершаў і псальмаў. Пастаноўка праблемы «мяжы» не толькі на матэрыяле архаічнага каляндарнага і сямейна-радавога цыклаў і не толькі ў непасрэдна геаграфічных каардынатах Дняпра-Друцка-Бярэзінскага міжрэчча дала магчымасць раскрыць шматузроўнеvasць праяў пераходнасці/памежнасці. Для фармавання тэарэтычных пазіцый беларускага этнамузыказнаўства ў гэтай галіне важнай стала выснова аўтара аб здольнасці памежжа ўтрымліваць «рознае і заставацца пры гэтым самастойным», мець злучэнне «музычных знакаў розных рэгіёнаў пры захаванні культурнай аўтаномнасці, непрыналежнасці ні да аднаго з навакольных масіваў» [3, с. 74].

Выпуск у 2006 годзе складанкі «Этнапесенная традыцыя Беларусі ў даследаваннях маладых музыказнаўцаў» (чацвёртай па ліку ў этнамузыкалагічнай навукова-даследчай серыі) даў, з аднаго боку, працяг практу, закладзенаму ў 1991 годзе, а з другога – ўзняў яго ў новым «статусе» ў якасці ўлучанага ў выдавецкі рэестр навуковых прац БДАМ з больш шырокай і абагульняльнай назвай «Пытанні этнамузыкалогіі» (рубрыка «Серыя 2») [4].

Паколькі публікацыя прыпала на знамянальнае для музыказнаўства 100-годдзе Л. С. Мухарынскай (1906–1987), змешчаныя ў зборніку артыкулы ў шэрагу выпадкаў паўсталі звязанымі з колам тых навуковых праблем і тэм, якія ў свой час былі сфармуляваны Л. С. Мухарынскай і ў пэўнай ступені закраналіся ў яе асабістых даследаваннях. Менавіта ў тыпалагічнай парадыгме і сістэмным паводле метадалагічнага профілю аспекце паўсталі ў артыкулах К. Крывашэйцавай, В. Прыбыловай, І. Катвіцкай, С. Ляшук распрацоўкі пытанняў арэалогіі і мелагеаграфіі каляндарна-земляробчых і сямейна-абрадавых (радзінных) беларускіх этнапесенных традыцый, а таксама разнастайных па структурных варыянтах апавядальных (баладных) песень. Гэтыя ж ракурсы сталі асноўнымі ў даследаванні Т. Заблоцкай райкова-спарышовай групы дажыначных Паазер’я, а таксама ў разглядзе К. Чарновай песень «авясец» (апошнюю ў цыкле «восеньскіх» магілёўскай часткі Беларускага Падняпроўя спецыяльна вылучала і ў аналітычным плане каментавала Л. С. Мухарынская). У выніку ўвагі да райкова-спарышовых дажыначных і восеньскіх «авясец» спецыяльную акцэнтацыю набылі важныя для іх вывучэння (і звязанай з імі больш шырокай навуковай праблемы) так званыя «лакальныя» («мясцовыя», «асаблівыя», «астраўныя») формы этнамузычнай культуры беларусаў. Не менш яркім паўстаў у зборніку 2006 года і заяўлены ў ім этнапсіхалагічны кірунак. Як безумоўна новы, ён знайшоў распрацоўку ў артыкуле І. Александровіч аб характары слыхавых арыенцраў («слыху») носьбітаў этнамузычнай традыцыі.

Багатым на актуальную для сучаснай этнамузыкалогіі тэарэтычную праблематыку можа быць ацэнены этнамузыказнаўчы зборнік 2013 года [5]. Вынесеныя на яго тытул назва «Гукасвет этнапесеннай культуры беларусаў у даследаваннях маладых музыказнаўцаў: музычная міфапаэтыка, артыкуляцыя, тыпалогія, мелагеаграфія» сведчыць, што поруч з пытаннямі тыпалогіі, жанрава-функцыйнай марфалогіі і мелагеаграфіі ландшафтаў беларускай этнамузычнай архаікі ўзнятым да распрацоўкі паўстаў сам гукавы свет этнапесеннай культуры беларусаў, яго праявы і спецыфічнасць, адлюстраваныя ў песенна-абрадавых практыках розных рэгіянальных і лакальных традыцый.

Праблемнае «поле» артыкулаў, змешчаных у першым раздзеле складанкі, вызначыла мэтанакіраваная ўвага аўтараў да сферы міфагука-паэтыкі беларускага старажытнага меласу, яго гукавышыннасці, артыкуляцыі і этнафаніі. Важным выступіла і тое, што разам з паслядоўна вытрыманым комплексным падыходам ўсе распрацоўкі

атрымалі прынцыповую скіраванасць на «жывы» гук. Даследаванне артэфактаў старажытнага паходжання з пазіцый іх непасрэднай абу-моўленасці сігнальна-камунікатыўнай гукадзейнасцю зрабіла ўнутраным стрыжнем і аб'ектам вывучэння такія праявы жыцця гучы, чыёй прасторай з'яўляецца ўсё сусвет, а мэтай – забеспячэнне праз гучавы рытуал непарушнай устойлівасці сусветнага «парадку» і непахіснасці яго цыклізму.

Выгуковасць, разгледжаная з увагай да так званых «першасных міфалагічных прататыпаў», знайшла асвятленне ў артыкуле Л. Лузько. Сваё раскрыццё яна атрымала ў значэнні найбольш глыбіннага фундаменту старажытнай абрадавай інтанацыйнасці. Падыход з пазіцый асноватворнай ролі фактару выгуковасці дазваляў даследчыцы паказаць, што ў архайным, татальна скіраваным на вядзенне дыялогу з сіламі прыроды мелаўтварэнні менавіта захаванасць першасных гучавых прататыпаў стварае (у выніку іх пастаяннай трансляцыі праз сродкі міфа-гуча-паэтыкі – клічнасць, імператыўна-патрабавальная воклічнасць, іншыя праявы інтанацыйна-вербальнай сугестыі) у такой ступені выгукова насычаную гучапрастору, якая пры любых функцыйных і структурных умовах яе ўвасаблення ў абрадавых напевах каляндарна-земляробчага і сямейна-радавога цыклаў застаецца устойлівай і, гэтак жа як у сваім зыходным прызначэнні, магічна дзейснай.

Вывучэнне выгуковасці, пададзенае ў артыкуле В. Карозы, прадэманстравала іншы падыход да яе як з'явы і гучавога феномена. Ракурс погляду і саму пастаноўку пытання вызначыла скіраванасць даследчыцы на аналіз гучаінтанацыйнай спецыфікі архайнага абрадавага спеву з пункту гледжання складу і зместу яго асобных элементаў як музычна-моўнай сістэмы. Аўтарка слухна акцэнтавала неабходнасць не толькі дыферэнцыяцыі шырока вядомага ў этнамузыказнаўстве (аднак, пры тым – надзвычай абагуленага) паняцця «выгук», але і важнасць развядзення ў абрадавых (прынамсі ў ранневеснавых) напевах розных беларускіх тэрыторый такіх праяў выгуковасці, як «выгук», «вокліч», «выгуковая зона». Вылучэнне гэтых кампанентаў, удакладненне зместу кожнага праз дэфініцыі на ўзроўні тэарэтычных паняццяў, а таксама акцэнтаванне раней мала каментаванага факту неаднастайнасці відаў выгуковых зон у «загуканнях» і іншых архайных рытуалах «вясны» стварылі падставу для карэктнага раскрыцця і абгрунтавання тых рэгіянальных адметнасцяў, якія існуюць не толькі ў функцыйным значэнні «выгуковых зон» і ў спецыфіцы іх арганізацыі, але і ў характары інтанавання саміх «выгукі». Рэальнай

апынулася апроч таго магчымасць паслядоўнай класіфікацыі тыпаў выгукаў і выяўлення геаграфічнай карціны размеркавання розных іх відаў на беларускай этнічнай тэрыторыі.

Два завяршальныя ў першай частцы зборніка артыкулы гэтаксама прысвечаны раскрыццю абрадавай гукасферы ў аспекце «механізмаў» яе структуравання і давядзення да стану напеваў як рэалізацыі меласу.

Своеасаблівым паводле абранага ракурсу разгляду пытання паўстаў досвед Г. Манько, скіраваны на выяўленне ўздзеяння на гука-тэмбравую афарбоўку і ўтварэнне інтанацыйных рэльефаў абрадавых напеваў Піншчыны тых фанетычных асаблівасцяў, якія паказальныя для дыялектнай мовы гэтага краю і характэрнага для яго тэрыторый традыцыйнага маўлення.

У аналітычна разгорнутым артыкуле В. Рыдкінай, прысвечаным фармаванню такога неад’емнага складніку архаічнай абрадавай меласферы і яе напеваў як гукавышыннасць, плён у даследаванні прынесла ўвага да разгледжанага ў якасці найбольш уплывовага ў гэтым працэсе фактару этнапесеннай артыкуляцыі. Аналіз з пазіцый міфа-гука-паэтыкі і падыход да змяненняў у гукавышынным стане напеваў не толькі як наступства унутраных зрухаў у тых або іншых зонах іх гукавой шкалы (з адпаведным ссоўваннем вышыннага ўзроўню ступеняў), але і як следства татальнай рухомасці гукавога строю абрадавых мелодый у іх маштабе цэлага прывялі да высновы аб комплекснасці прыроды гукавышыннасці і абумоўленасці праяў гэтай з’явы ўсімі закадаванымі ў беларускай музыцы архаічнага генезісу (і ў памяці этнічнага «слыху») асновамі міфа-гука-паэтыкі – ад фізічна-акустычных параметраў голаснага інтанавання да непасрэдна ўласцівых абрадаваму спеву гучнасна-дынамічных характарыстык і тэмбравых асаблівасцяў этнафаніі.

Артыкулы другога раздзела зборніка 2013 года выступілі сугучнымі тым кірункам беларусазнаўчай і славістычнай этнамузыкалогіі, якія рэалізуюць вывучэнне музыкі вуснай традыцыі ў яе структурна-тыпалагічных, рэгіянальных і лакальных праявах.

Разгляд з гэтых пазіцый сезонна-каляндарных практык гушканняў на арэях у мясцовасцях заходняй часткі Беларускага Паазер’я (Я. Максімава) стаў спробай вывучэння музычных «знакаў» гэтага абраду ў яго дастаткова шырокім этнатэрытарыяльным кантэксце. Праз суаднясенне такіх параметраў песенна-абрадавага комплексу заходнепаазерскіх гушканняў, як часовае замацаванне акцый рытуалу, змест стрыжнёвых сюжэтна-тэматычных групаў гушкальных песень, іх функцыйныя асаблівасці і лакальныя формы, а таксама праз параў-

нанне заходнепаазерскіх гушкальных узораў з іх балта-славянскімі і фіна-ўгорскімі паралелямі высветлілася значная ўстойлівасць «кодаў» розных па сезонным правядзенні каляндарных гушканняў, прычым не толькі на прыналежных Беларусі тэрыторыях.

Картаграфаванне і сістэматыка музычна-вербальных версій абрадавых песенна-веснавых дзей «Ваджэнне Стралы» (артыкул Л. Шапко) дазволіла значна ўдакладніць карціну іх арэалаў і часовай прыналежнасці ў этнапесеннай традыцыі паўднёва-ўсходняй часткі Беларусі. Прасочванне дынамікі тэрытарыяльнага размеркавання «Стралы» на ўзроўні функцыйнага, структурна-рытмавага, ладаінтанацыйнага і фактурнага зместу напеваў вывела аўтара на пастаноўку пытання музычнага «ядра» і музычнай «перыферыі» старажытнага абраду, а таксама стварыла магчымасць раскрыць наяўнасць двух (паўночна-заходняга – Рагачоўскі, Жлобінскі і паўднёва-заходняга – Гомельскі, Лоеўскі) вектараў «аддалення» абрадавых напеваў ад асноўнага цэнтра іх канцэнтрацыі ў Веткаўска-Добрушскім арэале.

Структурна-тыпалагічны і мелагеаграфічны ракурс разгляду ландшафту яшчэ адной буйной з’явы ў песеннай традыцыі Гомельскага Палесся – абраднасці русальнага тыдня (артыкул Н. Шуман) даў, як і ў вышэй названых тонка рэалізаваных распрацоўках, новае для беларускай этнамузыкалогіі навуковае веданне. Раскрытым, прынамсі, апынулася дастаткова строгае на ўсходнепалескіх тэрыторыях функцыйнае дыферэнцаванне русальных песенных формаў і падзел тыпавых мадэляў іх музычнага ўвасаблення на «праводныя» і «граныя». Картаграфічны аналіз матэрыялу таксама даў адкрыцці. Прынамсі, у якасці тэрыторый, асноўных для русальных песенна-абрадавых дзей, упершыню былі вызначаны Хойніцкі і Чачэрскі раёны Гомельшчыны, а цэнтрам – Хойнікшчына, дзе адначасова прадстаўлены і актыўна функцыянуюць усе (іх – тры) самыя буйныя тыпавыя разнавіднасці песень русальнага абраду.

Тры апошнія артыкулы зборніка сканцэнтраваны вакол пытанняў, аб’яднаных шырокай і складанай у навуковым плане праблемай «рэгіянальнае-пераходнае-памежнае-лакальнае». Гэта тым больш важна, што вывучэнне «песенных тэрыторый», якія ў выніку знаходжання на сумежжы гістарычна-этнаграфічных і этнакультурных арэалаў адзначаны шматлікасю моўных узаемаўплываў, суіснаваннем ў складзе аўтахтоннага насельніцтва розных антрапалагічных тыпаў, адметных паводле вераванняў, абрадавых практык і ўкладаў жыцця, заўсёды заставалася актуальным для тэарэтычнай і палявой этнамузыкалогіі. Гэ-

таксама прынцыповай з’яўлялася неабходнасць асэнсавання прычын мудрагелістай спалучанасці ў артэфектах, прыналежных да «песенных тэрыторый» пераходна-памежна-лакальнага кшталту, музычна-стылёвых прыкмет неаднастайных, амаль нязменна складаных, нібы сцягнутых з розных мясцовасцяў і, па сутнасці, гетэрагенных.

Здзейснены В. Лойка (Кісялеўскай) разгляд этнамузычнага ландшафту абрадавых практык Гродзенска-Бераставіцка-Свіслацкай часткі басейна сярэдняга цячэння Нёмана апынуўся скіраваным на развязванне менавіта такога кола пытанняў. Этнапесенны матэрыял ахапіў пераважна «яцвяжскую» частку этнамузычных традыцый Беларускага Панямоння. Аднак досвед іх раскрыцця ў маштабе агульнай ландшафтнай панарамы дазволіў высветліць характар суадносін лакальных, пераходных і памежных меламасіваў на тэрыторыях як паазерскага, так і палеска-панямонскага культурнага тыпу. Аўтарка пры гэтым цалкам улічвала рэальны стан сітуацыі і слухна падкрэслівала, што на цяперашні час пры атрыбуцыі песенных помнікаў традыцыйнай музычнай культуры Гродзенска-Бераставіцка-Свіслацкіх тэрыторый этнамузыкалаг не можа сцвярджаць яркасць гэтага краю як узорнага па захаванні зыходных для яго архаізмаў (гіпатэтычна – «яцвяжскіх»), бо такога роду глыбінны і, магчыма, спрадвечны этнапесенны пласт-ярус этнамузычнай культуры з’яўляецца ў гэтых мясцовасцях ужо зацягнутым іншым, крывіцкім «шлейфам» і, адпаведна, укладаецца ў мадэль паазерскага тыпу. Аднак пры параўнанні з прынцыпамі, сістэмнымі для песеннай культуры «крывіцкага» Паазер’я (у тым ліку – паўночна-заходняга, тэрытарыяльна блізкага Панямонню), комплекс Гродзенска-Бераставіцка-Свіслацкіх характарыстык – этнамузыкалагічных, этнаграфічных, этналінгвістычных, археалагічных, антрапалагічных – пацвярджае калі не адасобленасць, так значную своеасаблівасць культурнага ландшафту гэтага арэала, яго адметнасць, а з непасрэдна этнамузыкалагічных пазіцый – свайго роду вылучанасць. Асабліва гэты датычыць Свіслаччыны, якая знаходзіцца на самай ускраіне Беларускага Панямоння, сярод лясоў і балот. Пададзеная ў ёй культура з’яўляецца ў панямонскім этнапесенным масіве перыферыйнай, выглядае паводле функцыяна-жанравага і музычна-стылёвага напаўнення этнапесенных практык спецыфічнай і можа быць азначана як культура менавіта лакала, бо яна – іншага сістэмнага тыпу і іншага менталітэту носьбітаў, што па-свойму тлумачыць яе характарыстычныя параметры.

У якасці аб'ектаў, якія належаць да ліку статусных для этнамузычных культур «памежжа», паўсталі і музычна-стылёвыя меламасівы, характэрныя для старажытных ярусаў этнамузычных ландшафтаў, з аднаго боку – Случчыны, а з другога – локуса Белага, Чорнага і Спораўскага азёр. Узятыя ў параўнальным аспекце на перадапалескім, заходне-беларускім (панямонскім) і непасрэдна палескім «фоне» яны знайшлі разгляд у двух, змешчаных у зборніку артыкулах Н. Даніловіч (Вікторчык).

Абраныя да даследавання каляндарна-песенныя традыцыі раскрылі сваю адметнасць не толькі таму, што з'яўляюцца істотна аддаленымі па тэрыторыі. Абрадавыя формы песенных практык вярхоўяў р. Случ і не менш рэпрэзентатыўнага ў сваіх архаізмах локуса Белага, Чорнага і Спораўскага азёр паўсталі своеасаблівымі па ступені функцына-жанравай «напоўненасці» ў спявацкім побыце і рэпертуары мясцовасцей, па балансу сваіх складнікаў, іх унутранай будове, музычна-стылёвых характарыстыках, кірунках этнарэгіянальнага «прыцягнення» мелатыпаў і адпаведных ім ізамел. Прынамсі, у сувязі з яркасцю паўднёвага кірунку ізамел абыходных шчадроўных і летніх жніўных песенна-абрадавы комплекс каляндарна-земляробчага цыкла вярхоўяў Случы выявіў сябе як пераважна «палескі» паводле сістэмы. Што да наяўнасці заўважанай пры аналізе каляндарна-абрадавых матэрыялаў Случчыны валачобнай ізамелы (даволі нечаканай для гэтых мясцовасцяў), то яе знаходка, на думку даследчыцы, раскрыла след (і паказчык) кантактаў старажытных каляндарна-абрадавых практык Случчыны з суседнімі паўночна-заходнімі (Панямонне) і паўночнымі (Паазер'е) традыцыямі каляндарна-песеннай культуры беларусаў.

Яшчэ большую адпаведнасць статусу «памежнай» паказала асобна разгледжаная ў другім артыкуле Н. Даніловіч (Вікторчык) этнамузычная культура локуса Белага, Чорнага і Спораўскага азёр. Аналіз мелагеаграфіі, функцына-жанравай марфалогіі, інтанацыйнай і структурнай арганізацыі захаваных у арэале Белага, Чорнага і Спораўскага азёр песенна-абрадавых формаў земляробчага цыкла выявіў іх неаддзельнасць ад каляндарна-прымеркаваных і непасрэдна абрадавых каляндарна-песенных артэфактаў суседніх палеска-панямонскіх тэрыторый. У плане музычна-стылёвых характарыстык матэрыялу не менш важным у навуковым плане стала ўпершыню раскрытае актыўнае ўзаемапранікненне ў карпусе сезонных і абрадавых каляндарных напеваў локуса Белага, Чорнага і Спораўскага азёр структурных элементаў палескай, панямонскай і панямонска-паазерскай песенных сістэм і, як вынік, наяўнасці ў, здавалася б, тыпавых каляндарна-

песенных узорах «палескага» тыпу прыкмет «панямонскіх» або «панямонска-паазерскіх» і наадварот. Такім сама выразным знакам прыналежнасці да памежнага (або, магчыма, пераходнага) тыпу этнапесеннай традыцыі выступіла і такая выяўленая пры распрацоўцы набытых у ходзе палявых назіранняў асаблівасць песенных практык локуса Белага, Чорнага і Спораўскага азёр, як суіснаванне (нават у межах адной вёскі) аднолькавых па сваёй «вазе» і актыўнасці адначасовага выкарыстання спевакамі не толькі «мясцовых» (што цалкам натуральна) тыпавых каляндарна-песенных напеваў, але і характэрных для суседніх панямонскіх і панямонска-паазерскіх тэрыторый, іх узамадзейне і, як вынік, трансфармацыя. Са станам культуры памежнага тыпу апынуліся нарэшце звязанымі паказальныя для локусу Белага, Чорнага і Спораўскага азёр жанравыя «пустоты», чыё ўзнікненне (як гэта мае месца, дарэчы, і ў выпадку шэрага іншых этнапесенных зон, прыналежных да класу «пераходных») абумоўлена заменай характэрных для старажытных ярусаў этнапесеннага ландшафту архаічных функцыйна-жанравых формаў больш у параўнанні з імі «новымі» (прынамсі, «папярэдніх» калядна-абрадавых абыходных віншаванняў ражстовымі псалмамі).

Сёння, калі ёсць магчымасць ужо з досыць вялікай часовай адлегласці ацаніць серыю этнамузыказнаўчых зборнікаў БДАМ 1991–2013 гадоў, не выклікае сумневу, што тыя артыкулы маладых музыказнаўцаў, якія былі ў іх змешчаны, акрэслілі перспектывыя кірункі вывучэння старажытнай вуснатрадыцыйнай музычнай культуры беларусаў. Пацверджаннем могуць службыць не толькі кандыдацкія дысертацыі Т. Бярковіч [6], М. Казловіча [7], В. Прыбыловай [8], К. Крывашэйцавай (Семярыхінай) [9], Н. Даніловіч [10], створаныя ў працяг навуковых тэм, заяўленых імі ў распрацоўках 1991–2013 гадоў. У гэтым жа шэрагу – буйныя, апублікаваныя гэтымі аўтарамі і Т. Канстанцінавай, аўдыякалекцыі навукова каментаванай серыі «Аўдыятлас традыцыйнай музычнай культуры Беларусі»¹, сур’ёзныя даследніцкія манаграфіі [11–13]. Важна і тое, што падрыхтаваныя экс-

¹ У іх ліку:

Этнамузычныя традыцыі паўночнабеларускага рэгіёна: Сенненшчына [Электронны рэсурс] / склад. Т. Канстанцінава, В. Прыбылова. Электрон. дадз. (102’51” гуч.). Мінск: БДАМ, 2014. 2 дыскі [CD-ROM]: гуч., брашура (32 с.);

Каляндарна-песенныя традыцыі заходнепалеска-панямонскага памежжа [Электронны рэсурс] / склад. Н. Даніловіч. Электрон. дан. (106’41” гуч.). Мінск: БДАМ, 2015. 2 дыскі [CD-ROM]: гуч., брашура (32 с.);

педыцыйна-палявым і навукова-тэарэтычным досведам класічнай беларускай і еўрапейскай этнамузыкалагічнай славістыкі працы маладых музыказнаўцаў здзейснілі галоўнае – далі ім як навукоўцам неабходнае набліжэнне да тых набыткаў этнічнага музычнага вопыту, сфера якіх выступае фундаментальнай у гукавым фондзе беларускай этнамузычнай культуры. Ракурсы і метадалагічныя падыходы, якія былі выкарыстаныя ў іх даследчыцкіх распрацоўках, не толькі дазволілі маладым аўтарам акрэсліць для сябе маштаб і магутнасць ландшафтаў беларускай этнамузычнай архаікі, але і забяспечылі магчымасць непасрэднага пранікнення ў жывую рэальнасць фальклорнай спадчыны беларусаў, усвядоміць неацэннасць захаваных у ёй гукавых практык абрадавага генезісу, разнастайнасць сістэмных тыпаў саміх этнамузычных традыцый, іх рэгіянальных і марфалагічных праяў.

Каляндарна-песенная традыцыя паўночнabelарускага рэгіёна ў экспедыцыйна-палявых запісах Т. С. Якіменка [Электронны рэсурс] / склад. Т. Бярковіч, Т. Канстанцінава, В. Прыбылова. Электрон. дан. (140:56 гуч.). Мінск: БДАМ, 2016. 2 дыскі (CD-ROM): гуч., брашура (39 с.). Аўдыятлас традыцыйнай музычнай культуры Беларусі; вып. 7;

Этнамузычныя традыцыі ўсходнебеларускага рэгіёна: Чавушчына [Электронны рэсурс] / склад. Т. Бярковіч, Т. Канстанцінава, В. Прыбылова. Электрон. дан. (138:24 гуч.). Мінск: БДАМ, 2016. 2 дыскі (CD-ROM): гуч., брашура (31 с.). Аўдыятлас традыцыйнай музычнай культуры Беларусі; вып. 8;

Народны спявак-карыфей са Шклоўшчыны Віктар Петакоў [Электронны рэсурс] / склад. Т. Канстанцінава, В. Прыбылова, Т. Бярковіч. Электрон. дан. (117:01). Мінск: БДАМ, 2017. 2 дыска (CD-ROM): гуч., брашура (39 с.). Аўдыятлас традыцыйнай музычнай культуры Беларусі; вып. 9;

Валачобныя музычна-абрадавыя традыцыі беларусаў [Электронны рэсурс] / склад. Т. Канстанцінава. Мінск: БДАМ, 2018. 2 дыска (CD-ROM): гуч., брашура (39 с.). Аўдыятлас традыцыйнай музычнай культуры Беларусі; вып. 10;

Каляндарна-песенная традыцыя Беларускага Панямоння ў экспедыцыйна-палявых запісах Л. П. Касцюкавец [Электронны рэсурс] / склад. Т. Канстанцінава, Н. Даніловіч. Мінск: БДАМ, 2018. 2 (CD-ROM): гуч., брашура (39 с.). Аўдыятлас традыцыйнай музычнай культуры Беларусі; вып. 11;

Каляндарна-песенная традыцыя Дняпра-Друцка-Бярэзінскага міжрэчча [Электронны рэсурс] / склад. К. Семярыхіна. Электрон. дан. (116:06 гуч.). Мінск: БДАМ, 2020. 2 дыскі (CD-ROM): гуч., брашура (39 с.). Аўдыятлас традыцыйнай музычнай культуры Беларусі; вып. 12.

Песнапенні праваслаўнага богаслужэння ў беларускай этнамузычнай традыцыі [Электронны рэсурс] / склад. К. Чарнова. Электрон. дан. (119:48 гуч.). Мінск: БДАМ, 2021. 2 дыскі (CD-ROM): гуч., брашура (51 с.). Аўдыятлас традыцыйнай музычнай культуры Беларусі; вып. 13).

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Беларуский музыкальный фольклор в исследованиях молодых этно-музыковедов: сб. ст. / сост. Т. Якименко. Минск, 1991. 74 с.
2. Беларускі музычны фальклор у даследаваннях маладых этнамузыкалагаў: зб. арт. / уклад. і адказ. рэд. Т. Якіменка. Мінск, 1996. Вып. 2. 64 с.
3. Беларускі музычны фальклор у даследаваннях маладых этнамузыкалагаў: зб. арт. / уклад. Т. Якіменка. Мінск, 2004. Вып. 3. 88 с.
4. Этнапесенная традыцыя Беларусі ў даследаваннях маладых музыказнаўцаў: зб. навук. пр. / склад. Т. Якіменка. Вып. 11. Серыя 2. Пытанні этнамузыкалогіі. Мінск, 2006. 152 с.
5. Гукасвет этнапесеннай культуры беларусаў у даследаваннях маладых музыказнаўцаў: музычная міфапэтыка, артыкуляцыя, тыпалогія, мелагеаграфія: зб. навук. пр. / склад і навук. рэд. Т. Якіменка, Т. Бярковіч. Вып. 30. Серыя 2. Пытанні этнамузыкалогіі. Мінск, 2013. 247 с.
6. Бярковіч Т. Песенна-гульнявыя дзеі перыяду сонцавароту ў каляндарна-земляробчай традыцыі Беларусі: дыс. ... канд. мастацтв.: 17.00.02. Мінск, 1999. 148 л.
7. Казловіч М. Музыкант – Інструмент – Музыка ў каляндарна-абходнай абраднасці беларусаў: дыс. ... канд. мастацтв.: 17.00.02. Мінск, 2002. 148 л.
8. Прыбылова В. Песенна-абрадавыя традыцыі Масленіцы Верхняга Падняпроўя: дыс. ... канд. мастацтв.: 17.00.02. Мінск, 2007. 183 л.
9. Крывашэйцава К. Песенна-абрадавыя традыцыі Дняпра-Друцка-Бярэзінскага міжрэчча: дыс. ... канд. мастацтв.: 17.00.02. Мінск, 2008. 268 л.
10. Даніловіч Н. Каляндарна-песенная традыцыя заходнепалеска-панямонскага памежжа: этнамузычны ландшафт, міжрэгіянальныя сувязі: дыс. ... канд. мастацтв.: 17.00.02. Мінск, 2017. 275 л.
11. Прыбылова В. Музычны ландшафт песенна-абрадавых традыцый Масленіцы Верхняга Падняпроўя. Мінск, 2010. 151 с.
12. Бярковіч Т. Песенна-гульнявыя дзеі перыяду сонцавароту ў этнамузычнай традыцыі беларусаў. Мінск, 2015. 169 с.
13. Экспедиционно-полевое исследование региональных этномузыкальных традиций Беларуси в современных условиях / Т. Беркович, Т. Константинова, В. Прыбылова и др. Минск, 2020. 275 с.

REFERENCES

1. Yakymenko, T. (comp.). (1991). *Belorusskiy muzykalnyy folklor v issledovaniyakh molodykh etnomuzykovedov* [Belarusian musical folklore in the research of young ethnomusicologists]. Minsk, 74 p. (in Russian).
2. Yakimenka, T. (comp.). (1996). *Belaruski muzychny falklor u dasledavannjah maladyh etnamuzykolagav* [Belarusian musical folklore in the researches of young ethnomusicologists]. Minsk, Vol. 2, 64 p. (in Belarusian).

3. Yakimenka, T. (comp.). (2004). *Belaruski muzychny falklor u dasledavannjah maladyh etnamuzykologav* [Belarusian musical folklore in the researches of young ethnomusicologists]. Minsk, Vol. 3, 88 p. (in Belarusian).
4. Yakimenka, T. (comp.). (2006). *Etnapesennaja tradyцыja Belarusi v dasledavannjah maladyh muzykavnavcav* [Ethno-song tradition of Belarus in researches of young musicologists]. Minsk, Iss. 11, Series 2: Issues of ethnomusicology, 152 p. (in Belarusian).
5. Yakimenka, T., Biarkovich, T. (eds.). (2013). *Gukasvet etnapesennaj kultury belarusav u dasledavannjah maladyh muzykavnavcav: muzychnaja mifapetyka, artykuliacyja, typalogija, melageagrafija* [Sound world of ethno-song culture of Belarusians in researches of young musicologists: musical mythopoeitics, articulation, typology, melageography]. Minsk, Iss. 30, Series 2: Issues of ethnomusicology, 247 p. (in Belarusian).
6. Biarkovich, T. (1999). *Pesenna-gulnjavyja dziei peryjadu soncavarotu u kaljandarna-zemliarobchaj tradyцыi Belarusi* [Song-game actions of the solstice period in the calendar-agricultural tradition of Belarus]. PhD thesis. Minsk, 148 p. (in Belarusian).
7. Kazlovich, M. (2002). *Muzykant – instrument – muzyka v kaliandarna-abhodnaj abradnasci belarusav* [Musician – Instrument – Music in the calendar-circular rites of Belarusians]. PhD thesis. Minsk, 148 p. (in Belarusian).
8. Prybylova, V. (2007). *Pesenna-abradavyja tradyцыi Maslenicy Verhnjaga Padnjaprouja* [The Shrovetide Rite song traditions of the Upper Dniepe region]. PhD thesis. Minsk, 183 p. (in Belarusian).
9. Kryvashejcava, K. (2008). *Pesenna-abradavyja tradyцыja Dnepra-Drucka-Biarezinskaga mizhrechcha Padniaprovja* [Song and ritual tradition of the Dnieper-Drutsk-Berezina interfluvium of the Dnieper]. PhD thesis. Minsk, 268 p. (in Belarusian).
10. Danilovich, N. (2017). *Kaliandarna-pesennaja tradyцыja zahodnepaleska-paniamonskaga pamezhzha: etnamuzychny landshaft, mizhregijanalnyja suviazi* [Calendar-song tradition of the West Polesie-Panyamon border: ethnomusical landscape, interregional relations]. PhD thesis. Minsk, 275 p. (in Belarusian).
11. Prybylova, V. (2010). *Muzychny landshaft pesenna-abradavyh tradyцыj Maslenicy Verhnjaga Padnjaprovja* [The musical landscape of the song and ritual traditions of the Shrovetide of the Upper Dnieper]. Minsk, 151 p. (in Belarusian).
12. Biarkovich, T. *Piesienna-hulniavyja dziei pieryjadu soncavarotu ŭ etnamuzychnaj tradyцыi bielarusau* [Song-game actions of the solstice period in the ethnomusical tradition of Belarusians]. Minsk, 169 p. (in Belarusian).
13. Biarkovich, T. et al. (eds.) (2020). *Ekspeditsionno-polevoye issledovaniye regionalnykh etnomuzykalnykh traditsiy Belarusi v sovremennykh usloviyakh* [Expeditionary field study of the regional ethnomusical traditions of Belarus in modern conditions]. Minsk, 275 p. (in Russian).

Tamara Yakimenka, musicologist, ethnomusicologist, PhD in Musicology, Assistant Professor (Minsk, Belarus), tamara-yakimenko@mail.ru.

Landscapes of the Belarusian ethnic music of archaic layer: aspects of study (based on publications of ethnomusicological works of young musicologists BSC / BSAM 1991–2013)

Digests of articles by young musicologists of the Belarusian State Academy of Music, devoted to revealing the landscape panorama of the Belarusian ethnomusical culture of ritual genesis, are examined [1–5].

It's shown that the considerations of young researchers published in the ethnomusicological editions of 1991–2013 aim at studying the autochthonous and historically deep phenomena of the Belarusian folklore fund, at revealing the features of ethnic song and instrumental melos in ritual complexes of calendar-farming and life cycles.

A significant part of the research is devoted to the disclosure of typology, melogeography, functional load, intonational, structural-rhythmic-compositional and ethnophonic characteristics of song-ritual and instrumental practices of different regional and local traditions.

In the subject spectrum of the articles the important issues are the sound world of ethno-song archaic layer considered in the aspect of mytho-sound-poetics [5], the pitch, articulation and ethnophony of the ancient melos, conditioning thereof by the signal-communicative sound activity as a factor of stability of ritual sound standards in the musical consciousness of carriers for many centuries.

The 'song territories', which, as a result of placement on the borderland of historical-ethnographic and ethnocultural areas, are marked by a variety of linguistic influences, the coexistence of diverse anthropological types in the autochthonous population (with the appropriate difference in beliefs, ritual practices and lifestyles) found their study in the issues of the ethnomusicological series.

The ethno-song loci of various scales and levels – from their intraregional species ('local', 'special', 'island') [4] to status ones for ethnomusical cultures (the so-called 'regional borderland') [5] are studied. An ethnopsychological consideration is reflected in a number of articles [4].

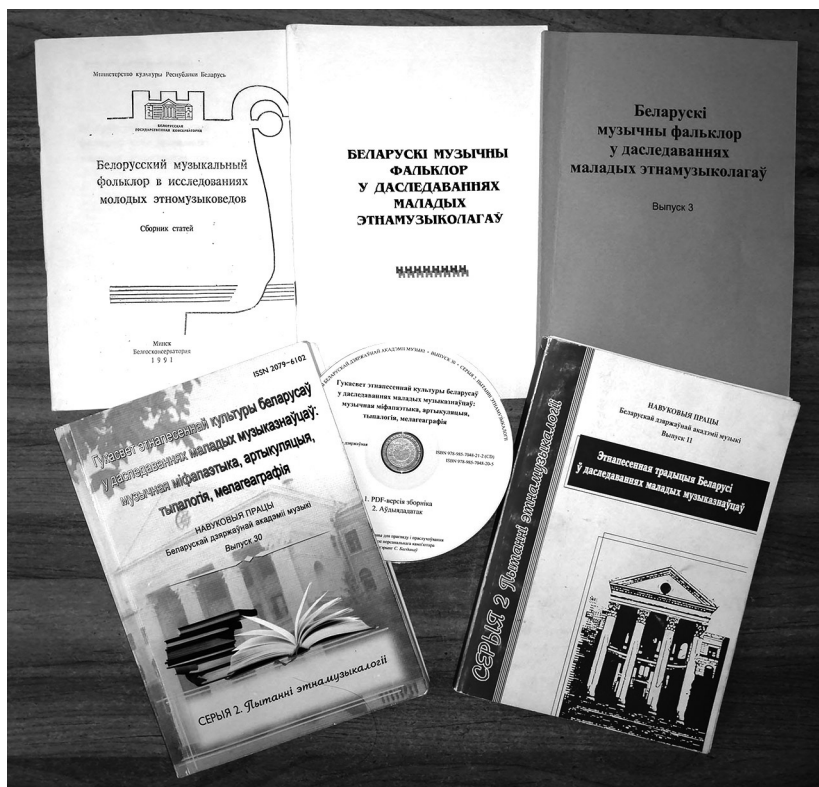
Among the objects studied by young musicians there are significant ones in the ethnomusic culture of Belarusians song forms of the 'Valachobny' (Easter) and St George Day ancient rituals [1], congratulatory visiting rituals of the Carol period and the 'Yashchar' roundelay-game action assigned to the time of the Philippe post (Advent) [2], childbirth and narrative (ballad) songs [4], groups of 'Rajok'–'Sparysh'–'Dazhynki' (end of the Harvest) and 'Aviasets' (autumn) songs of Poozer'e (Lake district) [4], song traditions of the Maslenitsa (Shrovetide) ceremonies [4], the lead of the 'Arrow', 'Rusal', spring swings [5].

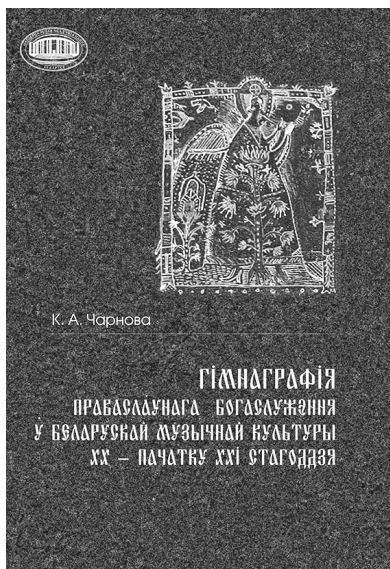
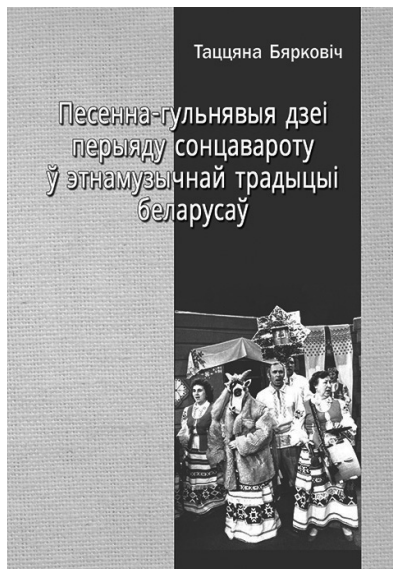
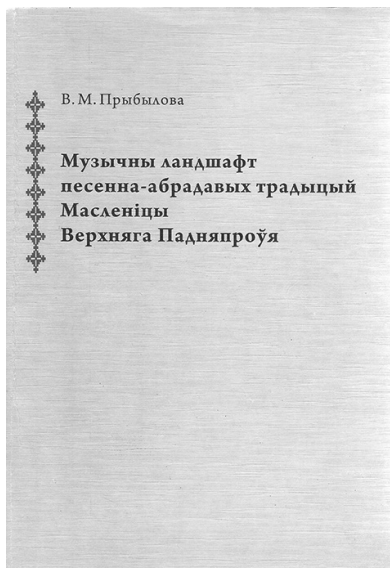
In the series of ethnomusicological collections of 1991–2013 landscapes of the ancient ethnomusic culture in its 'Belarusian' area on the territories of the Western Dvina basin, the upper course of the Dnieper, Dnieper–Druts–Berezina interfluvium, Ponenanije [1–5] were disclosed from the positions corresponding to the leading directions of modern ethnomusicology.

The perspective of the researches carried out by young musicologists, their level and directly the potential of scientific problems were confirmed later in ethnomusical dissertations [6–10], audio collections of the ‘Audio Atlas of the Traditional Musical Culture of Belarus’ and monographs [11–13].

Key words: melodic landscape, ethnos, the Belarusians, archaic layer, calendar song tradition, ethnomusic culture, functional genre groups, melodic geography, isomelody, area, region, ethno-song loci.

Стаття надійшла до редколегії 16.04.2020





УДК 78.031.4:39]:784.9

Людмила Гапон, Роман Дзвінка

ТРАДИЦІЙНИЙ СПІВ ТА
СУЧАСНЕ ФОЛЬКЛОРНЕ ВИКОНАВСТВО: програма
для музичних вишів (III–IV рівнів акредитації) із спеціальності
№ 025 „музичне мистецтво”, спеціалізації „музичний фольклор”
(освітньо-кваліфікаційний рівень „магістр”)

Людмила Гапон, старша викладачка кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (Рівне), +38 067 105 11 70.

Роман Дзвінка, канд. пед. наук, доцент Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (Рівне), roman_dzvinka@ukr.net, +38 050 233 52 27.

„Традиційний спів та сучасне фольклорне виконавство” – одна з базових фахових дисциплін виконавського блоку „Фольклорне виконавство” в курсі підготовки виконавців традиційної народної музики та науковців-фольклористів. Програму курсу укладено відповідно до поточних навчальних планів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету й призначено для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня „магістр” спеціалізації „музичний фольклор”. У вступній частині запропоновано опис дисципліни, визначено її мету, загальні та професійні компетентності, знання, вміння здобувачів вищої освіти й очікувані результати навчання. Навчальна програма складається з трьох змістових модулів, кожен із яких включає певний тематичний матеріал та охоплює відповідні дидактичні завдання. Розкрито структуру навчальної дисципліни, вимоги до самостійної роботи, визначено засоби оцінювання результатів навчання. Розробку доповнено методичним забезпеченням дисципліни, списком основної та допоміжної літератури й переліком інформаційних інтернет-ресурсів.

Ключові слова: музичний фольклор, традиційний спів, виконавська реконструкція, традиційна манера співу, сучасне фольклорне виконавство.

Обсяг курсу – 210 годин,
із них: індивідуальні – 70 годин,
самостійна робота – 140 годин.

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Опис дисципліни. Згідно з навчальними планами РДГУ від 30 травня 2019 року, „Традиційний спів” має статус обов’язкового компонента циклу дисциплін загально-практичної підготовки та викладається для студентів освітнього рівня „магістр” спеціалізації „музичний фольклор” спеціальності 025 „музичне мистецтво” упродовж 9–11 навчальних семестрів (по 2 год індивідуальних занять у тиждень). Загальний обсяг – 7 кредитів ЄКТС (210 год). Вид контролю: іспит – 10, 11 семестри.

Мета курсу „Традиційний спів” – поглибити знання здобувачів вищої освіти в галузі традиційного виконавства та вивчення сучасних форм побутування музичного фольклору й особливостей його сценічного втілення. У процесі рівноцінного освоєння традиційного та сучасного фольклорного виконавства майбутні фахівці повинні чітко усвідомлювати роль етнічного коріння в реконструкції національної музичної спадщини.

Навчальний курс „Традиційний спів та сучасне фольклорне виконавство” належить до циклу професійно-орієнтованих дисциплін, має практичний нахил, спрямований на підготовку висококваліфікованих фахівців, здатних творчо вирішувати завдання вивчення та популяризації традиційної народної музичної культури. Необхідність викладання цієї навчальної дисципліни в музичних вишах України визначається цікавістю до відтворення автентичної музики та її подальшого поширення на аматорському й професійному рівнях.

Навчальна програма підготовки виконавців народної музики передбачає представлення традиційного виконавства як цілісної системи, що охоплює не тільки його складові (виконавська манера, жанрові та стильові особливості й ін.), а й сучасне подання фольклорного музичного матеріалу в процесі виконавської реконструкції. Особливого підходу до осмислення змісту навчальної програми та до упорядкування такої програми вдалося досягти шляхом поєднання спектра набутого творчого досвіду виконання автентичних пісень і переосмислення сучасних умов функціонування фольклорної традиції.

У процесі засвоєння курсу майбутній фахівець повинен удосконалювати спеціальні знання, вміння та навички, які він набув під час вивчення цілого комплексу фахових дисциплін на шляху здобуття ОКР „бакалавр” за кваліфікацією „бакалавр музичного мистецтва, викладач, артист ансамблю, керівник фольклорного ансамблю”.

У сучасних умовах з урахуванням запитів студентства постала потреба запровадити в навчальний процес ОКР „магістр”, окрім традиційного співу, ще й сучасне фольклорне виконавство. Такий крок надає можливість талановитій молоді, яка прагне здобути фах музиканта-фольклориста, самореалізуватися в майбутній професійній діяльності з орієнтацією на ринкові умови.

Зміст дисципліни передбачає теоретичну, практичну й самостійну підготовку. У процесі проведення індивідуальних занять із традиційного співу здобувачі вищої освіти опановують аналітичні фахові знання, принципи та методику традиційного виконавства, удосконалюють виконавську майстерність, переймаючи складні вокальні прийоми від автентичних співаків і виробляючи власні прийоми. Особливу увагу звернено на культуру вокальної мови, що охоплює поняття: тембр голосу, виразна артикуляція, чистота інтонації, правильне музичне фразування мелодій і тексту та цілісне осмислене трактування пісні. Важливе місце відведено творчій імпровізації, що залежить від певного співочого стилю, музичної підготовки здобувача та рівня його слухових навичок. Набуті знання й уміння використовують у процесі засвоєння стилістики сучасного фольклорного виконавства та практики концертно-виконавської діяльності. Такий підхід ставить як здобувача вищої освіти, так і викладача в ситуацію постійного пошуку та експериментальних новацій, що забезпечує розвиток творчої самостійності.

Найважливішим у роботі педагога є використання етнопедagogічного досвіду для збагачення знань здобувача, з одночасним урахуванням його індивідуальних здібностей та кола професійних інтересів. На початковому етапі засвоєння основ сучасного фольклорного виконавства основний і обов’язковий момент у роботі зі студентами – домогтися певної виконавської свободи. З огляду на унікальну природу та перманентні видозміни фольклорного мистецтва, сьогодення вимагає застосування спеціальних підходів у його вивченні. Для цього в освітній процес кафедри запроваджуються інноваційні методи навчання з використанням комп’ютерних технологій, інтернет-ресурсів та форм навчальної діяльності здобувачів вищої освіти, що базуються на принципах музичної етнопедagogіки.

Самостійна робота та індивідуальні заняття з викладачем спрямовані на поглиблення знань у галузі фольклорної традиції та її сучасного виконавства, засвоєння різних форм і методів опрацювання народномузичного матеріалу, формування навичок співу в супроводі

музичних інструментів і фонограми. Практичне представлення виконавського репертуару зобов'язує здобувача створити власні обробки народномузичних творів із максимальним збереженням автентичних ознак пісенного джерела й підготувати невелику концертну програму, яка б охоплювала традиційні та стилізовані пісні.

Самостійна підготовка вимагає від здобувача розробки технічних вправ на основі народновокальних творів, розучування народних пісень – тих, які обрано за власним бажанням, та тих, які запропонував викладач, підготування коментаря до обраного репертуару. Серед завдань самопідготовки із сучасного фольклорного виконавства важливими є слухання аудіо- та перегляд відеозаписів етногуртів, створення обробок народномузичних творів. Під керівництвом викладача здійснюється вибір музичних інструментів для супроводу пісні, серед яких скрипка, цимбали, сопілка, а також акомпануючі – кобза, баян, гармошка, контрабас та інші епізодичні етнодухові (тилінка, дудка, флюяра, окарина та ін.) й ударні – барабан, бубон (решітка). Учасниками інструментального ансамблю зазвичай стають здобувачі вищої освіти ОКР „бакалавр” та „магістр” музичних кафедр Інституту мистецтв РДГУ, яких до творчої співпраці залучає сам виконавець народних пісень, а викладач виконує функцію консультанта.

Спів традиційних пісень у супроводі фонограми (мінус) передбачає їхнє виконання в якомога наближеному до пісенної традиції варіанті. Водночас самостійна робота здобувачів вищої освіти не виключає виконавства (спів) у малих ансамблевих формах (дует, тріо) чи доповнення звучання фонограми музичними інструментами, як-от скрипка, сопілка, цимбали та ін. Джерельною базою фонограм (мінус) є мережа інтернет та приватні архіви авторів цієї програми й широкого кола поціновувачів, які цікавляться традиційною культурою та українською сучасною музикою.

Виходячи із зазначеного вище та враховуючи терміни навчання, зміст і структура програми передбачають три змістові модулі. Перший модуль охоплює питання розвитку та закріплення ладоінтонаційних і метроритмічних навичок традиційної манери співу регіонів Середнього, Західного Полісся та Волині, засвоєння жанрової класифікації сучасних виконавських стилів і їхніх особливостей та опрацювання народномузичних творів у поєднанні автентичного співу з використанням музичних інструментів. Другий модуль має на меті перейняття та закріплення манери виконання одного автентичного

співака з урахуванням його індивідуальних особливостей, а також засвоєння локальної музичної стилістики певного осередку та експериментування із фольклорним матеріалом і сучасними музичними стилями. Змістовий модуль 3 присвячено вдосконаленню виконавської майстерності на основі створення індивідуального виконавського стилю, вироблення й фіксації власних вокальних прийомів та розвитку імпровізаторських здібностей. Практичне представлення стилізованого репертуару зобов'язує здобувача створити власні аранжування народномузичних творів із максимальним збереженням фольклорних ознак першоджерела та підготувати невелику концертну програму, яка би охоплювала традиційні пісні та зразки сучасного виконавства.

У процесі вивчення навчальної дисципліни здобувач вищої освіти повинен оволодіти такими компетентностями:

- здатність розуміння предметної ділянки та осмислення професійної діяльності;
- здатність до творчої діяльності в напрямку виконавської реконструкції та етнографічного аранжування зразків народної музики;
- здатність оцінювати та забезпечувати якість мистецької діяльності;
- здатність вміло використовувати художні виконавські засоби виразності відповідно до стилю народномузичного твору;
- здатність до виявлення ініціативи та лідерських якостей;
- здатність до міжособистісної взаємодії.

Унаслідок вивчення навчальної дисципліни здобувач вищої освіти повинен **знати**:

- історію традиційного виконавства;
- особливості традиційної співацької манери;
- виконавські стилі, їхні особливості та відмінності;
- методику вивчення та засвоєння народномузичного матеріалу;
- основні принципи підбору музичного матеріалу та його жанрову приналежність;
- закони варіативності відповідно до традиції певного локального середовища або ж окремо взятого виконавця;
- специфіку імпровізації відповідно до традиції виконавства певного регіону;
- особливості виконавства народномузичного твору в супроводі музичних інструментів чи фонограми.

вміти:

- аналізувати процеси трансформації народної музики та адаптації фольклорних творів до умов глобалізованої культури;
- проаналізувати манеру виконавства окремого автентичного виконавця, середовища, регіону;
- самовдосконалюватися та формувати особливий склад музичного мислення для глибинного відчуття традиційної музики;
- розкрити особливості відродження та популяризації пісенної традиції певного регіону, конкретного осередку у формі, найточніше наближеній до фольклорного першоджерела;
- удосконалювати майстерність виконавства й оволодіння вміннями та навичками виконання народнопісенних творів у супроводі музичних інструментів чи фонограми;
- формувати мистецький смак презентації фольклорної музики, навички сценічного втілення фольклору та розвивати гармонічний слух;
- опрацьовувати народномузичний матеріал у різних формах поєднання традиційного виконавства і фольклоризму з подальшою постановкою на сцені;
- дотримуватися законів сценічної презентації народнопісенного твору (засоби розкриття характеру пісні, сценічна культура).

Очікувані результати навчання. Підсумком вивчення навчальної дисципліни має стати досягнення таких програмних результатів:

- вміння аналізувати фахову музичну та мистецтвознавчу літературу;
- знання основних понять та закономірностей розвитку культури з позиції синергетики, взаємозв'язок мистецтва із суспільно-історичним розвитком;
- знання принципів навчання музично-виконавської та музично-педагогічної діяльності як основоположних педагогічних засад, що визначають основи професійної музичної освіти;
- застосування методики з використання сучасних музичних комп'ютерних технологій, локальних і глобальних мереж, програмного забезпечення для організації спільної роботи;
- використання принципу поетапно-прогресивного навчання, передусім стосовно навчальних дисциплін, спрямованих на формування музичного мислення;
- поетапне формування професійного музиканта, яке виявляється в послідовності й спадковості навчання, логічному зв'язку між

навчальними класами музичної школи, курсами середніх та вищих навчальних закладів, між початковою і вищою ланками професійної музичної освіти;

- застосовування методики загальномузичного, техніко-виконавського й художньо-творчого розвитку, яку використовують на практичних та індивідуальних заняттях;
- користування законодавчими й нормативно-правовими актами з охорони праці, аналіз умов та організації праці в навчальних закладах та концертній діяльності;
- відповідальність за розвиток професійних знання і практик.

Навчальна дисципліна „Традиційний спів” має важливе значення в комплексі міжпредметних зв’язків і тісно пов’язана з дисциплінами „Фольклорний ансамбль”, „Музично-етнографічна транскрипція”, „Основи науково-дослідної роботи” та іншими фаховими дисциплінами.

ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Змістовий модуль 1. Специфіка інтерпретації традиційного й сучасного фольклорного виконавства

1.1. Органічна робота всіх ланок співацького апарату в комплексі.

Технічні вправи на основі невеликих поспівок із народнопісенного матеріалу для розвитку та закріплення ладоінтонаційних і метроритмічних навичок традиційної манери виконання, підкріплених теоретичними знаннями та слуховим сприйняттям. Слухання аудіозаписів, перегляд відеозаписів та аналіз календарно-обрядових і сезонно-трудова пісень: колядок, веснянок, волочібних, кустових, купальських, петрівчаних, ягідних, косарських, жнивних пісень. Визначення стильових особливостей та наслідування манери співу регіонів Середнього, Західного Полісся та Волині. Вивчення й виконання трьох вибраних пісень.

1.2. Сучасне фольклорне виконавство та проблема популяризації традиційної народної музики.

Жанрова класифікація, сучасні виконавські стилі та їхні особливості. Прослуховування та аналіз (стильовий, виконавський) народних пісень у виконанні сучасних українських гуртів, чия музика має етнічне спрямування: „ГуляйГород”, „ДримбаДаДзига”, “The Dooh”, „Етно XL”, „Дуліби”, „ТаРута”, „Астарта”, „Острів дитин-

ства”, “Go_A” та ін.¹ Визначення стильових відмінностей музичних жанрів сучасної музики, особливостей виконавської реконструкції музичного матеріалу (репродуктивна та стилізована), манери співу. Аналіз вокальних виконавських прийомів та їхнього застосування відповідно до рівня професійної підготовки з використанням грудного й головного регістрів, збереження тембрового забарвлення звуку, зміна ритмічного малюнка, варіативність, сценічна культура. Осмислення технології творчого опрацювання народномузичних творів у поєднанні автентичного співу та музичних інструментів. Гармонізація вибраних творів, ритмічна пульсація та темброва палітра, ретельний підбір інструментарію тощо. Розучування та стилізоване виконання трьох пісень різних жанрів.

Змістовий модуль 2. Особливості засвоєння манери традиційного виконавця та презентації народної музики

2.1. Перейняття та закріплення манери виконання одного автентичного співака.

Врахування індивідуальних особливостей співака (специфічні виконавські прийоми, звукоутворення, тембральне забарвлення голосу, мовна лексика, поведінка під час виконання тощо). Вправи на розвиток виконавської техніки на основі мелодичних поспівок (із репертуару виконавця, обраного для наслідування). Прослуховування аудіозаписів, перегляд відеозаписів та аналіз родинно-обрядових і звичайних пісень на прикладі найкращих носіїв фольклорної традиції: Пелагеї Місюри, Уляни Кот, Домініки Чекур, Ганни Куришко, Івана Петровця та ін. Підготовка до вивчення родинно-обрядових та звичайних пісень (етномузикознавчий аналіз і виконання транскрипцій народновокальних творів). Перейняття та виконання трьох різнохарактерних народновокальних творів із представленням етномузикознавчого й техніко-виконавського коментаря.

2.2. Особливості освоєння стилю сучасного фольклорного виконавства.

Стилізація народномузичної традиції. Засвоєння локальної музичної стилістики певного осередку та експериментування із фольклорним матеріалом і сучасними музичними стилями. Слухання тра-

¹ Т. зв. етностиль у сучасній музичній культурі, відповідно вживають терміни етногурт, етномузика, етнорок, етнопоп і т.д.

диційних народних пісень та вивчення форм їхньої популяризації у творчих обробках етнотвірців й ілюстрування стилізації народної музики яскравих представників української естради: Каті Chilly, Оксани Мухи, Антоніни Матвієнко, “КНАУАТ” та ін. Види й форми популяризації етномузики на основі синтезу мистецтв. Написання ескізних творчих опрацювань (сучасних аранжувань) народнопісенних творів у формі дирекціону (мініпартитура) і їхня підготовка до сценічного виступу (виконавець – здобувач вищої освіти). Підготовка двох складних народнопісенних творів (одного з них у рубатному ритмі) та одного в супроводі фонограми чи музичних інструментів (традиційних і сучасних).

Змістовий модуль 3. Удосконалення виконавської майстерності та розкриття власної індивідуальності

3.1. Удосконалення виконавської майстерності на основі створення власного індивідуального виконавського стилю.

Вироблення та фіксація власних вокальних прийомів для збагачення мелодико-ритмічної фактури. Варіантність та імпровізація як творчий метод виконавського самовдосконалення. Розвиток імпровізаторських здібностей на основі аналізу та вивчення балад як одного з найбільш імпровізаційних жанрів. Виконавська техніка: робота грудного регістру, тембральне забарвлення, дихання, звукоутворення, мовна лексика (дотримання місцевої говірки), гучність, мелізматика та орнаментация (морденти, тріолі, квартолі, довге й коротке глісандо, пролангації та аббревіації, „йодлі”), складні ритмічні малюнки, довгі фермати. Прослуховування й аналіз творів різних жанрів. Здійснення транскрипцій народних пісень. Вивчення та виконання трьох різножанрових народновокальних творів із представленням етномузикознавчого й техніко-виконавського коментаря.

3.2. Підготовка та презентація концертної програми.

Повторення засвоєного народнопісенного репертуару, який вивчав здобувач вищої освіти упродовж навчання в магістратурі. Слухання фонозаписів вибраних творів і спроба їхнього відтворення на слух. Створення сучасних обробок та аранжувань народномузичних творів. Складання, підготовка й презентація невеликої концертної програми (4–5 народновокальних творів різних жанрів) із представленням традиційних пісень та народномузичних зразків стилізованого репертуару в супроводі музичних інструментів (традиційних, сучасних) чи фонограми й поданням розширеного коментаря до них.

Структура навчальної дисципліни

Модуль 1

Змістовий модуль 1. Специфіка інтерпретації традиційного й сучасного фольклорного виконавства

Назви змістових модулів і тем	Денна форма			Заочна форма		
	Разом	інд.	с.р.	Разом	інд.	с.р.
Тема 1. Органічна робота всіх ланок співацького апарату в комплексі	30	10	20	30	3	27
Тема 2. Сучасне фольклорне виконавство та проблема популяризації традиційної народної музики	45	15	30	45	3	42
Разом за змістовим модулем 1	75	25	50	75	6	69

Модуль 2

Змістовий модуль 2. Особливості засвоєння манери традиційного виконавця та презентації народної музики

Тема 1. Перейняття та закріплення манери виконання одного автентичного співака	30	10	20	30	3	27
Тема 2. Особливості освоєння стилю сучасного фольклорного виконавства	45	15	30	45	3	42
Разом за змістовим модулем 2	75	25	50	75	6	69

Модуль 3

Змістовий модуль 3. Удосконалення виконавської майстерності та розкриття власної індивідуальності

Тема 1. Удосконалення виконавської майстерності на основі створення власного індивідуального виконавського стилю	30	10	20	30	3	27
Тема 2. Підготовка та презентація концертної програми	30	10	20	30	3	27
Разом за змістовим модулем 3	60	20	40	60	6	54
Усього годин	210	70	140	210	18	192

Самостійна робота

№ з/п	Назва теми	К-ть год
1	Змістовий модуль 1 Прослуховування записів календарно-обрядових і сезонно-трудова пісень, їхній стильовий та виконавський аналіз. Закріплення ладоінтонаційних та метроритмічних особливостей традиційної манери виконання на основі розучуваних творів. Вивчення двох різнохарактерних пісень за вибором викладача з подачею коментаря щодо побутування та приналежності до обрядодії.	20
2	Прослуховування записів (відеоперегляд) українських етногуртів, аналіз сучасних виконавських етностилів. Розробка вправ на засвоєння та розвиток темброво-фонічних, інтонаційних й інших особливостей пісенної традиції. Гармонізація народної пісні, підбір музичних інструментів для її супроводу, розучування та ілюстрація.	30
3	Змістовий модуль 2 Прослуховування та виконавський аналіз власних записів, що здійснюються в процесі магістерського дослідження. Виконання транскрипцій народновокальних творів. Підготовка та ілюстрація двох пісень (одна з них за власним вибором) із репертуару обраного для наслідування автентичного співака.	20
4	Вивчення видів та форм сучасного фольклорного виконавства у творчості лідерів української естради. Переосмислення фольклорного твору, його сценічне трактування. Гармонізація та усне аранжування народної пісні за вибором викладача з поданням етнографічного коментаря щодо побутування твору у фольклорному середовищі й особливостей його стилізації. Підготовка та ілюстрація народнопісенного твору в супроводі фонограми.	30
5	Змістовий модуль 3 Закріплення власного набору технічних виконавських прийомів та розвиток імпровізаторських здібностей. Здійснення транскрипцій народних пісень та виконавського аналізу. Підготовка одного складного народновокального твору (балада, літні пісні) від автентичного виконавця з урахуванням індивідуальних вокальних можливостей.	20

6	Вільне застосування темброво-фонічних, інтонаційних та інших виконавських особливостей на основі пісенної традиції даного регіону. Створення аранжування народної пісні за власним вибором. Підготовка презентації невеликої концертної програми (4–5 відмінних композиційно та мелотипологічно народновокальних творів) із представленням розширеного етнографічного коментування.	20
	Разом	140

Засоби оцінювання результатів навчання

- екзамен;
- презентації результатів виконаних завдань та досліджень;
- самоконтроль (самостійне визначення змісту, форми творів, виконавських стилів тощо).

Методичне забезпечення

1. Бреславець Г. Виконавська реконструкція фольклорного тексту в сучасному культурному вимірі. *Народна музика Волині та Полісся: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга*. Рівне, 2014. С. 42–22.
2. Гапон Л. До проблеми виховання співака у вторинному фольклорному ансамблі. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2010. Вип. 43. С. 294–301.
3. Гапон Л. Навчально-виховна робота у фольклорному ансамблі. *Динаміка фольклорного виконавства: матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору*. Рівне, 2009. С. 71–75.
4. Гапон Л. Робота з вторинним фольклорним ансамблем. Методичні поради. Рівне, 2014. 14 с.
5. Грица С. Українська фольклористика XIX–початку XX століття і музичний фольклор. Нарис. Київ–Тернопіль: Астон, 2007. С. 52–126.
6. Дзвінка Р. Виховання дослідників і виконавців традиційної народної музики та стандарти вищої мистецької освіти. *Динаміка фольклорного виконавства: матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору*. Рівне, 2009. С. 64–71.
7. Куришко-Шаргар Я. Народні пісні Західного та Середнього Полісся: виконавський процес і репертуар / заг. ред. Ю. П. Рибак. Рівне, 2014. 132 с.
8. Маслій К. Найбільш типові недоліки глосу і способи їх усунення: методичні рекомендації для студентів інституту культури. Рівне, 1986. 19 с.

9. Осадча В. Професійна підготовка співаків народного спрямування на методологічній основі української етномузикології. *Народна музика Волині та Полісся: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга*. Рівне, 2014. С. 13–22.
10. Рибак Ю. Пісенна творчість. *Етнокультура Рівненського Полісся* / упор. В. П. Ковальчук. Рівне: ПП ДМ. 2009. С. 281–288.
11. Сінельников І. Робота з фольклорним колективом: методи опанування традиційного музичного матеріалу. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 1 (184). С. 65–68.
12. Цапун Р. Народні обряди з репертуару гурту „Джерело”: навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів за спеціальністю „Музичне мистецтво”. Рівне: Перспектива, 2003. 124 с.
13. Юзюк О. Методика викладання народного солоспіву: курс лекцій. Рівне, 2007. 56 с.
14. Юзюк О. Про народне звукоутворення та методи засвоєння співочої традиції у вторинному виконавстві. *Педагогічний дискурс: зб. наук. пр. Хмельницький*, 2008. С. 211–213.
15. Юзюк О. Традиційний сольний спів: метод. рек. Рівне, 1999. 20 с.

Рекомендована література

Основна

1. Вибрані пісні з голосу Уляни Кот: навчально-репертуарний збірник / упор. Л. Д. Гапон. Рівне, 2006. 84 с.
2. Ковальчук В. Народна музика Рівненського Полісся: обрядові пісні / заг. ред. Ю. П. Рибак. 2-е видання. Рівне: НУВГП, 2009. 188 с.: з іл., нот., CD.
3. Куришко Я. Пісні від Ганни Куришко: фольклорний збірник / заг. ред. Ю. П. Рибак. Рівне, 2006. 103 с.: з іл., нот., CD.
4. Народна музика північної Рокитнівщини (за матеріалами експедиції 2001 року) / упор. Ю. П. Рибак, Л. Д. Гапон. Львів: Сполом, 2002. 108 с.
5. Народна музика Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука / за заг. ред. Ю. П. Рибак. Рівне: Видавець Дятлик М. С., 2018. 316 с.: іл., нот., CD.
6. Народні пісні Березнівщини: за матеріалами експедиції 2013 року / упор. Ю. Рибак. Рівне: Дятлик М. С., 2016. 208 с.
7. „Ой на kota воркота”. Колискові пісні Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука. Рівне: ПП „Формат-А”, 2019. 52 с.: іл., нот., CD.
8. Пісні Волині і Полісся. „Наш роде хороший...” Вип. 1. / упор. П. В. Клекоцюк, О. І. Коменда. Луцьк: ВМА „Терен”, 2009. 216 с.
9. Пісні з Колодяжна / зап. та упор. О. Ошуркевича. Луцьк: Надстир’я, 1998. 149 с.

10. Пісні з репертуару „Волинян” / транскр. та упор. Л. Гапон. Рівне, 2010. С. 19–110.
11. Пісні поліського літа. Репертуарний збірник / упор. О. М. Юзюк. Рівне, 2004. 60 с.
12. Рибак Ю. Пісенна творчість. *Етнокультура Рівненського Полісся* / упор. В. П. Ковальчук. Рівне: ПП ДМ, 2009. С. 281–331.
13. Цехмістрюк Ю. Народні пісні Волині: фонографічні записи 1936–1937 років / джерельні матер. та вид. Б. Столярчука; відчитан. та заг. ред. Б. Луканюка. Львів, Рівне, 2006. 480 с. з іл., нот., CD.
14. Ховайло О. Пісні рідного краю: традиція села Забороль Рівненського району / заг. ред. Ю. П. Рибак. Рівне, 2013. С. 15–47.
15. Цапун Р. Мелодії древнього Нобеля / зап., транскр. та впор. Р. В. Цапун. Рівне: Перспектива, 2003. 128 с.
16. Цапун Р. Співає „Джерело”: репертуарний збірник з традиційного гуртового та сольного співу. Рівне: РДІК, 1997. 104 с.
17. Народні пісні Рівненщини: фонографічний збірник / ред.-упор., автор передн. сл. і прим. Н. Супрун-Яремко. Рівне: ПП М. Дятлик, 2013. 460 с.

Допоміжна

1. Боярська Н., Гапон Л. Особливості традиційного вокального виконавства на Західному Поліссі. *Етнокультурна спадщина Полісся*. Рівне, 2004. Вип. 5. С. 192–197.
2. Грица С. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості. *Народна творчість та етнографія*. 1989, № 5. С. 5–9.
3. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Київ–Тернопіль, 2002. 236 с.
4. Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. Тернопіль, 2000. 228 с.
5. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика): навч. посіб. Київ: Заповіт, 1997. 391 с.
6. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ: Музична Україна, 1990. 334 с.
7. Карпун А. Методика педагогічного керівництва гуртами українського народного співу. *Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії КДІК* / ред.-упор. А. Іваницький. Київ, 1995. С. 129–143.
8. Куришко Г. Зародження вторинного виконавства на Рівненщині. *Динаміка фольклорного виконавства: матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору*. Рівне, 2009. С. 103–107.
9. Локацька вуйма: вокально-хореографічні композиції, ігри, обрядові дійства, танцювальні мелодії, українські народні пісні у записах Мико-

ли Полятикіна і Ярослава Матулька. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. С. 105–146.

10. Маслій К. Виховання голосу співака. Рівне, 1996. 120 с.
11. Маслій К. Постановка голосу і методика навчання співу. Рівне, 1992. 18 с.
12. Молдавін М. Народний підголосковий спів. Київ: Музична Україна, 1980. 88 с.
13. Рибак Ю., Гапон Л., Юзюк О., Бабич М. Програмні вимоги до державних іспитів для студентів спеціальності 7.020205 „Музичне мистецтво”, спеціалізації „Музичний фольклор”. Рівне, 2004. 45 с.
14. Український обрядовий фольклор західних земель: музична антологія (Бессарабія. Бойківщина. Буковина. Волинь. Галичина. Гуцульщина. Закарпаття. Лемківщина. Підляшшя. Поділля. Полісся. Покуття. Холмщина) / упор. та вступ. ст. А. І. Іваницького; відп. ред. Г. А. Скрипник. Вінниця: Нова Книга, 2012. 624 с. : нот.

Рекомендовані джерела інформації

Архіви

1. Архівні матеріали (аудіо-, відеозаписи, транскрибовані народновокальні твори) Лабораторії музичної етнографії кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ.

Дискографія

1. А вже вечор вечоріє: Етнодиск. Серія „Традиційна музика Рівненського Полісся”. Київ, 2006.
2. Благослови, „Берегинє”, Україну-Матір. Відеофільм. Матеріали Міжнародного фестивалю українського фольклору „Берегиня”. Луцьк, 2007.
3. Етнокультура Рівненського Полісся: традиційна музика [4 CD] / упор. В. Ковальчук. Рівне, 2009.
4. Зелений шум Полісся: традиційна культура Поліського краю [мультимедійний CD] / Арт-Екзистенція, УЕЛФ, Арт-Велес, Київ, 2002.
5. Конкурс „3 народного джерела” / Серія із 11 дисків. Рівне: „Камертон”, 2001–2009, 2011.
6. Конкурс „ПеРеДЗВІН”: CD. Рівне: „Камертон”, 2012.
7. Конкурс „ПеРеДЗВІН”: CD. Рівне: „Камертон”, 2013.
8. Конкурс „ПеРеДЗВІН”: CD. Рівне: „Камертон”, 2015.
9. Кафедра музичного фольклору: DVD. Рівне: РІД, 2016.
10. Мелодії Волині і Полісся. Луцьк, 2004.
11. Пісні Погориння. Рівне, 2004.
12. „Проведу я русалочки”. Фольклорний гурт „Волиняни”. Київ, 2004.
13. „Рано, рано да зйду на гору”: ч. 1. Традиційна музика Полісся. Київ, 2004.
14. „Серіє гусі”. Етно-гурт „Дуліби” [CD] / Nelly Studio. Рівне, 2010.

15. Співають фольклорні ансамблі „Горина”, „Джерело”, „Волиняни”: CD. Рівне: „Камертон”, 2004.
16. Сторонойка моя мила. Пісні та мелодії Волині і Полісся. Луцьк, 2007.
17. „Творчістю окрилені”: CD. Рівне: „Камертон”, 2002.
18. Українська колекція. Етнічна музика України / Серія із 15 дисків. Київ: Атлантік, 2005.
19. Фольклорна музика у виконанні переможців конкурсу „3 народного джерела” [2 CD] / упор. Роман Дзвінка. Рівне: „Камертон”, 2011.
20. Фольклорний гурт „Волиняни–20”. Рівне: „Камертон”, 2014.
21. Фольклорний гурт с. Старі Коні. Київ: Атлантік, 2005.

Інтернет-ресурси

1. Гурт „ГуляйГород”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h1V19Fab2a4>
2. Гурт „Етно XL”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0vnzMBIsHhc>; <https://www.youtube.com/watch?v=zsqKU4vVfnA>; https://www.youtube.com/watch?v=MhSB_5LBRHc
3. Гурт „Острів дитинства”. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=1756410567757183>; <https://www.youtube.com/watch?v=zbyHVkSn3do>
4. Гурт „ТаПута”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xG15PFSPTU0>
5. Гурт „Go_A”. URL: <https://z1.fm/song/24522350>
6. Етно-гурт „Астартя”. URL: https://www.youtube.com/watch?v=XRz_SvEVLiU; <https://www.youtube.com/watch?v=yerrhixAZ7M>
7. Етно-гурт „Дуліби”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GvBa2zb5tH8>; <https://www.youtube.com/watch?v=MKAOWU8jIls>
8. Етно-рок гурт „ДримбаДаДзига”. URL: <https://mp3iq.com/m/3976915-drimbadadziga/page/2/>
9. Етно-рок гурт „The Doox”. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCi39mZ-Uaai0w02CzZ3PEGQ>; <https://www.youtube.com/watch?v=LmhqwTnCiqw>; <https://www.youtube.com/watch?v=eAWmPT75poI>; https://www.youtube.com/watch?v=vJs-h4_OeE0
10. Ірина Клименко про традиційну музику. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCNvwFP6xVKpEQx9JUC30Rvw/videos>
11. Канал культурно-мистецького проекту „Рись”. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCNvwFP6xVKpEQx9JUC30Rvw>
12. Катя Чілі. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9JyH2gaxSF8>; <https://z1.fm/artist/323953>; https://www.youtube.com/watch?v=h_QoOiN1-wQ

13. Кафедра музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ. URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100014196165720>
14. „КНАЯТ”. URL: <https://mp3xa.cc/singer/khayat/tracks/>
15. Лекція Анни Коломицевої „Старовинні солдатські пісні”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w1ckbacZsJA&t=265s>
16. Лекція Євгена Єфремова „Марія стародавніх колядок”. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCNvwFP6xVKpEQx9JUC30Rvw/videos>
17. Лекція Євгена Єфремова „Традиційний спів: спільне та відмінне з іншими видами співу, регіональні особливості”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QX1uGg6hHa8>
18. Лекція Євгена Єфремова „Традиційний спів Центрального Полісся”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ipswJIAGmQ4>
19. Лекція Євгена Єфремова „Як навчитися традиційного співу”. URL:
Ч.1. <https://www.youtube.com/watch?v=u3TcsMkTOhY>
Ч.2. <https://www.youtube.com/watch?v=OkGFdSKmmRU>
Ч.3. <https://www.youtube.com/watch?v=xU327UtAxMw>
20. Лекція Іллі Фетисова „Вторинне фольклорне виконавство: ілюзія реальності”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YFJzCJ83j1E>
21. Лекція Ірини Клименко „Жанри українських народних пісень”. URL:
Ч.1. <https://www.youtube.com/watch?v=SucTmmWSjiU>
Ч.2. <https://www.youtube.com/watch?v=jfmSLzAa-5o>
Ч.3. <https://www.youtube.com/watch?v=FLZpGzxoLz0>
22. Лекція Ірини Клименко „Пісні весни”. URL:
Ч.1. <https://www.youtube.com/watch?v=G7RSe8bLing&t=6s>
Ч.2. https://www.youtube.com/watch?v=mSoOn69_adA
Ч.3. https://www.youtube.com/watch?v=S_cpA21-IxE
23. Лекція Ірини Клименко „Традиційний спів Західного Полісся”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sEuuCstkllM>
24. „Ой давно-давно”: пісні з Волині у виконанні Алли Опейди. URL: opeida@gmail.com
25. Оксана Муха. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yhICsMcRwes>;
<https://www.youtube.com/watch?v=dNpENNoe6yU>
26. Проект „Берви”. URL: <http://bervy.org.ua/>
27. Проект „Поліфонія”. URL: <https://www.polyphonyproject.com/uk>
28. Сайт „Українські пісні”. URL: <https://www.pisni.org.ua>
29. Тоня Матвієнко. URL: <https://mp3legenda.com/search/antonina-matvienko-vse-pesni>

Liudmyla Hapon, Senior Lecturer, Department of Musical Folklore, Institute of Arts, Rivne State University for the Humanities (Rivne), +38 067 105 11 70.

Roman Dzvinka, PhD in Pedagogy, Associate Professor of the Institute of Arts of Rivne State University for the Humanities (Rivne), roman_dzvinka@ukr.net, +38 050 233 52 27.

Traditional singing and modern folk performance: Program for music universities (III–IV levels of accreditation) in the specialty № 025 “Musical Art”, specialization “Musical Folklore” (“Master’s degree”).

The curriculum “Traditional Singing” was concluded in accordance with the current curricula of the Institute of Arts of Rivne State University for the Humanities and was designed for students of “Master’s degree” specialization “Musical Folklore”.

The strategy of building the program in the process of training folk musicians and performers of traditional folk music involves the presentation of traditional performance as a holistic system, which includes not only its components (performance style, genre and stylistic features, etc.), but also a modern presentation of folk music in the process its executive reconstruction. A special approach to understanding and streamlining the curriculum is provided by combining the range of creative experience of performing authentic songs and rethinking the modern conditions of the folk tradition.

The purpose of the course “Traditional Singing” is to deepen the knowledge of higher education students in the field of traditional performance and the study of modern forms of musical folklore and the peculiarities of its stage embodiment. In the process of equal development of traditional and modern folk performance, future professionals must be clearly aware of the role of ethnic roots in the reconstruction of the national musical heritage.

In the process of studying the discipline, the applicant must master professional competencies in the use of artistic means of expression in accordance with the style of folk music and readiness for creative activity in the direction of performance reconstruction and folklore arrangement of folk music.

The curriculum consists of three content modules. They include certain thematic material and cover relevant didactic tasks. It reveals the structure of the discipline, the requirements for independent work and individual tasks. Means of diagnostics of learning outcomes are determined.

Key words: musical folklore, traditional singing, manner of singing, performing reconstruction, modern folk performance.

25-ліття львівської Кафедри музичної фольклористики та Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології: історія – персоналії – доробок. Біобібліографічний покажчик / ред.-упор. І. Довгалюк; гол. ред. І. Пилатюк. Львів, 2019

Етномузикознавчий осередок Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка – Кафедра музичної фольклористики та Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології – є сьогодні одним із найбільших освітніх і дослідницьких музично-фольклористичних центрів в Україні. Львівська етномузикознавча школа має поважну історію, яку творила когорта видатних діячів, фундаторів цієї науки не лише в Україні, а й загалом у Центральній Європі – Філарет Колесса, Осип Роздольський, Станіслав Людкевич, Володимир Гошовський та їхні численні учні й послідовники. З цими іменами лучаться й доленосні для розвитку світової, європейської та української етномузикології здобутки – широкомасштабне й систематичне документування музичного фольклору з використанням звукозапису; створення першого фонограмархіву, його невинне опрацювання та поповнення; перші друковані видання народномузичних творів, систематизованих за їхніми музичними ознаками; заснування „типологічного” напрямку в етномузикології, який лежить в основі новітніх мелодіалектологічних досліджень українських учених; різнобічна співпраця із зарубіжними інституціями та дослідниками народної музики, залучення молоді до польового та аналітичного студіювання народної музики та багато інших.

У поступі етномузикознавчої думки Галичини ХХ століття стало визначним етапом, адже в ту пору було закладено надійні підвалини для подальшого розвитку цієї науки на всьому центральноєвропейському просторі, а Львівська консерваторія вийшла в лідери серед дослідницьких осередків автентичної музики в Україні. На чолі новітньої історії музично-фольклористичного руху у Львівській консерваторії став професор Богдан Луканюк, стараннями якого на початку 1990-х років у ЛНМА імені М. В. Лисенка було засновано Кафедру музичної фольклористики, а кількома роками пізніше – й Проблемну науково-дослідну лабораторію музичної етнології. У різний час на кафедрі та в лабораторії працювали відомі педагоги й вчені: професори Ірина Довгалюк, Надія Супрун-Яремко, Ігор Мацієвський, Тарас Баран, доценти Юрій Рибак, Михайло Мишанич, Вікторія Ярмола, Ліна Добрянська, Лариса Лукашенко, старші викладачі Тарас Брилинський, Любомир Кушлик, Юрій Сливинський, Богдан Котюк, наукові співробітники Іри-

на Федун, Лариса Сабан, Володимир Сивохіп, Ярина Турянська, Андрій Вовчак, Надія Пастух, Ольга Харчишин та інші.

Важливою та невід'ємною рисою праці вчених львівської школи від самих початків її становлення є незмінне прагнення до впорядкованості та системності у всіх дослідницьких і практичних сферах. Тож ювілейне видання (до 175-ліття Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка) – біобібліографічний покажчик **„25-ліття львівської Кафедри музичної фольклористики та Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології: історія – персоналії – доробок”** (упорядник – професорка Ірина Довгалюк) є своєрідним звітом за чвертьстолітню діяльність заслужено визнаного як в Україні, так і за її межами етномузикознавчого осередку.

Змістовна передмова Ірини Довгалюк та Ліни Добрянської до науково-методичного видання є самостійним довершеним історіографічним дослідженням, адже в ній детально описано основні етапи становлення й розвитку кафедри та лабораторії, охарактеризовано найважливіші напрями їхньої сучасної діяльності.

Загалом більш звичними для читача є енциклопедичні видання, у яких відбиті життєві віхи та науково-творча спадщина видатних постатей минулого. Натомість сучасники, як правило, обділені такою увагою. Пропонований довідник покликаний зламати цей стереотип та піти „на випередження” – висвітлити різногранну діяльність членів науково-педагогічного колективу, що працюють на кафедрі та в лабораторії нині. У біографічних частинах міститься інформація про освіту, наукові ступені та звання, місце роботи й займані посади, а також наукові зацікавлення. Спеціальну увагу спрямовано на музично-етнографічні інтереси вчених. Доповнюють життєписи дослідників опубліковані статті про них.

Бібліографічні описи доробку працівників кафедри та лабораторії охоплюють найширше коло аспектів роботи вченого-педагога-просвітника. Окремі видання (монографії, народномузичні збірники, покажчики тощо); наукові дослідження; повідомлення, рецензії, тези доповідей, енциклопедичні та газетні статті, популярні збірники фольклору, передмови, спогади, листування, інтерв'ю; біо-, бібліо- та нотографічні матеріали (опубліковані в колективних збірниках); педагогіка (статті, програми, методичні напрацювання); редагування, упорядкування досліджень і збірників наукових студій; технічне редагування; підготування до публікації праць інших дослідників; транскрипційна робота; аудіо – CD-матеріали (архівні та свіжозібрані фонозаписи); електронні ресурси; рукописи – це чи не повний перелік інформації, яку ретельно призибрала та виклала упорядниця. Доповнює видання чимала кількість раритетних світлих.

Отже, ідея висвітлити сторінки життя та наукового доробку колег, сучасних працівників кафедри й лабораторії, – надзвичайно схвальна та необхідна. З практичної погляду це обумовлено тим, що в одному виданні вміщено перелік усіх здобутків цих учених, а отже, значно полегшується пошук

необхідної інформації. Окрім того, системним чином можна ознайомитись як із широким колом наукових інтересів окремих персоналій упродовж певного періоду їхнього життя, так і з дослідницькими векторами всієї кафедри. Інформація не обмежується лише етномузикознавчою нивою: у книзі висвітлено маловідомі на широкий загальний життєві сторінки, захоплення та досягнення окремих осіб в інших мистецьких сферах (до прикладу, у ділянці музичної композиції).

Безперечно перевага енциклопедичних досліджень про сучасників полягає в тому, що існує можливість уточнити всі ймовірні факти, так би мовити, „з перших вуст”. З іншого боку, логічно, що кількість монографій, збірників, досліджень тощо з часом буде розширюватися. Відтак упорядниця завбачливо вирішила розмістити матеріали довідника на сторінці кафедри та лабораторії в інтернеті задля інформування зацікавленої громади про дослідження львівських етномузикологів. Це дасть змогу постійно доповнювати довідник інформацією про здобутки членів колективу Кафедри музичної фольклористики та Проблемної науково-дослідної лабораторії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Рецензоване видання є надзвичайно цінним як для української етномузикознавчої спільноти, так і для широкого кола – іноземних колег, фахівців зі споріднених наукових галузей, студентів та всіх, хто цікавиться історією вивчення народної музики в Галичині.

Галина Пшенічкіна

Галина Пшенічкіна, етномузикологиня, канд. мистецтвознавства, викладачка Черкаського музичного коледжу ім. С. С. Гулака-Артемовського, викладачка Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки (Дніпро), pshengalia@gmail.com, +38 097 719 06 39.

Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття:
збірник досліджень і статей про музичний фольклор та
методику його збирання. Том 1. Перші дослідники музичного
фольклору Закарпаття: Філарет Колесса, Бела Барток,
Михайло Рошахівський / упор., автор передм., комент.,
заклучн. сл., перекл. і викон. проєкту Віра Мадяр-Новак.
Мукачєво: Карпатська вежа, 2019

У 2019 році вийшла друком „Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття”. Серед етномузикологічних видань останніх десятиліть напевно чи знайдемо бодай одну публікацію такого характеру, де зібрані історично важливі дослідження різних авторів про народну музику одного регіону.

Масштабний проєкт із видання наукових праць про традиційну музику Закарпаття, який започаткувала фольклористка Віра Мадяр-Новак, приурочений до 100-річчя видатного українського етномузиколога, фундатора

музичної фольклористики Закарпаття Володимира Гошовського, що відзначатиметься 2022 року.

Публікація стала результатом багаторічної кропіткої праці В. Мадяр-Новак в архівах, мистецьких відділах та бібліотеках різних міст й установ України. „Антологія” представляє читачеві зібрані воедино важливі першоджерела про народномузичну культуру Закарпаття першої половини ХХ століття: наукові та науково-популярні статті, доповіді, передмови до збірників, фрагменти монографії, новознайдені архівні документи та рукописи тощо. Поява такої збірки є вкрай актуальною, оскільки вже минуло понад півстоліття з моменту останньої ґрунтовної публікації на цю тему Володимира Гошовського.

У першому томі „Антології” опубліковано праці Філарета Колесси, Бели Бартока та Михайла Рошчаківського, які збирали та досліджували фольклор різних частин Закарпаття, тож матеріали вимальовують доволі повну картину функціонування традиційної культури закарпатського регіону 20–30 років ХХ століття.

Книга містить два основних розділи. До першого – „Закарпаття у колі інтересів всесвітньовідомих вчених: Філарета Колесси та Бели Бартока” – увійшли матеріали видатних дослідників, із якими пов’язане зародження наукового інтересу до народної музики цього регіону. Блок із працями Ф. Колесси включає раніше опубліковані статті вченого (Музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1970) та маловідомі загалу праці, як-от дві передмови до нотних збірок „Народні пісні з південного Підкарпаття: Переднє слово” (1923) та „Народні пісні з Підкарпатської Руси. Переднє слово” (1938). Однак їхня публікація виглядає дещо вирваною з контексту, оскільки після ґрунтовної вступної статті закономірно виникає бажання ознайомитися з нотними прикладами. Сподіваємося, після завершення цього проєкту авторка реалізує також ідею перевидання нотних збірок у повному обсязі.

Матеріали Б. Бартока охоплюють статті про взаємодію народної та академічної музики й методичну працю „Навіщо і як збирати народну музику”, а також фрагмент його монографії „Народна музика Угорщини та сусідніх народів”, у якому висвітлено погляди дослідника на взаємовпливи між угорською та українською, словацькою та румунською народною музикою. Ці джерела вперше друкуються українською.

Другий, значно менший за обсягом, розділ книги „Започаткування етнографістської хвилі Михайлом Рошчаківським” містить архівні матеріали закарпатського збирача та транскриптора місцевої народної музики. У цій частині книги опубліковано архівний рукопис передмови до втраченої праці „Пісні підкарпатських русинів: Етнографічний збірник. Передмова” та статтю „Музика й спів у присілку Вишоватім в Мараморощі” про локальні звичаї одного села на Тячівщині, у якій автор занурює читача у життя, побут та музичні традиції віддаленого марамороського села.

Слід зауважити, що „Антологія” має велике практичне значення: вона містить цінні пісенні й інструментальні нотації, передруковані з факсиміле у зручному єдиному стилі. На початку кожної „авторської” частини В. Мадяр-Новак подає основні біографічні дані про дослідників, а наприкінці кожної статті коментує історичне значення публікації та дає йому оцінку. Незрозумілі загалом діалектні слова або ті, що вийшли з ужитку, пояснено в примітках.

Тож „Антологію наукової думки про народну музику Закарпаття” варто прочитати всім, кого цікавить, як функціонувала традиційна культура Закарпаття в першій половині ХХ ст., а також тим, хто хоче зрозуміти, чому народна музика цього краю приваблювала всесвітньовідомих дослідників. Подання матеріалу дуже зручне для дослідників різних галузей, а прекрасна літературна мова авторів публікацій робить книгу доступною доволі широкому колу читачів.

Ганна Пеліна

Ганна Пеліна, етномузикологиня, канд. мистецтвознавства, старша наукова співробітниця Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології НМАУ ім. П. І. Чайковського. anna_pelina@ukr.net, +38 050 73 91 713.

Проект “Folk_ME”: майбутнє народномузичної освіти



Erasmus+

У жовтні 2019 року стартував Міжнародний науково-освітній проект “Folk Music Education for Future Generations” („Народномузична освіта для майбутніх поколінь”) – “Folk_ME”. Цей проект, тривалістю в півтора року, виконується в рамках напрямку Стратегічного партнерства Євросоюзу в галузі державної освіти згідно з навчальною програмою “Erasmus+”. У ньому беруть участь чотири країни: **Угорщина** (Фонд „Форум за народне мистецтво”, організація “Pro Progressione” та Музична академія імені Ференца Ліста), **Фінляндія** (Академія імені Сібеліуса), **Німеччина** (організація фестивалю WOMEX (“World Music Expo”) та **Україна** – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Наша академія першою поміж вищими навчальними закладами України стала учасником грантового проекту Європейського Союзу за напрямом КА2 „Співпраця задля інновацій та обмін успішними практиками”. Безпосередніми його виконавцями є співробітники Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (далі – ПНДЛМЕ) та Кафедри музичної фольклористики (далі – КМФ).

Цілі проекту:

- впровадження сучасних технологій у музичну освіту та застосування їх у руслі цифрового поступу;
- інтеграція традиційної культури на міжнародному рівні в народномузичну освіту середньої школи (secondary school);

- застосування на основі сучасних наукових досліджень і розробок у галузі етномузикології нових навчальних методологій [2].

Основним матеріалом слугуватимуть записи народної музики. У більшості європейських країн архаїчна традиційна культура зникла ще до появи звукозаписувальної техніки. В Україні під тиском глобалізаційних процесів цей процес триває у наш час: автентична музика відходить разом із її останніми яскравими носіями із сільського середовища.

Із метою фіксації на сучасному рівні унікальних зразків українського фольклору у 2014 році угорський музикант і культуролог Міклош Бот (Miklós Both) започаткував мультимедійний проєкт „Поліфонія” (“Polyphony Project”) [3], спрямований на формування онлайн-архіву музичного фольклору. Передусім упродовж п’яти років у понад ста селах України – послідовно зі Сходу до Заходу – було здійснено високоякісні відео- та аудіозаписи кількох тисяч зразків народної музики та супровідної етнографічної інформації. Згодом створено унікальний сайт, де розміщено увесь цей безцінний ресурс. Із 2017 року, коли експедиції поширилися на Західне Полісся, до проєкту було залучено співробітника (нині завідувача) ПНДЛІМЕ Юрія Рибак. Відтоді започатковано наукову й творчу співпрацю, що знайшла своє продовження в наступному проєкті – “Folk_ME”.

Восени 2019 р. у стінах нашої академії, на запрошення Ю. Рибак, М. Бот презентував „Поліфонію”, а водночас оголосив про старт нового проєкту – “Folk_ME”. Слід зауважити, що хоча цей другий проєкт є інноваційним, проте в певному сенсі продовжує попередній, оскільки базується на здобутих раніше українських матеріалах, а спільною і провідною ідеєю обох починань є збереження та популяризація традиційної музичної культури. Отож, від жовтня минулого року в межах згаданого проєкту вдалося досягти перших результатів.

Підготовча зустріч учасників проєкту “Folk_ME” проходила 23–24 жовтня 2019 р. у Фінляндії. У склад робочої групи від ПНДЛІМЕ увійшли Юрій Рибак та наукова співробітниця Лариса Лукашенко. Вони долучилися до реалізації програми спільно з угорськими, фінськими та німецькими партнерами. Зустрічі проходили в містах Гельсінкі (Академія імені Сібеліуса) й Тампере, де в той час відбувався Міжнародний музичний фестиваль WOMEX. Саме на цих засіданнях, після знайомства членів команди, було визначено стратегію, подальший план та конкретних виконавців проєкту.

Перша методологічна зустріч робочого колективу проходила 29–31 січня 2020 р. у Будапешті. Протягом трьох днів етномузикологи трьох країн, а також представники угорської організації „Pro Progressione” обговорювали основні підходи в реалізації проєкту та ділилися своїми напрацюваннями. Юрій Рибак та Лариса Лукашенко презентували науково-методологічні здобутки ПНДЛІМЕ й КМФ нашої академії. Зокрема було висвітлено особливості здійснення фольклористичних експедицій, опрацювання та популяризації на-

родномузичної творчості. Засідання робочої групи урізноманітнювалися лекціями про еволюцію в розробці інтернет-сайтів (доповідач – IT-інженер Габор Горн (Gábor Horn), Угорщина), про угорський музично-педагогічний проєкт “Kodaly Hub” та його світове впровадження (доповідач – менеджерка проєкту Беата Фурка (Beáta Furka)). На завершення всі учасники проєкту відвідали концерт студентів відділу народної музики Музичної академії імені Ференца Ліста, які виконали вокальні та інструментальні твори угорської народної музики.

Із 18 до 21 лютого в Будапешті відбулося друге засідання робочої групи в тому ж складі. Упродовж чотирьох насичених робочих днів було обговорено основні методологічні й технічні питання підготовки навчального інтернет-контенту для учнів середньої школи, визначено формат аудіо- та відеоматеріалів, підібрано зразки народної творчості для демонстрації у навчальному процесі. На засіданнях також було представлено та обговорено особливості системи освіти кожної із країн-учасниць та колекції записів народної музики, попередньо відібраних для участі в проєкті.

Крім методологічних засідань, організатори влаштували фінським та українським партнерам зустріч зі співробітниками Угорського інституту музикології (Hungarian Institute for Musicology [5]), а також Будинку спадщини (Heritage House [4]). Особливо вразив високий рівень організації архівної діяльності угорських колег, а також сучасні технології оцифрування та популяризації народномузичної творчості. Тисячі записів народної музики дбайливо зберігаються на оригінальних носіях у спеціальних сховищах, а також у цифровому форматі на комп’ютерному обладнанні. За державної підтримки закуплено найсучасніші засоби опрацювання та відтворення різноманітних носіїв інформації, створено відповідні сайти з вільним доступом до слухання й перегляду фольклорної творчості [4; 5].

Наступну зустріч у рамках цього ж проєкту було заплановано на кінець березня у м. Гельсінкі, однак через обмеження, спричинені пандемією коронавірусу, цю та подальші кілька зустрічей вдалося провести в онлайн-форматі. На них обговорювали технічні деталі підготовки та користування навчальним ілюстративним і методологічним забезпеченням. На останній онлайн-зустрічі угорські колеги презентували та обговорили тестовий варіант навчального відео.

Починаючи із серпня 2020 року, колектив українських виконавців проєкту в складі співробітників КМФ та ПНДЛІМЕ, а також адміністрації ЛНМА взялися до безпосереднього виконання завдань зі створення навчального контенту. Так, у серпні було здійснено високоякісний поканальний запис відео та аудіо народної музики з учасниками рівненського фольклорного гурту „Сільська музика”. У вересні відбулися методологічні зустрічі в колі львівського колективу, на яких було обговорено принципи та методику виконання народномузичних транскрипцій і визначення змісту супровідного навчально-методичного контенту.

На початку жовтня для згромадження потрібного матеріалу, зокрема пошуку варіантів використаних у проєкті українських музичних зразків, було проведено фольклористичну експедицію в Карпатському регіоні. Під час експедиції записано в аудіо- та відеоформатах традиційну вокальну, інструментальну й вокально-інструментальну творчість Гуцульщини та пограниччя Гуцульщини й Покуття, зафіксовано супутню етнографічну інформацію. Загалом опитано 9 виконавців, записано понад 4 год аудіо- та відеофайлів, зроблено 50 світлин [1].

Також у жовтні угорські колеги розробили анкету, а з українського боку було забезпечено опитування вчителів народної творчості середньої освітньої ланки, за результатами чого здійснюватиметься доопрацювання й тестування цифрового продукту, а також загалом вивчено пропозиції щодо покращення навчального процесу з використанням фольклорного матеріалу.

Подальшим заходом стала публічна презентація проєкту на міжнародному музичному фестивалі WOMEX, що відбулася 22 жовтня в онлайн-форматі. На презентацію з угорської сторони було запрошено ініціатора проєкту Міклоша Бота та викладачку народної музики середньої ланки освіти Сару Боликі (Sara Bolyki). Партнерів проєкту представляли Вільма Тімонен (Vilma Timonen, Фінляндія) та Юрій Рибак – вони виступили із презентацією особливостей народномузичної освіти кожної країни зокрема.

6–8 листопада у рамках проєкту відбувся Перший методологічний тренінг викладачів музичних коледжів. У тренінгу взяли участь чотири педагоги з різних міст Західної України. Протягом роботи тренінгу виконавці проєкту Юрій Рибак та Лариса Лукашенко репрезентували проєкти “Polyphony-project” та “Folk_ME” та відповідні інтернет-ресурси, а Ліна Добрянська ознайомила викладачів із структурою, здобутками та можливостями архіву ПНДЛМЕ. Надзвичайно пізнавальним був онлайн-виступ авторитетного педагога та етномузиколога професора Богдана Луканюка, який представив власну концепцію викладання музично-фольклористичних дисциплін та заторкнув низку актуальних для сучасної науки та педагогіки проблем. Ще одне онлайн-включення відбулося з Угорщини, де основний керівник проєкту Міклош Бот розповів учасникам тренінгу про основні напрямки спільної роботи педагогів та виконавців проєкту. На завершення відбувся спільний майстер клас на базі інтернет-ресурсу “Folk_ME” У підсумку педагоги отримали сертифікати участі у тренінгу, цінні настанови на найближче майбутнє, а головне – корисний науково-методологічний досвід у справі впровадження та цифрового оформлення народномузичної інформації в освітньому процесі [2].

Наступною подією проєкту став черговий експедиційний виїзд працівників ПНДЛМЕ (Юрій Рибак, Лариса Лукашенко, Ліна Добрянська, Вікторія Ярмола), що відбувся 12–16 листопада – на цей раз на терени мало обстеженої середньої Волині нижче від траси Рівне – Луцьк (с. Старожуків, Макотерти, Олика, Хорлупи, Чорниж). Було опитано 12 виконавців, записа-

но близько 100 пісень та супровідну етнографічну інформацію, зафіксовано 5 год відео та зроблено кількадесят фото. На жаль, із сумом можна стверджувати, що архаїчний пласт обрядової музики на цій території на сьогодні майже цілковито втрачений [1]. Ще одну експедицію заплановано провести у 2021 році.

Протягом завершальної фази проєкту планується практичне випробування цифрового засобу у ланці середньої освіти, що стане підготовчим шаблоном для впровадження цифрового інструменту в навчальний процес трьох країн. Щоб досягти поставленої мети, інноваційний продукт та запропоновану методику апробуватимуть у чотирьох українських музичних коледжах (Львів, Рівне, Хмельницький, Ужгород) під керівництвом досвідчених місцевих педагогів. Також для допомоги вчителям у рамках проєкту заплановано розробку методичного посібника, необхідного для успішної інтеграції цифрових засобів у ланку середньої освіти. Він ґрунтуватиметься на матеріалах методологічних зустрічей, результатах опитування та буде завершений після створення цифрового продукту. Цей посібник міститиме такі розділи:

- технічний опис цифрового продукту та способи його використання;
- методологія інтеграції традиційної культури в народномузичну освіту;
- методика народномузичної освіти та способи навчання [1].

Проєкт “Folk_ME” ,пропонує особливе рішення збереження народної спадщини в Європі за допомогою нової методики викладання народної музики в школах” [1]. Вагомою перевагою цієї методології є цифровий інструментарій, уперше запроваджений під час досліджень та згромадження архіву проєкту „Поліфонія” і частково інтегрований (на рівні українських матеріалів) у проєкт “Folk_ME”. До низки переваг участі в цій програмі варто зарахувати й можливість співпраці з досвідченими музично-педагогічними фахівцями з Європи. Передусім саме це стало запорукою успіху у створенні практичного цифрового інструменту популяризації та виховання молоді на найкращих зразках автентичної народної музики на противагу незворотному процесу її відмирання у фольклорному середовищі. Для цього колектив виконавців розробляє, випробовує та впроваджує нову адаптивну навчальну модель у народномузичну освіту трьох країн, яка, утім, може далі використовуватись та розвиватись на ґрунті інших національних культур і в освітньому процесі певних країн. Отож, здійснений проєкт сприятиме підвищенню якості сучасної музичної освіти на основі здобутків традиційної культури не тільки там, де нова модель навчання буде впроваджена, а й в інших країнах.

Успішне виконання проєкту “Folk_ME” також забезпечить ширші можливості для подальшої співпраці етномузикологів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка в рамках програми “Erasmus+”, а можливо, й інших програм Європейського Союзу, що додасть престижу нашому навчальному закладу серед вишів не тільки України, а й усієї Європи.

Список використаних джерел

1. Лабораторія музичної етнології. URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=945612019181232&id=456940438048395 (дата звернення 10.12.2020).
2. Народномузична освіта для майбутніх поколінь. *Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка*. URL: <https://lnma.edu.ua/erasmus/> (дата звернення 23.11.2020).
3. Поліфонія: Онлайн-архів музичного фольклору. URL: <https://www.polyphonyproject.com/uk> (дата звернення 10.12.2020).
4. Heritage House. URL: <https://hagyományokhaza.hu/en> (дата звернення 23.11.2020).
5. Hungarian Institute for Musicology. URL: <https://zti.hungaricana.hu/en/> (дата звернення 23.11.2020).

Лариса Лукашенко

Лариса Лукашенко, етномузикологиня, канд. мистецтвознавства, наукова співробітниця ПНДЛМЕ Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів), larysa.lukashenko@gmail.com, + 38 067 722 61 79.

49-та Міжнародна баладна конференція у Вільнюсі “Human Relationships in and through Songs: Meanings and Contexts” (Вільнюс, 20–24 травня 2019 року)

Весною 2019 року в литовській столиці, місті Вільнюсі, відбулася 49-та Міжнародна баладна конференція „Людські стосунки в піснях і через них: значення та контекст”. Її організаторами виступили Інститут литовської літератури і фольклору в співпраці з Комісією народної поезії (KfV)¹. У конференції взяли участь 50 учасників із 21 країни світу, переважно – представники європейських країн. Насамперед великою кількістю доповідей були репрезентовані країни Балтії: Литва (9 доповідей), Естонія (6 доповідей), Фінляндія (3 доповіді) Латвія (1 доповідь); серед східноєвропейських країн найбільше доповідей було з України (4), дві з Росії та одна з Білорусі. Із центральноєвропейських країн виступали доповідачі з Великої Британії (3),

¹ Kommission für Volksdichtung (KfV, Комісія народної поезії) – це міжнародна асоціація дослідників пісенного фольклору. Спілка була заснована в 1966 році у Фрайбурзі (Німеччина). Члени цієї організації, до якої входять як науковці, так і виконавці народної пісні та прості ентузіасти, щороку організовують конференції у різних країнах світу для обміну інформацією, обговорень, дискурсів із питань, пов'язаних із баладою та іншими жанрами традиційної пісні.

Словенії (3), Німеччини (2), Італії (1), Польщі (1), Португалії (1), Угорщини (1), Франції (1), також були представлені балканські країни Косово (1) та Албанія (1). Окрім Європи, конференція збрала дослідників й інших континентів, тут прозвучали доповіді вчених зі США, Мексики, Японії.

Україну представляли фольклористики-філологині з київського Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського – Лариса Вахніна, Оксана Микитенко та етномузикологині Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка – Лариса Лукашенко й Олена Серко.

Конференція розпочалася 20 травня з привітальних слів директорки й віцепрезидентки Інституту литовської літератури та фольклору Аусри Мартісіуте-Лінартієне (Ausra Martisiute-Linartiene) і Ліни Бугієне (Lina Bugiene), а також президента Комісії народної поезії (KfV) Томаса А. Мак-Кіна (Thomas A. McKean). Конференція була відкрита пленарним засіданням, на якому презентувала свою доповідь „Об’єднувальна сила пісень: дослідження першого міського фольклорного колективу в Литві” представниця Інституту міжнародних стосунків та політичних наук Вільнюського університету Айне Рамонаїте (Aine Ramonaite). На післяобідньому першому сесійному засіданні, що було присвячене власне жанру балади, прозвучали доповіді Юргіти Усаїтите (Jurgita Usaitute) „Пісня в період литовського національного відродження: ставлення громадськості до усної традиції” (Литва), Девіда Аткинсона (David Atkinson) „Людські стосунки, суспільство та ідеологія в питомих баладному репертуарі XVIII століття в Англії” та Томаса А. Мак-Кіна (Thomas A. McKean) „Рефракція балад через покоління”.

Насичений другий конференційний день охоплював три засідання. На ранковому, присвяченому темі полілінгвальності в піснях, результати своїх наукових студій презентували головні словенські дослідники – Марієтка Голєж Каусіц (Marjetka Golez Kaucic), Марія Клобцар (Marija Klobcar), Марієта Піск (Marjeta Pisk) та представник Німеччини Екхард Джон (Eckhard John). На денному засіданні наукові доповіді, присвячені особливостям національних традицій народного виконавства, виголосили Яніка Орас (Janika Oras) з Естонії, Варса Закарієне (Varsa Zakariene) з Литви та Іро Пелтонен (Eero Peltonen) із Фінляндії. Слухачів надзвичайно зацікавила доповідь Іро Пелтонена про археоакустичні наукові дослідження відлунь стародавніх наскельних малюнків у Фінляндії, які об’єднують археологію та етномузикологію. На двох вечірніх засіданнях, які стосувалися гендерних аспектів та комунікаційних досліджень у різних пісенних жанрах, доповідали Лариса Вахніна (Україна), тема „Жіночі персонажі в українських баладах: мотиви трансформації”, Анастасія Някрасава (Anastasiya Niakrasava, Польща), тема „Пісні вегетаріанців: сучасний контекст для виконання традиційних пісень у місті”, Модеста Люгаїте-Серняускієне (Modesta Liugaite-Cerniauskiene, Литва), тема „Спів на порозі: Крістіна Лейкаускієне”, а Марі Сарв (Mari

Sarv, Естонія) закінчила сесію презентацією „Я, ти та старе пальто: комунікаційний процес в естонських рунах”.

Наступний день конференції (22 травня) був найбільш наповнений доповідями, адже тут відбувалися два паралельні засідання.

Перші кілька сесій було присвячено доповідям на тему похоронних обрядів та їхнього музичного супроводу. Тут поєдналися дослідження одного спрямування на ґрунті різних національних традицій: фінській – доповідь Рііккі Патрікайнен (Riika Patrikainen), російській – доповідь Інги Королькової, мексиканській – доповідь Кармен Салазар Сікроф (Carmen Salazar Sicroff) із США, італійській – доповідь Мішель Тіта (Mishele Tita) з Естонії, українській – доповідь Оксани Микитенко. У подальших засіданнях тематика була продовжена презентацією досліджень весільної обрядовості. Перехідним у певному сенсі можна вважати виступ Ольги Шарої із Білорусі з темою „Традиційні уявлення про сироту в традиційних голосіннях та весільних піснях: крос-культурне порівняння”.

Весільну тематику продовжила молода етномузикологиня зі Львова Олена Серко, яка розповідала про „Музичну комунікацію як спосіб спілкування в с. Клинці Дубенського району Рівненської області”. Особливе зацікавлення слухачів викликало відео обряду випікання короваю, яке презентувала Олена та щодо якого виникло й прозвучало багато запитань, жваво обговорюваних навіть у перервах між засіданнями. На завершальному в цей день 7-му засіданні виступила ще одна представниця Львова – Лариса Лукашенко з темою „Музична культура Підляшшя: асиміляція – трансформація – зміна”. У доповіді було представлено сучасний стан музичної культури Південного Підляшшя, місцеве населення якого майже повністю депортували після Другої світової війни порівняно з „контрольною” неспустошеною територією Північного Підляшшя, та окреслено наслідки трансформаційно-асиміляційних змін у традиційній культурі. Після цього виступу також прозвучала низка запитань, навіть виникла своєрідна невеличка дискусія між доповідачкою та представницею Польщі Анастасією Някрасавою. Етномузикологічне спрямування виступів продовжила відома дослідниця з Росії Єлена Шишкіна, яка розповіла про балади поволзьких німців („Соціальні стосунки персонажів в баладах поволзьких німців: традиція та еволюція”), традиційну культуру яких дослідниця вивчає упродовж тривалого часу. Оскільки доповідь була виголошена німецькою мовою, то запитання до доповідачки були радше загального характеру.

У четвертий конференційний день прозвучали доповіді вчених Литви, Латвії, Естонії, Угорщини, Мексики, США, Великобританії, Франції, що висвітлювали різноманітні теми, напрямки та методи досліджень. Перші два засідання заповнили переважно виступи представників балтійських країн – Литви, Латвії та Естонії. Було представлено дослідження на теми соціальної класовості в латвійських піснях та її зміни протягом ХХ століття, автор Бай-

ба Крогземе-Мосгорда (Baiba Krogzeme-Mosgorda, Латвія), напрямків вивчення литовського жанру talaines, Броне Стундзене (Brone Stundziene, Литва), контекстуалізації збірок дитячої творчості Ліни Саарло (Liina Saarlo, Естонія) та ін. Винятком на цих двох „балтійських” засіданнях став виступ італійки Делії Датілло (Delia Datilo) із темою про вираження чуттєвості в давній традиційній пісенності південної Італії. Справжніми відкриттями двох завершальних засідань, що викликали жвавий інтерес та навіть захоплення аудиторії, виявились виступи Марії Херрера-Собек (Maria Herrera-Sobek, США) на тему: „Злочин і покарання в коридо: розбиті серця та розірвані стосунки в мексиканських баладах на тему в’язниць”, Геральда Постера (Gerald Porter, Фінляндія) на тему: „Пісні часу залізних знарядь праці із середньої Англії” та Е. Вин Джеймса (E. Wyn James, Велика Британія) на тему: „Трудові та дозвілєві пісні Гламоргану XIX століття”.

Варто зазначити, що доповіді всіх 11 сесій конференції мали високий науковий рівень, були цікавими, інформативними та викликали інтерес у слухачів. Виступи учасників, як правило, було доповнено презентаціями, ілюстраціями, схемами, аудіо-, відеозаписами та навіть особистими декламаціями й співом. Це була чудова нагода для всіх учасників познайомитися з культурною музичною спадщиною інших народів. Під час неформальних зустрічей у перервах та під час спільних застіль учасники продовжували дискутувати, знайомилися ближче; також нерідко відбувались імпровізовані концерти, де кожен мав можливість долучитися до спільного музикування. В останній день конференції відбулася зустріч членів Комісії народної поезії (KfV). Було підбито підсумки попередніх днів роботи, обговорювалися перспективи на наступний рік. Конференція завершилася екскурсією до інтерактивного Етнографічного музею в селі Зуклію (Zukliju) біля міста Тракая, де учасники брали безпосередню участь у випіканні традиційного житнього литовського хліба, а також познайомились із давнім устроєм селянського життя.

Вагомим підсумком конференції стала публікація представлених досліджень у збірнику наукових праць Інституту литовської літератури й фольклору “Tautosakos darbai”, що індексується в низці престижних науково-метричних баз, у тому числі й у Scopus.

Лариса Лукашенко, Олена Серко

Лариса Лукашенко, етномузикологиня, канд. мистецтвознавства, наукова співробітниця ПНДІМЕ Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів), larysa.lukashenko@gmail.com, + 38 067 722 61 79.

Олена Серко, етномузикологиня, викладачка Рівненського музичного фахового коледжу Рівненського державного гуманітарного університету (Рівне), len922@ukr.net, +38 068 768 81 47.

Міжнародний етномузикознавчий симпозіум у Відні

Серед цікавих наукових подій, які відбулися 2019 року, належить відзначити міжнародний симпозіум „Дослідження народної музики, фольклористика та антропологія музики в Європі: шляхи в інтелектуальній історії етномузикології”, що пройшов у Відні (Австрія) з 17 до 19 жовтня.

Організаторами наукової події виступили Кафедра досліджень народної музики та етномузикології Університету музики та виконавських мистецтв у Відні (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) і Кафедра музикознавства Університету Моцартеум у Зальцбурзі (Universität Mozarteum Salzburg, Universität Mozarteum, Mozarteum). Співголови опрагнізаційного комітету конференції Ульріх Моргенштерн (Ulrich Morgenstern) і Томас Нусбаумер (Thomas Nußbaumer), а також Яна Амбрузова (Jana Ambrózová), Колін Квіглі (Colin Quigley) та Сперанша Радулеску (Speranța Rădulescu) приклали максимум зусиль для бездоганно організованої роботи симпозіуму, за що складаємо їм велику подяку.

До початку роботи симпозіуму організатори випустили „Abstract book”¹, де було опубліковано коротку вступну статтю Ульріха Моргенштерна, тези виступів учасників симпозіуму, а також подано коротку інформацію про авторів рефератів. Міжнародний симпозіум етномузикологів, як наголосив У. Моргенштерн у передовиці, покликаний сфокусувати свою увагу на історії, теорії та методології науки ініціального періоду перед початком перетворення напрямку в інтернаціональну парадигму, що дістала назву „Еномузикологія середини ХХ століття”².

Загалом у конференції після попереднього рецензованого відбору тез виступів взяли участь 27 учених із 14 країн світу: Австрії, Ізраїлю, Ірландії, Іспанії, Казахстану, Латвії, Польщі, Росії, Словенії, США, Угорщини, Хорватії, Швеції. До участі у роботі симпозіуму були запрошені й етномузикологи з України: Ірина Довгалюк і Лариса Лукашенко зі Львова й Анна Пеліна та Анастасія Мазуренко з Києва.

Завдяки детально продуманій концепції конференції та логічно укладеній програмі виступів наукові засідання пройшли насичено й продуктивно. Так, три конференційні дні були структуровані на окремі тематичні секції-засідання, що обійняли основну проблематику, яку запропонували організатори для обговорення: Історія концепцій та досліджень традиційної виразової культури; Дослідницькі мотивації, теорії та методи в порівняльній перспективі; Освіта та позаакадемічні дискурси: альянси і конфлікти.

¹ Folk Music Research, Folkloristics, an Anthropology of Music in Europe. Pathways in the Intellectual History of Ethnomusicology. International symposium. 17–19 October 2019. Abstract book. Vienna, 2019. 38 p.

² Ibid. p. 3.

Після відкриття симпозіуму та виголошення програмної доповіді професора зі Швеції Уве Ронстрема (Owe Ronström) „Міркування щодо колекцій народної музики”, яка задала тон симпозіуму, розпочалася робота першої тематичної сесії „Раннє порівняльне музикознавство”. Прозвучали доповіді професора Девіда Р. М. Ірвінга (David R. M. Irving) з Іспанії „Відкриття ‘європейської музики’ у вісімнадцятому столітті”, Аделін Мюллер (Adeline Mueller) зі США „Німецькі фантазії щодо музики поневолених і корінних американців, 1780–1810”, доктора Андерса Хамарлунда (Anders Hammarlund) зі Швеції „Лазар – Зіммель – Боас. Берлін та передісторія етномузикології”, у яких дослідники окреслили проблему становлення та розвитку власне народномузичних досліджень у світі.

Другу сесію „Піонери в дослідженні народної музики”, третю сесію „Піонери та концепції в дослідженнях народної музики” та четверту сесію „Піонери та школи досліджень народної музики” об’єднало висвітлення різних ракурсів новаційного підходу до вивчення народної музики на різних етапах становлення і розвою етномузикології. На засіданнях прозвучали реферати: „Думка Оскара Кольберга з погляду етномузикології ХХ століття” нашої давньої приятельки та частого гостя українських конференцій професорки Божени Мушкальської (Božena Muszkalska, Польща), а також „Посеред і поміж: ірландські, європейські та трансатлантичні дослідження народної музики Френсіса О’Ніла в ХІХ столітті” Айлен Діллан (Aileen Dillane, Ірландія), „Погляд Євгенія Гіппіуса на збір та вивчення російського фольклору в ХІХ – на початку ХХ століття” Ольги Пашиної (Росія), „Колекціонер пісень, рік страхів, що спричинили катастрофу: етномузикологічне життя Латвії, 1940–1945” Кевіна К. Карнеса (Kevin C. Karnes, Латвія), „Ретей Приккель Маріан (1871–1925) – піонер і засновник угорських досліджень народного танцю” професора Ласло Фелфелді (László Felföldi, Угорщина), „Монографічні дослідження та антропологічна перспектива в угорській етномузикології, 1937–1943” Данієля Ліптака (Daniel Líptak, Угорщина) та „Внесок Мойсея Береговського у вивчення традиційної ідишської народної пісні” Міхаеля Лукіна (Ізраїль)¹. Окремо хочемо відзначити в цьому блоці виступів реферат молодой київської дослідниці Анни Пеліної „Транснаціональна концепція карпатського пісенного циклу”. У доповіді вона обґрунтувала виправданість ідей Яна Бистроня та Філарета Колесси щодо феномену й особливостей міжнародного карпатського циклу пісень у контексті фольклорного матеріалу, зафіксованого на сьогоднішній день. Перспективне продовження досліджень у цьому напрямку авторка вбачає у залученні матеріалу з регіону Марамурешу на кордоні України та Румунії.

¹ М. Лукін – один із співавторів статті у цьому числі „Етномузики”, див. с. 141–157.

Окреме засідання, як зазвичай прийнято в конференційному світі, було присвячено проблемам етноорганології. Ірена Міголіч (Irena Miholić) із Хорватії виголосила доповідь „Шляхи ранньої етномузикології в Хорватії: етноорганологія в працях Франьо Кухача та Божидача Широла”, а професор Ігор Мацієвський із Росії – „Про становлення східноєвропейської органології у першій третині XX століття: Гнат Хоткевич”.

Не менш цікавою була й секція „Дослідження та громадський фольклор”. Jakša Primorac (Jakša Primorac) із Хорватії ознайомила присутніх із рефератом „Какофонія у фіорді Адриатики: дослідження народної музики та танцю в Которській бухті за часів національних конфліктів”, Драго Куней (Drago Kunej) із Словенії, дослідник історії фонографічних записів словенської народної музики, презентував своє дослідження „Погляди Франца Марольта на народну музику через перспективу звукозаписів”, а його землячка Ребека Куней – „Танцювальні фольклорні фестивалі 1930-х років у Словенії”.

Фатіма Нурлибаєва з Казахстану з рефератом „Європейські фольклористи та музика Казахстану на початку XX століття: історія ідей і методів вивчення традиційної культури” і Таміла Джані-заде з Росії з доповіддю „Історичні шляхи наукового дискурсу про узбецьку та таджицьку класичну музику” представили секцію „Етномузикологія Центральної Азії”.

На восьмій сесії симпозіуму „Дослідження народної музики в Габсбурзькій монархії пізнього періоду та поза її межами” з історією становлення, розвитку та здобутками галицької етномузикології ознайомили учасників засідання Ірина Довгалюк та Лариса Лукашенко, які виголосили реферат „Галицька етномузикологія початку XX століття: становлення та напрями”. Особливо приємно відзначити те, що послухати доповідь прийшов директор Віденського фонограмархіву Дітріх Шулер, який свого часу допоміг Ірині Довгалюк та Андрію Вовчаку віднайти потрібні архівні документи, тож принагідно дякуємо йому за дієву підтримку. На цьому ж засіданні з доповідями виступили господарі симпозіуму Томас Нусбаумер („Початки наукових досліджень народної музики в Австрії: задум „Народна пісня в Австрії” (1904–1918) та його результати” та Єва Марія Хоїс (Eva Maria Hois): „Еміль Карл Блюмль та його дослідження народної музики в першій чверті XX століття”).

Остання дев'ята конференційна сесія „Методи аналізу музики та тексту” презентувала доповіді Галіни Тавлай (Росія) „Становлення аналітичного методу Гіппіуса-Евальда та їхні дослідження білоруської пісенної культури”, а також Анастасії Мазуренко „Перші спроби акустичних вимірювань звуковисотності народних пісень та їхнє значення в сучасній етномузикології”. У своєму виступі молода українська дослідниця висвітлила історію перших акустичних досліджень народної музики в Україні на початку XX століття, пов'язані з іменами Полікарпа Барановського і Євгена Юцєви-

ча, та оцінила внесок цих вчених у дослідження народної меліки з позиції сучасних цифрових технічних можливостей.

Змістовністю та пізнавальністю відзначалася й щоденна вечірня конференційна програма. Так, учасники та гості симпозіуму були запрошені на презентацію DVD „Наші пісні є бажані” братів Яшара та Айдаджета Сейдіу, із особистим виступом цих талановитих народних музикантів, провели незабутній вечір у колоритному „Heurigen Hengl-Haslbrunner”, де було представлено міську народну музику Відня та відбулася дегустація віденської кухні.

Незабутнім також став і виїзд у старовинне австрійське місто Кремс на півночі країни. Там, у місцевому Етнокультурному центрі „Будинок регіонів народної культури Нижньої Австрії” (Haus der Regionen der Volkskultur Niederösterreich), учасників симпозіуму коротко ознайомили зі специфікою праці цього фольклористичного центру, з особливостями народних традицій регіону. Винятково захоплюючим став майстер-клас співу альпійських йодлів, який для гостей провели місцеві майстри цього унікального мистецтва.

На всіх вечірніх зустрічах звучало багато народної музики. Окрім спеціально запрошених виконавців, учасники симпозіуму нерідко долучалися до імпровізованого музикування. На вечірках, які проходили після конференційних засідань, було багато співу, звучала інструментальна музика, виконували народні танці. Особливо захоплюючими та запальними були „па” дослідника танцювальної культури Угорщини Ласло Фелфелді.

Отож, Міжнародний симпозіум „Дослідження народної музики, фольклористика та антропология музики в Європі: шляхи в інтелектуальній історії етномузикології” став потужною платформою для обміну інформацією, науковою літературою, думками, враженнями, новими ідеями вчених із різних куточків Європи та світу. Можливість зустрітися із старими науковими друзями, пізнати нових, з’ясувати істину в особистому спілкуванні, поринути в спонтанне музикування – і все це в живому спілкуванні – вкотре засвідчує важливість та необхідність таких зустрічей, незважаючи на сучасні перспективи онлайн-комунікації.

Ірина Довгалюк, Лариса Лукашенко

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

Лариса Лукашенко, етномузикологиня, канд. мистецтвознавства, наукова співробітниця ПНДІМЕ Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів), larysa.lukashenko@gmail.com, + 38 067 722 61 79.

Сьомі Колессівські читання

У Львівському національному університеті імені Івана Франка, на кафедрі української фольклористики імені академіка Філарета Колесси, 25 жовтня 2019 року відбулася наукова конференція – Сьомі Колессівські читання. Дійство приурочене до 200-ліття з дня народження українського письменника Пантелеймона Куліша. Іван Франко у свій час називав Куліша одним із корифеїв української літератури. Утім ця постать відома не лише через літературну діяльність. Пантелеймон Куліш був видатним фольклористом, етнографом, мовознавцем і перекладачем, блискучим критиком і філософом.

Колессівські читання — це знакова подія в житті філологічного факультету ЛНУ. Щороку фольклористи та етнографи, а також науковці дотичних гуманітарних галузей мають можливість продемонструвати власні дослідження, обмінятися думками та науковими висновками у сфері фольклористики. Головною темою Сьомих Колессівських читань стала міждисциплінарність у фольклористичних дослідженнях.

Конференція складалася з чотирьох засідань, під час яких свої доповіді зачитали дванадцять науковців із Києва та Львова.

Виступи першого засідання стосувалися головно фольклористичної діяльності Пантелеймона Куліша, а також його колег Тадеуша Лади-Заблоцького й Миколи Костомарова. Доповідачами на цьому засіданні були Василь Івашків (Львів), Олесь Федорук (Київ) та Ліля Яремко (Львів).

Під час другого засідання було виголошено дослідження з методології фольклористичних студій. Основну увагу зацентовано на комплексності й міждисциплінарних зв'язках у роботі фахівця-фольклориста. У доповіді Олени Гінди (Львів) комплексний підхід у дослідженні фольклору відзначається як найбільш продуктивний, оскільки різновекторність дає можливість найчіткіше відобразити синкретичну природу фольклору. Основи такого методу дослідження було закладено ще в працях українських науковців XIX століття. Утім сучасна фольклористика сформулювала низку різних термінів, які позначають вузькі аспекти вказаної вище методології та дослідження семантики яких створює окрему наукову проблему. Другу доповідь цього засідання про комплексний підхід у дослідженні оказіонального магично-сакрального фольклору виголосив Ігор Гунчик.

Третє засідання читань містило дві доповіді про прикладний аспект фольклористичних студій в умовах сучасного світу. Леся Гарасим (Львів) на прикладі особистої професійної діяльності у Музеї народної архітектури та побуту ім. Климента Шептицького (скансен) описала досвід музейного працівника, який займається популяризацією національних фольклорних надбань. Доповідачка продемонструвала матеріали, зокрема відео, з різноманітних етнокультурних заходів, що відбуваються упродовж року на території музейних угідь, таким чином зацентрувавши увагу на важливості креативно-

го подання інформації. Христина Попович (Львів) розповіла про діяльність громадської організації “Музична майстерня «Гурба»”, яку було створено з метою популяризації фольклору теренів Галичини на широку непрофесійну аудиторію¹. Доповідь містила опис усіх видів заходів, які відбувалися в організації від моменту створення, а також висновки про важливість аналізу аудиторії, її уподобань та зацікавлень, місця й часу проведення подій, а також про певні маркетингові елементи, які мають вплив на успішність діяльності.

У третьому засіданні було виголошено дві доповіді, що стосувалися дослідження міждисциплінарних зв’язків у фольклористичних студіях минулих часів. У виступі Романа Тарнавського (Львів) йшлося про особливості освітньої програми для студентів кафедр народознавчого спрямування Львівського університету на початку XX століття. Зокрема описано діяльність Адама Фішера, який очолював Етнологічний інститут Львівського університету у згадані часи. У доповіді Ліни Добрянської (Львів) йшлося про відомих західно-українських фольклористів із філологічною освітою, які зробили чималий внесок у фольклористику музичну – серед них Філарет Колесса, Ярослав Шуст, Володимир Гошовський, Олекса Ошуркевич та навіть й Іван Франко.

Четверте засідання читань об’єднало три доповіді. Василь Коваль (Львів) виступив із рефератом про три невідомі листи Філарета Колесси. Доповідь є прикладом важливості не вельми суттєвих, на перший погляд, деталей для глобальних наукових студій². Друга доповідь четвертого засідання стосувалася піснених традицій придніпровських сіл Переяславщини. Доповідачі Маргарита Скаженник та Олег Коробов (Київ) розкрили тему свого дослідження в етнографічному контексті. Останній виступ на Сьомих Колессівських читаннях виголосила Ірина Довгалюк (Львів). Доповідь містила відомості про перші українські комплексні експедиції, які організував очільник першого приватного краєзнавчого музею в с. Городок, що поблизу Рівного, Федір фон Штейнгель у 1899 та 1900 роках. Експедиції були здійснені з метою наповнення фондів музею, а також для комплексного дослідження території Великої Волині, її матеріальної та нематеріальної культури, у тому числі музики.

Підсумковим заходом Сьомих Колессівських читань стало вільне обговорення конференції, окремих доповідей, а також ознайомлення з подальшими науковими планами й перспективними проєктами для співпраці науковців.

З окремими тезами читань можна ознайомитися на сайті конференції³.

¹ Інтернет-сторінки „Гурби” у мережі „Фейсбук”: <https://www.facebook.com/hurba.music>; <https://www.facebook.com/groups/hurba.musicworkshopua>; відеоканал: <https://www.youtube.com/channel/UC23ymmBvACqIasBaBj4DD-A>

² Див. публікацію В. Ковалюка про листи Ф. Колесси в цьому числі „Етномузики” на с. 158–169.

³ <https://philology.lnu.edu.ua/conference/siomi-kolessivski-chytannia>

У 2021 році наукова фольклористична спільнота відзначатиме 150-літній ювілей від дня народження Філарета Колесси. Восьмі Колессівські читання будуть присвячені саме цій даті й відбудуться в рамках святкувань.

Христина Попович

Христина Попович, етномузикологиня, аспірантка кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів), harytyna93a@gmail.com, +38 097 602 56 43.

Друга конференція молодих дослідників народної музики

23 листопада 2019 року на базі Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка відбулась Друга конференція молодих дослідників народної музики. Другий рік поспіль її успішно організовують Кафедра музичної фольклористики та Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології.

Географія конференції виявилася надзвичайно широкою. Глибока зацікавленість музичними традиціями українців об'єднала молодих дослідників та їхніх кураторів із різних мистецьких навчальних закладів України від Сходу до Заходу, як-от: Бахмутського коледжу мистецтв ім. І. Карабиця, Черкаського музичного училища ім. С. Гулака-Артемовського, Київського національного університету культури і мистецтв, Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, Вінницького коледжу культури і мистецтв, Хмельницького музичного коледжу ім. В. І. Заремби, Рівненського музичного училища та Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського та Ужгородського музичного коледжу ім. Д. Є. Задора.

У матеріалах, опублікованих напередодні конференції, знаходимо 27 розгорнутих тез доповідей різного наукового спрямування. Розвідки першого блоку присвячено багатогранній науковій діяльності окремих фольклористів, представників наукових шкіл, а то й цілих інституцій („Невідомі записи Філарета Колесси із села Ходовичі на Львівщині” у дослідженні Галини Найдух, „Музично-етнографічний архів Михайла Мишанича” Дарини Токар, „Фольклористичні студії Лесі Турянської” Юлії Йосипенко, „Експедиційна діяльність Володимира Матвієнка на території Чернігівщини: на прикладі весняних пісень” Аліни Сибілевої, „Творчий портрет сучасного дослідника українського фольклору Людмили Єфремової” Вікторії Голубової, „Здобутки кафедри музичного фольклору РДГУ: до 40-літнього ювілею” Анастасії Савсуненко).

Про видатних народних виконавців розповіли Дар'я Цвігунова („Марія Осаковська – остання хранителька давньої співочої традиції села Зелені Ку-

рилівці Новоушицького району Хмельницької області”) та Сніжана Довгань („Творчий доробок Зої Чорної та фольклорно-етнографічного ансамблю ‘Росава’ села Стіна Томашпільського району Вінницької області”).

Серед виступів, присвячених проблемам сучасного фольклоризму, наведемо доповідь Діани Рухової та Аліси Соцької про діяльність вторинного ансамблю „Дивина” (вторинні виконавці матеріалів Донбасу). А питання сучасних виявів традиційної української музики та міжстильових поєднань її зразків з академічною та популярно-масовою музикою розглянули Альона Кріпак, Ангеліна Сіренко, Анастасія Баде та Анна Рясько. Тут ішлося про пісні зимового календаря в циклі Ігоря Соневицького „Пори року”, поп, рок, джаз та інші стилі у творчості Каті Чилі, „Очеретяного кота”, „ДахиБрахи”, “YUKO”, “The Doox”, „Правиці”.

Найбільший блок досліджень становлять науково-аналітичні розвідки. Серед них були ті, що присвячені одному твору („Українська колядка-кант ‘Радуйся’ від фольклорних витоків до популярності новітніх часів” Марини Гордієнко), одному жанру („Гуцульське колядування у Криворівні” Анастасії Тарновецької, „Обряд ‘Волочіння колодки’ у селі Борщівка Лановецького району Тернопільської області” Мар’яни Мазур та „Гаївки північно-східної смуги Жидачівсько-Рогатинського Опілля: компаративна студія на прикладі сіл Грусятичі та Черче” Марії Ліпінської), тереновим дослідженням („Пісенний фольклор села Петрушин Чернігівського району: жанрові та стилістичні особливості” Олександри Малярової, „Народнопісенна традиція села Петропавлівка Городищенського району Черкаської області: жанровий склад та динаміка побутування” Катерини Александрової). Доповідачі Тетяна Біланюк („Жанрова та типологічна характеристика пісень Борзнянсько-Бахмацького Подесення”) та Юлія Філюк („Музичний фольклор Рівненського Полісся у збірках останніх десятиліть”) розглядали локальні традиції субрегіонів.

Серед доповідей, що містять огляд календарних обрядовопісенних традицій, значну увагу було приділено зимовим ритуальним пісням, як-от у виступах Станіслава Лучана „Музичні різновиди колядок і щедрівок за концепцією Станіслава Людкевича (на фольклорних матеріалах Закарпатської області)”, авторки цього повідомлення Надії Ханіс „Зимові обрядові наспіви східного Полісся” і в згаданій вище доповіді „Гуцульське колядування...”. Сферу родинно-обрядової пісенності цьогогоріч представили чотири ґрунтовних дослідження, присвячених українському весіллю: „Весільні обрядові наспіви села Стіна Томашпільського району Вінницької області” Катерини Сенюк, „Типологія весільної обрядової музики гуцулів Закарпаття: до постановки питання (на матеріалах фольклористичних експедицій у села Верхньотиснянської долини)” Євгенії Кромпотич, „Музично-етнографічні особливості весільного обряду села Острів Дубенського району Рівненської області” Катерини Кундуш та „Сучасна весільна обрядова традиція на Коломийському Попрутті: мелотипологічні та порівняльні студії” Наталії Мотрук.

Особисто мені найбільше запам'ятовся згаданий вище виступ студентки Хмельницького музичного коледжу Дар'ї Цвігунової. Доповідачка проілюструвала свою розповідь, що описувала одну з манер співу Марії Осаковської, як оригінальним фонозаписом її голосу, так і особистим виконанням із яскравим та точним відтворенням „тонкого голосу” автентичної виконавиці. Надихнуло дослідження Катерини Кундуш – музикознавця академічного напрямку, яка, проте, проявила глибоку зацікавленість етномузичними традиціями рідного краю – на основі власних експедиційних матеріалів склала картину сучасного музично-етнографічного стану весільної традиції волинського села.

Через певні складнощі на засідання конференції вдалося потрапити не всім заявленим доповідачам, та це не вплинуло на масштаб, науковий рівень та творчу атмосферу цієї події; відчувалося, що всіх присутніх об'єднала єдина хвиля справжнього дослідницького інтересу. Практично кожен доповідач відчув це, відповідаючи на цікаві й змістовні запитання від присутніх у залі, а також від глядачів онлайн-трансляції на сторінці ПНДЛМЕ в мережі „Фейсбук”. Ці запитання нерідко спонукали поглянути на предмет вивчення з несподіваного боку й таким чином надихали молодих дослідників на подальші роздуми.

Від імені молодих дослідників, що взяли участь у конференції, хочу висловити організаторам щире подяку за ту теплу й ділову атмосферу, яка панувала на засіданнях, за можливість плідного професійного спілкування між молодими дослідниками та досвідченими науковцями й за корисний та пізнавальний досвід, який здобули всі молоді учасники.

Надія Ханіс

Надія Ханіс, студентка бакалаврату Національної музичної академії імені П. І. Чайковського (Київ), nadiia.khanis@gmail.com, +38 066 00 325 63

21, 31 березня та 30 квітня Ірина Федун здійснила індивідуальні експедиції у с. Підгірне Пустомитівського району Львівської області. Від чотирьох респондентів зафіксовано 52 зразки інструментальної та вокальної традиційної музики.

4–5 травня Лариса Лукашенко, Ірина Федун спільно з аспірантом кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка Яремою Павлівим брали участь у фольклористичній експедиції, що відбулася в сс. Ковалівка, Космач, Брустурів Косівського району Івано-Франківської області. Зафіксовано 92 зразки народно-інструментальних творів верховинської та космацько-брустурської традиції.

20–25 травня Лариса Лукашенко виступила на Міжнародній науковій баладній конференції „Human Relationships in and through Songs: Meanings and Context” (Вільнюс–Литва) із доповіддю “Musical Culture of Podlasie: Assimilation-Transformation-Change” (детальніше про конференцію див: http://www.ilti.lt/en/conference_zhuman_relationships_in_and_through_songs_meanings_an/), а також повідомлення Лариси Лукашенко та Олени Серко у цьому числі „Етномузики” на с. 216–219).

19–22 липня співробітники ПНДЛМЕ (Юрій Рибак, Лариса Лукашенко, Ліна Добрянська, Вікторія Ярмола) перебували в експедиції на теренах Західної Волині: Турійський (сс. Туличів, Радовичі), Володимир-Волинський (сс. Білин, Ворчин, Зоря, Охнівка), Любомльський (сс. Глинянка, Чмикус, Штунь) райони Волинської області.

25–28 серпня Вікторія Ярмола здійснила індивідуальну тематичну експедицію „Народна інструментальна музика Західного Полісся”. Обстежено 17 сіл Дубровицького та Зарічненського районів Рівненської області. Зафіксовано 27 одиниць етнографічної інформації та 20 одиниць інструментальних творів (гармошка).

У вересні вийшло друком науково-методичне видання „25-ліття львівської Кафедри музичної фольклористики та Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології: історія – персоналії – доробок. Біобібліографічний показник”, редактор-упорядник – Ірина Довгалюк (див. рецензію Галини Пшенічікіної у цьому числі „Етномузики” на с. 207–209).

11 жовтня Вікторія Ярмола провела експедицію із поводителем останнього поліського лірника Івана Власюка – Петром Савчуком у с. Залюття Старовижівського району Волинської області.

19 жовтня співробітники ПНДЛМЕ розпочали роботу над міжнародним проєктом “Folk_ME” (Народномузична освіта для майбутніх поколінь), який відповідає цілям і завданням Стратегічного партнерства в галузі державної освіти, навчальних програм “Erasmus+” (детальніше про це тут і далі див.: <https://lnma.edu.ua/erasmus/>), а також повідомлення Лариси Лукашенко у цьому числі Етномузики на с. 211–216).

17–19 жовтня Ірина Довгалюк спільно з Ларисою Лукашенко виголовили доповідь “Galician ethnomusicology of the beginning of the 20th century: its establishment and directions” на міжнародному симпозіумі “Folk Music Research, Folkloristics, an Anthropology of Music in Europe. Pathways in the Intellectual History of Ethnomusicology” (Відень–Австрія) (детальніше про це див.: <https://www.mdw.ac.at/ive/?PageId=4594>, а також повідомлення Ірини Довгалюк та Лариси Лукашенко у цьому числі „Етномузики” на с. 220–223).

25 жовтня відбулася Міжнародна наукова конференція „Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти”, яку було організовано у Львівській національній науковій бібліотеці України ім. В. Стефаника. Виголошено доповіді: „Початки публікації українських народних мелодій у Галичині” (Ірина Довгалюк), „Специфіка підготування фольклорного збірника: на прикладі двотомника „Народна вокальна творчість Львівщини” (Ліна Добрянська), „Засади типологічного впорядкування фольклористичних збірників” (Юрій Рибак), „До проблеми класифікації та систематизації народних мелодій: український досвід у європейському контексті” (Лариса Лукашенко), „Критичний огляд друкованих зразків поліської інструментальної музики” (Вікторія Ярмола), „Незнаний Володимир Івасюк: музично-етнографічний доробок” (Василь Коваль), „Джерела вивчення західноукраїнських традиційних ансамблів” (Ірина Федун) (детальніше про це див.: <http://www.isl.lviv.ua/index.php/uk/2019/10/29/oglyad-roboty-seksij-mizhnarodnoyi-naukovoyi-konferentsiyi-vydavnychij-ruh-v-ukrayini-seredovyssha-artefakty/>).

25 жовтня на „Сьомих Колессівських читаннях” (кафедра української фольклористики ім. Ф. Колесси Львівський національний університет ім. І. Франка) з доповідями виступили: Ірина Довгалюк – „З історії перших комплексних експедицій”, Василь Коваль – „Три невідомі листи Філарета Колесси: системність наукових пошуків” (див. публікацію В. Ковалю у цьому числі „Етномузики” на с. 158–169), Ліна Добрянська – „На перехресті музичної та словесної фольклористики (на прикладі львівської етномузикології)” (див. програму конференції: https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/04/7_Kolessa_czytannia_prohrama_20191013.pdf, а також повідомлення Христини Попович у цьому числі „Етномузики” на с. 224–226).

15–17 листопада Юрій Рибак, Лариса Лукашенко, Вікторія Ярмола здійснили експедицію у с. Крилів Корецького району Рівненської області та в сс. Киликіїв, Клепачі Славутського району Хмельницької області. Зафіксовано понад 100 пісень та супровідну етнографічну інформацію.

23 листопада Кафедра музичної фольклористики та ПНДЛІМЕ провели II Конференцію молодих дослідників народної музики (див. повідомлення Надії Ханіс у цьому числі „Етномузики” на с. 226–228, а також інформацію на сайті: <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-muzychnoji-folklorystyky-ta-pndlme/konferencija-druha-konferentsiya-molodyh-doslidnykiv-narodnoji-muzyky/>).

29–31 січня Юрій Рибак та Лариса Лукашенко взяли участь у Першій методологічній зустрічі (Будапешт–Угорщина) у рамках реалізації міжнародного проєкту “Folk Music Education for Future Generations” („Народномузична освіта для майбутніх поколінь”) – “Folk_ME” за програмою “Erasmus+”. Спільно з Ларисою Лукашенко виголошено доповідь „Ukrainian traditional musical culture”. Обговорено з партнерами проєкту основні підходи й плани реалізації зазначеного проєкту (детальніше про це див.: <https://lnma.edu.ua/metodolohichna-zustrich-etnomuzykolohiv-u-budapeshti/>).

2–6 лютого Ірина Довгалюк виголосила доповідь „Початки народно-музичної фонограмархівістики в Європі” на Другому міжнародному етно-музикознавчому симпозіумі „Актуальні питання східноєвропейської етно-музикології. Традиційна музична культура як засіб комунікації у просторі та часі”, що відбувся у Дніпропетровській академії музики ім. М. В. Глінки (детальніше про це див.: <http://cossackssongs.com.ua/>).

9–10 лютого в Національній музичній академії ім. П. І. Чайковського (Київ) відбулася Міжнародна наукова конференція „Слов’янська мелогеографія-7”. Доповіді виголосили: Ірина Довгалюк – „Загадки колекції фонографічних валиків Степана Томашівського”, Юрій Рибак – „Русальні пісні Західного Полісся: достовірність і вигадка”, Вікторія Ярмола – „Дослідження лірницької традиції Західного Полісся за питальником Климента Квітки”, Ліна Добрянська – „Покажчик Б. Луканюка ‘Місцезнаходження народних пісень у записах К. Квітки’ у контексті каталогізаційної роботи Львівської консерваторії 1980-х років”, Лариса Лукашенко – „Західноукраїнська мелогеографія наспівів, приурочених до народин-хрестин”.

18–21 лютого Юрій Рибак та Лариса Лукашенко взяли участь у Другій методологічній зустрічі (Будапешт–Угорщина), пов’язаній із проєктом “Folk_ME” та спільно виголосили доповідь „Musical education in Ukraine” (детальніше про це див.: <https://lnma.edu.ua/12734/>).

26 липня Ірина Федун здійснила експедицію у с. Підберізці Пустомитівського району Львівської області. Опитано 3 респондентів, від яких зафіксовано 17 зразків народнопісенної творчості та супровідну етнографічну інформацію.

3–12 серпня Юрій Рибак у рамках проєкту “Polyphony” організував фольклористичну експедицію та спільно з Міклошем Ботом (Будапешт) й Олексієм Нагорнюком (Рівне) узяв у ній участь. Обстежено села: Дятилівка (Славутський р-н Хмельницької області); Глиниці (Яворівський р-н Львівської області), Липівка, Жовчів, Підвиння (Рогатинський р-н Івано-Франківської області); Жабиня (Зборівський р-н Тернопільської області), Лисець, Рачинці, Дружинівка (Дунаєвецький р-н Хмельницької області), де записано та відзнято на відео понад 300 народнопісенних зразків.

19–20 серпня відбувся запис науково-популярних онлайн-лекцій для культурно-мистецького проєкту „Рись”: „Скрипка – головний інструмент українців” (Вікторія Ярмола) (див. лекцію: <http://bit.ly/rysL-6>), „Традиційні інструментальні гурти” (Ірина Федун) (див. лекцію: <http://bit.ly/rysL-10>).

1–5 жовтня в рамках проєкту “Folk_ME” („Народномузична освіта для майбутніх поколінь”) співробітники ПНДЛМЕ (Юрій Рибак, Лариса Лукашенко, Ліна Добрянська, Вікторія Ярмола) здійснили фольклористичну експедицію в Косівський (с. Середній Березів) та Верховинський (с. Криворівня) райони Івано-Франківської області. Загалом опитано 9 виконавців, від яких зафіксовано близько 50 зразків традиційної вокальної, інструментальної та вокально-інструментальної творчості Гуцульщини й Покуття.

У вересні розпочав роботу новий сайт щорічника „Етномузика” (<http://ethnomusic.com.ua/>)

22 жовтня Юрій Рибак узяв участь в онлайн-конференції у рамках Міжнародного фестивалю WOMEX 20 згідно з проєктом “Folk_ME”. Спільно з Ларисою Лукашенко підготовлено та виголошено доповідь “Ukrainian Musical Folklore in the Educational Process” (детальніше про це: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=3776715839007728&id=581884925157518).

5–7 листопада на Четвертій міжнародній науково-практичній конференції „Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях” (Київ) виступили з доповідями: Лариса Лукашенко – „Проект Folk_ME: погляд у майбутнє народномузичної освіти” та Ірина Федун – „Композиційні особливості західноукраїнської традиційної інструментальної ансамблевої музики” (детальніше про це: <http://knmau.com.ua/ih-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-ukrayina-yevropa-svit-istoriya-ta-imena-v-kulturno-misetskikh-refleksiyah/>).

6–8 листопада у рамках проєкту “Folk_ME” відбувся перший методологічний тренінг викладачів музичних коледжів (Львів). Із доповідями виступили: Богдан Луканюк – „Концепція викладання музичного фольклору у системі «школа–училище–вуз»”, Лариса Лукашенко – „Фінська та угорська системи навчання, а також закордонні методичні ресурси на базі фольклору”, Ліна Добрянська – „Архів ПНДЛМЕ та інші українські ресурси для вивчення і популяризації фольклору”, Юрій Рибак – „Проекти Polyphony Project та Folk_ME”.

12–16 листопада співробітники ПНДЛМЕ здійснили чергову фольклористичну експедицію в рамках проєкту “Folk_ME”. Обстеженню підлягала в основному територія етнографічної Середньої Волині: сс. Макотерти, Старожуків Рівненського району Рівненської області, сс. Олика, Хорлупи Ківерцівського району та с. Чорниж Маневицького району Волинської області. Опитано 12 виконавців, записано близько 100 пісень та супровідну етнографічну інформацію.

26 листопада згідно наказу Міністерства освіти і науки України збірник „Етномузика” включено до Переліку наукових фахових видань України категорії „Б” в галузі мистецтвознавства.

27 листопада Ірина Федун виступила на Міжнародному онлайн-симпозіумі „Хасиди та їхній музичний світ у контексті юдаїки в Україні: джерела, історія та актуальність вивчення” з доповіддю „Західноукраїнські народні музиканти та єврейські спільноти: рівні взаємодії” (детальніше про симпозіум: <https://www.lnu.edu.ua/mizhnarodnyy-onlayn-symposium/>).

5 грудня Кафедра музичної фольклористики та ПНДЛІМЕ провели III Конференцію молодих дослідників народної музики (детальніше про це див.: <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-muzychnoji-folklorystyky-ta-pndlme/konference/tretia-konferentsiya-molodyh-doslidnykiv-narodnoji-muzyky/>).

Додаток

Список праць Ірини Довгалюк

а) окремі видання:

1. Музично-етнографічна діяльність Осипа Роздольського / загальна редакція Богдана Луканюка. Київ: Родовід, 1997. 49 с. з мал.
2. Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок: монографія. Львів, 2000. 154 с.

Рецензії: Загайкевич Марія. Музично-етнографічне дослідження про минуле, спрямоване у майбутнє. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2003. С. 410–412. Серія філологічна; вип. 31; Сютя Богдан. Дві книги про Осипа Роздольського. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2003. Число 4. С. 117–120.

3. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції: монографія. Львів, 2016. 650 с. + іл.

Рецензії: Вовчак Андрій. Утвердження документування як важливої проблематики української фольклористики. *Міфологія і фольклор*. Львів, 2016. № 1–2. С. 169–179; Клименко Ірина. Монографія Ірини Довгалюк „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції” (Львів, 2016) як „маркер якості” Львівської історичної школи в етномузикології. *Проблеми етномузикології* / редактори-упорядники Євген Єфремов, Ірина Клименко. Київ, 2016. Вип. 11. С. 88–89. Серія Слов’янська мелогеографія; кн. 5; Рибак Юрій. Фундаментальне дослідження історії фонографічних записів. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2016. Число 4 (22). С. 138–142; Пасічник Володимир. Капітальний труд о фонографировании народной музыки в Украине. *Tradycja ir dabartis: Scientific works* / Edited by Prof. Dr. Rimantas Sliužinskas, PhD Candidate Halyna Pshenichkina. № 12. Klaipėda, 2017. P. 305–317; передрук: Пасічник Володимир. Про фонографування народної музики в Україні [Рецензія на: Довгалюк І. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції = Phonographing Folk Music in Ukraine: History, Methodology and Tendencies: монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. 650 с. + іл. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2016. С. 318–324. Серія мистецтвознавство; вип. 17; Dorosz Piotr. Z fonografem na Ukrainie. *Ruch Muzyczny*. Warszawa, 2017. № 5. S. 94. Вовчак Андрій. Утвердження фольклористичного архівознавства [Огляд]: Ірина Довгалюк. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції: монографія. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. 650 с., іл. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2017. С. 410–421. Серія філологічна; вип. 66; Супрун-Яремко Надія. Фонографування і фоноархівування народної музики в Україні. *Українська музика: науковий часопис*. Львів,

2017. Число 3 (25). С. 173–178; Луканюк Богдан. Рецензія-відгук на книгу Ірина Довгалюк „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції”. *Етномузыка*. Львів, 2017. Число 13: збірка статей та матеріалів з нагоди століття публікації XVI тому „Матеріалів до української етнології” НТШ / упорядник Лариса Лукашенко. С. 151–155.

б) дослідження:

4. Інститут народної творчості у Львові та культурно-освітнє життя в Галичині у 1941–1944 роках. *Записки НТШ*. Львів, 1996. С. 448–463. Праці музикознавчої комісії; т. ССXXXII. передрук: Інститут народної творчості у Львові та культурно-освітнє життя в Галичині у 1941–1944 роках. *Bogoslovia*. Romae, 1996. Vol. 60. P. 81–107 [співавтор Сергій Шнерх].
5. Перші фонографічні записи народної музики на Чернігівському Поліссі. *Полісся: мова, культура, історія: матеріали міжнародної наукової конференції*. Київ, 1996. С. 458–463.
6. Гортаючи сторінки життя і творчості о. Северина Сапруна. *Дрогобиччина – земля Івана Франка*. Дрогобич, 1997. Том 4. С. 565–575 [співавтор Сергій Шнерх].
7. Осип Роздольський як піонер фронтально-систематичного фонографування народномузичної творчості. *Народознавчі зошити*. 1997. № 1. С. 1–4 [співавтор Богдан Луканюк].
8. Останній період у музично-етнографічній діяльності Осипа Роздольського. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету*. Тернопіль, 1998. С. 66–71. Серія музичне мистецтво; вип. 1.
9. З історії вірменської колонії в Кутах. *Історія Гуцульщини*. Львів, 1999. Том IV. С. 151–162 [співавтор Петро Сіреджук].
10. Фоноархів Осипа Роздольського. *Вісник Львівського університету*. Львів, 1999. С. 165–170. Серія філологічна; вип. 27; передрук (варіант): Фонографічна спадщина Осипа Роздольського. *Бродівщина – край на межі Галичини й Волині*. Броди, 2008. С. 84–90.
11. Боян дрогобичської землі (До 100-річчя з дня народження та 50-річчя з дня смерті отця Северина Сапруна). *Musica Galiciana* / pod. redakcją L. Mazepy. Rzeszów, 2000. Том V. С. 311–316 [співавтор Сергій Шнерх].
12. До питання про етномузикологічні спеціалізації вищої школи. *Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді: матеріали науково-педагогічної конференції „Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді”* / головний редактор Олег Смоляк. Тернопіль, 2000. С. 80–85.
13. Західноподільські експедиції Осипа Роздольського. *Традиційна народна музична культура Західного Поділля: збірник статей і матеріалів* / упорядник Олег Смоляк, Василь Коваль. Тернопіль, 2001. С. 48–54.

14. Родина Сапрунів – родина музикантів, співаків, громадських діячів. *Український родовід* / упорядник Адріана Огорчак. Львів, 2001. С. 76–79 [співавтори Сергій Шнерх, Олександра Дацько].
15. Сто років перших фонографічних записів народнопісних мелодій в Галичині. *Musica Galiciana (Музика Галичини)*: збірка статей / упорядник Олександр Зелінський. Т. VI. Львів, 2001. С. 221–225. Наукові збір-ки ЛДМА ім. М. В. Лисенка; вип. 5.
16. Історичні типи публікацій народномузичних торів (До постановки пи-тання). *Вісник Львівського університету*. Львів, 2003. С. 192–201. Се-рія філологічна; вип. 31.
17. Кафедра музичної фольклористики. *Сторінки історії Львівської дер-жавної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2003. С. 169–178; передрук: *Сторінки історії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2008. С. 304–318 [співавтор Ліна Добрянська].
18. Проект „Народна пісня в Австрії” та Філарет Колесса. *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття*: збірник наукових праць та матеріалів / упорядники Андрій Вовчак, Іри-на Довгалюк. Львів, 2005. С. 240–256. Серія „Українська філологія: шко-ли, постаті, проблеми”; вип. 5.
19. Dovhal’uk Iryna. Das Projekt “Das Volkslied in Österreich” und Filaret Ko-lessa. *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. Wien, 2004/2005. Bd. 53/54. S. 134–151.
20. З історії проекту „Народна пісня в Австрії”. *Вісник Львівського універ-ситету* / упорядники Андрій Вовчак, Ірина Довгалюк. Львів, 2006. С. 276–287. Серія філологічна; вип. 37.
21. Dovhaljuk Iryna. Die Anfänge der Volksliedaufzeichnungen mit dem Phono-graphen in Galizien in der Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie. *Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. Süd-Ost-Europa*. Wien: Österreichische Nationalbibliothek, 2007. № 1 (56). S. 21–31.
22. Етномузичні аспекти монографії Володимира Шухевича „Гуцульщина”. *Етномузика*. Львів, 2007. Число 3: збірка статей та матеріалів на честь 60-річчя Богдана Луканюка / упорядник Юрій Рибак. С. 43–56. Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка; вип. 15; передрук: Dowhaliuk Irina. *Etnomuzyczne aspekty monografii Włodzimierza Szuchewicza „Huculszczyzna”*. *Huculszczyzna, jej kultura i badacze*. Kraków, 2008. S. 39–52.
23. „Корпус українського фольклору” Етнографічної комісії Наукового това-риства ім. Шевченка у Львові. *Етномузика*. Львів, 2008. Число 4: збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці збірника „Галицько-руських народних мелодій” Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича / упо-рядник Ірина Довгалюк. С. 9–36.
24. Осип Роздольський – збирач музичного фольклору. *Гімназія в Бродях: від минушини до відродження. 3 нагоди 10-річчя відродження*. Броди, 2008. С. 53–62.

25. Причинки до історії проекту фонографування дум. *Етномузика*. Львів, 2008. Число 5: збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці експедиції для фонографування дум / упорядники Ірина Довгалюк, Юрій Рибак. С. 9–26. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка; вип. 22.
26. До історії експедиції Філарета Колесси на Наддніпрянську Україну. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2009. С. 5–27. Серія філологічна; вип. 47.
27. Перша бойківська експедиція Філарета Колесси. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2009. С. 54–69. Серія мистецтвознавство; вип. 9.
28. Галицькі колекції фонографічних валиків. *Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*: матеріали / редактори-упорядники Богдан Луканюк та Юрій Рибак. Львів, 2010. С. 71–84.
29. Dovhalyuk Iryna. Collections of phonographic cylinders in Halychyna archives. *Historical Sources and Source Criticism*. 2010, [Stockholm]: Svenskt visarkiv. P. 69–81.
30. Опанас Сластьон в історії фонографування кобзарсько-лірницької традиції. *Вісник Львівського університету* / упорядники Ірина Довгалюк, Андрій Вовчак. Львів, 2011. С. 3–20. Серія мистецтвознавство; вип. 10.
31. Кілька штрихів до історії експедиції Філарета Колесси на Миргородщині (на основі епістолярію Філарета Колесси). *Етномузика*. Львів, 2012. Число 8: збірка статей та матеріалів на пошану Михайла Мишанича з нагоди його 70-річчя / упорядник Юрій Рибак. С. 114–134. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка; вип. 28.
32. Лемківщина у дослідженнях Філарета Колесси. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2012. С. 150–168. Серія мистецтвознавство; вип. 11. Див. також: До сторіччя лемківських експедицій Філарета Колесси. *Матеріали до української етнології: збірник наукових праць*. Вип. 11 (14). Київ, 2012. С. 186–191.
33. Фоноархів Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2012. С. 114–130. Серія мистецтвознавство; вип. 12.
34. Dovhalyuk Iryna. Ekspedycje Filareta Kolessy na Lemkiwsczyzny. *Szlakiem karpackich tradycji ludowych*. Kraków, 2012. S. 28–43.
35. Архів Філарета Колесси у Львові. *Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси)*: збірник наукових праць та матеріалів / упорядники Ірина Довгалюк, Андрій Вовчак. Львів, 2013. С. 14–32. Серія „Українська філологія: школи, постаті, проблеми”; вип. 13.
36. До історії підготовки музичного тому корпусу українських народних дум Катерини Грушевської. *Музична україністика: сучасний вимір*: збірник наукових статей на пошану члена-кореспондента АМУ, доктора

- мистецтвознавства, професора Софії Грици / редактор-упорядник Валентина Пономаренко. Київ, 2013. Вип. 8. С. 294–305.
37. Перша публікація народних мелодій у Галичині. *Етномузика*. Львів, 2013. Число 9: збірка статей та матеріалів пам'яті Миколи Лисенка / упорядник Ірина Довгалюк. С. 93–101. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка; вип. 30.
38. Поліська експедиція Філарета Колесси. *Проблеми етномузикології: науково-методичний збірник* / редактор-упорядник Олена Мурзина. Київ, 2014. Вип. 9. С. 76–92. Див. також: До історії поліської експедиції Філарета Колесси та Казімежа Мошинського. Народна творчість українців у просторі та часі. Луцьк, 2010. С. 50–60.
39. Фонографічні дослідження фольклору у Кабінеті музичної етнографії (ВУАН / АН УРСР) 1933–1948 років. *Етномузика*. Львів, 2014. Число 10: збірка статей та матеріалів присвячена пам'яті Юрія Сливинського / упорядник Богдан Луканюк. С. 54–75. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка; вип. 33.
40. До історії Львівського філіалу Віденського фонограмархіву. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2015. С. 92–99. Серія мистецтвознавство; вип. 13, Число 1.
41. Наукове товариство імені Шевченка та фонографування. *Україністика – минуле, сучасне, майбутнє: збірник наукових праць Ukrainistika: minulost, přítomnost, budoucnost III*. Brno, 2015. С. 359–367.
42. Передісторія фонографування народної музики в Галичині. *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia* / redakcja Zbigniew Jerzy Przerembski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2015. S. 45–61.
43. Перші фонографічні записи народної музики на Лемківщині. *Lemkowie, bojkowie, rusini – historia, współczesność*. Słupsk; Zielona Góra; Svidnik, 2015. T. 5. S. 393–408.
44. Фонографічні записи української народної музики у Берлінському фонограмархіві. *Етномузика*. Львів, 2015. Число 11: збірка статей та матеріалів присвячена Комітетові 1894/1895 для запису та видання українських народних пісень з мелодіями / упорядник Ліна Добрянська. С. 17–28. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка; вип. 37.
45. Збереження записів українського музичного фольклору шляхом оцифрування фонографічної колекції Осипа Роздольського. *Ресстрація, зберігання і обробка даних*. Київ, 2016. Т. 18. Вип. 3. С. 59–66 [співавтори Андрій Крючин, Ігор Косяк, Людмила Егупова, Ірина Балагура].
46. Фонографические записи народной музыки в архивах Львова. *Tradycja ir dabartis: Scientific works* / Edited by Prof. Dr. Rimantas Sliauzinskas, PhD Candidate Halyna Pshenichkina. Klaipėda, 2016. № 11. P. 181–198.

47. Богдан Луканюк: організатор науки, педагог, учений. *Десята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель* (Львів, 21–23 квітня): збірка статей і матеріалів на пошану професора Богдана Луканюка / редактор-упорядник Юрій Рибак. Львів, 2017. С. 9–28; передрук: *Українська музика*: науковий часопис. Львів, 2017. Число 4 (26). С. 44–61 [співавтор Юрій Рибак].
48. Оцифрована колекція фонографічних валиків Приватного архіву Філарета Колесси у Львові. *Вісник Львівського університету* / упорядники Андрій Вовчак, Ірина Довгалюк. Львів, 2017. С. 230–244. Серія філологічна; вип. 66.
49. Рецензія Філарета Колесси на рукописну збірку народних пісень з нотами з Холмщини та Підляшшя Якова Сенчика. *Етномузика*. Львів, 2017. Число 13: збірка статей та матеріалів з нагоди століття публікації XVI тому „Матеріалів до української етнології” НТШ / упорядник Лариса Лукашенко. С. 89–98.
50. Фонографические записи народной музыки в архивах Киева. *Tradicija ir dabartis*: Scientific works / Edited by Prof. Dr. Rimantas Sliužinskas, PhD Candidate Halyna Pshenichkina. Klaipėda, 2017. № 12. P. 301–316.
51. Методика експедиційних фонографічних дослідвань української народної музики Філарета Колесси. *Tradicija ir dabartis*: Scientific works / Edited by Prof. Dr. Rimantas Sliužinskas, PhD Candidate Halyna Pshenichkina. Klaipėda, 2018. № 13. P. 235–248.
52. Початки звукового документування народної музики в Україні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва*: науковий журнал. Київ, 2018. С. 67–82. Серія Музичне мистецтво; вип. 1.
53. Початки звукового документування народної музики на Поліссі. *Актуальні питання Східноєвропейської етномузикології*: збірник наукових статей / редактори-упорядники Галина Пшенічкіна, Рімантас Слюжинскас. Дніпро, 2018. Вип. 1. С. 13–30.
54. Штрихи до історії взаємин Василя Барвінського та Северина Сапруна молодшого. *Українська музика*: науковий часопис. Львів, 2018. Число 4 (30). С. 121–129.
55. Львівська етномузикологія від джерел до сьогодення. *25-ліття львівської Кафедри музичної фольклористики та Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології: історія – персоналії – доробок*. Біобібліографічний покажчик / упорядник Ірина Довгалюк. Львів, 2019. С. 5–22 [співавтор Л. Добрянська].
56. Календар-альманах „Львівський пілігрим” і початки зацікавлення українським музичним фольклором у Галичині. *Проблеми етномузикології*. Вип. 15 / упор. Маргарита Скаженик, Олена Шевчук. Київ, 2020. С. 28–40.

в) повідомлення, рецензії, тези доповідей, енциклопедичні та газетні статті, популярні збірники фольклору, передмови, спогади, інтерв'ю:

57. Експедиції О. Роздольського на Лемківщину. *Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель* (Львів, 22–24 березня 1990 р.) / упорядник Богдан Луканюк. Львів, 1990. С. 48–50; переклад: Лемківський календар на 2008 рік. Львів, 2007. С. 65–67.
58. Збирацька спадщина О. Роздольського. *Проблеми вивчення та пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури*: тези доповідей. Рівне, 1990. С. 18–19.
59. Про публікацію збирацького доробку О. Роздольського. *Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*: матеріали / упорядник Богдан Луканюк. Львів, 1993. С. 86–87.
60. Пісня про трагедію дивізійників. *Шлях перемоги*. 1994. Число 1–2. (1–8 січня) [співавтор Сергій Шнерх].
61. Родина Сапрунів. *Галицька брама*. 1995. № 9. С. 6–7 [співавтор Сергій Шнерх].
62. Він об'єднав воєдино хори Галичини. *За вільну Україну*. 1996. 14 листопада. № 18 [співавтор Сергій Шнерх, Олександра Дацько].
63. Формування фольклористичної еліти у Галичині (кінець XIX – початок XX століття). *Національна еліта та інтелектуальний потенціал України*: тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Львів, 1996. С. 267.
64. Осип Роздольський – класичний філолог. *Гражда*. 2002. № 6. С. 65.
65. Гуцульський фестиваль у Кракові. *Етномузыка*. Львів, 2007. Число 2: збірка статей та матеріалів на честь 150-ліття Івана Франка / упорядник Богдан Луканюк. С. 209–211. Наукові збірки ЛДМА імені М. В. Лисенка; вип. 14.
66. Фольклор – школа майбутнього [інтерв'ю Данилу Ільницькому]. *City life*: Західноукраїнський журнал. № 7. 2007. С. 17–19; передрук-варіант: Арка. – № 15 (195). – 2008, серпень. – С. 7.
67. Dovhaliuk Iryna. The beginning of phonographic recordings of folk music in Ukraine. *Abstracts of the 39-th World Conference International Council for Traditional Music*. Vienna, 2007 (4–11 July). S. 204.
68. Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. *Українська фольклористика*. Словник-довідник / укладання і загальна редакція Михайла Чорнопиского. Тернопіль, 2008. С. 65–66.
69. Етномузикознавство (етномузикологія). *Українська фольклористика*. Словник-довідник / укладання і загальна редакція М. Чорнопиского. Тернопіль, 2008. С. 117–119.
70. Кафедра музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. *Українська фольклористика*. Словник-довідник / укладання і загальна редакція М. Чорнопиского. Тернопіль, 2008. С. 184–185.

71. Комітет для запису та видання українських народних пісень з мелодіями 1894–1895. *Українська фольклористика*. Словник-довідник / укладання і загальна редакція М. Чорнопиского. Тернопіль, 2008. С. 211–212.
72. „Молодощі” Лисенко Микола. *Українська фольклористика*. Словник-довідник / укладання і загальна редакція М. Чорнопиского. Тернопіль, 2008. С. 255–256.
73. Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології (ПНДЛМЕ). *Українська фольклористика*. Словник-довідник / укладання і загальна редакція М. Чорнопиского. Тернопіль, 2008. С. 316–317.
74. Українські народні мелодії, зібрав і зредагував Зиновій Лисько. *Українська фольклористика*. Словник-довідник / укладання і загальна редакція М. Чорнопиского. Тернопіль, 2008. С. 383.
75. Фонограф. *Українська фольклористика*. Словник-довідник / укладання і загальна редакція М. Чорнопиского. Тернопіль, 2008. С. 414–416.
76. “Das Volkslied in Österreich” (нім. – „Народна пісня в Австрії”). *Українська фольклористика*. Словник-довідник / укладання і загальна редакція М. Чорнопиского. Тернопіль, 2008. С. 77–79.
77. Проблеми етномузикології та фольклористичної архівістики на Міжнародній науковій конференції до 70-річчя заснування Кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси. *Етномузика*. Львів, 2010. Число 6: збірка статей та матеріалів до 100-ліття теорії музично-етнографічної транскрипції / упорядник Василь Коваль. С. 188–192. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка; вип. 25.
78. Abstracts of the 39-th World Conference International Council for Traditional Music. Vienna, 2007 (4–11 July). *Записки НТШ*. Львів, 2010. С. 762–767. Праці Секції етнографії і фольклористики; т. CCLIX.
79. 39 світова конференція міжнародної ради з традиційної музики (International Council for Traditional Music). *Вісник Львівського університету* / упорядники Ірина Довгалюк, Андрій Вовчак. Львів, 2011. С. 275–284. Серія мистецтвознавство; вип. 10.
80. Філарет Колесса – класик європейської етномузикології. *Високий замок*. Львів, 18 жовтня 2011. № 191. С. 10.
81. Карпатська конференція у Кракові. *Етномузика*. Львів, 2012. Число 8 / упорядник Юрій Рибак. С. 157–160.
82. Передісторія фонографування в Галичині. *Міжнародна наукова конференція „Етномузикологія на зламі тисячоліть: історія, теорія, методологія” присвячена 90-літтю від дня народження українського етномузиколога Володимира Гошовського та 100-літньому ювілею заснування Інституту музикології Львівського Університету: тези доповідей*. Львів: ЛНУ, 2012. С. 7–9.
83. Ювілей видатного сина Стрийської землі (до 140-річчя з дня народження Філарета Колесси). *Рідне поле*. Стрий. 2012.01.06. № 1. С. 9.

84. Періодизація українського фольклору Філарета Колесси [Передмова до публікації статті Ф. Колесси Спроба періодизації українського фольклору]. *Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (до 140-річчя з дня народження Філарета Колесси)*: збірник наукових праць та матеріалів / упорядники Ірина Довгалюк, Андрій Вовчак. Львів, 2013. С. 674–676.
85. Ерёмченко Диана. Голоса Украины. Ирина Довгалюк и Юрий Булка оцифровывают фонографические записи кобзарских песен начала XX века, продолжая проект, начатый Лесей Украинкой [інтерв'ю]. *Корреспондент*. № 34 (624). 2014. 29 августа. С. 30–32.
86. Передмова. *Ярмола Вікторія. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся*. Львів, 2014. С. 5–6.
87. Роздольський Осип (Йосип) Іванович. *Encyclopedia*. Львівський національний університет імені Івана Франка: в 2 т. Т. II: Л–Я. Львів, 2014. С. 372.
88. До історії фонограмархіву Наукового товариства імені Шевченка. *Польська й українська етнологія сьогодні. Традиції та перспективи*: тези. Львів, 2015. С. 23–33.
89. „Галицько-руські народні мелодії”. *Наукове товариство імені Шевченка. Енциклопедія* / Том 3, Вес.–Глин. Львів, 2016. С. 414–416.
90. „Галицько-руські народні пісні з мелодіями”. *Наукове товариство імені Шевченка. Енциклопедія* / Том 3, Вес.–Глин. Львів, 2016. С. 416–418.
91. Невідомі сторінки європейської історії звукового та візуального документування народної культури [Рецензія]. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2017. С. 402–408. Серія філологічна; вип. 66.
92. Нижанківський Остап. Народні пісні: збірка 1891 року / відчитання рукопису Вікторії Ярмоли; редакція, покажчики та примітки Богдана Луканюка. Львів, 2016. XII + 100 с. з нот [Рецензія]. *Етномузика*. Львів, 2017. Число 13 / упорядник Лариса Лукашенко. С. 160–162.
93. Повернення із забуття [Рецензія]. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2017. С. 408–410. Серія філологічна; вип. 66.
94. Друга міжнародна науково-практична конференція „Володимир Гошовський і Закарпаття”. *Етномузика*. Львів, 2018. Число 14: збірка статей та матеріалів з нагоди 25-річчя ПНДЛІМЕ ЛНМА імені М. В. Лисенка / упорядник Юрій Рибак. С. 235–239.
95. Мій перший вчитель музики. ...У звуках музики свої лишили знаки: збірка статей на пошану викладачів-професорів кафедри теорії музики / упорядник Оксана Письменна. Львів, 2018. С. 67–73.
96. Dovhalyuk Iryna. Galician ethnomusicology of the beginning of the 20th century: its establishment and directions. *Folk Music Research, Folkloristics, an Anthropology of Music in Europe* / Pathways in the Intellectual History of Ethnomusicology. International symposium. 17–19 October 2019. Abstract book. Vienna, 2019. P. 23 [співавтор Lukashenko Larysa].

97. Початки публікації народних мелодій у Галичині. *Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти*: доповіді та повідомлення Міжнародної наукової конференції (Львів, 24–25 жовтня 2019 року) / ред. упор. В. Пасічник. Львів, 2019. С. 173–175.
98. “Das Volkslied in Österreich” / „Народна пісня в Австрії”. *Українська фольклористична енциклопедія* / голов. ред. Г. Скрипник]. Київ, 2019. С. 234–235 [співавтор І. Коваль-Фучило].

г) переклади:

99. Зубрицький Денис. Про спів простого люду / переклад і вступна стаття Ірини Довгалюк. *Етномузика*. Львів, 2014. Число 10 / упорядник Богдан Луканюк. С. 118–128.

г) покажчики, каталоги:

100. Географія збірника „Галицько-руські народні мелодії”: каталог. *Етномузика*. Львів, 2008. Число 4 / упорядник Ірина Довгалюк. Компакт-диск (CD) [співавтор Юрій Сливинський].
101. Фонографічні валики в архіві Філарета Колесси. *Етномузика*. Львів, 2011. Число 7: збірка статей та матеріалів, присвячена пам’яті Оскара Кольберга / упорядник Богдан Луканюк. С. 101–115. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка; вип. 26. Див також № 3.

д) педагогіка:

102. Українська народна музична творчість: програма педагогічних училищ для спеціальності 03.05. Київ: РНМК, 1990. 19 с.
103. Деякі питання щодо програми курсу „Українська народна творчість”. *Народна музична творчість, традиції, обряди як складова національної (рідної) школи*. Київ: РНМК, 1992. С. 12–13.
104. Методичні рекомендації до викладання курсу „Українська народна музична творчість” для студентів спеціальності 03. 05 „Музичне виховання” педагогічних училищ України. Київ: РУМК, 1992. 27 с.
105. Фольклорна збирацька практика з курсу „Українська народна музична творчість” для спец. 03. 05: Методичні рекомендації. Київ: РУМК, 1992. 12 с. [співавтор Михайло Мишанич].
106. Осип Роздольський (з історії музичної фольклористики): методичні рекомендації для студентів філологічного факультету спеціальності „фольклористика”. Львів: Видавництво Львівського державного університету, 1997. 24 с.
107. Навчальна програма спецкурсу „Історія української етномузикології”: для студентів спеціальності „Фольклористика” спеціалізації „Етномузикологія”. Львів: Видавництво Львівського національного університету, 2003. 38 с.

108. Фольклористична експедиційна практика. Організаційні засади проведення практики, документування й архівування матеріалів: методичні рекомендації для студентів філологічного факультету спеціальності „фольклористика”. Львів: ТеРус, 2005. 33 с. [співавтор Андрій Вовчак].
109. Історія етномузикознавчої думки: Програма для музичних вишів (III–IV рівнів акредитації) зі спеціальності № 0202 „Музичне мистецтво”, спеціалізації 7.020205-6 „Етномузикознавство”. Львів, 2006. 22 с.
110. Народознавство: Програма для музичних вишів (III–IV рівнів акредитації) зі спеціальності № 0202 „Музичне мистецтво”, спеціалізації 7.020205-6 „Етномузикознавство”. Львів, 2006. 14 с.
111. Проект програми курсу „Музичний фольклор: Музичні жанри української народної творчості” (для студентів філологічного факультету спеціальності „Фольклористика” Львівського національного університету імені Івана Франка). *Етномузика*. Львів, 2006. Число 1 / упорядник Богдан Луканюк. С. 138–153.
112. Український музичний фольклор: Програма для музичних вишів (III–IV рівнів акредитації) зі спеціальності № 0202 „Музичне мистецтво”, спеціалізації 7.020205-6 „Етномузикознавство”. Львів, 2006. 30 с.
113. Документування фольклорної традиції. Засади організації і проведення польового фольклористичного дослідження, транскрибування й архівування зібраного фольклорного матеріалу: методичні рекомендації для студентів філологічного факультету спеціалізації „фольклористика”. Львів, 2012. 60 с. [співавтор Андрій Вовчак].
114. Документування фольклорної традиції. Засади організації і проведення фольклористичного польового дослідження, транскрибування й архівування зібраного фольклорного матеріалу: методичні рекомендації для студентів філологічного факультету спеціальності 6.020303 – філологія (українська мова та література). Львів, 2014. 52 с. [співавтор Андрій Вовчак]; *видання друге, доповнене*: Документування фольклорної традиції. Засади організації і проведення фольклористичного польового дослідження, транскрибування й архівування зібраного фольклорного матеріалу: методичні рекомендації для студентів філологічного факультету (напрямок підготовки 6.020303 – філологія: українська мова та література) / видання друге, доповнене. Львів, 2015. 52 с. [співавтор Андрій Вовчак].

е) упорядкування:

115. Отець проф. Северин Сапрун, Северин Сапрун (молодший). Крихти / редактор-упорядник, автор передмови Ірини Довгалюк. Львів, 1999. 65 с.
116. Нова радість стала...: Коляди та вертеп / упорядники Ірина Довгалюк, Андрій Вовчак. Львів: ТеРус, 2005. 56 с.

117. Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-ліття від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): збірник наукових праць та матеріалів / упорядники Андрій Вовчак, Ірина Довгалюк. Львів, 2005. 476 с. Серія „Українська філологія: школи, постаті, проблеми”; вип. 5.
118. Вісник Львівського університету / упорядники Андрій Вовчак, Ірина Довгалюк. Львів, 2006. 567 с. Серія філологічна; вип. 37.
119. Кафедра музичної фольклористики та Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка: Біобібліографічний показник / упорядники Ліна Добрянська, Ірина Довгалюк, Юрій Рибак. *Етномузика*. Львів, 2007. Число 2. / упорядник Богдан Луканюк. CD.
120. Етномузика. Львів, 2008. Число 4: збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці збірки „Галицько-руських народних мелодій” Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича / упорядник Ірина Довгалюк. 192 с.
121. Етномузика. Львів, 2008. Число 5: збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці експедиції для фонографування дум / упорядники Ірина Довгалюк, Юрій Рибак. 192 с.
122. Вісник Львівського університету / упорядники Андрій Вовчак, Ірина Довгалюк. Львів, 2009. 277 с. Серія філологічна; вип. 47.
123. Вісник Львівського університету / упорядники Ірина Довгалюк, Андрій Вовчак. Львів, 2011. 313 с. Серія мистецтвознавство; вип. 10.
124. Етномузика. Львів, 2013. Число 9. 184 с.
125. Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (до 140-річчя з дня народження Філарета Колесси): збірник наукових праць та матеріалів / упорядники Ірина Довгалюк, Андрій Вовчак. Львів, 2013. 728 с. + 1,5 вкл. Серія „Українська філологія: школи, постаті, проблеми”; вип. 13.
126. Вісник Львівського університету / упорядники Андрій Вовчак, Ірина Довгалюк. Львів, 2017. 432 с. Серія філологічна; вип. 66.
127. Перша конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 1 грудня 2018 року): матеріали / редактор-упорядник Ірина Довгалюк. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2018. 104 с.
128. 25-ліття львівської Кафедри музичної фольклористики та Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології: історія – персоналії – доробок. Біобібліографічний показник / упорядник та автор передмови Ірина Довгалюк. Львів, 2019.
129. Друга конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 23 листопада 2019 року): матеріали / редактор-упорядник І. Довгалюк. Львів, 2019. 104 с.

130. Третя конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 5 грудня 2020 року): матеріали / редактор-упорядник І. Довгалюк. Львів, 2020. 47 с.

є) підготування до публікації праць інших дослідників:

131. Колесса Філарет. Огляд українсько-рускої народної поезії / упорядкування, підготовка до друку, вступне слово Андрія Вовчака та Ірини Довгалюк. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2009. С. 166–272. Серія філологічна; вип. 47.
132. Філарет Колесса. Карпатський цикл народних пісень / упорядкування, підготовка до друку, вступне слово Ірини Довгалюк та Андрія Вовчака. *Вісник Львівського університету* / упорядники Ірина Довгалюк та Андрій Вовчак. Львів, 2011. С. 285–302. Серія мистецтвознавство; вип. 10.
133. Філарет Колесса. Микола Лисенко: Промова в 100-літній ювілей від дня його народження, виголошена на ювілейному святі в Криниці д. 21. VI. 1942 / підготовка до друку передмова та коментарі Ірини Довгалюк. *Етномузика*. Львів, 2013. Число 9 / упорядник Ірина Довгалюк. С. 80–92.
134. Філарет Колесса. Спроба періодизації українського фольклору / упорядкування, підготовка до друку Ірини Довгалюк та Андрія Вовчака. *Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (до 140-річчя з дня народження Філарета Колесси): збірник наукових праць та матеріалів* / упорядники Ірина Довгалюк, Андрій Вовчак. Львів, 2013. С. 677–713.

ж) аудіо – CD матеріали (публікація архівних фонозаписів):

135. Український фольклор першої половини XX сторіччя. Вибірка з фоноколекції Осипа Роздольського / підготували В'ячеслав Петров, Ігор Косяк, Людмила Єгупова, Василь Коваль, Ірина Довгалюк (передмова, ідентифікація та опис фонограм) [CD]. Київ, 2011 (див. також: <http://www.ipri.kiev.ua/index.php?id=1032>).
136. Аудіозаписи кобзарів і лірників з приватного архіву Філарета Колесси / підготували Ірина Довгалюк, Юрій Булка [CD]. Львів, 2013 (див. також: http://commons.wikimedia.org/wiki/Колекція_фоноваликів_Філарета_Колесси).
137. Український фольклор першої половини XX сторіччя. Вибірка з фоноколекції Осипа Роздольського. Том 2 / підготували Андрій Крючин, Ігор Косяк, Ірина Довгалюк (передмова, ідентифікація та опис фонограм), Людмила Єгупова, Ірина Балагура [CD]. Київ, 2015 (див. також: <http://www.ipri.kiev.ua/index.php?id=1397>).
138. Український фольклор першої половини XX сторіччя. Вибірка з фоноколекції Осипа Роздольського. Том 3 / підготували Андрій Крючин, Ігор Косяк, Ірина Довгалюк (передмова, ідентифікація та опис фоно-

грам), Людмила Єгупова, Ірина Балагура [CD]. Київ, 2016 (див. також: <http://www.ipri.kiev.ua/index.php?id=1496>).

з) рукописи:

139. Фольклористична діяльність Осипа Роздольського: дипломна робота / науковий керівник – Юрій Сливинський / Львівська державна консерваторія ім. М. В. Лисенка. Львів, 1984. 47 с., 250 с. дод.
140. Колекція фонографічних валиків Осипа Роздольського: каталог / уклала Ірина Довгалюк. Львів, 1996.
141. Осип Роздольський в історії музичної фольклористики: дисертація на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства / науковий керівник – Богдан Луканюк / Національна музична академія України ім. Петра Чайковського. Київ, 1998. 170 с., 49 с. дод.
142. Приватний архів академіка Філарета Колесси у Львові: каталог / уклала Ірина Довгалюк. Львів, 2014. 202 с.

Публікації про Ірину Довгалюк:

1. Сюта Богдан. Довгалюк (Шнерх) Ірина Сергіївна. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2006. Т. 1. С. 633.
2. Івашків Василь. Довгалюк (Шнерх) Ірина. *Encyclopedia*. Львівський національний університет імені Івана Франка: в 2 т. Т. 1: А–К. Львів, 2011. С. 450–451.
3. Коваль-Фучило Ірина. Довгалюк (Шнерх) Ірина Сергіївна. *Українська фольклористична енциклопедія*: у 2 т. Т. 1: А–Л / упорядник Микола Дмитренко. Київ, 2018. С. 372–373.
4. Коваль-Фучило Ірина. Довгалюк (Шнерх) Ірина Сергіївна. *Українська фольклористична енциклопедія* / голов. ред. Ганна Скрипник. Київ, 2019. С. 259–260.
5. Вовчак Андрій. Наукова праця Ірини Довгалюк у царині історії української етномузикології. *Етномузика*. Львів, 2020. Число 16 / упорядник Ліна Добрянська. С. 16–62.
6. Довгалюк Ірина Сергіївна. https://uk.wikipedia.org/wiki/Довгалюк_Ірина_Сергіївна.

Наукове видання

ЕТНОМУЗИКА

Число 16

Збірка статей та матеріалів
із нагоди ювілею професорки Ірини Довгалюк

Редакція:

проф., зав. кафедри музичної фольклористики, докторка м-ва, Ірина Довгалюк (iradovhalyuk@gmail.com); зав. ПНДЛМЕ ЛНМА, доцент, канд. м-ва Юрій Рибак (yuriy_rybak@ukr.net); проф., пнс, канд. м-ва Богдан Луканюк (відповідальний редактор, lukaniuk@ukr.net); снс, канд. м-ва Ліна Добрянська (секретар, lina.dobrianska@gmail.net); нс, канд. м-ва Лариса Лукашенко (larysa.lukashenko@gmail.com); доц., мнс, канд. м-ва Вікторія Ярмола (vita_jarmola@ukr.net)

Упорядник:

Ліна Добрянська

Макетування:

Ліна Добрянська

Адреса редакції:

Кафедра музичної фольклористики,
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
сайт „Етномузики”: <http://ethnomusic.com.ua/>

Підписано до друку 14.12.2020 р.
Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60х84/16.
Друк на різнографі. Ум. друк. арк. 14,25.
Наклад 100 прим. Зам. 4.