

ETHIOMYZUKA

9

Пам'яті Миколи Лисенка присвячується





НАУКОВІ ЗБІРКИ
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ
МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
імені Миколи ЛИСЕНКА

Випуск 30

Видавництво ТзОВ „Дока центр”
Львів
2013

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

Е Т Н О М У З И К А

9

*Збірка статей та матеріалів
пам'яті Миколи Лисенка*

Видавництво ТзОВ „Дока центр”
Львів
2013

ББК 85.312(Ук)
УДК78.6У
Е88

Етномузика. – Львів, 2013. – Число 9: Збірка статей та матеріалів пам'яті Миколи Лисенка / Упоряд. І. Довгалюк. – 184 с. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, вип. 30).

Дев'ятий щорічник з етномузикознавчої серії Наукових збірок ЛНМА ім. М. В. Лисенка включає студію з питань аналізу народноречитативних форм, публікації, дослідження з історії етномузичної педагогіки, а також актуальні повідомлення, рецензії, хроніку за 2012 рік, реєстр праць із музичної фольклористики Миколи Лисенка. Доповнення, нові надходження електронної бібліотеки й інші наукові матеріали вміщено на долученому компакт-диску (CD).

Дослідникам і шанувальникам автентичної народномузичної творчості.

Упорядник:

доцент, кандидат мистецтвознавства

Ірина Довгалюк

Редакційна колегія:

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

Рецензенти:

кафедра української фольклористики ім. ак. Філарета Колесси
Львівського національного університету ім. Івана Франка
кафедра музичного мистецтва (музичний фольклор)
Рівненського державного гуманітарного університету

Ухвалено до друку Вченою радою ЛНМА ім. М. Лисенка
30 серпня 2013 року, протокол № 1

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

Ethnomusic. – Lviv, 2013. – Number 9: Collection of articles and materials in honor of Mykola Lysenko / Ed. Iryna Dovhalyuk. – 184 pp. – (Scientific compilation of the Mykola Lysenko National Music Academy in Lviv, vol. 30).

ISBN 978-966-2695-07-06

© Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2013.

Пам'яті Миколи Лисенка присвячується

ЗМІСТ

Від редакції 7

Студії

Богдан Луканюк

Думова форма 9

Матеріали, публікації

Філарет Колесса

Микола Лисенко: Промова в 100-літній ювілей від дня його народження, виголошена на ювілейному святі в Криниці д. 21.VI.1942 / Публікація Ірини Довгалюк 80

Ірина Довгалюк

Перша публікація народних мелодій у Галичині 93

Карл Йозеф фон Гюттнер

Народні пісні / Переклад з німецької мови та коментар Андрія Вовчака 102

Педагогіка

Ліна Добрянська

Педагогічна діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії (1961-1969) 122

Огляди, рецензії, повідомлення

Міжнародна наукова конференція „Етномузикологія на зламі тисячоліть: історія, теорія, методологія”

– *Юрій Рибак, Ганна Шпилевська* 148

41-а Світова конференція Міжнародної ради з питань традиційної музики (ICTM) в м. Сент-Джонс (Ньюфаундленд, Канада). – <i>Ольга Коломиєць</i>	151
Бодак Ярослав. Лемківщино моя мила... Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини – <i>Ольга Харчишин</i>	156
Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – <i>Ганна Пеліна</i>	162
<i>Хроніка '12</i> – <i>Ольга Харчишин</i>	169

Додатки

Микола Лисенко. Музично-фольклористичні праці / <i>Уклав Богдан Луканюк</i>	172
Відомості про авторів	176
Зміст компакт-диска (CD)	178
Contents	182

Від редакції

Чергове дев'яте число „Етномузики” присвячене видатному українському композиторові, основоположнику української класичної музики, фольклористові, піаністові, диригентові, педагогу, громадському діячеві, патрону Львівської національної музичної академії – Миколі Лисенку, який відійшов у вічність 100 років тому. Зачинатель і визначний представник композиторського періоду в українській музичній фольклористиці, піонер української теоретичної думки про етномузикознавчу транскрипцію, мистець заклав ґрунтовні підвалини для зародження та розвитку в Україні фахових досліджень над народною музикою, залишивши величезну музично-фольклористичну спадщину: транскрибовані, опрацьовані та опубліковані численні народні мелодії, новаторські теоретичні студії, змістовний епістолярій.

Власне М. Лисенко був серед перших, хто підняв питання музичної будови української народної музики, і зокрема дум, присвятивши цій проблемі одне із своїх магістральних досліджень – „Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм”, яке посіло достойне місце серед класичних вітчизняних етномузикознавчих праць. Тож симптоматично, що вже в першому розділі „Студії” ця тема продовжена у цікавому та інтригуючому дослідженні професора Богдана Луканюка „Думова форма”. У пропонуванні розвідці автор абсолютно по-новому підійшов до аналізу народноречитативних форм та зробив спробу розгадати природу текстової і музичної думової імпровізації, на численних прикладах показав її механізми. Як взірць досконалого класичного втілення думового жанрового еталону проф. Б. Луканюк навіть рецитації відомого носія традиційного кобзарства початку ХХ століття Платона Кравченка і, спираючись на наведені в дослідженні схеми та словесні і музичні зразки, показав, як можна самотужки навчитися по-традиційному співати думи та, таким чином, спробувати відродити згасле кобзарсько-лірницьке традиційне виконавство.

Серед джерельних матеріалів, що безпосередньо стосуються постаті М. Лисенка, у збірнику запропоновано невідомий досі виступ Філарета Колесси, виголошений на святкуванні столітнього ювілею композитора в червні 1942 року в лемківському містечку Криниця (сьогодні – на теренах Польщі). Автор граф реферату, у якому Ф. Колесса узагальнив свої лисенкознавчі напрацювання, зберігається у Приватному архіві академіка у Львові та друкується вперше. Розділ продовжує публікація Карла Йозефа фон Гюттнера „Народні пісні” у перекладі Андрія Вовчака та зі вступною статтею Ірини Довгалюк. Опублікована 1822 року в календарі-альманасі „Львівський пілігрим” німецькою і польською мовами та відома здебільшого хіба із загальних описів у науковій літературі, праця К. Й. фон Гюттнера знаменна тим, що у ній вперше в Галичині було порушено питання необхідності запису та публікації мелодій народних пісень, а також надруковано і дві українські народні пісні з мелодіями.

Розділ „Педагогіка” на цей раз, як і „Студії”, представлено лише однією позицією – дослідженням Ліни Добрянської „Педагогічна діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії”. Авторка детально та всебічно на обширному архівному матеріалі представила педагогічну діяльність у Львівській консерваторії одного із найвидатніших етномузикологів ХХ століття Володимира Гошовського. У розправі Л. Добрянська, коротко схарактеризувавши основні етапи становлення вченого як педагога, спинилася на важніших ділянках педагогічної праці В. Гошовського – викладача, організатора та наставника студентів, керівника Студентського наукового товариства, у якому сформувалися етномузичні зацікавлення нині знаних дослідників музичного фольклору: Богдана Луканюка, Володимира Мацієвського, Михайла Мишианича, Ярослава Бодака, Любомира Кушлика, Василя Зеленчука.

Останній розділ щорічника склала низка повідомлень і рецензій про важніші події та відгуки на нові фольклористичні публікації. Юрій Рибак та Анна Шпилевська запропонували звіт про міжнародну конференцію, присвячену 90-літтю від дня народження Володимира Гошовського та 100-літтю заснування Інституту музикології Львівського університету, а Ольга Коломиєць коротко ознайомила читачів із основними науковими проблемами, які обговорювались на засіданнях чергової 41-ої Світової конференції Міжнародної ради з питань традиційної музики (ICTM), що відбулася у столиці канадської провінції Ньюфаундленд – м. Сент-Джонсі. Поміж оглядів нових видань – рецензія Ольги Харчишин на збірник лемківського пісенного фольклору, укладений на основі репертуару видатної народної виконавиці Анни Драган, у записах та упорядкуванні відомого дослідника лемківської музичної культури Ярослава Бодака, а також огляд молоді кївської дослідниці Анни Пеліної „Вісника Львівського університету. Серія мистецтвознавство”, приуроченого до 140-річчя від дня народження Філарета Колесси.

Уже звична для збірника „Хроніка” інформує читачів про важніші події, які відбулися головно в етномузикознавчому житті музично-фольклористичної спільноти Галичини.

У додатках до „Етномузики” як продовження присвятної тематики збірника запропоновано нотно-бібліографічний реєстр „Микола Лисенко. Музично-фольклористичні праці”, укладений Богданом Луканюком. У покажчику відображено перші авторські публікації М. Лисенка.

На долученому до збірника CD представлено електронні доповнення до статей, матеріалів і повідомлень пропонуваного числа „Етномузики”, копії низки праць з доробку Миколи Лисенка, а також й інших фольклористичних видань минулих років. Зі змістом CD можна ознайомитися наприкінці збірника.

Зауваги і пропозиції просимо надсилати на е-пошту pndlme@ukr.net або на персональні електронні пошти членів редакції.

19 грудня 2012 року

Редакція

Богдан Луканюк

ДУМОВА ФОРМА

В основі всякої імпровізації лежить певний канон – властивий він і думам. У пропонованій розправі зроблена спроба описати їхній жанровий еталон і його втілення в індивідуально-стильових виконавських стереотипах.

Ключові слова: речитатив, імпровізація, псалмодія, дума, жанровий еталон, виконавський стереотип.

§ 1. Поняття

Під „думою” сьогодні розуміється епічна фольклорна поема рапсодичного складу, імпровізована народнопрофесіональним співцем у процесі виконання, як правило, під власний акомпанемент на струнному інструменті (кобзі-бандурі, лірі)^{I*}. Часто наявні в довідкових виданнях її визначення як своєрідного пісенного твору [СУМ 1974, с. 434; СЛТ 1971, с. 118; СЛТ 1974, с. 80; МЕС 1991, с. 185; ЕМ 1995, с. 206; ВСФ 1993, с. 65 і т. д.] не відповідають реальному стану речей: по суті своїй вона не має нічого спільного з тим, що загалом укладається в поняття „пісня”, окрім інколи більш-менш розвинутого сюжету, також властивого ліро-епічним жанрам (історичним пісням, баладам, хронікам тощо)^{II}. Самі носії дум, називаючи їх „козацькими псалмами”, „козацькими притчами” і т. п., ясно усвідомлювали їхню відмінність від власне пісень, хоча й не вміли пояснити толком, у чому полягала ця відмінність. Так, полтавський кобзар Михайло Кравченко намагався витлумачити її своєму співбесідникові Опанасу Сластіону в ось яких цілком емоційних, доволі плутаних виразах: „Е, то вже всякий так, се ж не пісня. Як підійде, знаєте: іноді й коротко, а іноді й довше буде...<...>. То вже у пісні друге діло, а тож таки!...” [Сластіон О. 1902, с. 313]. Та й О. Сластіон, коли йому своєю чергою довелося визначати специфіку думового формотворення, також відбувся схо-

* Наскрізними римськими цифрами позначаються примітки до кожного параграфа зокрема, поміщені в кінці цієї праці, на відміну від підрядкових виносок, які помічаються арабськими цифрами посторінково.

жою дихотомією: мовляв, тут „повторення музичних фраз <...> дати не можна так, як у пісні, де все раз назавжди стоїть на своєму місці” [Лисенко М. 1964, с. 74].

У численних дослідницьких працях^{III} основною відмітною ознакою думи загально вважається питома для неї речитативність, до якої відносяться усі вияви „омузиченої” мови на противагу кантабільності (співності), де музичне начало, навпаки, домінує тією чи іншою мірою над мовним. Проте думові речитативи типологічно не відповідають ані одному зі своїх позірних аналогів, описаних як у музикознавчій літературі головно на підставі оперного та споріднених жанрів, що komponувалися орієнтовно від початку XVII сторіччя [див.: АВП 1988, с. 242-267; МЕ 1978, к. 605-609; Якуб'як Я. 1989 тощо], так і в етномузикознавчій, присвяченій музичному епосові в євроазійському фольклорі, включно з билинами та співами балканських гусярів, з якими здебільше порівнюються їхні українські відповідники. Тож за сучасного стану компаративістичних студій думи виступають явищем сповна оригінальним і репрезентують окремий вид речитативності, що потребує свого понятійного визначення через розкриття його істотних формальних властивостей (ознак).

Основною характерною прикметою дум, їхнім невід’ємним атрибутом є наявність т. зв. *вільного* чи *несиметричного ритму*, хоч ритмом його можна назвати лиш умовно, бо в дійсності він позбавлений будь-якої системи внутрішньої організації, притаманної повноцінному ритмові в строгому (взькому, прямому, не розширеному, переносному) значенні як поділу часу на рівні відтинки за допомогою регулярного відтворення певної структурної одиниці [Людкевич С. 1921, с. 11]. Очевидно, це і мав на гадці М. Лисенко, коли писав: „Стосовно ритму, то можна сказати, що думи позбавлені його зовсім. Така широка, вільна форма з цезурою в кінці кожної музичної думки у вигляді фермати, обмежена була б рамками ритму, зрадила б розкішну оригінальну форму декламації” [Лисенко М. 1874, с. 351].

Та водночас було б неправильно вважати, нібито в думках за браком закономірної пульсації усталеної часової величини відсутні будь-які ознаки ритму, істотні для нього. Такі ознаки тут присутні, але проступають вони тільки місцями, почасти, і стосуються передовсім т. зв. ритму вищого порядку, що зводиться в основному до синтаксичного паралелізму – схожого викладу однотипних побудов у суміжних частинах. Натомість морфологічні елементи музичної мови (як трива-

лості, акценти, цезури) не мають участі в ритмотворенні нижчого порядку, залишаючись практично ніяк не регламентованими. Тривалості ритмічних малюнків в думовій речитації не підпорядковуються принципу кратності й на побіжний погляд нагадують рубатний спосіб виконання. Проте „*tubato* виконуються твори, в яких принаймні припускається норма, заснована на кратності; *tubato* – це постійне відхилення від норми в порядку художнього виконання, тут же відсутня сама норма” [Квітка К. 1985, с. 22]. Такого роду хисткі тривалості, природно, неспроможні об’єднуватися в періодичні групи. Музична акцентуація в думках довільна та залежить головним чином від позиції наголошених складів у словесному тексті; при тому, звісно, можливі спорадичні незбіжності [Грица С. 1989, с. 32], зокрема зумовлені неминучими огріхами спонтанного творення, та подібні винятки не касують правила, що прямо витікає з самої суті речитації – донесення слова в співі. Нарешті, проміжки між членороздільними цезурами всіх рівнів (різної глибини) рідко коли виявляються рівновеликими, збіжними через іманентну несиметричність одиниць думової музичної форми, в якій відчуття ритму вищого порядку дає не тотожність обсягів цих одиниць, як звичайно, а однотипність їхньої внутрішньої будови.

Виходячи зі сказаного, спосіб часової організації думи аж ніяк не можна називати ритмом у його прямому розумінні, бо це означало б приписувати їй такі прикмети та властивості, якими вона не здатна володіти за своєю природою. Найвідповідніше тут було б застосовувати дещо інший термін, а саме – *ритмоїд* (себто ритмоподібний)¹, а точніше – *синтаксичний ритмоїд* з огляду на його видову спрямованість в основному на паралелізм співвідносних складових форми.

§2. Словесна форма

Суто музична ознака дум – речитативність – у фольклористиці поширюється й на їхні слова¹, а не раз заодно й на типологічно схожі народнопоетичні тексти (псалмів, голосінь, деколи жебранок), включно з тими, що практично ніколи не співаються, лише проказуються чи виголошуються [Колесса Ф. 1927], і відповідно властивий їм спосіб організації як один із двох (трьох) систем (типів, форм) т. зв. народного (фольклорного) віршування¹¹ отримав тотожну назву – *речитативний вірш* [СЛТ 1971, с. 262-263; СЛТ 1974, с. 230-231; ЛСД 1997,

¹ Від грец. *ῥυθμός* – тут: узгодженість + *εἶδος* – вигляд.

с. 489-490; Ткаченко А. 1998, с. 366-369 тощо, пор.: ВСФ 1993, с. 339-340]. Однак такий термін, наскільки відомо, не вживається в канонічному літературознавстві (віршології)^{III}, де найближчий аналог думового вірша прийнято іменувати „верлібром” або в перекладі „вільним віршем”. Визначається він фактично простим дихотомічним запереченням характерних прикмет строфічної поезії, значить, не зводиться до єдиної системи з усталеними версифікаційними правилами й охоплює дуже широке коло різнорідних явищ, крайні форми яких наближаються, з одного боку, до звільненого віршування (довільного змішування засад чи то силабіки, чи то тоніки, чи то силабо-тоніки), з іншого – до поетичної прози, ритмізованої лише до певної міри. Думовий і споріднені вірші сповна підпадають під це всеосяжне окреслення, тож хіба немає жодної рації виділяти їх у якийсь спеціальний тип (рід, систему) фольклорного віршування – досить встановити їхні видові особливості порівняно з іншими відмінами верлібру, тим більше, що чимало з них, за твердженнями літературознавців, генетично виводиться безпосередньо з уснопоетичної творчості або свідомо наслідує її, бере собі за приклад.

При всій розпливчастості літературознавчого поняття „верлібр”, під яке підходять трохи не всі відхилення від нормальної строфічної версифікації, з думами його єднає щонайменше п’ять істотних ознак: (1) поділ словесного тексту на відносно завершені, (2) внутрішньо неподільні на стопи та силабічні групи віршові рядки (3) різної довжини через невизначене в них число складів та (4) з різною кількістю наголосів, (5) довільно розташованих. Водночас дума відрізняється від типового верлібру низкою характерних властивостей, і це виділяє її в окремий вид, який за браком більш-менш точного аналога в авторській поезії варто термінувати *думовим верлібром (думовим вільним віршем)*. Ті відмінні властивості полягають головним чином у наступному.

По-перше, думи та голосіння нормально співаються, себто відносяться до розряду т. зв. *співаної* поезії, яка природно не побутує без музики. При тому спів, його ритмічні малюнки, динамічні, агогічні та висотні акценти тощо здатні корегувати тією чи іншою мірою виклад і сприйняття супутнього словесного тексту, що доводиться враховувати при аналізі твору в цілому. Проте штучно цей же супутній текст спроможний існувати й окремо, як автономне явище (приміром, викладатися на письмі чи виголошуватися зі сцени), виявляючи в той спосіб

наочно свої іманентні змістово-формальні властивості нарівні з писаним верлібром. Їх власне можна й потрібно пізнавати цілком незалежно від музичного оформлення в системі вільного віршування як літературної, так і чисто уснослоvesної (немузичної) творчості [Сидоренко Г. 1972, с. 29-31]. Так же само при розгляді особливостей вокальної музики (співу самого по собі чи з інструментальним супроводом) треба абстрагуватися від супровідного тексту задля того, щоби визначити й описати виключно її властиві суттєві ознаки. І щойно тоді – після синтезу отриманих роздільних аналітичних даних, з'являється можливість встановити об'єктивно існуючі між ними типові кореляції, що, безсумнівно, впливають на якість конкретного вірша, мелосу та речитативу загалом.

По-друге, нормальні верлібри викладаються суцільно, без симетричного поділу на складові частини, як то має місце у звичайних віршах, що компонуються з однотипних строф (куплетів). За цією ознакою вільні вірші дихотомічно відносять до *астрофічних*. У фольклорі такими можна вважати мовлені заговори, жебранки, промови й т. ін., але до дум і споріднених співаних форм подібне визначення підходить тільки частково, бо вони хоч і не діляться на справжні строфи, та все ж закономірно членуються на окремі композиційні одиниці, звані *тирадами* чи *ўступами*^{IV}. Ці обидва терміни здебільшого трактуються як синоніми, що різняться лише своїм походженням: один – іншомовний та міжнародний, а інший – рідномовний і національний. Однак таке їх трактування не зовсім правомірне, оскільки вони по суті мають зовсім відмінну семантику. Тирада – це „довга фраза, багатослівна репліка, монолог, виголошений піднесеним тоном” [СІС 1977, с. 666]^V, натомість українське слово „ўступ” означає те ж саме, що й іншомовне „абзац” – відносно закінчений смисловий блок прозового тексту, пов'язаного єдністю теми. Абзац у прозі виступає певною мірою аналогом віршової строфи, і в цьому плані рідномовний його синонім – ўступ – якнайкраще відповідає сутності композиційних одиниць, з яких складається дума^{VI}.

По-третє, правдиві верлібри, як правило, позбавлені сталих наголосів та римування, фактично це більш або менш опоетизована проза, виписана віршоподібними лінійками задля максимальної концентрації читацької уваги на окремих виразах¹. Якщо дозволити собі знехтувати

¹ Цим фактично нормальний вільний вірш відрізняється від такого погранично-го жанру, як вірші прозою (поезія в прозі).

авторською волею, то такий твір цілком можна перекомпоновувати на будь-який лад, від чого зміст його здатний змінюватися аж до невідзнання. Наприклад, ось такий прозовий текст (коли не зважати на неочікуваний кінцевий вибрик):

Я пробудився. Темна зігнута постать зникла за обрієм. І тоді я відчув, як світанок просвічував крізь діру у моїх грудях.

можна переробити на досить пристойний верлібр в дусі кінця XIX сторіччя:

Я пробудився,
темна зігнута постать зникла за обрієм.
І тоді я відчув,
як світанок просвічував крізь діру у моїх грудях.

або першої половини XX сторіччя:

Я пробудився.
Темна зігнута постать
зникла за обрієм.
І тоді
я відчув,
як світанок просвічував
крізь діру
у моїх грудях.

Але поет Юрій Тарнавський забажав собі, аби його вільний вірш під назвою „Злодій” бачили (читали? декламували?) тільки на химерний манір, популярний уже більше під кінець того ж сторіччя (цит. за [Ткаченко А. 1998, с. 376]):

Я про-
будився, темна
зігнута пос-
тать зникла за
обрієм, і
тоді я від-
чув, як сві-
танок просвічував
крізь

діру
у моїх
грудах.

Співаний текст думи, як і належить всякому речитативу [АВП 1988, с. 243-244], є також *опоетизованою прозою*, але не тільки з погляду піднесеного мовного стилю (що, зрештою, залежить від таланту виконавця), а й за вкрапленими елементами справжньої ритмізації. Уступи думової оповіді на відміну від авторських верлібрів розбиваються на рядки зовсім об'єктивно за допомогою виразних віршових клаузул, на які складаються постійний прикінцевий акцент і суміжна рима. Інакше кажучи, кожен черговий рядок в уступі починається як звичайна проза з невпорядкованими наголосами, яких може бути від одного-двох до кільканадцяти, і довжиною, залежною від потреб проказуваного змісту, а закінчується як звичайний вірш стабільною клаузулою – переважно жіночою, рідше чоловічою (винятково, ба інколи навіть помилково трискладовою дактилічною), до того ж неодмінно співзвучною з кінцем сусідньої побудови (брак рими переважно засвідчує промах співака), завдяки чому паралельні утворення стягуються в своєрідні внутрішні кількарядкові *підступи* в рамках уступу. Наприклад [Кирдан Б. 1972, с. 72-74]^{VII}:

- | | | |
|---------|---|------|
| [1]. | Ой десь, ой десь ¹ за Килимом-городом козаченько гу/ляє, | 18–6 |
| | А з Килима-города татарин прогля/дає. | 14–4 |
| | Загадав татарин татарці пару коней сід/лати | 16–6 |
| | Да того козаченька дога/няти. | 11–3 |
| 5. [2]. | Як вибіг та/тарин, | 6–2 |
| | [Никиринський мі/щанин,] ² | 7–2 |
| | Старий, боро/датий, | 6–2 |
| | На розум неба/гатий, | 7–2 |
| | Вибіг того козаченька дога/няти, | 12–4 |
| | [... став до нього промов/ляти (?)]: | |

¹ Можливо, цей повтор треба читати як помилку виконавця: „Ой десь... Ой десь за Килимом-городом”, а можливо, такими повторами він маркував початок всякого чергового уступу, але вони не були належно зафіксовані записувачем (подібні спрощення – явище звичне в етнофілологічних записках). Варто хіба відзначити, що всі умовно виділені уступи починаються з односкладового слова, і якщо дійсно кожному з них завжди передував вигук „ой”, то систематично робити подібні двоскладові обриви не повинно було складати особливих труднощів (скажімо, початок [2] уступу: „Ой як, ой як вибіг...” і т. п.).

² Рядок наявний у рукописі записувача, але чомусь випущений видавцем.

10. [3].	– Ти, козаченьку моло/ <i>дий</i> ,	8–2
	Під тобою кониченько воро/ <i>ний!</i>	11–3
	Коли б я тебе пій/ <i>мав</i> ,	7–3
	Я б тебе у Килим-город ¹ запро/ <i>дав</i> ,	11–4
	І срібрані за тебе гроші по/ <i>брав!</i> ”	11–4
15. [4].	А козаченько огля/ <i>дається</i> ²	10–2
	І карбачем відби/ <i>вається</i> :	9–2
	– Ой ти, та/ <i>тарин</i> ,	5–2
	[Никиринський мі/ <i>щанин</i> ,]	7–2
	Старий, боро/ <i>датий</i> ,	6–2
20.	На розум неба/ <i>гатий!</i>	7–2
	Ти між козаками не бу/ <i>вав</i>	8–3
	І козацької каші не ї/ <i>дав</i> ,	10–3
	І козацьких жартів не / <i>знаєш</i> ... ³	9–3
	Десь у мене був з кулями га/ <i>ман</i> ⁴ –	10–6
25.	Я ж тобі гостинця / <i>дам</i> .	7–3
	[5]. Як став йому гостинця поси/ <i>лати</i> ,	11–4
	Став татарин з коня похи/ <i>лятьсь</i> ⁵ .	10–4
	– Ой ти, та/ <i>тарин</i> ,	5–2
	[Никиринський мі/ <i>щанин</i> ,]	7–2
30.	Старий, боро/ <i>датий</i> ,	6–2
	На розум неба/ <i>гатий!</i>	7–2
	Ще ти мене не пій/ <i>мав</i> ,	8–2
	Да уже в Килим-город запро/ <i>дав</i> ,	9–3
	І срібрані за мене гроші по/ <i>брав!</i>	10–4

¹ У рукописі записувача: „Килії-город” (ця назва історично точніша та, очевидно, первісніша, бо йдеться про нинішнє місто Кілія Одеської області, в минулому Кілі-Кілії, з кінця XV сторіччя турецьку фортецю в гирлі Дунаю).

² Фактично в цьому дворядковому підступі клаузули дактилічні, проте в співі за допомогою довшої ритмічної тривалості в кінці музичної побудови словесний акцент, можливо, переносився на останній склад і таким чином отримувалися чоловічі закінчення, як у попередніх рядках.

³ Цей виокремлений рядок з жіночою клаузулою посеред чоловічих є в усіх знайомих варіантах даної думи (деколи з заміною „*жартів не знаєш*” на „*звичаю не знаєш*”). Очевидно, з такою помилкою, допущеною кимось із старших авторитетних кобзарів, рядок передався наступним поколінням виконавців, які чомусь не переказували його зміст, а виголошували завчений текст напам’ять. Якщо первісно заключні слова були, скажімо: „*звичаю не спізнав*”, тоді б цей рядок логічно творив з двома попередніми завершений підступ і не вимагав би собі окремої римованої пари, з якою складав би вже інший підступ.

⁴ Мабуть, М. Максимович відредагував цей рядок, бо в цьому місці співець згідно з рукописом збирача згубив клаузулу і рядок вийшов чисто прозовим: „*Десь у мене було три кульки за пазухою...*”.

⁵ В рукописі В. Білозерського знову є фактично прозове речення: „*Татарин із коня похилився*”.

35. [6]. От тепер твого одного коня вороного поведу		
	до шинкарки пропи/вати,	25–8
А другим твоїм конем вороним по Килиму-городу гу/ляти!		20–7
Да гуляти-гуляти-гу/ляти,		10–3
Да єдиного Бога споми/нати”.		11–3

Як видно, співець, укладаючи рядки, використовував переважно жіночі клаузули, але тричі переходив на чоловічі, певно, щоб у той спосіб виділити пряму мову дійових осіб. Поза обов’язковими віршовими константами в рядках немає ніякої організації – ні квантитативної, ні квалітативної: в них різна кількість складів (від 5 до 25) і словесних наголосів (від двох до восьми) без постійного місця^{VIII}. Це – красномовна за стилем проза, хоча паралелізми у суміжних рядках (зрештою, нормальні в ораторській мові) локально ритмізують її, в’яжуть у дво-, рідше три- або чотирирядкові строфоподібні підступи, стягнені точними римуваннями^{IX}.

Загалом наочно текстову структуру думи можна би зобразити за допомогою такого рисунка, де хвиляста лінія означає прозовий *корпус* рядка, рівна після скісної риски та зі значком наголосу – його віршову *клаузулу*, що звичайно римується, а *n* – необмежене повторення даного рівня форми^X:

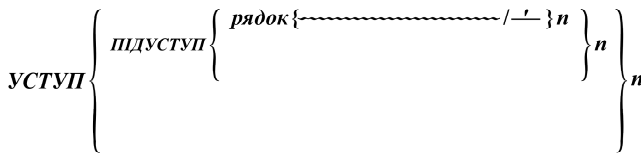


Рис. 1.

Нарешті, по-четверте, фольклорні вільні вірші на відміну від літературних верлібрів складаються безпосередньо під час виконання твору. Зазвичай співець знає лиш фабулу думи і текст її творить щоразу ніби заново, застосовуючи як перейняті від колег, так і особисто випрацьовані мовнопоетичні шаблони та по змозі підганяючи їх під форму традиційної речитації^{XI}. Під силу це не кожному – тут, розуміється, потрібна природна здібність або ж вироблена вправність оповідача, якому, не слід забувати, ще треба при тому співати та підігравати собі на інструменті, далеко не найпростішому. За

таких умов дотримуватися правдивого ритму, квалітативного чи квантитативного, могли б хіба що виключно геніальні одиниці. А так саме ритмоїдна свобода висловлення в думі дає імпровізаторам з народу необхідне поле для маневру, та не звільняє їх від обов'язку дотримуватися певних конструктивних засад, більш-менш усвідомлених як неухильна закономірність чи інтуїтивно підхоплених як одвічний звичай. Якщо писемна вільна поезія, старанно продумана та виражена в найменших деталях, спрямована передусім на індивідуалістичне заперечення правил академічного віршування та поза знанням цих правил та заперечних інтенцій автора по суті не відчитується, залишається не до кінця зрозумілою¹, то думова імпровізація, навпаки, без твердої опори на узус перестає бути сама собою, обертається на безладне на низування окремих висловлювань, позбавлене структурованої завершеності й естетичної інформативності, що може свідчити лишень про особисту нездарність (а то й примітивне невігластво) виконавця або ж фронтальну деградацію культивованого ним мистецтва.

§ 3. Музична форма

Стосується це, ясна річ, не тільки словесної сторони дум, але й музичної також, а можливо, навіть ще більшою мірою, позаяк при всій домінації тексту в речитативі саме музика переважно визначає його будову. Фактично в співі закладена єдина формальна ознака, яка дає об'єктивні підстави для істинного розмежування основних структурних складових думи в оригінальній інтерпретації виконавця; у словесному тексті, взятому окремо, такі підстави рідко коли бувають, тому всякий, по суті суб'єктивний поділ його за змістовою завершеністю приводить не раз до помилкових результатів¹. Більше того – думові уступи, як правило, відокремлюються ще інструментальною перегрою, що, крім членороздільної, також виконує функцію передиху, дозволяючи слухачеві осмислити й пережити щойно почуте, а співцеві зібратися з думками, згадати продовження сюжету, обміркувати зміст та уявити обриси наступного фрагменту своєї оповіді².

¹ Так, без точного знання, що хотів сказати Ю. Тарнавський застосованим способом викладу своєї поезії, вона сприймається як нічим неоправдане фіглярство. На думку літературознавця А. Ткаченка, розірвані переносами вирази надають їй „додаткової семантики”, „вивільняють кореневу й префіксальну енергію слів, допомагають надати зображеному ірреальності, фантазмагоричності, ефекту переходу від химерного сну до не менш химерного пробудження” [Ткаченко А. 1998, с. 375-376].

Такою перегрою зчаста виступає нехитре, доволі активне перебирання струн^{III}, та інколи вона представляє собою яскраве тематичне утворення, що на перше враження видається плодом спонтанного вигадування. Насправді ж у ній зазвичай викладається у відмінних іпостасях одна мелодична ідея, розроблювана за допомогою загальновідомих способів музичного розвитку – повторення, орнаментування, структурного членування, вставлення, вилучення, переставлення, простання, звуковисотного (інтервального) та ритмічного стиснення, розширення, заміщення тощо. Це наочно демонструють перегри кобзаря Петра Дрвченка¹, якщо виписати їхні тематично споріднені місця суворо одне під одним, себто т. зв. „аналітичним ранжиром” (пробіли в нотних станах вказують на факультативні пропуски відповідних мелодичних зворотів)²: *нотний приклад 1*.

Сумарно тут виділяється дванадцять окремих мелодичних зворотів, з яких останній у зразку *z* (зворот 12), потрактований транскриптором як органічна частина заключного переходу від центрального ладового устою на субкварту, в дійсності є тремолованням супровідного бурдону на тоні *d'*, аналогічним іншим, що зчаста звучать у перервах між співами³, і через те його штиль у нотах правильніше мав би бути оберненим вниз^{IV}. У перегрі *v* кобзар хіба збився, передчасно вийшовши на кадансовий зворот 10, а відтак поправився з місця допущеної помилки. У результаті реально виконані П. Дрвченком щораз по-іншому перегри дається звести до ідеального інваріанту, що реально ані разу не прозвучав під час фонографування співу фрагментів двох дум, утім репрезентує збірний образ того матеріалу, яким засадничо міг диспонувати виконавець, укладаючи свої інструментальні інтерлюдії^V: *нотний приклад 2*.

Подібно й у співі, що також справляє враження імпровізованого виголошення нічим не обмеженої музичної прози, покладеної на вільновіршовий текст. На ділі ж зворотнім боком правдивої імпровізації є узальний канон, без якого вона обертається в таке собі пустопорожнє фантазування, своєрідний „потік музичної (під)свідомості”, позбавлений напрямних берегів та елементарної інформативності. Усі імпровізаційні жанри високої класики (головно індоатлантичного обшару – рага, ном,

¹ Див. також перегри лірника Івана Скубія [Колесса Ф. 1913-а, с. 1-20].

² Нотні приклади знаходяться в кінці цієї студії (с. 57-78).

³ Див., наприклад, [Колесса Ф. 1913-а, с. 177 (двічі в 1, а також у 4 рядках), с. 178 (у кінці 3 рядка)] тощо.

макам, нуба, почасти творчість трубадурів, труверів, мінне- та майстер-зінгерів й ін.) спираються на твердо усталені правила¹, що навіть отримали свого часу належне теоретичне обґрунтування^{VI}. Думове мистецтво, на жаль, не вийшло на такий щабель: воно застопорилося у своєму розвитку на стадії, коли узуальний канон уже фактично сформувався у виконавській практиці й уловлювався інтуїтивно, усним шляхом передавався напряму від учителя до учня, від одного носія до іншого, від покоління до покоління методом „роби, як я”, проте не був відповідно осмислений бодай у категоріях уснотрадиційної (народної) термінології^{VII}.

Тож завдання сучасного вітчизняного етномузикознавства полягає власне в тому, щоби виявити й описати цей канон, виробивши та застосувавши спеціальну методикку мелотипологічного аналізу думових імпровізацій, яка дозволила б розмежувати в них елементи змінні (мобільні, випадкові) та постійні (стабільні, константні, закономірні), і на підставі отриманих даних синтезувати ідеалізовані формосхеми (моделі), що можуть і повинні слугувати конструктивними інваріантами при студіях трьох основних рівнів: 1) *одиночної виконавської версії* певного твору, 2) *особливого стилізового стереотипу* даного співця (його репертуару в цілому) і 3) *загального жанрового еталону* для всього традиційного думового мистецтва (зокрема в його порівняннях з аналогічними родами творчості різних часів та народів). Цей останній рівень має ключове значення, оскільки саме він відкриває шлях до пізнання структурних властивостей як окремого виконання думи, так і через їх узагальнення – до встановлення неповторних особливостей кожного виконавського стилю в його зв'язках зі спорідненими, близькими стилями чи навпаки – віддаленими, чужими.

Найбільшою мобільністю в думках відзначається ритміка, в якій відсутня не тільки чітка внутрішня організація, заснована на пропорційному поділі часу, але й усталені послідовності ритмічних тривалостей (до того ж ще й не підпорядкованих принципів кратності): ритмічні малюнки за малими винятками виявляють тут явну тенденцію до монохронності, а їхні обсяги прямо залежать від постійно змінюваної кількості силаб у вільновіршовому тексті. Натомість зглядно найвищою стабільністю характеризується синтаксична будова музичних уступів, властиве їм постійне співвідношення складових, і дещо мен-

¹ Ця властивість імпровізаційних жанрів знайшла своє пряме відбиття в деяких їхніх назвах: скажімо, давньогрецький *ном* буквально означає „звичай, закон”, андалузська *нуба* – „ряд, послідовність”, *вайзе* майстерзінгерів – „спосіб” тощо.

шою мірою також меліка (звуквисотність), що спирається головню на певні ладові константи й заготовлені лінарні ходи. Через те в процесі думових імпровізацій єдиним жанровим еталоном виступає узагальнена музично-синтаксична конструкція уступів, відповідне мелічне наповнення яких контролюється індивідуальним стильовим стереотипом співця; компонування ж одиичної виконавської версії твору покладається на вільноритмічне оформлення кожного чергового музично-поетичного висловлення та спонтанне вираження (включно з цілком випадковими порушеннями) як стереотипної норми, так і еталоного узусу.

Ознайомимося ближче насамперед зі синтаксичною будовою еталоного думового мелоуступу.

§ 4. Жанровий етало

Еталоный думовий мелоуступ включає три основні розділи – *зав'язок, співомову та рóзв'язок*¹. Кожен з них, у свою чергу, базується ще на кількох вузлових моментах.

У *зав'язку* виділяються дві складові одиичі – це акцентований вигук („А!”, „О!”, „Ой!”, „Ох!”, „Гей!”, „Та” і т. д. і т. п.), здебільшого не тільки динамічно, але й агогічно (темпорально) та мелічно, і його орнаментальне продовження, що іноді може набувати вигляду вельми розвинутої рулади¹: *нотний приклад 3*.

Співомова творить серцевину мелоуступу й займає основну, більшу його частину. На неї складається завершуване чітким кадансуванням речитативне речення – *здання*¹¹, яке по-різному повторюється довільну кількість разів залежно від потреб словесного тексту. Своєю внутрішньою будовою ці здання близько нагадують одну з типових формосхем церковної (григоріанської та візантійської) псалмодії, де вирізняються три компоненти: 1) початковий зворот – *ініція* (initio)², 2) серединне співане проказування – *реперкусія* (repercussio або, інакше, tenor, tuba) та 3) кінцевий зворот, що виступає за першим разом як половинний мелодичний каданс – *медіація*

¹ Ці та подальші нотні приклади, взяті з „Мелодій українських народних дум” Ф. Колесси, для зручності порівняння викладаються в скрипковому ключі (цифра вісім у його основі означає, що це чоловічий спів, його треба відчитувати октавою нижче) й у транспозиції до основної ладової опори g'.

² Інша назва – *інтонація* (intonatio).

(mediatio), а за другим як заключний – *термінація* (terminatio)¹. Хоч генеза дум залишається проблематичною^{III}, з огляду на явну типологічну збіжність укладу їхніх мелоуступів з даною псалмодійною формулою видається доцільним поширити встановлені для неї терміни на її фольклорні аналоги, звісна річ, враховуючи при тому іманентні особливості останніх. Конкретно ці особливості полягають головню в наступному.

Думова ініція, подібно псалмодійній, являє собою висхідний приступ до першого виразно наголошеного звуку, що сигналізує вже про початок наступного компонента. Звичайно вона охоплює від однієї до кількох нерозспіваних силабохрон і сприймається як своєрідна „анакруза” чи „затакт”²: *нотний приклад 4*, хоча в деяких кобзарів такий приступ інколи може набувати виду вельми розлогої речитації^{IV}: *нотний приклад 5*.

Псалмодійна реперкусія зводиться до виголошення словесного тексту виключно сухим (без мелізматики) речитативом цілий час на одному тоні, званому *домінантісом* (не в сенсі ладової функції, а як верхня лінійна опора на противагу основній нижній – *фіналісу*)³. В інших жанрах він міг кольоруватися прилеглими звуками зверху та знизу з подальшим плавним переходом на медіацію. У думових реперкусіях якраз навпаки: елементарне повторювання лінійного домінантіса виступає вкрай рідко та вживається переважно в співі не надто вмілих або талановитих виконавців (про це дещо згодом). У справжніх майстрів репетиціювання радше мається на гадці як певний конструктивний остов, на який реально нанизуються не тільки різноманітні хвилеподібні оспівування, але й також більше чи менше розвинуті лінійні ходи, зумовлені, зокрема, терцієвими перевищеннями домінантіса й поверненнями до нього через проміжні звуки, зі спуском від нього ж (або ж його перевищення) до заключного звороту тощо. Ось як у кобзаря Степана Пасюги, якого спів та інструментальна гра, на погляд Ф. Колесси, „складається на гарну артистичну цілість” [Колесса Ф. 1913-а, с. XIV], прозаїчне проказування на одному тоні міняється його оспівуванням аж до невпізнання: *нотний приклад 6*.

В інших співців репетиціювання домінантіса не використовується взагалі, в чому можна переконатися, ознайомившись зі синопсисом співомовних здань, укладеним Ф. Колесою для першої серії „Мелодій

¹ Дещо докладніше про псалмодію (псалмові тони), зразки її формул в сучасному нотному записі див. [Грубер Р. 1941, с. 386-402; МЕС 1991, с. 444-445].

² Початок кожної складової співомовного здання тут (і в подальших нотних прикладах) відмічається прямокутничком, аббревіатура над яким вказує на її морфологічне значення: *i* – ініція, *r* – реперкусія, *m* – медіація, *t* – термінація.

³ Про ладові підоснови думового мелосу див. [Луканюк Б. 2013].

українських народних дум” [Колесса Ф. 1910, с. 80-88]: воно проскакує лишень по одному разу в Михайла Кравченка, Опанаса Баря, Платона Кравченка й Остапа Калного [Колесса Ф. 1910, с. 82], у решти таких побудов домінантисова вісь обов’язково розцвічується тією чи іншою мірою. Серед численних кольорованих реперкусій, наявних у другій серії, варто виділити кілька характерних¹: *нотний приклад 7*.

Як видно з прикладів співомовних здань, наведених Ф. Колессою і тут, реперкусію завжди завершує поява більш-менш сталої кадансової зупинки з двох (рідко з однієї чи трьох) члеників², з яких перший виразно акцентується та оздоблюється мелізматикою, а наступний визначає рівень відносної завершеності побудови³. Навіть в одного й того ж співця медіації можуть кінчатися на нестійкому, відносно стійкому тонах ладу або й на фіналісі – основній ладовій опорі⁴, проте, займаючи слабшу позицію після сильнішої, вони завжди сприймаються саме як недосконалі, серединні, що вимагають подальшого музичного розвитку. Нормально співомовні здання збігаються з віршовими рядками і їхні клаузули прямо відповідають медіаціям. Коли ж у тексті приходять довгий вірш або й два короткі вірші та їх виголошення на одному диханні виявляється заскладним для співця, – одноціла мелосинтаксична побудова може ділитися на *підздання* завдяки додатковій внутрішній структурній павзі (цезурі), званий в теорії псалмодії *флєксою* (*флекса*)⁴: *нотний приклад 8*. А втім один довгий віршовий рядок здатний притягати собі й кілька співомовних здань з правдивими медіаціями⁵: *нотний приклад 9*.

¹ Про співомови Семена Говтваня окремо йтиметься нижче.

² *Членик* – морфологічна одиниця силабізованої мелоритмічної схеми, єдність складу та відповідної йому частки мелодії – звуку чи групи звуків, що творять макромелізм (мелодичний розспів); те ж саме, що „складнота”, за Володимиром Гошовським [Гошовський В. 1971, с. 24], або „силабохронос”, за Петром Стояновим [Стоянов П. 1980, с. 14]).

³ Див., наприклад: „7. Перегляд каденцій” в збірці [Колесса Ф. 1910, с. LXIII-LXIV].

⁴ Флекси в музично-етнографічних транскрипціях варто зазначати *пунктирними* піврисками у троякій позиції:

1) посередині нотного стану (між другою і четвертою лініями), коли флексивна павза збігається з цезурою між віршовими рядками чи також окремими силабічними групами (або й словесними фразами, відносно самостійними за своїм змістом);
2) у верхній частині нотного стану (між третьою і п’ятою лініями), коли флексивна цезура взагалі не має ніякого відповідника в словесному тексті;
3) у нижній частині нотного стану (між першою і третьою лініями), коли, навпаки, є потреба вказати на наявність виразного структурного чи семантичного поділу у віршовому рядку за відсутності флекси в мелодії.

Суцільні одинарні та подвійні півриски виставляються за правилами диференціального тактування [Луканюк Б. 1989, с. 72-74].

Так у загальних рисах виглядають співомови в думках. Що стосується останнього розділу – *розв'язку*, то він виконує роль своєрідного постійного каденційного розчерку, покликаного однозначно маркувати закінчення усього мелоуступу^{VII}. Кожен із співців послуговується лиш однією, власною мелодичною ідіомою, яка у зв'язку з цим набуває значення його музичної емблеми та чи не найхарактернішої прикмети його творчого стилю. У більшості розв'язків виділяються дві складові – звична речитатія (тематично споріднена зі співомовною або й оригінальна, неподібна до неї) та цілком співна (не речитативна) за своєю природою, ритмічно часокількісна та мелізматично мережана *термінація*, неодмінно завершувана на фіналісі¹. При тому обидві контрастні побудови можуть розділятися більш-менш глибокою флексою, яку інколи попереджує ритмічна затримка на відносній ладовій нестійкості, віддихова павза тощо. Синоптичну таблицю уступних розв'язків, наявних у першій серії збірника „Мелодій українських народних дум”, спорядив Ф. Колесса [Колесса Ф. 1910, с. LIII-LV], в другій серії цього ж видання вони виглядають ось як: *нотний приклад 10*.

Загалом понятійно-термінологічну систему думового мелоуступу можна зобразити схематично таким чином^{VIII}:

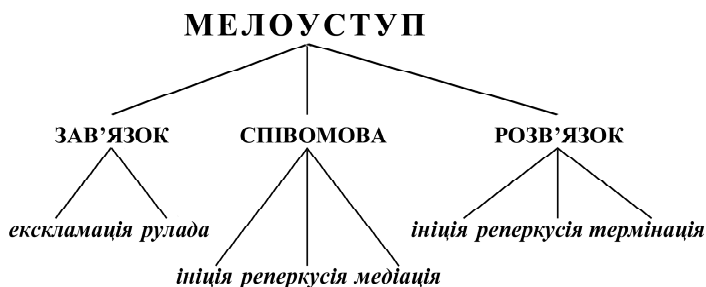


Рис. 2.

а його структурно-процесуальну форму передати наступною піктограмою (на кшталт т. зв. фольклорного протописьма):

¹ Це протиставлення речитативного здання та наступної співної термінації можна зазначувати в музично-етнографічних транскрипціях переходом на часокількісний тактовий розмір (цифра посередині нотного стану).

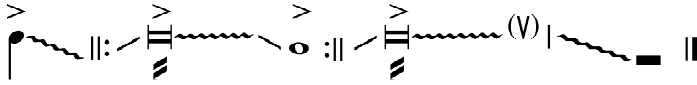


Рис. 3.

Ці схематичні рисунки наочно показують, що думовий жанровий еталон відрізняється від композиції псалмодій головно наявністю в ньому вступного зав'язку та можливістю довільного повторення співомови перед переходом на розв'язок. В іншому вони по суті типологічно еквівалентні.

§ 5. *Стильовий стереотип*

Кожен виконавець зазвичай послуговується власною версією жанрового еталону, і різниться вона не тільки конкретним матеріальним наповненням, набором мелодичних зворотів, послідовністю опорних точок і т. ін., але й своїм синтаксичним укладом, що залежно від територіальної школи та хисту співця може відбігати тією чи іншою мірою від узагальненої норми. Як переконують уже наведені нотні зразки, її окремі структурні складники трактуються різними співцями доволі по-різному; загалом же такі відміни наочно демонструє зіставлення мінімальних мелоуступів, які з типологічного погляду, може, й не завжди повно відбивають сутність індивідуальних стильових стереотипів, усе ж нібито в гранично стиснутому вигляді окреслюють притаманні їм особливості¹: *нотний приклад 11*.

Найочевидніше вони проглядають хіба в уступних розв'язках. Створюючи їх, співці передовсім намагаються винести до термінації 4-складник із принциповим ритмічним малюнком „коротка – коротка – довга – довша” та неодмінним спадним лінійним остовом („скелетом”): $d'' - c' - b' - g'$. Також ще перед термінацією вони в той чи інший спосіб стараються дістатися зупинки знову ж на тоні d'' , який виконує при тому роль серединного півкадансу. Але в процесі імпровізації ці опорні мелічні точки втілюються з перемінним успіхом. Того разу повноцінна розв'язкова реперкусія удалася лишень О. Гришку, решта співців відбулася за „скороченою програмою”, а М. Дубина схибив з добором слів настільки, що мусив підкласти кінцевий 4-складник під увесь розв'язок, перетворюючи його термінацію на суцільний макромелізматичний розспів.

Подібно П. Дреченко зовсім зіжмакав співомову, яку він нормально вибудовував на оспівуванні тону g' з подальшим спадом на завершальне нижнє d' або c' (див. також *нотний приклад 6*). Інші співці в своїх реперкусіях більше тримаються репетиціювання верхнього d'' в функції лінійного домінантиса, переважно вдаючись до його терцієвого перевищення на початку своїх реперкусій. Тільки в О. Гришка здання представлено розгорнутою спадною мелічною лінією, що завершується медіацією на d' , у зв'язку з чим амбітус речитації розрісся до інтервалу децими, тоді як у решти співців він рідко коли виходить за межі септими-октави. Не склався початок уступу і в І. Скубія, який узяв ексламацію („То”) незвично низько – на тоні b' й на його кольоруванні намагався вибудувати далі співомову, проте мусив обірвати її на нестійкому верхньому ввідному ступені a' (звичайно ж співець використовував медіаційний зворот $fis' - d'$ [Колесса Ф. 1913-а, с. 4-6]). Цікаво, що належний висотний рівень лірник подав у інструментальній партії (у *нотному прикладі 11* г вона виписана зверху дрібнішими нотками), виказуючи таким чином свої дійсні наміри¹¹. Понадто О. Гришко чомусь зовсім поминув зав'язок, О. Кальний – співомовну ініцію, хоч у їхні персональні стереотипи входять ці уступні компоненти.

Звісно, більшість такого роду відхилень від жанрових та індивідуально-стильових норм пояснюється в основному випадковостями імпровізації¹, але й, безперечно, також рівнем майстерності виконавця – наскільки він спромігся оволодіти думовим еталоном, виробити собі власну його версію і твердо дотримуватися її в співі, коли основна увага прикута до добору слів. Своє значення при тому мають відповідні природні задатки, творчо-новаційні здібності, а ще неодмінно багатолітня виконавська практика, без якої годі досягнути потрібної досконалості. Не надто здібні чи не достатньо навчені співці та ще й позбавлені тривалого фахового стажу або трактують жанровий еталон надміру спрощено, або виявляють цілковиту необізнаність з його азами, підмінюючи узуальну імпровізацію пустим музичним фантазуванням. Так, у середині 20-их років К. Квітка записав на Житомирщині думу „Івась Коновченко” від Івана Гуменюка, сина покійного лірника [Квітка К. 1985, с. 29-37]. Батькові він служив за поводи-ря, але, будучи зрячим, спеціально не намагався перейняти сімейну

¹ Своє значення мусив мати при тому певний страх перед незнайомою машинерією, у розтруб якої треба було знагла починати співати й грати за командою збирача.

професію, все ж, не раз чувши спів думи, потрафив схопити її жанровий еталон хай у найзагальніших рисах і втілювати його в якнайпростішому звуковому матеріалі: *нотний приклад 12*.

Зацитований фрагмент засвідчує, що І. Гуменюк чітко ділив думу на окремі уступи, щоразу маркуючи їхні закінчення характерним темповим пригальмовуванням (*meno mosso*) та шаблоною чотиризвучною термінацією в часокількісному ритмі з виразною зупинкою на основній ладовій опорі ($b' - c'' - b' - g'$)^{III}. У середині своїх уступів співак не робив жодних музичних цезур і його співомови непомітно перетікали в розв'язки, в яких немислимо розмежувати притаманні їм складові одиниці. Очевидно, він не зміг опанувати техніку медіаціювання, тому в нього інколи виходили надто вже довжелезні реперкусії (наприклад, восьмий з ряду уступ від слів „*Стала ньенька*” зайняв десяток нотонасців у звичайному книжковому форматі)¹. Крім того, співак узагалі не робив зав'язків (можливо, їх не було і в його батька), тільки час від часу стрибком на квінту вверх зазначав співомовну ініцію, а далі вже тримався головним чином елементарного репетиціювання звуку мелічного домінантїса (на тоні *d'*), моментами розцвічуючи його акцентованими відскоками на терцію вверх або вниз² і заповнюючи утворені інтервали прохідним ступенями. У результаті виходила досить таки монотонна мелодекламація словесного тексту, який І. Гуменюк хіба вивчив напам'ять, якщо під час збирацького сеансу він виконав думу тричі поспіль і К. Квітка мав змогу схопити мелічні відміни до однакових слів, виправити їхню фонетику чи виповнити деякі пропуски на підставі нотаток свого помічника (М. Дмитрука) й опублікованого запису тексту, здійсненого Василем Кравченком з уст Сидора Гуменюка – батька І. Гуменюка [Кравченко В. 1911, с. 75-77]. Співацький же стереотип, опанований сином-поводирем, можна звести до узагальненої формосхеми, зображеної в *нотному прикладі 13*.

¹ Транскриптор не понумерував уступи, як це послідовно робив Ф. Колесса, однак кінець кожного з них зазначав у нотах подвійними тонкими „перетинками у виді тактових рис”. Тільки одного разу К. Квітка потрактував повноцінний мінімальний уступ як продовження попереднього уступу й після його кінцівки не виставив заключні подвійні тактові риси (5 уступ у *нотному прикладі 11а*). Щодо наявних у нотному запису одинарних перетинків у межах уступів, то вони не стосуються музики, бо послідовно виставлені за окремими словесно-змістовими цілостями, як їх розумів сам збирач.

² Вони не завжди збігаються зі словесними наголосами, тож видаються не зовсім мотивованими.

Також не надто оволодів своїм ремеслом 25-літній лірник Семен Говтвань, який, хоча був полтавцем, за способом художнього мислення скоріше належав до новітньої харківської школи, що її в збірці Ф. Колесси репрезентують такі кобзарі „концертного” типу, як І. Кучеренко та П. Дривченко. Судячи з початку думи „Вдова”, схопленого на фонографічний валик О. Сластіоном 1909 року [Колесса Ф. 1913-а, с. 62-65], молодий співець перейняв зовнішні риси думової речитації, але не її суть. Він послуговувався короткими побудовами, складеними лишень з двох співомовних здань^{IV}, з яких перше неодмінно закінчував на тоні a' (інколи на його терцієвому перевищенні c''), а друге – на тоні g' , завдяки чому виникала постійна кореляція відкритого та закритого кадансів, характерна для пісенної творчості (чи половинного та повного – в гомофонній музиці). Саме речитування в нього ясно спирається на поступенність опорних мелічних ліній, де крайні опорні тони (відповідно d'' й a' в перших зданнях, c'' та g' – в других) піддаються репетиції чи роззв'язуванню, натомість проміжні звуки, що зв'язують ці мелічні опори (cis'' чи c'' та b' в перших зданнях, b' й a' – в других), лишаються стабільно неторканими (при потребі вони хіба могли повторюватися ще раз), складаючи стрімкий перехід від реперкусій до медіацій, розтягваних тією чи іншою мірою залежно від потреб тексту. З числа решти уступних компонентів С. Говтвань використовував типові ініції, одного разу навіть застосував відправний однозвучний вигук, схожий на екскламацію зав'язка (7 уступ)¹, але в співах його геть чисто відсутні ясно виражені розв'язки чи бодай їхні термінації (як то має місце в речитаціях І. Гуменюка).

Усе це ніяк не вкладається в засадничу форму уступу, зводить його тричастинну композицію до одночастинної, складеної з двох спарених (функціонально залежними кадансами) співомовних здань. Разом вони більше нагадують своєрідний підуступ, що вказує на недостатню обізнаність співця з узуальним канонем думової імпровізації, її жанровим еталоном, а значить, засвідчує лиш деяке, часткове освоєння ним класичних традицій епічного виконавства.

¹ У цьому 7 уступі зав'язок, здається, злився з наступною ініцією, що трапляється також і в співі деяких класичних виконавців (див., наприклад [Колесса Ф. 1913-а, с. 23 (уступ 5), 24 (валок 3-й) тощо]).

Нотний приклад 14, викладений аналітичним ранжиром, наочно показує специфічні особливості імпровізування С. Говтваня¹, а в наступному *нотному прикладі 15* дається спроба схематичного узагальнення його індивідуального стильового стереотипу.

Отже, еталон уступу, його мелодика в різних співцях і навіть в одного співця під час спонтанного творення думи може змінюватися більш чи менш радикально, зокрема й простим випущенням окремих її складових як на рівні розділів жанрового еталону, так і їхніх компонентів, однак за винятком серцевини речитації – співомовної реперкусії, яка ніколи не випускається і нічим не підмінюється; цілковитий ж брак зав'язку й особливо розв'язку означає відхід від традиції – її повний занепад, інволюцію або ж еволюцію в бік перехідного поєднання елементів речитативного та пісенного способів художнього мислення, що врешті-решт приводить до остаточного утвердження останнього. Думова творчість, зафіксована протягом ХІХ – початку ХХ сторіч, уже не виявляє тієї чистоти стилю, якою вона – треба здогадуватися – тішилася у період свого найвищого розквіту двома віками раніше. По суті кожний з відомих нині виконавців користувався власним стереотипом, випрактикованим під свої смаки й можливості^V, тож його студіювання на початковій стадії вимагає монографічної методики задля конструювання притаманної йому узагальненої нотної схеми (моделі), а далі – порівняння з подібними ідеалізаціями щораз то вищого ступеня. Шлях цей, звичайно, не легкий і не швидко осяжний, позаяк потребує серйозної підготовчої аналітично-систематизаційної роботи, ще й до того не гарантує успіху, та рухатися саме в такому напрямі видається вартим хоча б тому, що не видно йому наразі доцільнішої альтернативи.

Ілюстрацією досконалого класичного та водночас особливого втілення думового жанрового еталону можуть слугувати речитації Платона Кравченка, який належав до чільних репрезентантів миргородської територіальної групи (передовсім поряд зі своїм більш знаменитим однофамільником Михайлом Кравченком) і якого „спів визначений добірною декламацією і особливим артистичним (мистецьким. – *Б. Л.*)

¹ У даний синоптичний нотний приклад не ввійшов 1 уступ, що явно не вдався імпровізаторові; 9 уступ виявився неповним – з пропущеним цілим першим зданням. Навпаки, в другому зданні наступного 10 уступу співець передчасно вийшов на заключний зворот, обірвав його на першому тоні та повторив це здання ще раз, щоби якось закінчити пряму мову вдовиних синів.

викінченням” [Колесса Ф. 1910, с. LXXXVII]. Хоч він виконував свій порівняно скромний репертуар без інструментального супроводу^{VI} й, отже, був нібито меншовартим професіоналом, а проте саме йому, як хіба нікому іншому, притаманне зразкове слідування традиції та дотримання чистоти власного стильового стереотипу¹.



§ 6. Речитації Платона Кравченка

Про П. Кравченка дійшли до нас лишень скупі відомості, отримані Ф. Колесою від О. Сластіона [Колесса Ф. 1910, с. LXXXVII], тому невідомо, скільки співцеві було літ на момент фонозапису, як став співцем і, головне, у кого вчився та чому не опанував гру на інструменті, як довго практикував тощо. У кожному разі, він мусив пройти дуже добру школу та належно скласти „визвілку”, під час якої передовсім зверталось увагу на знання відповідних текстів. Про це говорить хоча б той факт, що П. Кравченко слова обох виконуваних ним дум не імпровізував, тільки відтворював, завчивши напам’ять, по суті незмінними¹, і взяв він їх явно не із якогось друкованого джерела, а перейняв напевно від когось із старших полтавських кобзарів. Так, вельми оригінальні початкові вирази у його „Піхотинці” („*то не пили пилили...*”) й у „Вдові” („*то не сосна шуміла*”), наскільки можна судити з літератури, застосовувалися нечасто: обидва вони наявні лиш в Остапа Вересая [Кирдан Б. 1972, с. 172 (пор. с. 201, 209) і с. 353], а другий – також ще в Івана Кравченка-Крюковського та М. Кравченка [Кирдан Б. 1972, с. 356, с. 366 і 372], але загалом усі ці варіанти далекі від тотожності – значить, творилися зовсім незалежно один від одного.

Можливо, від свого вчителя П. Кравченко перейняв і стильовий стереотип, виразно опертий на класичному думовому еталоні з його чітким поділом на мелодичні уступи. „Замітна річ, – відзначав Ф. Колесса, – що майже в усіх співців дум з Полтавщини цей поділ <...> проведений консеквентно – так, що не лишає ніяких сумнівів. Взірцевими у цьому напрямі є особливо речитації Михайла і Платона Кравченків” [Колесса Ф. 1913-б, с. 131]. При тім однозначною вказівкою на місце закінчення уступу завжди виступає гострохарактерний розв’язок, який в обох указаних виконавців включає два різнорідні підздан-

¹ Чого не можна сказати про М. Кравченка, в якого добре помітні різнорідні сторонні впливи, що свого часу відзначив Ф. Колесса [Колесса Ф. 1913-б, с. 160].

ня – співомовну реперкусію і співну термінацію, розділені виразною цезурою (флексією), що не раз навіть супроводжується короткою, зате відчутною віддиховою павзою¹.

Нормальну термінацію у миргородських співців, як правило, утворює словесний 4-складник у поєднанні з ритмічним малюнком „коротка – коротка – довга – довша” та мелічною лінією, в якій виразно розрізняються три моменти, а саме: 1) двоскладовий висхідний приступ, 2) односкладовий мелізматичний спад і 3) завершення на основній опорі ладу (фіналісі). Та якщо у М. Кравченка заключний зворот уступу виявляється практично завжди однією і тією ж типово пісенною побудовою з послідовністю звуків $g'(b')-d''-b'-fis'-g'$ та ритмічних довгостей  (чи )¹, то у П. Кравченка він дещо ближчий речитативному стилю, багатший і розмаїтіший своєю варіативністю як у приступах до макромелізматичного спаду, який починається зі звуку c'' , так і в самих оздобленнях сходжень від нього до фіналіса g' , що можуть містити від чотирьох- п'ятьох до семи-восьми звуків у найнепередбачуваніших мелоритмічних оформленнях: *нотний приклад 16*.

Деколи в ході імпровізації співцеві не вдалося вийти на потрібні чотири заключні склади, тоді йому доводилося поширювати приступ мало не до короткого співомовного звороту: *нотний приклад 17a*, або двічі повторювати спад: *нотний приклад 17б*. Одного разу завершення уступу не заладилося настільки, що на місці стереотипного розчерку з'явився розтягнутий мелодичний розспів, у якому все ж проглядає відірваний кінець розв'язкової реперкусії та термінація з пропущеним приступом: *нотний приклад 18*.

Щодо розв'язкових реперкусій, то вони в обох Кравченків нормально мають форму відносно завершеної побудови з ініцією, реперкусією (репетиційною чи розцвіченою) і ритмічною зупинкою на мелічному домінантісі, що переходить у мелізматичний спад^{III}. Зупинка ця виступає неодмінним атрибутом кожного розв'язку, граючи в ньому роль зламної серединної флексії, яка уриває біг речитації та віщує прихід термінації: *нотний приклад 19*. Натомість усі інші його складові, будь то ініція, реперкусія чи мелізматика, повністю можуть

¹ Пор. перший та останній такти мелодії пісні „Про дівку-бранку” у його ж виконанні [Колесса Ф. 1910, додаток, с. 1-4].

пропускатися при потребі як у *нотному прикладі 18*, де в зіпсованому розв'язку забракло реперкусії, чи, скажімо, в такому мінімумі, зредукованому до однієї флекси без свого звичайного початку та продовження: *нотний приклад 20*.

Поруч зі спільностями, що поєднують П. Кравченка з миргородськими співцями, його речитатії мають і певні особливості, притаманні його індивідуальному стильовому стереотипу. Серед усіх своїх колег П. Кравченко виділяється передовсім розбудованим зав'язком, який слід вважати еталонно зразковим, хоч під силу він далеко не кожному: щоб виконувати його належним чином, потрібно мати неабиякі вокальні дані^{IV}. У своїх найповніших виявах такий зав'язок починається з витримуваної екскламації („*Ой*”) на терцієвому перевищенні мелічного домінантиса (f'') і продовжується його двостороннім оспівуванням з наступним переходом на так само витримуваний власне домінантис (d''), після чого наступає більш чи менш розбудований мелізматичний спуск^V до остаточної зупинки на фіналісі (g'): *нотний приклад 21*.

А втім свої повні зав'язки П. Кравченко застосовував не завжди (всього в чотирьох уступах), переважно він укорочував їх, подібно як і свої розв'язки, всякими способами. Це міг бути пропуск або початкового терцієвого перевищення, через що домінантис d'' , взятий після короткого форшлагоу, змушений перебрати на себе функцію екскламації: *нотний приклад 22а*, або й заключного фіналіса (g'), а заодно й павзи між уступними розділами: *нотний приклад 22б*, або ж усякий недоспів у більшій чи меншій мірі аж до повної втрати рулади: *нотний приклад 22в*. Зрештою, уступи могли не мати зав'язку взагалі, себто розпочинатися відразу зі співомови. Дошукуватися в усіх таких відмінах якихось закономірностей хіба не варто, вони принципово факультативні, залежні від хвилевого настрою, ходу думок, неминучих випадковостей експромту чи впливу інших супутніх обставин^{VI} (те, що співець у першому уступі думи „Вдова” [Колесса Ф. 1910, с. 101] використав два порізно укорочені зав'язки поспіль, напевно, пояснюється його хвилюванням перед небаченим до того звукозаписувальним апаратом).

Ще значнішою як лінійною, так і композиційною варіативністю відзначаються – і це природно – співомови П. Кравченка. В уступі вони представлені в основному двома речитативними зданнями (рідко

одним¹ або більше, ніж двома)², поданими кожен раз по-іншому настільки, що поміж ними усіма годі віднайти бодай якоюсь мірою тожні. Спільним для них є початок реперкусії від кульмінаційного терцієвого перевищення (f'')³ та поступовий спад звуковисотної лінії з попутним виділенням мелічної доміанти (d'') до кількарязового утвердження фіналіса (g') в ролі медіації, після якої приходить виразна цезура, зчаста підкреслена віддиховою павзою. При тому співець явно оминав ініції, хоч вони не були йому зовсім чужі⁴. Ось як виглядають його співомовні здання в найстислішому, конспективному вираженні: *нотний приклад 23*.

Хіба не важко зауважити, що співомовні здання у П. Кравченка виявляють дуже близьку тематичну спільність з повним зав'язком, по суті повторюють його лінеарність, базуючись на тих же звуковисотних опорах $f''-d''-g'$, де початкова зона оспівування f'' є кульмінаційним терцієвим перевищенням доміантіса d'' , уявної реперкусійної вісі, від якої йде неодмінний гамоподібний спуск до фіналіса^{VI}. Обидва розділи уступів лише закономірно набувають відмінного мелоритмічного вираження: в зав'язкових розспівах ферматуються всі три опори, а в речитаціях звуки силабізуються відповідно до потреб виголошення словесного тексту, що не раз вимагає розпросторення теми за допомогою репетиції переважно опорних тонів, їх більш-менш зтяжнього оспівування, ба навіть повторення окремих мелодичних зворотів. Очевидно, саме ця засаднича спорідненість тлумачить нехить П. Кравченка до своєїрідної префіксації ініцій, відсутніх у вихідному матеріалі, а також типологічну схожість трансформацій, притаманних як зав'язкам, так і співомовам. До таких насамперед потрібно віднести пропуски початку нормального здання, наслідком чого з'являються

¹ Див. у „Піхотинці” запис z , перший уступ 1; у „Вдові” запис a , уступ 2, запис b , уступи 1 і 4.

² Див. у „Піхотинці” запис a , уступ 5; запис b , уступ 3; запис z , уступ 3; запис d , уступ 3; у „Вдові” запис a , уступ 5.

³ Тільки двічі П. Кравченко почав співомовні здання з найвищого для себе тону (g'') у зв'язку з тим, що їм передував гранично вкорочений односкладовий зав'язок на терцієвому перевищенні верхньої мелічної опори (f'') – див. 2 уступ у записі b та 3 уступ у записі r „Піхотинця”.

⁴ Показово, що П. Кравченко використав ініції в третині заспіваних ним здань, при цьому окремі ініції, подібно як односкладові зав'язки, спровокували початок деяких реперкусій з того ж верхнього g'' (див. у „Піхотинці” 5 уступ у записі b , у „Вдові” 2 і 4 уступи в записі a та 2 уступ у записі b).

його вузькооб'ємні варіанти: *нотний приклад 24а*, недоспіви медіацій: *нотний приклад 24б*, або ж різного обсягу скорочення, спричинені раптовим переходом на розв'язок чи його термінацію: *нотний приклад 24в* (пор. *нотні приклади 22а-в*).

Подібних одноцілих, неподільних здань у співомовах П. Кравченка набереться, однак, зовсім небагато – не більше десятка, позаяк для його індивідуального стильового стереотипу властиве постійне їх внутрішнє членування флексами на кілька (від двох до чотирьох) підздань. Додаткову цезуру переважно дає достатньо відчутна зупинка на домінантісі з можливим його деяким оспівуванням чи перевищенням, однак фактично таку ж роль може брати на себе будь-який кадансоподібний зворот, виразно позначений акцентуванням першого з двох нерозспіваних членків типово „жіночого” закінчення, до того ж зчаста підкресленого мордентом тощо (за винятком мінімально двократного ствердження основного ладового устою, що є прерогативою правильних медіацій). При тім наступні підздання здатні стартувати з власних ініцій (але ніяк не взятого стрибком терцієвого перевищення домінантіса, властивого виключно початкові нової співомови), чим зайвий раз засвідчується їхня певна композиційна самодостатність. Ось невеличка підбірка парцеляцій, характерних для П. Кравченка: *нотний приклад 25*.

За логікою співомовні та розв'язкові здання повинні би кореспондувати віршовим рядкам, а проте в думових речитаціях П. Кравченка таке трапляється нечасто¹. Він явно мислив не стільки окремими структурними текстовими одиницями, скільки семантично закінченими цілостями (мовними фразами)², які зовсім довільно підкладав під музичні побудови різного рівня. Тому в нього як віршові рядки, так і їхні смислово завершені частини могли лучитися і зі зданнями, і з підзданнями або ж узагалі виходити за рамки мелоуступних розділів, а то й закінчуватися в них десь посередині, виявляючи повну невідповідність музичних і словесних цезур. Отож у *нотних прикладах 23в, 24а та 25д* співомовні здання дорівнюють віршовим рядкам, натомість у *нотних прикладах 25б-г* під ті ж здання підійшло два рядки, кожному з яких дісталось по підзданню. А от

¹ 1 і 5 уступи в записі *а*, 3 уступ у записі *б*, 2 уступ у записі *в* „Піхотинця”, 3 і 4 уступи в записі *а*, 3 уступ у записі *б* „Удови” тощо.

² При тому, як правило, з виразними жіночими клаузулами (зрідка ще й підсиленними внутрішніми цезурами).

у нотних прикладах 23а-б, навпаки, здання збігаються з окремими мовними зворотами – початковою або заключною частинами рядків; у нотному прикладі 24б на одне здання припало півтора рядка, в нотному прикладі 25е – аж два рядки та початок третього, й в обох останніх випадках неповні віршові рядки знайшли своє завершення в наступних розв’язках, яким також дісталися лише відносно самотійні поетичні фрази, від’єднанні доволі глибокими цезурами між музичними розділами¹. Повну ж незбіжність словесних і мелодичних побудов виявляє, зокрема, третій уступ із Кравченкового „Піхотинця” (в записі *a*), де три віршові рядки і три співомовні здання поєдналися в той дивовижний спосіб, що в місцях завершення однієї структурної одиниці припадала середина іншої², а крім того, кінець другого рядка („...обождіте”) опинився під ініцією третього здання, якого, в свою чергу, зіжмакана медіація на пару з укороченою реперкусією розв’язку розділили між собою останнє слово початкового звороту третього рядка („...горо-да”)³: нотний приклад 2б.

Якщо прості незгідності між словесними та музичними структурними одиницями в стильовому стереотипі П. Кравченка зумовлювалися власними уявленнями співця про їхні мінімальні величини не так на рівнях „рядок – здання”, як головно „мовна фраза – підздання”, то незвичні розриви в середині цих мінімальних цілостей спричинялися в основному накладками музичної імпровізації (словесний текст, як уже мовилося, все залишався майже незмінним). У даному жанрі їх важко уникнути за будь-яких умов, а під час фонографічного запису і поготів: як відзначав О. Сластіон, дума „Невольники” в його виконанні, „схоплена на фонограф і переведена Ф. Колесою на ноти, схоплена [була] цілком невиразно – а це тому, що при співі в фонограф завжди з’являється якийсь хвилювання, і через те мимоволі являються якісь хиби” [Лисенко М. 1964, с. 75]. Певне збентеження явно проглядає і в речитатіях П. Кравченка, який очевидно зіпсував кінці кількох уступів⁴, без виразних причин обривав медіації співомовних здань⁵, до того ж плутався у переказах сюжету думи „Піхотинець” тощо. Те ж

¹ Див. також нотний приклад 18.

² Див. також 1 уступ у записі *a* „Вдови”.

³ Див. також нотний приклад 20, пор. 2 уступ „Вдови” в записі *a*.

⁴ Див. другі уступи в записах *б* та *в* „Піхотинця”; відкидання другого підздання при переході на розв’язок 2 та 4 уступів у записі *a* „Вдови”.

⁵ У другому зданні 1 уступу, у третьому зданні 5 уступу, 4 уступ в записі *a* „Піхотинця”, в першому зданні 1 уступу в записі *б* там же і т. д. і т. п.

відбувалося зі згаданим вище виходом на розв'язок у її третьому уступі – в аналогічних місцях решти записів співець нібито шукав поправну версію такого виходу¹ та врешті знайшов її в записі *д*²: *нотний приклад 27*.

Як видно, визначені характерологічні ознаки стильового стереотипу П. Кравченка дозволяють не тільки однозначно відділяти правильне від хибного в його речитаціях та оцінювати їхню наближеність до думового жанрового еталону, але й детально, крок за кроком простежувати хід кожної імпровізації, вникати в її перепетії, відмічати успіхи, знахідки чи промахи у формуванні мелічних ліній, ритмічних малюнків, взаємозв'язків мелосу та слів, а також мати надійні підстави для порівняння з творчістю інших співців, споріднених і далеких за своєю виконавською школою, своїх і чужоземних.

§ 7. Практика

Спираючись на наведені схеми (*рисунки 1-3*) та відповідні приклади – як словесні, так і музичні – можна пробувати навчитися по-традиційному співати думи самотужки, щоб, опанувавши це мистецтво, не тільки намагатися відродити його, але й на практиці пересвідчитися в слушності сформульованих теоретичних положень. Для того доцільно поділити увесь процес навчання на кілька етапів та дотримуватися найраціональніших методик „від загального до детального” та „від простого до складного”.

На початковому етапі досить зосередитися на суто прозовому переповіданні змісту думи з поступовою його деталізацією аж до остаточного виокремлення мови наратора та дійових осіб, насичення її стереотипними виразами високого (епічного) поетичного стилю (подібно як це робить вправний казкар). У певний момент бажано переходити до засвоєння порівняно нескладної техніки виголошення імпровізованих слів на одному тоні верхньої мелічної опори, а згодом – від елементарного монотонного проказування до виразного, експресивного виголошення з належним урізноманітненням ритмічних малюнків.

Наступний, другий етап варто присвятити виробленню навичок мислення цілісними змістовими блоками, себто правильного членування словесного тексту на окремі абзаци (уступи), відділювані гли-

¹ Див. кінець 3 уступу в записах *б* та *в*; там же в записі *г* цей уступ виявився взагалі недоспіваним та ще й із зіпсованим розв'язком, переробленим у суцільний макромелізматичний розспів.

² Пор. *нотний приклад 24г*.

бокими цезурними павзами¹ та завершувані винесеними у сам кінець 4-складниками, що дає привід навчитися припасовувати до них сталі мелодичне закінчення попередньої репетиції простішою термінацією (щось на кшталт $c''-b'-a'-g'$; $b'-a'-fis'-g'$, $a'-b'-a'-g'$, $a'-g'-fis'-g'$ і т. п.) з десцендентною послідовністю ритмічних тривалостей „коротка – коротка – довга – довша”. Це загалом дозволить вийти на рівень думових речитацій І. Гуменюка (*нотні приклади 12-13*), від яких дасться зробити крок уперед, якщо намагатися відмічати початки хоч би деяких уступів спершу коротеньким зав'язком (витриманим однозвучним вигуком зі спадним глісандуванням), а потім з усе розвинутішими руладами (див. *нотний приклад 3а-е*) аж до зразкових, як у П. Кравченка (*нотні приклади 21-22* у зворотньому порядку) й О. Сластіона (*нотний приклад 3д*), коли на те, звісно, дозволяють вокальні дані.

Далі вже повинен настати хіба найвідповідальніший етап науки – освоєння форми думового вільновіршового рядка, яке передбачає вміння завершувати прозові вислови ритмічними клаузулами (насамперед жіночими) та пов'язувати їх суміжними римами, спочатку нехай банальними дієслівними чи взагалі одногрупними, утвореними словами в однакових граматичних значеннях. Відтак можна перейти до змістового об'єднання кількох римованих рядків у відносно самостійні підступи.

„Овіршування” прозового проказування годилося б поєднувати з пізнанням будови співомовного здання, стараючись щораз підкреслювати клаузули найелементарнішими медіаціями, наприклад, простим акцентуванням (як динамічним, так і темпоральним, посиленням мордентом) передостаннього з репетиційованих тонів верхньої лінійної опори (домінантиса), з одного боку, а з іншого – час від часу позначувати в співі перші склади віршових рядків одно- чи кільказвучковими ініціальними підходами до подібно акцентованого початку реперкусії (*рис. 3*). У самій же реперкусії не завадило б вдаватися до кольоризації – оспівування верхньої опори згори й знизу, її терцієвого перевищення тощо¹.

¹ Зразки таких простіших співомовних здань, закінчуваних на верхній мелічній опорі чи ввідному тоні до неї, достатньо представлені в їх систематичному синопсисі, спорядженому Ф. Колесою в передмові до першої серії збірки „Мелодії українських народних дум” [Колесса Ф. 1910, с. LXI-LXII (розділ 6), LIX-LX (розділ 5)]. У попередніх розділах цього ж огляду знаходяться приклади зі складнішими медіаціями, до студіювання яких вільно приступати вже по якось часі, належно осиливши простіші.

Нарешті, особливу увагу треба приділити komponуванню повноцінного розв'язку – головно співомовного підздання з обов'язковою флексивною зупинкою на тоні *d*" та павзою перед переходом на співну термінацію, дещо ускладнену мелізматикою. Своє значення має постійне шліфування здатності послугоуватися цим важливим розділом при завершенні кожного мелоуступу.

Щойно після твердого практичного опанування формосхеми жанрового еталону слід забиратися до його різнобічного мелодичного збагачення та випрацювання свого індивідуального стильового стереотипу, максимально задіюючи власні творчі задатки та користаючи з досвіду традиційних майстрів – класиків думового мистецтва¹. Шлях дальшого розвитку цього мистецтва в умовах сучасного виконавського фольклоризму свого часу накреслив О. Сластіон, і саме цим шляхом потрібно би рухатися в майбутнє.

Примітки

До § 1. *Поняття*

¹ Думи без інструментального супроводу співали Платон Кравченко, Остап Калний, Явдоха Пилипенко та Микола Дубина, а Олександрові Гришку акомпанував інший, спеціально найманий лірник [Колесса Ф. 1910, с. 112-121, 147-156; 1913-а, с. 21-40].

² У старопольській літературній традиції *думою* називали похоронний твір, що оплакував смерть лицаря та славив його діяння. З XVII сторіччя ця назва перейшла на ліро-епічні (сюжетні, оповідальні, „довгі“) пісні з „поважним“ змістом, головно історичним, морально-дидактичним, згодом побутовим, еротичним, фантастичним, про сильні душевні потрясіння і з приводу актуальних подій тощо, очевидно, на відміну від ліричної (любовної, елегійної) думки („малої думи“) [Щербіцка-Сьленк Л. 1964].

Хіба саме з огляду на цю традицію молодий Микола Лисенко назвав „думою“ пісню (псальму) про Почаївську Божу Матір [Лисенко М. 1868, № 1], не зважаючи на те, що ще за сорок років перед тим Михайло Максимович запропонував вважати „думами“ виключно епічні речитації [Максимович М. 1827, с. VI-VII] і цей почин був підтриманий тодішніми фольклористами й етнографами, зокрема Миколою Маркевичем та Олександром Рубцем, які перші опублікували музичні зразки цього жанру [Маркевич М. 1857, № 50; Рубець О. 1872, с. 55, № 216] (а втім М. Маркевич, як і М. Лисенко, назвав „думою“ також і строфічну пісню з силабічною структурою V66;446 [Маркевич М. 1857, № 49]).

У радянські часи до дум знову, як у передромантичну добу, почали зачисляти строфічні пісні історичної тематики, особливо з певним ідеологічним спрямуванням [Кирдан Б. 1972, с. 418-436, 522-525], що, на думку їхніх творців, виконавців й окремих науковців, мало би надавати жанрові ваги подібному псевдофольклорові бодай в очах влади. Зокрема, такою підробкою, складе-

ною коломийковим віршем невідомо ким, є, безумовно, „єдина дума, що дійшла до нас, про селянсько-козацькі повстання проти польської шляхти” [Кирдан Б. 1972, с. 453], записана 1928 року від традиційного співця Петра Дрвченка в харківському Центральному селянському домі [Кирдан Б. 1972, с. 259-231].

Подекуди й сьогодні схожими підмінами грішать сучасні маскарадні „кобзарі” – чи то самозвані вуличні, а чи то концертні (філармонійні), виховані в новоявлених „кобзарських школах”, які замість мозольно вчитися мистецтву старих майстрів покладаються виключно на власні убогі музично-поетичні фантазії, безлічно паразитуючи на необізнаності своєї аудиторії.

¹⁴ Тут за браком місця немає змоги подати критичний огляд наукових праць про думи, яких від початку XIX сторіччя призибалася чимало та які все ще потребують ґрунтовного аналізу задля підсумування пройденого шляху, відмежування здобутих точних знань, доведених положень від гіпотетичних суджень, а то й просто хибних уявлень, і ясного сформулювання чергових завдань думознавства. Власне музична форма думи розглядається передовсім у класичних дослідженнях Миколи Лисенка [Лисенко М. 1872, с. 342-352] та Філарета Колесси [Колесса Ф. 1910, с. I-LXXI; 1913-6; 1921; 1927, с. 79-113], а також Климента Квітки [Квітка К. 1985; 2009] і Софії Грици [Кирдан Б. 1972, с. 52-65; Грица С. 1979, с. 204-226; 1989; 2007; 2009], інші спорадичні публікації на цю тему наразі не принесли нічого принципово нового (за винятком хіба навчального посібника [Іваницький А. 1997, с. 207-210], про що йтиметься нижче).

До § 2. *Словесна форма*

¹ Деякі автори всупереч поглядам таких авторитетних дослідників, як М. Максимович, Ф. Колесса, К. Квітка, С. Грица й ін., твердять, буцімто думи складаються *тонічним* віршем [Іваницький А. 1997, с. 207-210; Ткаченко А. 1998, с. 363; Програма 2005, с. 58]¹, що треба покласти хіба на карб очевидного непорозуміння або й елементарного незнання сутності цієї системи версифікації².

¹ А втім Анатолій Ткаченко в іншому місці свого підручника (с. 367-368) стверджує, що думам властиве все ж „фольклорне речитативне віршування”, підкріплюючи це справедливе твердження відповідним прикладом (щоправда, таке ж віршування, на думку цього автора, зустрічається також у баладах, у яких, як добре відомо, насправді використовується виключно пісенний силабічний вірш). Там же на с. 83 думи також зарховані до речитативного жанру поряд з епічним „Словом о полку Ігоревім”.

² Той же А. Ткаченко як приклад „двоноголошеного тонічного віршування” наводить текст історичної пісні про Байду (при тому називаючи її баладою) [Ткаченко А. 1998, с. 362], хоч складена вона типовим силабічним віршем (з базовою 8-складовою структурою V44₂), в якому словесні наголоси не мають ані сталого місця, ані сталої кількості в рядках, отже, не виконують жодної ритмоорганізуючої функції. Усе це свідчить про не надто високі фольклористичні кваліфікації автора підручника, адресованого з дозволу Міністерства освіти України студентам гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. Не

Згідно з загальноприйнятим визначенням тонічним називається „вірш, в якому зберігається стала кількість наголошених складів незалежно від кількості ненаголошених”, а „тонічне віршування – система віршування, що ґрунтується на дотриманні певної кількості наголосів у рядку” [СУМ 1979, с. 187] чи, кажучи фаховіше, на „сумірності наголосів у віршорядках (ізотонізмі)” [ЛСД 1997, с. 668; Ткаченко А. 1998, с. 362; див. також: СЛТ 1971, с. 425-426; СТЛ 2002, с. 619-620]. Себто в кожному рядку тонічного вірша має бути завжди однакова кількість силових (експіраторних) наголосів (акцентів), розміщених на рівновіддалених часових відстанях, чого в думках, узятих у повному обсязі, ніколи не буває, адже в їхніх рядках кількість наголосів зовсім довільно хитається від двох до кільканадцяти, до того ж з принципово непорядкованим місцеположенням, і лишень в суміжних рядках акцентуація здатна вирівнюватися як наслідок тимчасового структурного паралелізму. Наприклад, кількість наголошених і ненаголошених складів, їхнє співвідношення в рядках і між рядками в такому фрагменті [Кирдан Б. 1972, с. 81]:

<...> „Деś тво́я ма́ти в не́бі присвяті́лась,
Що тебе́ породі́ла,
Що ти в чі́стому полі́ пробува́в,
Із на́с, бравосла́вців-небува́льців, ні одні́го козака́ із во́йска не утеря́в!”

можна зобразити схематично ось так:

краще справи стоять і в указаному посібнику А. Іваницького, де тонічному віршуванню в українському фольклорі приписується „органічна аритмічність” та „асиметричність”, „близька до розмовленого мовлення”, і до характерних зразків такого віршування віднесено, крім дум і голосінь, ще й весільні ладкання, дарма що наведений там же приклад демонструє також типовий 6-складовий силабічний вірш (зіпсований у кінці недовладною контамінацією чужого собі тексту зі структурою V553) [Іваницький А. 1997, с. 209-210]. В іншій своїй педагогічній праці А. Іваницький дав таке безпрецедентно своєрідне визначення тонічному віршуванню: „Тонічний вірш – будова рядків, у яких склади групуються навколо основних смислових (? – Б. Л.) наголосів (у рядку їх, як правило, три або чотири)” [Іваницький А. 2008, с. 513], дарма що в фрагменті думи „Олексій Попович”, зацитованому в названому посібникові як зразок власне такого вірша [Іваницький А. 1997, с. 207-210], шість рядків з восьми виділених (щоправда, цілком суб’єктивно) мають усього по два наголоси, один – п’ять, і тільки лиш один – оті три, які відповідають указаному правилу. Що ж до смислових наголосів (логічних чи емпатичних), то їхнє місцеположення у мовленні та відповідно віршах повністю залежить від хвилевих індивідуальних семантичних мотивацій, отже, є довільним, неусталеним (крім того, в словесному виразі чи силабічній групі подібних наголосів практично не буває більше, ніж один), і на відміну від граматичних (силових, часокількісних, висотних) ніяк не можуть брати участі в будь-якому системному ритмуотворенні, зокрема тонічному.

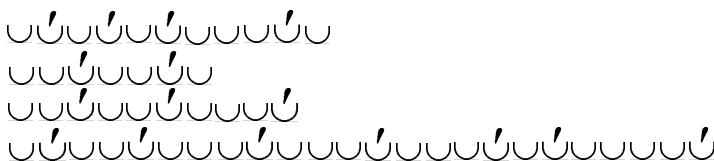


Рис. 4

Відсутність ізотонізму й узагалі всякої системи в акцентуації тут очевидна, тож говорити про тонічне віршування в думках немає ані найменших підстав. Класикою літературного тонічного вірша вважається поезія Володимира Маяковського, фольклорного – передусім танцювальні пісні (зокрема обрядові) та дитячі пісеньки, виконувані неодмінно з мелодіями в акцентно-динамічному (тактовому) ритмі, базовий малюнок яких варіюється дробленням тривалостей залежно від кількості ненаголошених складів між наголошеними, наслідком чого вірші стають не тільки ізотонічними, але й ізохронними, як наприклад [Квітка К. 1917/1918, № 219; див. також №№ 178, 184-186, 215, 217, 218, 220 тощо]:

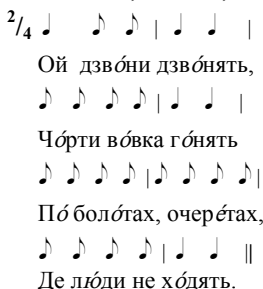


Рис. 5

Тут акцентно-часове співвідношення наголошених і ненаголошених або пропущених складів у яскраво виражених двоскладових стопах з початковими наголосами, відповідними періодичним тактовим акцентам, виглядає ось як (прямовисні перетинки вказують на межі віршових стоп, подвійні перетинки – на кінець рядка, прочерки означають пропущені склади, дужки з наголосами і без наголосів – відповідно наголошені та ненаголошені склади, а накриті дужки – умовно наголошені в довших словах з огляду на усталену систему ритмічної пульсації)¹:

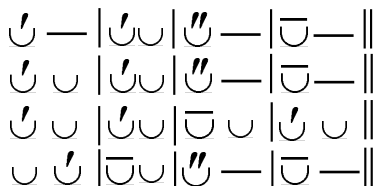


Рис. 6

¹ В останньому рядку застосована властива тонічному віршуванню ритмічна збивка (синкопа).

Тонічний вірш неодмінно лучиться з музикою в акцентно-динамічному („шкільному”) ритмі, якого годі дошукуватися не тільки в речитативних творах, ай в абсолютній більшості традиційних обрядових і звичайних пісень. Без співу таким віршем складаються практично всі поклики, скандовані гуртом (на зразок „Спартак – чемпіон”:

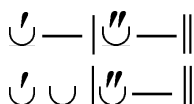


Рис. 7

або ще донедавна вельми популярного двовірша „Нас – багато, Нас не подолати!”, скомпонованого з використанням клаузульної каталектики):



Рис. 8

Можливо, ярим прихильникам псевдотеорії віршової тонічності дум дуже заохотилося ототожнити їх з билинами, в яких авторитетні російські дослідники теж добавають тонічне віршування (взагалі питоме, домінантне для їхнього рідного фольклору) [Лобанов М. 2002, с. 31-54], хоч такий явно тенденційний підхід наразі ніяк не витримує об’єктивної критики, бо руйнує саме поняття тонічного вірша та ритму, що так же само як і силабо-тонічний вірш мусить мати суворо встановлену кількість акцентів та, більше того, ці акценти мусять знаходитися на одних і тих же місцях у відповідних віршових рядках, себто на рівних часових відстанях один від одного (інакше не буде ритму як такого). У силабо-тоніці такі відстані виповнюються однаковою кількістю складів (ізотонізм з ізосилабізмом), у тоніці ж – різною кількістю складів (ізотонізм з гетеросилабізмом), що заставляє вимовляти надмірні неакцентовані склади з різною швидкістю, різними музично-ритмічними довгостями. Цього якраз ані в думках, ані в більшості билин немає, і тому вони аж ніяк не можуть знаходитися в одному систематичному ряді з вище вказаними суто *пісенними* жанрами, котрим справді притаманне класичне тонічне віршування.

¹¹ У дійсності не існує жодного спеціально „народного віршування”. Фольклорна поезія використовує ті ж основні системи організації художнього мовлення, що й літературна поезія, а саме: силабічну, тонічну, силабо-тонічну та різноманітні вільні чи звільнені (якщо ці останні можна назвати системами), тільки дещо інакше, в інших пропорціях тощо. В українському поетичному фольклорі домінує силабіка, інші способи віршування в ньому займають зглядно скромніше місце.

¹² Термін „речитатив” (з дериватами) якщо й згадується в літературознавчих довідкових виданнях, то виключно як музичний (музикознавчий), див., наприклад: [СЛТ 1971, с. 355; СТЛ 2002, с. 464 тощо]. Про співвідношення термінів „речитатив”, „речитація” та „рецитація” див. [Квітка К. 2009, арк. 3, виноска].

^{IV} М. Лисенко та Ф. Колесса використовували ще й термін „період” [Лисенко М. 1874, с. 351; Колесса Ф. 1910, с. XI і далі; 1927, с. 82 й далі], що нині вийшов з ужитку в зв’язку з очевидною відсутністю в думках регулярно-систематичної повторності та справедливо критикувався К. Квіткою в лекціях, читаних у Московській консерваторії [Квітка К. 1985, с. 20].

^V До того ж „тирадами” в етномузикознавстві зазвичай прийнято називати багаторядкові (п’ять і більше, у ладканках – чотири і більше) віршові строфи, в яких кількість рядків та кількість складів у рядках може бути постійною або змінною (мобільною).

^{VI} Практиковані філологічною фольклористикою видання дум суцільним текстом (без поділу на уступи) є неповноцінними тією ж мірою, що й публікації пісенних віршів без графічного розмежування окремих строф, позаяк такий спрощений виклад нівелює їх принципову відмінність від дійсно астрофічної поезії.

^{VII} Запис, здійснений Василем Білозерським 1844 року на Чернігівщині й опублікований з незначними редакторськими поправками М. Максимовичем [Максимович М. 1849, с. 13-14], тут викладається згідно з дійсним (об’єктивним) поділом на рядки. Через брак мелодії уступи співця залишаються невідомими, тож вони виділені умовно за змістом. Клаузули відзначені курсивом та відмежовані скісною рисою (/), за якою зразу йде наголошений (акцентований) склад. Навпроти рядків указується наявна в них кількість складів та наголосів.

^{VIII} Користаючись з методики графічно-схематичного зображення будови вірша, наміченої у примітці I (до цього ж параграфу), можна скласти собі ясний образ складової довжини рядків у даній думі та розподілу в них словесних наголосів, що задля зрозумілої економії місця тут не наводиться.

^{IX} Звісно, в умовних текстах можна добачати ще окремі *надуступи*, але тільки за поетичним змістом, що з типологічного погляду робити небажано, бо виділення будь-яких змістових одиниць поза формальними ознаками не здатне бути інакшим, аніж чисто суб’єктивістичним.

^X Оскільки подібну будову мають також достатньо розбудовані словесні тексти голосінь, то є хіба резон такого виду фольклорні верлібри з римованими віршовими клаузулами та поділом на речитативні уступи (абзаци) називати загалом *співаними верлібрам* (*співаними вільними віршами*).

^{XI} Утім деякі співці (навіть з числа видатніших) або не змогли освоїти техніку переказування змісту дум, або не здогадувалися про таку можливість, а тому вивчали їхні тексти напам’ять і завжди відтворювали їх практично однаково (пор., наприклад, [Кирдан Б. 1972, с. 389-392] і [Колесса Ф. 1913-а, с. 96-114 і 115-144], [Лисенко М. 1964, с. 76-78] і [Колесса Ф. 1913-а, с. 41-50] тощо). Особливо це притаманне кобзарям та лірникам пізнішої формації, які свій скромний думовий репертуар не переймали від попередників або сучасників, як належить, усним шляхом, а завчали слово в слово з наявних фольклористичних видань, часом навіть за активного сприяння інтелігентів, глибоко занепокоєних збереженням традиції. Зрозуміло, для думознавства такого гатунку джерельні „матеріали” можуть становити лишень спеціальний інтерес.

До § 3. Музична форма

¹ У цьому переконує практика публікації фактично однакових текстів дум, які виявляються поділеними на окремі рядки по-різному без будь-яких виразних на те підстав. Скажімо, початок думи „Піхотинець” (у виконанні кобзаря М. Кравченка) один із записувачів попарцелював у такий спосіб [Кирдан Б. 1972, с. 190]:

- Ой у святую неділеньку рано-пораненьку
То не сиві тумани вставали, не дрібні дощі накрапали,
То три брати з турецької землі бусурменської
З тяжкої неволі,
5 З города Азова втікали, ой ...
Ой утікали.

Другий ті ж слова (якщо не брати до уваги додатково вставлені вирази) розклав значно рівніше, при тому оминувши характерне для виконавця маркування кінця уступу словобривом [Сластіон О. 1902, с. 317]:

- Ой у святую неділеньку, рано-пораненьку
Не синії тумани уставали,
Не буйнії вітри повівали,
Не чорнії хмари наступали,
5 Не дрібнії дощі накрапали,
Когда три брати з города Азова
З турецької-бусурменської
З великої неволі утікали.

Третій же, крім того, ще вважав за доречне розділити вступні слова на два рядочки [Колесса Ф. 1910, с. 157]:

- Гей у святу неділеньку
То рано-пораненьку,
Гей то не чорні хмари наступали,
Не дробні дощі накрапали,
5 Гей, то не сиві тумани й уставали, –
Як три брати з турецької,
Бусурменської, тяжкої неволі,
Із города Озова й утікали.

Усе це дещо нагадує довільні експериментальні операції, здійснені над вище наведеним верлібром Ю. Тарнавського, однак вони ніяк не припустимі в фольклористиці, яка має на меті дійти достеменних порівняльних висновків, опираючись виключно на точні аналітичні дані. Тому вказаний думовий текст

згідно з притаманними йому клаузулами та римуваннями, мусить виглядати на письмі лишень ось так (взявши за основу найповніший з них)¹:

- Ой у святую неділеньку, рано-пораненьку
не синії тумани уста/*вали*,
Не буйнії вітри пові/*вали*,
Не чорнії хмари насту/*пали*,
Не дрібнії дощі накра/*пали*,
5 Когда три брати з города Азова, з турецької,
бусурменської, з великої неволі ой..., ой уті/*кали*².

¹ Таку ж роль відіграє інструментальна перегра між строфами довгих пісень, але тут вона має характер орнаментальної варіації на мелодію наспіву [Ошуркевич О., Рибак Ю. 2002, с. 63 № 3, с. 67-68 № 5, с. 72 № 9, с. 79-78 № 14 тощо).

² Наприклад, тією чи іншою мірою нотовані перегри кобзарів Михайла Кравченка, Гната Гончаренка та Степана Пасюги, лірників Антона Скоби та Семена Говтваля [Колесса Ф. 1910, 1913-а]. Можливо, своє значення при цьому мав рівень опанування інструмента, у зв'язку з чим виконавець заповнював павзу між співом властиво не так справжньою перегрою, що не була йому під силу, як радше її своєрідним „музично-шумовим” заміником.

³ У цьому відношенні транскриптор поступав не зовсім послідовно, позначаючи елементи бурдону то як частину тематичної партії (інтервал під одним штилем), то як супровідної (зі штилем вниз). У той спосіб він, мабуть, хотів зазначити, що на фонограмі звуки зі штилем вниз чулися дещо довше (протягом цілої чвертки), а під спільним штилем – коротше. Очевидно, подібні відміни звучання треба покласти на карб технічно недосконалого фонозапису, який лишень час від часу схоплював верхній тон постійно витримуваної бурдонної квінти $G - d'$.

⁴ Цікаво, що цей інваріант творить типову для середньовічної музики розгорнуту форму неповторної будови, яка виразно членується на три складові по шість чверток або, точніше, по три півноти у кожній, виказуючи при тому схильність до групування „коротка – довга” (R12 12 12, якщо коротшу тривалість позначити одиницею, а довшу – двійкою) з „пентатонним” мелічним остовом: $d''-d'-c'-a'-a'-g'$).

⁵ Воно ставало можливим щойно тоді, коли *мандрівні* співці перетворювалися на *інституціональних*, себто осідали при дворах, церквах чи утворювали власні організації (колегії, гільдії, цехи), й у тій чи іншій формі вступали в змагання між собою за лідерство, першість (легендарний поєдинок Аполлона та Марсія, Олімпійські та Піфійські ігри в Давній Греції, суперництва мугамістів, майстерзінгерів й ін.), що кінець-кінцем приводило до вироблення чітких правил передовсім для виявлення істинного переможця в таких конкурсах, але й також для потреб педагогіки – виховання адептів, яким насамперед (а ще з метою

¹ Перший та останній довгі віршові рядки з технічних причин викладаються у „зламаному” вигляді.

² Або: *Як три брати з турецької, бусурменської, тяжкої неволі із города Озова ой..., ой уті/кали*.

поширення відповідних музичних знань в освіченому світі) адресувався писаний теоретичний трактат найавторитетнішого митця (не раз з використанням *нотного протописьма*). Так дане мистецтво сягало апогею свого розвитку, після чого наступав його застій чи поступовий занепад, а то й повний вихід з ужитку та забуття.

❷ Відомо, що мандрівні співці дум (зрештою, як і, треба здогадуватися, також билин, маючи на увазі легендарного Бояна) зуміли здобути собі інституціональний статус – вони осідали при дворах, церквах і монастирях, створили власний ремісничий цех, але свідчення про будь-які вияви публічної змагальності між ними не дійшли до нас і ледве чи мали місце в дійсності. Очевидно, цей важливий, в певному сенсі вирішальний етап у кількавіковій еволюції кобзарсько-лірницького мистецтва не відбувся через наплив у XVIII сторіччі принципово нової – західноєвропейської писемної професійної музики, яка цілковито витіснила старі уснопрофесійні форми музикування з побуту освічених кіл тогочасного суспільства. Таким чином у фольклорному середовищі фактично перестали існувати належні умови для подальшого розвою думового виконавства, яке, так і не досягнувши свого типологічно мислимого максимуму, поступово мусило перейти в стан стагнації та смеркання.

До § 4. *Жанровий еталон*

¹ Запропоновані свого часу робочі терміни для першого та третього розділів речитатій (*зачин та кінцівка*) [Луқанюк Б. 1989, с. 63-64] попри свою утертість у науковому обігу виявилися не зовсім зручними з огляду на їх традиційне використання в аналізах інших сфер фольклору (зокрема, не тільки стосовно сюжетних частин епічних творів, але й композиції великої кільцевої форми), що не могло не призводити до певних непорозумінь. Через те виникла потреба оновити ці терміни, добравши рідковживані слова саме в лексико-граматичному роді, який дозволяє відрізнити їх від відомих розділів сюжетної драматургії (зав'язка, розв'язка).

² Такі побудови в етномузикознавчій літературі зазвичай називають „фразами”, дарма що відповідно до загальновідомих постулатів теорії музичного формотворення у фразах (як „великих мотивах”) відсутні окремі заключні (*кадансові*) звороти, вони виступають виключно в кінці побудов більш високого рангу – музичних реченнях і періодах (як „складних реченнях”). Ще Петро Сокальський, визначаючи мінімальні мелосинтаксичні одиниці для кожного з трьох принципово відмінних виявів ритму в музичній культурі усної традиції, справедливо вказував, що такою одиницею в *акцентно-динамічному* ритмі є мотив (і, слід додати, за певних обставин субмотив), у часокількісному – неподільна фраза (евентуально, субфраза), а в речитативному – неподільне речення (підречення).

Застосування однакових термінів до зовні схожих, проте засадничо відмінних за своєю структурою побудов у різних виявах музичного ритму породжує небажану синонімію та пов'язану з нею плутаницю, тому варто дати їм різні найменування. У речитативності, поряд з *уступом* – відповідником періоду, для позначення побудови, аналогічної реченню, пропонується використовувати рідковживаний український синонім того ж поняття – *здання* (з наголосом на останньому складі).

^{III} Щодо походження українських дум існує дві основні гіпотези: одна, особливо нав'язувана в радянські часи, на пряму виводить кобзарсько-лірницьку епічну творчість із давньоруської билинної традиції, інша ж, висунута Ф. Колессою, трактує цю творчість як своєрідну вищу стадію розвитку речитативного стилю народних голосінь. Обидві гіпотези безпідставні: за своєю музично-поетичною будовою думи не мають нічого спільного з билинами, а за своїм змістом (насамперед первісним героїчним) є чужі голосінням, що функціонально в'яжуться передовсім з трагічними подіями. Не вдаючись у деталі, потрібно відзначити, що існування професійних епічних співців мандрівного типу зареєстроване на території України вже в склавіно-антській державі (V-VII віки), тож їхнє мистецтво протягом тисячоріччя свого культивування, безумовно, не тільки мінялося, а й зазнавало найрізноманітніших впливів – давньоіранських, кельтських, тюркських (зокрема, пізніших турецьких), скандинавських і, врешті, західноєвропейських. Жодне з цих імовірних джерел українських дум, в тому числі й цілком можливі їхні середньовічні західноєвропейські корені – як церковні¹, так і світські – з огляду на велими тісні культурно-освітні контакти козацтва та близьких до нього суспільних верств з тогочасним освіченим католицьким світом, дотепер не розглядалися належним чином і вимагають спеціальних порівняльних досліджень, на які тут не місце.

^{IV} Думове співомовне здання, наскільки б воно не було розгорнутим, є цілком побудовою, внутрішньо неподільною на менші, відносно самостійні синтаксичні елементи типу фраз або мотивів (за винятком спеціально парцельованого виконавцем, про що згодом). Між указаними його компонентами справжні, реальні членороздільні цезури не існують, вони виділяються тільки морфологічно, подібно як частини слова в мові, яке також творить нерозривне ціле, проте в ньому вирізняються окремі морфеми (префікс, корінь, суфікс, постфікс, флексія).

^V Функціонально-ладова залежність між медіаціями, яка поєднувала б два чи кілька здань у співомовні підступи, либонь, не простежується у більшості виконавців; більш-менш послідовно вона проглядає, здається, лишень у П. Древиченка (див. *нотний приклад 7e*).

^{VI} Поява звичайної медіації на місці флекси породжує невідповідність між структурами обох думових інгредієнтів, зрештою, цілком зрозумілу в умовах спонтанного творення, хоча в деяких співців подібна невідповідність виявляється доволі звичною річчю, засвідчуючи хіба їхню необізнаність із технікою флексивного членування співомовного здання на похідні складові – *підздання*.

^{VII} Цікаво, що в уступах П. Древиченка функцію розв'язку зчаста переймає на себе інструментальна перегра (*нотний приклад 1*).

^{VIII} Щоби запобігти неадекватному іншомовному перекладові (головно в формальній компаративістиці) введених вітчизняних термінів *зав'язок* –

¹ Ці своєю чергою виводяться правдоподібно з юдейського псалмодіювання [Чекановська А. 1981, с. 72-74]. Його ж, не виключено, практикували також хозари – східні сусіди, а якийсь час і володарі русів, що треба би мати на гадці в студіях над генезою дум узагалі та думової форми зокрема.

співомова – розв’язок, можна запропонувати тут паралельний для них ряд на латинській основі, а саме: *інтроїція* (лат. *introitio* – входження), *канторація* (від лат. *cantus* – спів + *oratio* – мова) та *каденція* (лат. *cadentio* – опадання, закінчення). І навпаки, запозиченням латинським термінам годилося б присвоїти також рідномовні відповідники: *вигук* і *перелив* – у зав’язку, *приступ*, *осердя* (як відбивання, повторення лінарного домінантиса) – в співомові та *зупинка*, відповідно в середині уступу – *середник*, а в кінці розв’язку – *заклучник*. Проте далі в цій праці, аби не обтяжувати її неологічними новаціями, використовуватимуться тільки звичніші терміни змішаного характеру, вказані в схемі складових думового мелуоступу (рис. 2).

До § 5. Сильовий стереотип

¹ Мінімальні уступи здебільшого з’являються на початку думи і їх можна було б розглядати як своєрідне декларування музичної теми, що розвиватиметься далі (як то має місце в рагах або мугамах), та подібні мініуступи не раз появляються також і в середині твору, при чому в достатньо зміненому вигляді, тож, можливо, їх породжують зовсім інші причини, зокрема настільки прозаїчні як, скажімо, проста помилка через хвилювання перед небаченим звукозаписувальним апаратом, звичайна невдача імпровізації тощо.

² Так само І. Скубій оригінально догравав на лірі недоспівані медіації в деяких співомовних зданнях, див. [Колесса Ф. 1913-а, с. 4-7 і т. п.].

³ Аналогічний заключний зворот у записі М. Лисенка, про який згадує К. Квітка в коментарі до своєї транскрипції [Квітка К. 1985, с. 26], також виконує функцію термінації, що зайвий раз підтверджується повтором після обов’язкового рефрену („да гей же”).

⁴ У своїй нотній транскрипції Ф. Колесса вирізнив сім уступів (останній виявився неповним, обірваним у зв’язку з тим, що для фіксації його закінчення забракло фонографічного валика), керуючись виключно суб’єктивним розумінням поділу поетичного тексту за змістом. Насправді ж у фрагменті думи, який наспівав В. Говтвань, ясно виділяються 22 вільновіршові рядки з жіночими клаузулами, попарно злучені вельми невибагливими дієслівними римами (за одним-єдиним винятком у 16 рядку):

В святую неділю рано то бідна вдова в своєму дому жила-проживала.

Трьох синів імїла, Бога небесного прохала:

„Ой поможи мені, Господи, синів згодувати,

В найми не пустити, людім на поталу не дати!”

5 Вдова бідна пучками, ручками святий хліб одробляла

Та дітей своїх годувала.

Ой пови[ходила],

До розума подоводила,

Дома повистроювала,

10 Подружжя подавала.

Стали сини жити-поживати,

- Товаришів зазивати.
 Ой пити-гуляти, –
 Матір рідну з хати виганяти.
- 15 Хліб і сіль на глаза викидати:
 „Йди-йди, стара мати, з нашої хати!”
 Будуть до нас куми, побратими заїжджати,
 Будем пити-гуляти,
 А ти, стара мати, будеш у порогах стояти”.
- 20 Вперед старший син рідну матір веде під руки, середущий в спину випихає.
 Найменший ворота одчиняє.
 Стала тоді вдова плакати ...

За музичною формою, якою послуговувався лірник і яка в нього не завжди корелювалася з віршовим членуванням, цей думовий текст виявився поділений на 13 уступів (*нотний приклад 14*). Ось як він мав би виглядати виписаний окремо:

1. В святую неділю рано то бідна вдова в своєму дому жила-проживала.
 Трьох синів їмїла, Бога небесного прохала:
2. „Ой поможи мені, Господи, синів згодувати,
 В найми не пустити, людім на поталу не дати!”
3. Вдова бідна
 Пучками, ручками святий хліб
4. одробляла
 Та дітей своїх годувала.
5. Ой пови[ходила],
 до розума подоводила,
 Дома повистроювала,
 подружжя подавала.
6. Стали сини жити-поживати,
 Товаришів зазивати.
7. Ой пити-гуляти, –
 Матір рідну з хати виганяти.
8. Хліб і сіль на глаза викидати:
 „Йди-йди, стара мати, з нашої хати!
9. Будуть до нас куми, побратими
10. заїжджати,
 будем пити-гуляти,
 А ти, стара мати, будеш у порогах стояти”.
11. Вперед старший син рідну матір
 Веде під руки, середущий в спину випихає.
12. Найменший
 Ворота одчиняє.
13. Стала тоді вдова плакати ...

Тут, зокрема, на початку 4 та 10, в середині 11 та 12 уступів звертає на себе увагу характерне для новішої харківської школи використання своєрідного енжамбеману – структурного розриву словесного виразу за допомогою перенесення його кінця до наступної мелодично-поетичної побудови, а в 5 уступі – підведення чотирьох самостійних віршових рядків під два внутрішньо неподільні співомовні здання, які штучно перетворили ці спаровані вільновіршові рядки у нібито піврядки з несправжніми внутрішніми римами.

^v Як було встановлено, кандидат на кобзаря чи лірника при отриманні „визвілки” не здавав спеціального музичного іспиту (вимагалось тільки знання словесних текстів), тому вчитель не займався зі своїм учнем ні співом, ні грою на інструменті, і цю науку його підопічному доводилося опановувати самотужки. Хіба через те деякі епічні співці обходилися без інструментального супроводу або спеціально наймали задля нього відповідного інструменталіста (див. примітку Ідо § 1).

^{vi} Очевидно, П. Кравченко виконував лише ті дві думи, фрагменти яких зафіксував О. Сластіон на сімох фонографічних валиках, транскрибованих згодом Ф. Колесою [Колеса Ф. 1910, с. 88-107], а саме п’ять початків „Піхотинця” (5+5+4+4+4 = 22 уступи) та два початки „Вдови” (5+6 = 11 уступів, себто щоразу стільки, скільки могло зміститися на одному валику, позаяк збирач, напевно, не вмів призупинити спів, перезарядити апарат і продовжити фонографувати твір з місця зупинки), всього 33 уступи. Із цих валиків збереглося шість: в архіві Ф. Колесси наявні два з фонозаписами „Піхотинця” та один із фонозаписом „Вдови” [Довгалюк І. 2010, с. 109], а крім того, в колекції фоноваликів О. Сластіона, які знаходяться у фоноархіві київського Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського (Ф 14-10/116911) і магнітофонні копії яких є в Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, мають бути ще три валики (в реєстрі колекції під №№ 12-13, датованих 1904 роком, і № 14 з 1908 року, якщо це, звісно, не помилка; до речі, в цьому ж реєстрі П. Кравченка названо „кобзарем”, та радше в значенні народнопрофесійного музики взагалі; подібно на відомому рисунку О. Сластіона „кобзарем” названий М. Дубина, який також співав думи без супроводу).

Недоліки фрагментарних фонозаписів дум, на які резонно вказував К. Квітка, в даному разі треба вважати несуттєвими. Повна фіксація імпровізованого твору потрібна головню для вивчення драматургії його великої форми, для пізнання ж стильового стереотипу виконавця, як відзначав Ф. Колеса, сповна може вистарчати тих кількох уступів, що помістилися на одному валику, особливо за наявності кількох повторних записів, здійснених як протягом одного збирацького сеансу, так і через деякий час. Власне це і зробив О. Сластіон, неодноразово документуючи спів П. Кравченка.

До § 6. Речитації Платона Кравченка

¹ Якщо не зважати на деяку плутаницю з пропусками слів щораз у 3 та 4 уступах думи „Піхотинець”, розбіжності між версіями виконання, зафіксованими навіть у різний час (наскільки відомо, О. Сластіон фонографував спів П. Кравченка

щонайменше двічі з перервою в кілька місяців) зводяться головно до вставок або вилучень словечок оздоблювального характеру, що ніяк не впливають на зміст окремих виразів. Те ж виявляє порівняння наявних версій текстів думи „Вдова”, записаних О. Сластіоном від П. Кравченка 1904 року (два початкові фрагменти, транскрибовані Ф. Колессою [Колесса Ф. 1910, с. 101-197]) та, ймовірно, ще 1900 року [Грушевська К. 1931, с. 260-261] (їх порівняльне зіставлення див. на наступних сторінках 52-53).

^{II} Флекса в розв’язках М. Кравченка до того ж підсилюється сталим словообривом (наприклад: „*по... пораненько*”, „*й у... й утікали*”). Те ж, до речі, застосовували О. Савченко (Барь), О. Калний і час від часу О. Гришко, а можливо, й інші співці, однак у записаних від них текстах без музики подібні словообриви практично ніколи не фіксувалися (показово, зокрема, що й Ф. Колесса усунув їх в окремо поданих словах дум, виконуваних М. Кравченком [Колесса Ф. 1910, с. 157-175]). До цього ж прийому, характерного насамперед для російських та українських протяжних пісень, П. Кравченко не вдавався, так само як й інші полтавські традиційні співці: очевидно, „словообривники” серед них творили хоч і невеличке, та все ж осібне відгалуження, започатковане якщо не славним Федором Гриценком (Холодним), учителем М. Кравченка й О. Савченка, то кимось із його не менш впливових попередників.

^{III} У М. Кравченка саме на домінуючу зупинку в розв’язку припадає словообрив, характеристичний для стильового стереотипу цього співця.

^{IV} Лиш О. Сластіон одного разу вистрілив фактично таким же зав’язком (див. *нотний приклад* 3д), може, на мить згадавши добре відомі йому рулади П. Кравченка. Сам же О. Сластіон постійно використовував широко розспівані, з типово пісенною, дуговатою мелічною лінією „запачки” на кількарізкових вигуках „гей” чи „ге-гей” (*нотний приклад* 3ж). Правдоподібно це був його особистий винахід, що вельми припав до душі пізнішим кобзарям (див., приміром: [Правдюк О. 1966, с. 24]) та деяким композиторам, як то Борису Яновському, Костянтину Данькевичу й ін.

^V Про ладову природу звукорядного хроматизму *cis*”–*e*”, що виникає при цьому, див. [Луканюк Б. 2013, с. 500-504]. Варто ще додати, що абсолютна висота співу П. Кравченка з технічних причин залишилася невідомою (з такою ж проблемою свого часу зіткнувся Станіслав Людкевич, транскрибуючи польові фонографічні записи Осипа Роздольського [Людкевич С. 1906, с. IX-X]).

^{VI} Подібно поступали й інші виконавці (А. Скоба, І. Скубій, М. Дубина, О. Сластіон), а М. Кравченко, О. Гришко, О. Барь та О. Калний послуговувалися виключно надкоротким зав’язком, зредукованим до однозвучної екскламації (без рулади).

^{VII} Можливо, унікальність розлогих зав’язок П. Кравченка пояснюється тим, що його стильовий стереотип зберіг первісне правило, занехаяне іншими співцями, згідно з яким у цьому розділі повинен викладатися тематичний матеріал, розроблюваний далі в співомові, причому повністю лише на самому початку твору, а в середині – час від часу (як нагадування) або скорочено

¹ В круглих дужках подаються відміни, притаманні окремим записам, а в зламаних – відзначені крапками місця, де слова не чутні на фонограмі.

1. (О!) Ой то в неділю рано, пораненько,
(ой) (во то ж) то не сосна шуміла,
То не рання пташечка
дробними голосами щебетала,
(Не сивая зозуленька ой кувала).
2. А (Ой то) не сивая зозуленька кувала, –
Се (То) нещасная удівонька
з своїми синочками розмовляла:
3. „Ой як же то гірко в світі жити, проживати,
Свій хліб обробляти,
Кревними рученьками його й заробляти,
Хоч маленьких (своїх) діток (та й) годувати!”
4. Ой то стала (начала ж то) вона
до сирої землі припадати,
Руки в гору піднімати,
Творця Небесного за синів благати:
5. „(Ой) Боже мій, Боже, Спасе (ж) милостивий,
стань мені до помочі,
поможи мені тоті (всі три) сини погодувати
(Та й) у найми не допускати,
На чужі рученьки на поталу не дати!
(<.....> згодувати,
Молодих синів доброму розуму призвождати”).
6. Вже то вони стали жити, проживати,
Свої побратими зазивати,
<.....>, –
Свою нещасную матінку рідную
а з нової світлоньки виряджати.

1. Ой у святу неділю рано, пораненьку,
 то ж то не сосна в бору шуміла,
 А не райська пташечка
 дробними голосами щебетала.
2. Тож не райська пташечка щебетала,
 Не сива зозуленька кувала, –
 То нещасная удівонька
 з своїми синочками речі розмовляла:
3. „Як же то й горко в світі жити, проживати,
 Сей хліб одробляти,
 Кревними рученьками його заробляти,
 То так же горко вас,
 малесеньких діток, годувати”.
4. Начала ж тая нещасная удівонька
 к сирой землі припадати,
 Руці в гору поднімати,
 Творця Небесного к собі благати
 (Слезно плакати, ридати):
5. „Боже мій, Творче, Спасе милостивий,
 стань мені на помочі,
 поможи мені сі три сини погодувати,
 У найми не допускати,
 На чужій рученька на поталі не дати,

 Тільки їх з молодецьких літ
 к доброму розому призводжати”.
6. Начали ж то вони жити, проживати,
 І всію побратину зазивати,
 І водку парувати, –
 Свою нещасную матінку
 із нової світлоньки виряжати.

тією чи іншою мірою. Якщо це дійсно так, то хіба мали би рацію прибічники теорії ученого („напівкнижного”) походження дум (Павло Житецький та інші), і в тому не було б нічого дивного, адже західноруська шляхта – ядро козацтва, серед якого мусив зародитися даний жанр, належала до освічених верств населення (наряду з духовенством), бо замолоду здебільшого здобувала знання в престижних світських або церковних навчальних закладах (зокрема й Західної Європи), де першорядне значення надавалося опануванню композиційних законів професійної середньовічної музики.

До § 7. Практика

¹ Їх можна виповнювати інструментальною перегрою, в імпровізуванні якої доцільно вправлятися також окремо, просуваючись від простого енергійного перебирання звуків, як у більшості старших співців, до розробки певної мелодичної теми, що більше притаманно лірникам (І. Скоба) та кобзарям харківської школи (П. Дреченко, І. Кучеренко).

² При тому проникливо аналізувати лиш існуючі музично-словесні транскрипції виконуваних ними творів аж ніяк не достатньо, необхідно якнайважливіше вслуховуватися в наявні їх фонографічні записи, хоч якими неякісними вони не видавалися б з нинішнього погляду. Більшість таких записів, здійснених на початку ХХ сторіччя, збереглася в архівах Києва [Небеш Д., Поточняк А. 2006] та Львова [Довгальок І. 2011], тож бодай кращі з них, треба сподіватися, після відповідного оцифрування та реставрації стануть загальнодоступними.

АВП 1988

Анализ вокальных произведений: Учебное пособие. Ленинград, 1988.

ВСФ 1993

Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993.

Гошовський В. 1971

Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. Москва, 1971.

Грица С. 1979

Грица Софія. Мелос української епіки. Київ, 1979.

Грица С. 1989

Грица Софія. Диалектика музикально-словесного единства в песенном эпосе // Музыка эпоса: Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989. С. 28-33.

Грица С. 2007

Грица Софія. Українські думи – народнопісенний епос // Українські народні думи. Київ, 2007. С. 9-80.

Грица С. 2009

Грица Софія. Думи в синтезі слова, музики та виконавства // Українські народні думи: У 5 т. Київ, 2009. Т. 1: Думи раннього козацького періоду. С. 33-118.

Грубєр Р. 1941

Грубєр Роман. История музыкальной культуры. Москва; Ленинград, 1941. Т. 1, ч. 1.

- Грушевська К. 1931** Грушевська Катерина. Українські народні думи. Київ, 1931. Т. II.
- Довгалюк І. 2011** Довгалюк Ірина. Фонографічні валики в архіві Філарета Колесси // Етномузика. Львів, 2011. Число 7. С. 101-115. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 25).
- ЕМ 1995** Encyklopedia muzyki. Warszawa, 1995.
- Іваницький А. 1997** Іваницький Анатолій. Українська музична фольклористика: Методологія і методика. Київ, 1997.
- Іваницький А. 2008** Іваницький Анатолій. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). Київ (у бібліографічному описі – Вінниця), 2008.
- Квітка К. 1917/1918** Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ, 1917/1918.
- Квітка К. 1985** Квітка Климент. Епічні пісні // Вибрані статті: В 2 ч. Київ, 1985. Ч. 1. С. 15-38.
- Квітка К. 2009** Квітка Климент. Думи // Етномузика. Львів, 2009. Число 5. CD. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 22).
- Кирдан Б. 1972** Кирдан Борис. Украинские народные думи. Москва, 1972.
- Колесса Ф. 1910** Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях. Львів, 1910. Серія перша (= Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум. Київ, 1969; електронна версія оригіналу: Етномузика. Львів, 2008. Чисало 5. CD).
- Колесса Ф. 1913-а** Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях. Львів, 1913. Серія друга (= Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум. Київ, 1969; електронна версія оригіналу: Етномузика. Львів, 2008. Число 5. CD).
- Колесса Ф. 1913-б** Колесса Філарет. Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групування // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Львів, 1913. Т. 116, кн. 4. С. 126-165.
- Колесса Ф. 1921** Колесса Філарет. Про генезу українських народних дум (українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь). Львів, 1921.
- Колесса Ф. 1927** Колесса Філарет. Речитативні форми в українській народній поезії // Первісне громадянство. 1927, кн. 1-3. С. 60-113.

- Кравченко В. 1911** Етнографические материалы, собранные В. Гр. Кравченко в Волынской и соседних с ней губерниях. Житомир, 1911. (Труды Общества исследователей Волыни. Т. 5).
- Лисенко М. 1868** Лисенко Микола. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: [У 7 вип.]. Лейпціг; Київ, 1868. Вип. 1.
- Лисенко М. 1874** Лисенко Микола. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем // Записки Юго-Западного Отделения Императорского Географического Общества. Киев, 1874. Т. 1 (за 1873 г.).
- Лисенко М. 1964** Лисенко Микола. Буря на Чорному морі. Плач невольників: Дума // Народна творчість та етнографія. 1964, № 4. С. 73-78.
- Лобанов М. 2008** Лобанов Михаил. Стих былины: Метрика – Семантика – Генезис. Санкт-Петербург, 2008.
- ЛСД 1997** Літературознавчий словник-довідник. Київ, 1997.
- Луканюк Б. 1989** Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. Київ, 1989. С. 59-86.
- Луканюк Б. 2013** Луканюк Богдан. Думовий лад // Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій: до 140-річчя з дня народження Філарета Колесси: Збірник наукових праць. Львів, 2013. С. 463-535.
- Людкевич С. 1906** Людкевич Станіслав. Передмова // Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: [У 2 ч.]. Львів, 1906. Ч. 1. (Етнографічний збірник ЕК НТШ. Т. 21).
- Людкевич С. 1921** Людкевич Станіслав. Загальні основи музики (Теорія музики). Коломия, 1921.
- Максимович М. 1827** Максимович Михаил. Малороссийские песни. Москва, 1827 (= Максимович Михайло. Українські пісні. Київ, 1962).
- Максимович М. 1849** Сборник украинских народных песен, издаваемый Михаилом Максимовичем. Киев, 1849. Ч. 1.
- Маркевич М. 1857** [Маркевич Микола]. Южно-русские песни с глосами. Киев, 1857.
- МЕ 1978** Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Москва, 1978. Т. 4.
- МЕС 1991** Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, 1991.

- Небеш Д.,
Поточняк А. 2006** Небеш Дарія, Поточняк Антоній. Українські фонографічні записи народної музики в Конгресовій бібліотеці США // Етномузіка. Львів, 2006. Число 1. С. 117-130. (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 12).
- Ошуркевич О.,
Рибак Ю. 2002** Ошуркевич Олексій, Рибак Юрій. Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції. Рівне, 2002.
- Правдюк О. 1966** Правдюк Олександр. Кобзарь Егор Мовчан. Москва, 1966.
- Програма 2005** Українська література. 5-12 класи: Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. Київ, 2005.
- Рубець О. 1872** Рубець Александр. Двести шестнадцать народных украинских напевов. Москва, [1872].
- Сидоренко Г. 1972** Сидоренко Галина. Українське віршування: Від найдавніших часів до Шевченка. Київ, 1972.
- СІС 1977** Словник іншомовних слів. Київ, 1977.
- Сластіон О. 1902** Сластіонов Афанасій. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. 1902, т. 77 (май). С. 303-331.
- СЛТ 1971** Лесин Василь, Пулинець Олександр. Словник літературознавчих термінів. Вид. 3-тє, перероб. і допов. Київ, 1971.
- СЛТ 1974** Словарь литературоведческих терминов. Москва, 1974.
- СТЛ 2002** Słownik terminów literackich. Wrocław; Warszawa; Kraków, 2002. Wyd. 4.
- Стоянов П. 1980** Стоянов Петр. Ритмика молдавской доины. Кишинев, 1980.
- СУМ 1974, 1979** Словник української мови: В 11 т. Київ, 1974. Т. 2; 1979. Т. 10.
- Ткаченко А. 1998** Ткаченко Анатолій. Мистецтво слова (вступ до літературознавства). Київ, 1998 (у бібліографічному описі – 1997 рік).
- Чекановска А. 1981** Czekanowska Anna. Kultury muzyczne Azji. Kraków, 1981.
- Щербіцка-
Сьленк Л. 1964** Szczerbicka-Ślęk Ludwika. Duma staropolska: Z dziejów poezji melicznej. Wrocław, 1964.
- Якубьяк Я. 1989** Якубьяк Ярема. Форма інструментальних речитативів М. Скорика // Українське музикознавство. Київ, 1989. Вип. 24. С. 54-57.

Нотні приклади

1

The image displays twelve musical examples, numbered 1 through 12, arranged in two columns. Each example is written on a single staff in treble clef. Example 1 includes a tempo marking of ≈ 100 . The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Fingering numbers (1-4) are indicated above notes. Accents and slurs are used to highlight specific rhythmic patterns. Examples 2 through 12 show different rhythmic and melodic exercises, often involving repeated rhythmic figures or specific melodic motifs.

26) *mf*

31)

This block contains two systems of musical notation. The first system, labeled '26) *mf*', shows two staves with a treble clef. The top staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff has a supporting bass line. The second system, labeled '31)', continues the piece with similar notation. Vertical dashed lines indicate measure boundaries.

2

36) *mf* 400

40)

var.

var.

This block contains two systems of musical notation. The first system, labeled '36) *mf* 400', features a treble clef and a melodic line with a tempo marking of 400. The second system, labeled '40)', shows a variation of the previous material, indicated by the 'var.' markings. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings. Vertical dashed lines indicate measure boundaries.

а) *О!*

б) *Ох!*

в) *А!*

г) *О!*

д) *Гей!*

е) *Гей!*

ж) *Гё - лей, ре - лей, ре - лей, ре - лей, ре!*

Detailed description: The image shows seven musical exercises (a-zh) in treble clef with a 3/8 time signature. Exercise a) is a simple quarter note followed by a dotted quarter note. Exercise б) is a quarter note followed by a dotted quarter note with a slur. Exercise в) is a quarter note followed by a dotted quarter note with a slur. Exercise г) is a quarter note followed by a dotted quarter note. Exercise д) is a quarter note followed by a dotted quarter note with a slur. Exercise е) is a quarter note followed by a dotted quarter note with a slur and a 'ten.' marking. Exercise ж) is a quarter note followed by a dotted quarter note with a slur and a 'ten.' marking. The final exercise ж) includes the lyrics 'Гё - лей, ре - лей, ре - лей, ре - лей, ре!' with slurs and a 'ten.' marking.

а) Сім_сот_ Чи_ти_ Го_з_на_ть_ А_як_ Твор_ця_ Ой_рад_

б) Із_ту_реш_... Там_жи_ла_ По_ле_ти_ Ой_і_ди_ж_ Як_сест_ра_ Ой_при_будь_

в) Ой_по_мо_жи_ж_ Та_все_си_нів_ В_го_ро_да_хри_... А_на_ча_ла_ж_ Так_не_мо_гу_ Сво_їх_бра_тів_

г) Ой_по_мо_жи_со_... Ой_став_їх_Гос_по_ць_ Стан_ь_те_ж_со_бі_ко_ні_ Бра_ти_ж_мо_ї_ми_лі_ Би_стрі_ї_рі_ки_ Бу_ду_хлі_ба_со_лі_ Стар_шо_го_бра_та_про_силь_

5

а) *rit.*
І вни́ і́ по го_ліс_ су <...>

б) *rit.*
Ой у не_ді_ло ра_но, по_ра_вень ко, ой то ран_ні_ми <...>

в) *rit.*
Гей! Там сто_я_ла тем_ни_ця ка_м'я_на_я, а з_п'їтем_пи_ці про_бу_ва_ло_сі_м сот_бід_них ко_за_ків_а_в_не_по_ді <...>

6

а) *rit.*
То до їх_дів_ка_бран_ка_Ма_ру_ся, по_пів_на, бо_гу_слав_ка_при_хо_жа_є,

б) *rit.*
Дів_ки_бран_ки_Ма_ру_сі, по_пів_ни, бо_гу_слав_ки <...>

в) *rit.*
"Гей, ко_за_ки, ви, бід_ні_не_воль_ни_ки!

а) *I. Струбін*
 А гре_ тім шві_ том уо_ квіт_ ча_ на,
 Та со_ ко_ ле_ ле_ но_ го рід_ ним бра_ том на_ зи_ ве_ є;

б) *I. Струбін*
 не си_ ві_ ї ту_ ма_ ни на_ сту_ па_ ли,
 Сім со_г бід_ них не воль_ ни_ ків_ стра_ да_ є,

в) *М. Дубля*
 в по_ ло_ зе_ ле_ на_ діб_ ро_ ва шу_ мі_ ля,
 Та й на_ Чор_ не мо_ ре шль_ но по_ гля_ да_ є

г) *С. Пасюха*
 Що на_ Чор_ нім мо_ рі все не_ доб_ ре по_ чи_ на_ є.

д) *П. Дреєченко*

а) $\text{♩} \approx 56$

Та бу_де за на_ми пре_силь на_я, пре_страш на_я а ту_рець ка_я по_няй у_га_ня ти,

б) $\text{♩} \approx 76$

Гей! Ста_ли си_ни до ра_зу ма_до хо_жа_ти, Ста_ли мо_ло_де по_друж_жя при_ні_ма_ти,

„А_ли у_чис_то му по_лі з_плеч го_ло_воць ку_зіп_мі_те

а) $\text{♩} \approx 63$

З_ла то_си_ні ми_стьож_ка ми за_квіт_ча_на.

Г. Сухбій

б) $\text{♩} \approx 63$

За_раз ста_ли ма_тір_ста_ру в_до_бу, на_сміх_пі_дій_ма_ти.

Г. Гайчаренко

в) $\text{♩} \approx 72$

Та_їх_го_ду_ва_ла.

П. Древиченко

а) *М. Кравченко*
 І ей! У с_в_я_ т_у не ді_лень_ ку_з, і_о_ра_ по_по_... нень_ ко.
 б) *О. Кальний*
 А! В_т_у_ю_с_в_я_т_у_ю_го_не_ді_лень_з_ку_з, Ра_по_й_по_... по_ра_лень_ ко.
 в) *С. Грещко*
 Ой і_ди_ти_ма_ти_де_ті_а_де_про_бу_ва_ти, Зу_по_ко_є_м_хлі_ба_со_ли_у_ жи_ва_ти? *І. Скубій*

д) *М. Дубіна*
 То не_яс_ний_со_кол тай_кви_лить про_кви_ля_є.
 А до_бра_т_ів_сло_ва ми_про_мов_ля_є.

е) *І. Іванченко*
 Ой! Во_на_ж_сво_єй_го_ло_вон_ці_п_ри_ста_ро_сти_літ, при_їх_жи_ті_я_спо_ді_ва_ла.

ж) *І. Древиченко*
 І ей! На_чор_нім_мо_рі та_на_ка_мі_ні бі_лень_ко_му.

б/г

1. У го ро ді, го ро ді Чер ке сі – там про жи ва ла нень ка ста рень ка Гри ци ха,
meno mosso
 На про зна ні є (по му жу) Ко нов пи ха
allegro

2. Ма ла во на і ден си на і ва ся, на про зва ні є (по от цю) Ко нов чен ко.
[meno mosso?]

3. До зро сту літ го ду ва ла, На люд ське є ста ра ні є не да ва ла,
meno mosso
 На хліб, на сіль ро би ти на у ча ла.
allegro

4. Си ну мій, і ва сю, ди те мо є мо ло до є, За служ ни ку войсь ко во є,
 Ма єш шти рі во ли по ло ві і, Па ру ко ней во ро ні і,
meno mosso
 Плу ж ка й ра ло – чим на хліб, на сіль ро бо та ти.

8 5. Як бу_ дуть ко_ за_ ки че_ рез_ русь_ кий край пе_ ре_ хож_ да_ ти, Бу_ дем їх на_ хліб, на_ сіль за_ про_ ша_ ти.

8 5. Бу_ дуть те_ бе_ ха_ зя_ і_ ном на_ зи_ ва_ ти".

8 7. Став віи, і_ вась Ко_ нов_ чен_ ко, під_ рос_ та_ ти, Став до ма_ те_ рі згор_ да, спиш на про_ мов_ ля_ ти. "На_ що ме_ ні,

8 мо_ я ма_ ти, са_ хі_ но_ ві_ чо_ бо_ ти по_ гру_ ді_ топ_ та_ ти Й_ ск_ са_ міт_ ну_ о_ дьож_ ку_ об_ ча_ пі_ і_ рва_ ти?

8 Бу_ дуть ко_ за_ ки че_ рез_ русь_ кий край пе_ ре_ хож_ да_ ти, Бу_ дуть з_ ме_ не_ здо_ ро_ во_ на_ смі_ ха_ ти [сь],

8 Ба_ бі_ йом, чи_ пі_ йом, по_ ли_ зу_ ном на_ зи_ ва_ ти. <...>

8 *meno mosso*

$\text{♩} \approx 64$
 2. Ой по_ мо_ жи ме_ ні, Гос_ по_ ди, си_ нів зго_ ду_ ва_ ти, ш_
 бід_ на
 3. Вдло_ ва
 4. ол_ роб_ ля_ ля
 5. Ой по_ ви [го_ ду_ ва_ ля], До ро_ зу_ ма по_ до_ во_ ди_ ля,
 6. Ста_ ли си_ ни 2 жи_ ти - по_ жи_ ти,
 7. Ой ши_ ти - гу_ ля_ ти,

8. Хліб і сіль на гла за ви ки да ти;

10. за їж джа ти, Бу дем пи ти - гу ти, ля ти, ти, ти, ти;

11. Їпе ред стар ший син рід ну ма тір;

12. Най мен ший;

13. Ста ля то ді вдо ва пла ка ти;

Пор. 9, П

[2.] Внай ми не пус ти
 ти, лю дям на по та ду не да ти!"

[3.] пуч ка ми, руч ка ми свя тий хліб

[4.] Та ді гей сво їх го ду ля.

[5.] До ма по ви стро ю ва ла, Под руж жа по да ля.

[6.] То ва ри шів за зи ва ти.

[7.] Ма гір рід ну з ха ти ви га ня ти.

[8.] „Йди - йди,
 ста ра ма ти, з на шо ї
 ха ти!“
Пор. 2, II

[9.] „Бу дуть до нас ку ми, по бра ти ми
 ти, ста ра ма ти, бу деш
 я ти.“
Пор. 2, 9

[10.] А ти, ста ра ма ти, гах сто
 у по ро гах ста ро ре ду щий в спи ну ви пи ха є.
 [11.] ве ле під ру ки, се ре ду щий в спи ну ви пи ха є.
 [12.] зо ро та од чи ня є.

This musical score is presented in six systems, each consisting of two staves. The notation is a form of guitar tablature where notes are represented by numbers on the staff lines. The systems are as follows:

- System 1:** The top staff begins with a circled 'C' time signature. The bottom staff contains a few notes.
- System 2:** The top staff features a complex sequence of notes with a large slur and a double bar line. The bottom staff has a few notes.
- System 3:** The top staff has a complex sequence of notes with a large slur and a double bar line. The bottom staff has a few notes.
- System 4:** The top staff has a complex sequence of notes with a large slur and a double bar line. The bottom staff has a few notes.
- System 5:** The top staff has a complex sequence of notes with a large slur and a double bar line. The bottom staff has a few notes.
- System 6:** The top staff has a complex sequence of notes with a large slur and a double bar line. The bottom staff has a few notes.

17

а) *rit.*
 <...> тай го лу ва ти <...> за си нів біа га ти. <...> світ донь ки ви ря джа ти.

б) *V*
 <...> за си нів біа га ти.

18

співомова
 <...> пі хо лин чи ка й о бо жи те, Хоч на ко ні возь мі [і].

ровні язик

19

<...> з гяж ко і не во лі <...>

ten. <...> з гяж ко і не во лі <...>

rall. з пліч го ло воць ку <...>

rit. Хоч ма леш ких ово іх ді ток <...>

<...> з гяж ко і не во го <...>

20

світломовою *розв'язок*
mb *v* *pi*

ми си ноч ка ми розмовляла.

21

а) *8/72* Ой!

б) Ой!

в) Ой!

22

а) *v* Ой! *leg.* Ой! Ой!

6) Ой!

Ой!

V

Ой!

Ой!

Ой!

ten.

Ой!

Ой!

а) <...> стань те со бі, ко ні по па сі те,
 б) Бо_ же мій, Бо_ же, Сла_ се ми ло сти_ вий,
 в) То ста_ ла во_ на до си ро_ і зем_ лі при_ па_ да_ ти,

а) Два кон_ них, тре_ тій пі_ ший пі_ ше ни_ ця,
 б) [Вод_ ку па ру_ ва_ ти.] Сво_ ю не_ щає_ ну_ ю ма_ тін ку рід_ ну_ ю <...>
 в) Ой то три бра_ ти з зем_ лі ту_ рець_ кої, зві_ ри бу_ сур_ мен_ сько_ ї, <...>
 <...> в хри_ сти_ ян_ ські_ і го_ со_ да, до от_ ця, до не́нь_ ки при_ бу_ ва_ [а] ти?"

"Брат чи ки мо і род ні го лу бонь ки жи си ви, <...>
 Як же то гір ко в сві ті жи ти, про жи ва ти, Свій хліб об роб ля ти,
 Два кон них тре тій пі ший ци, Як чу жа я чу же ни ця.
 Ой го не ши ли ци ли, То не гу ма ни й у ста ва ли,
 Най стар ший же браг се ре ду по му бра ту сло ва ми про рі ка є:
 Ой то не пи ли пи ли, То не ту ма ни й у ста ва ли,
 То ж то три бра ти зем лі ту рець ко і, зві ри бу сур мен сько і <...>

“Браг_чи_ ки_ мо_ і_ род_ ні_ го_ лу_ бонь_ ки_ си_ ві_ стань_ те_ со_ бі_ ко_ ні_ по_ па_ сі_ те_ Най_ мен_ чо_ го_ бра_ та_ пі_ шо_ го_ пі_ хо_ тин_ чи_ ка_ о_ бо_ жді_ те_ Хоч_ на_ ко_ ні_ го_ возь_ мі_ те_ В_ хри_ сти_ ян_ ські_ і_ го_ ро_ да_ под_ ве_ зі_ те!”

“Браг_чи_ ки_ мо_ і_ род_ ні_ го_ лу_ боч_ ки_ си_ ві_ стань_ те_ со_ бі_ ко_ ні_ по_ па_ сі_ те_ Най_ мен_ чо_ го_ бра_ та_ пі_ шо_ го_ пі_ хо_ тин_ чи_ ка_ о_ бо_ жді_ те_ Хоч_ на_ ко_ ні_ го_ возь_ мі_ те_ В_ хри_ сти_ ян_ ські_ і_ го_ ро_ да_ под_ ве_ зі_ те!”

Богдан Луканиук. Думовая форма.

В основе всякой импровизации лежит определенный канон – свойственный он также украинским думам. В предлагаемом изыскании предпринята попытка описать их жанровый эталон и его воплощения в индивидуально-стилевых исполнительских стереотипах.

Ключевые слова: речитатив, импровизация, псалмодия, дума, жанровый эталон, исполнительский стереотип.

Bohdan Lukaniuk. Form of duma.

Every improvisation follows a certain canonical practice, which is inherent of Ukrainian dumas. This study attempts to describe the genre and standard features of the individual styles of a performance stereotypes.

Keywords: recitative, improvisation, psalmody, Dumas, the genre standard, performance stereotype.

Матеріали, публікації

Філарет Колесса

МИКОЛА ЛИСЕНКО

Промова в 100-літній ювілей від дня його народження, виголошена на ювілейному святі в Криниці д. 21. VI. 1942

Сторіччя з дня народження Миколи Лисенка припало на період Другої світової війни. Втім, як виглядає, це аж ніяк не стало на перешкоді відзначенню ювілею визначного представника української культури. Як згадував Микола Колесса, „дуже важливою подією того часу стало для нас святкування 100-річчя від дня народження нашого видатного класика, Миколи Віталійовича Лисенка у 1942 році. Це теж може видатися на відстані часу чимось майже неймовірним – довкола йде війна, всюди голод, нужда, а ми вперлись, що ювілей найвидатнішого українського композитора таки мусімо відзначити”¹.

З нагоди святкування у Львові були організовані найрізноманітніші акції. Був проведений „Краєвий конкурс українських хорів у Галичині”, у якому взяло участь 163 хорів². На пошану композитора у Львівському оперному театрі відбувся великий ювілейний концерт³, у Літературно-Мистецькому Клубі провели спеціальний „Музичний вечір”⁴, у приміщенні „Спілки мистців-плястиків” відкрили виставку⁵, спілка Образотворчих мистецтв у Львові випу-

¹ Кияновська Любов. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку / Любов Кияновська. – Львів, 2003. – С. 156.

² Альманах першого Краєвого конкурсу хорів у Галичині. У сторіччя народин Миколи Лисенка. – Львів, 1943. – С. 15; Конкурс українських хорів // Львівські вісті. – 1942, 24 березня. – Ч. 64. – С. 3; Краєвий конкурс українських хорів // Краківські вісті. – 1942, 14 травня. – Ч. 101. – С. 4.

³ Лисенківський концерт у радіо // Львівські вісті. – 1942, 26 березня. – Ч. 66. – С. 3.

⁴ З.Т. З музичного життя у Львові / З.Т. // Львівські вісті. – 1942, 7 червня. – Ч. 121. – С. 4.

⁵ Отава Устим. Життя мистця і людини / Устим Отава. – Наші дні. – Львів, 1942, червень. – Ч. 7. – С. 10; Календар // Краківські вісті. – 1942, 26 квітня. – Ч. 86. – С. 3.

стила „медаліони Лисенка”¹, на Львівському радіо прозвучав цикл передач, „присвячених різним ділянкам творчості композитора”². Окремим виданням було також надруковано невелику працю Віктора Андріївського „Микола Лисенко в 100 років народин”³. Відреагувала на цю подію і галицька преса, опублікувавши низку статей, приурочених до ювілею. Серед авторів – Остап Лисенко⁴, Борис Кудрик⁵, Євген Цегельський⁶.

Святкування ювілею М. Лисенка відбувалося не тільки у Львові, але й різних містах та містечках Галичини: Івано-Франківську, Коломиї, Стрию, Самборі, Холмі та багатьох інших. Серед них була і Криниця, курортне містечко, розташоване в Бескидах, яке славилося у Європі лікувальними мінеральними джерелами⁷. До 1946 року значну частину мешканців Криниці складала українці. У рамках святкування ювілею композитора в неділю 21 червня в Криниці відбувся концерт. „У виповненій вищерт українським громадянством, молоддю та німецькими гостями салі”⁸ прозвучали твори М. Лисенка у виконанні хорів „Криницький Боян” та учительської семінарії.

Як було заведено на подібних заходах, на концерті прозвучав також і реферат про ювіляра, який виголосив Філарет Колесса. Будучи чи не найвизначнішим у Галичині послідовником М. Лисенка, він зробив загальний огляд творчості мистця, підсумував його значення для подальшого розвитку української музичної культури, а також спинився на взаєминах М. Лисенка із галицькою культурною

¹ Медаліони Лисенка // Краківські вісті. – 1942, 2 травня. – Ч. 91. – С. 4.

² Примова Іванна. Святочна академія / Іванна Примова // Краківські вісті. – 1942, 29 квітня. – Ч. 88. – С. 3.

³ Андріївський Віктор. Микола Лисенко в 100 роковин народження / Віктор Андріївський. – Львів, 1942. – 62 с.

⁴ Лисенко Остап. Спогади про батька / Остап Лисенко // Львівські вісті. – 1942, 22-23 березня. – Ч. 63. – С. 3; 1942, 26 березня. – Ч. 65. – С. 3.

⁵ Кудрик Борис. У сторіччя народин Миколи Лисенка / Борис Кудрик // Львівські вісті. – 1942, 22-23 березня. – Ч. 63. – С. 3.

⁶ Цегельський Євген. Творчість Лисенка / Євген Цегельський // Краківські вісті. – 1942, 1 квітня. – Ч. 68. – С. 3.

⁷ Криниця (Krynica), з 31 грудня 2001 року – Krynica-Zdrój, сьогодні належить до Новосондецького повіту Малопольського воєводства (województwo małopolskie, powiat Nowy Sącz).

⁸ [М. О.] Криниця в століття народин М. Лисенка / М. О. // Краківські вісті. – 1942, 27 червня. – Ч. 138. – С. 5

елітою. Виступ Ф. Колесси, до певної міри, став реферативним викладом його раніше опублікованих лисенкознавчих напрацювань. Можливо, перебуваючи в Криниці, фольклорист писав виступ із пам'яті, оскільки в тексті зустрічаються окремі помилки в датах.

Автограф реферату Ф. Колесси сьогодні зберігається у його Приватному архіві у Львові. Згідно з останнім опрацюванням архіву рукопис міститься у Папці № 101 (од. зб. 7). Він має 14 аркушів, другий з яких списаний і на звороті. Автограф написаний чорнилом і містить чимало правок Ф. Колесси, зроблених олівцем.

При опрацюванні рукопису та підготовці його до публікації було максимально враховано всі корективи автора. Зокрема, окремі слова, речення, абзаци, які він перекреслив, редагуючи виступ, у даній публікації не подані, оскільки саме таким бачив Ф. Колесса остаточний варіант тексту. Тим паче, що вилучену інформацію він переважно переносив в інші місця реферату. Також у публікації залишено авторські підкреслення слів та фрагментів речень, що певною мірою характеризує стиль наукової роботи академіка.

Стилістику Ф. Колесси збережено повністю, включно з різночитаннями, які іноді зустрічаються в рефераті, як наприклад: „народний” і „народній”, „отсі” й „оці” тощо. Задля облегшення читання в публікації доставлено знаки пунктуації, відсутні в рукописі, позаяк Ф. Колесса, керуючись давнішим правописом, не завжди виставляв коми там, де це прийнято нині.

Окремі положення доповіді та згадані в ній малознані відомості обговорено в післятекстових „Коментарях” редактора.

Реферат Ф. Колесси „Микола Лисенко” публікується вперше й, безумовно, поповнить відому лисенкознавчу сторінку в його науковому доробку.

Ірина Довгалюк

У культурному житті українського народу за останніх 60-70 літ М. Лисенко відіграв таку визначну роль, що 100-літній ювілей з дня його народження став великим, всенароднім святом, яке об'єднує усі частини українського народу на широких просторах української землі від Пограду й Сяну по Дон і Кавказ, від Прип'яті до Чорного моря; об'єднує всі верстви української суспільності – від інтелігента й міщанина до хлібороба й робітника. Усюди, де тільки гомонить українське слово й українська пісня, згадується тепер з найбільшою пошаною й вдячністю ім'я великого українського мистця тонів, що створив епоху в історії української музики та поклав тривкі основи під дальший її розвиток.

І наша Лемківщина, найдальше на захід висунена вітка українського народу, відчуває потребу – прилучити свій голос до того всенароднього хору, щоби віддати поклін та належну почесь світлій пам'яті великого творця. При сьогоднішній святочній нагоді скинемо оком на той довгий і важкий шлях, яким дійшов Лисенко до такого великого значіння та піднявся на вершини свого мистецтва.

Микола Віталійович Лисенко вийшов із дворянського середовища й походив із давнього козацького роду; одержав дбайливу музичну освіту і, зростаючи на селі, від ранньої молодості підлягав чарам української народної пісні. Та рішачим моментом, що надав ідейний напрямок цілому життю й усій діяльності Лисенка, був початок 1860-х рр.; це був час великого оживлення українського народницького й літературного руху, що стало у зв'язку із знесенням кріпацтва в Росії та поворотом із заслання Кирило-Методіївських братчиків¹ – Шевченка, Куліша, Костомарова, Білозерського, що повели далі свою роботу в гурті українських письменників, об'єднаних біля петербурзької „Основи”². 18-літній Лисенко, ставши студентом Київського університету, опинився в гурті української патріотичної молоді, що, перейнята ідеалами Шевченкової поезії, підняла клич – „іти в народ”, працювати для народу і жити з народом не тільки для того, щоби піднести його освітний рівень і добробут, але ще більше для того, щоби учитися від народу, пізнати його життя й світогляд, його мову й поезію із самого джерела народної творчості.

Серед такого оточення сформувався світогляд Лисенка: він переймається народницькими ідеалами і щирим демократизмом та починає загарливу працю над українським музичним фольклором.

Молодечий ентузіазм хлопоманів з 1860 р. зберігав Лисенко до старості, як показують оці його слова з листа до мене, який він писав 1896 р.:

„Боже, Боже! Яка то є велика потреба музикови й заразом народникові повештатися поміж селянським людом, зазнати його світогляду, записати його перекази, споминки, згадки, приспівви, пісні й спів до їх, – вся та сфера, як воздух, чоловікови потрібна; без неї гріх починати свою працю і музикови, і філологови. Фольклор – це саме життя. Я, будши студентом університету, кожне літо, що траплялося мені їздити на село, залюбки віддававсь тій роботі. Через те я, між иншим, і ставсь перенятий духом народньої пісні; вона мене споріднила з людом, мене, мимохіть одірваного від свого ‘найменшого брата’ силою верстової відрубности й цивілізації. Фратернізацією з народом ми охоче – старі товариші, колишні давні студенти – займалися і пізніше, по укінченню університета, і через те в наших етнографічних працях є досвід, зрілий осуд річи, дотичні прийоми в роботі кожного фаху”... „Вчітьсь на сірій свитині, на грубій сорочці, на дьогтяних чоботах, там бо душа Божа сидить” (Ф. Колесса. Кілька слів... с. 28, 26)³. Отсі слова засвідчують також про щирий демократизм Лисенка, яким він перейнявся ще з студентських часів.

Великий вплив на ідеологію Лисенка і напрямок його студій мали його живі взаємини з Михайлом Драгомановим, що почалися ще за студентських часів їх обох та не переривалися ще й тоді, коли Драгоманов жив на еміграції в Швейцарії і в Болгарії, як показує оголошена недавно переписка Лисенка⁴. Драгоманов, великий знавець української народньої поезії, настоював на всебічне досліджування народньої пісні, він належав до тих, що звертали увагу Лисенка на Захід та що спонукали його до виїзду за границю для здобуття вищої музичної освіти.

Ще перед виїздом за кордон в зимі 1866/7 р. Лисенко опрацював перший зшиток свого збірника українських народних пісень⁵, який вкінчив і видав опісля у Липську 1869 р.⁶.

В рр. від 1867 – до 1869 покінчив Лисенко музичні студії у Липській консерваторії та здобув основну теоретичну підготовку особливо в ділянці гармонії й контрапункту під рукою проф. Ріхтера. Свою науку доповнив відтак в 1874-5 рр. в Петербурзі, де у славного російського композитора Римського-Корсакова студіював оркестральну інструментацію. Осівши в Києві, Лисенко всеціло посвячується музичній професії.

Коли приходиться говорити про заслуги Лисенка, треба на першому місці поставити його многосторонню композиторську діяльність, яку почав він ще в Липську, де в 1868 р. за спонукую львівських українців уложив музику до Шевченкового „Заповіту” на мужеський хор, а в 1869 р., як уже вище згадано, видав свій перший „Збірник українських народних пісень”.

Перейнятий романтичним напрямком та захоплений красою й оригінальністю української народної пісні, Лисенко забажав дати почин до створення українського музичного стилю, української національної музики. Починаючи свою композиторську діяльність від розроблювання українських народних пісень, Лисенко розпоряжав уже великою силою зібраного попереду матеріялу й великим досвідом та ґрунтовною теоретичною підготовкою. Він був докладно обзнайомлений із дотичною літературою, з усім тим, що зроблено в цьому напрямку у інших словян. В 1873 р. бачимо Лисенка уже серед українських учених у Південному Відділі Руського Географічного Товариства⁷, до якого належали В. Антонович, М. Драгоманов, О. Русов, П. Житецький і ін. Тут виступає Лисенко з цінним рефератом, у якому подає характеристику української народної музики, найкращу й досі, та доходить до висновку, що українські народні пісні своїм мелодичним і ритмічним складом найближчі до південно-словянських⁸.

Лисенко і далі слідить за науковими працями в цьому напрямку, поглиблює свій погляд на основи української народної музики і дає ще кілька розвідок із того обсягу, між іншим – друковану в „Зорі”⁹ з 1894 р. цінну статтю про „Народні музичні струменти на Україні”.

Отак Лисенко перший з українців дає почин до наукових дослідів над українською народною музикою.

З такою науковою підготовкою приступає Лисенко до оброблювання й гармонічного освітлювання українських народних пісень у цілому ряді збірників. Лисенків найбагатший 7-томовий „Збірник українських народних пісень” (вид. 1868-1907)¹⁰ на голос із супроводом фортепяну (в тому числі лиш кілька пісень у хоровому укладі) вміщає 280 щиро-народних найбільш характеристичних зразків і належить, безперечно, до найкращих, найцінніших слов’янських збірників.

Крім того, видав Лисенко (1886-1903)¹¹ 12 „десятків”, що містять разом 120 українських народних пісень, уложених на мужеський і мішаний хор із проводом фортепяну. В окремому циклі обрядових пісень (вид. 1895-1903) обробив Лисенко на мішаний хор з фортепяновим

супроводом „Веснянки” перший і другий вінок, „Купальську справу”, „Колядки й щедрівки” та „Весілля”.

Окремо ж обробив він народні танки та весняні хороводи у збірці „Молодощі” з 1875 р.

Не оглядаючись на чужі взірці та відкидаючи усякі шаблони, Лисенко виявляє в згаданих збірниках повну самостійність та оригінальність. Він перший заявив світові українські народні пісні у їх природній одежі, зберігаючи старанно стильові прикмети української народної музики. Він старався виводити гармонізацію природно із тонального матеріалу мелодій, відповідно їх складові; умів відрізнити старші і новіші верстви та визначити різноманітні типи пісенні, до яких підібрав відповідне гармонічне освітлення. У хорових обробках народних пісень Лисенко користується тими взірцями ведення голосів і гармонії, що виявились у гуртових співах народних, де побіч голосу, що веде мелодію, виділяється другий, а часами ще й третій голос, наче варіанти тої самої пісні, що остають до себе у гармонічній відношенні: це т. зв. ”підголоски”. Отим-то в Лисенкових хорових обробках народних пісень кожний голос є самостійний контрапункт, що веде свою мелодію з варіаціями основного мотиву, а всі голоси разом складаються на чудову мягку гармонію.

З того погляду Лисенкові „Десятки” та в’язанки обрядових пісень можна вважати за класичні взірці гармонізації українських народних пісень, що далеко вибігають поза привичні шаблони: це, безперечно, твори високої артистичної вартості, в яких Лисенко підніс народіві „його ж перли в золотій оправі”.

Крім того, Лисенкові збірники мають першорядну наукову вартість; він записував далеко не все, що йому під руки попало, але самі щиро-народні, характеристичні і то старші пісні, найбільше від старих людей, передавав як найвірніше їх свобідну ритмічну побудову і всі особливості їх мелодичного строю аж до найдрібніших мелізматичних прикрас-мережанок. Дбав він також про те, щоби увести в свої збірники різні групи пісенні, присвячуючи особливу увагу обрядовим та історичним пісням і занотовуючи дуже старанно пісенні тексти.

Хоча би Лисенко і нічого більше не створив, то вже переліченими збірниками й гармонізаціями українських народних пісень, що обіймають понад 500 зразків, довершив він працю, яка має просто епохальне значення для розвою української музики. Знамениті Лисенкові збірники говорять про красу, багатство й оригінальність українського

пісенного стилю ясно й зрозуміло не тільки для теоретиків, але й для широкого загалу; вони визначаються усіма признаками високого артизму.

Із народним ґрунтом, з українською народньою піснею в'яжеться органічно й оригінальна творчість Лисенка, у якій він являється представником музичного романтизму та дає перевагу суб'єктивному елементові над формальним.

Сильна творча індивідуальність Лисенка як також його свідоме змагання до віддання народного духа в музиці уділяє його творам суцільний характер.

Як композитор вславився Лисенко головню творами з обсягу вокальної музики, між якими перше місце займає його „Музика до Шевченкового Кобзаря”, що обіймає 82 композиції: сольоспіви про жіночі та мужеські голоси (тих є над 50), а також мішані та мужеські хори (коло 20), квартети, дуети, тріо.

Сюди належать такі перлини нашого українського Шуберта, як „Садок вишневий”, „Як би мені, мамо, намисто”, „Ой одна я, одна”. Величаві кантати Лисенка „Б'ють пороги”, „Радуйся, ниво”, „На вічну память Котляревському” можна порівняти з аналогічними класичними творами Гайдна. Між хоровими композиціями Лисенка визначається особливо „Іван Гус” та боева пісня „На прю” до слів Гетьманця.

Майже до всіх віршів Шевченка, що надаються до музичної інтерпретації, підложив Лисенко музику. Оці композиції Лисенка визначаються глибоким зрозумінням і відчуттям Шевченкової поезії, до якої умів Лисенко достроїтися також народністю музичного виразу і глибоким ліризмом. Передаючи музичною мовою усі переливи почування й настроїв геніального поета, Лисенко умів так підійти під лад Шевченкової кобзи, що не можна собі й уявити тіснішого з'єднання і кращого дострою двох споріднених геніїв у творчому процесі, тим більше, що в музиці до „Кобзаря” підіймається Лисенко до такої ж висоти вітхненої творчості, як Шевченко у своїх віршах.

Та, крім Шевченкових віршів, Лисенко підкладав музику також до віршів інших українських поетів: Щеголева, Куліша, Старицького, Лесі Українки, Франка. Тут відповідно до тексту і музика набирає подекуди більше інтернаціонального характеру, напр., у сольоспівах до слів Франка, хоча і в них слідно скрізь український колорит.

Відчуваючи потребу української оперової музики, Лисенко почав уже від 1872 р. працювати також у сьому напрямку. З того часу похо-

дить його оперета „Чорноморці” і перші нариси „Різдвяної ночі”, яка щойно в 1884 р. прийняла закінчену форму коміко-ліричної опери. Крім того, написав Лисенко лірично-фантастичну оперу „Утоплена” (1900), а саме перед смертю Лисенка вийшла друком його величава опера „Тарас Бульба”.

На жаль, задля недостатчі української оперової сцени цих опер довгий час не можна було почути у відповідному виведенню. Українці не спромоглися й досі поставити бодай одну з тих опер. Про їх високу вартість засвідчують навіть уривки, поодинокі арії й хори, продюковані на концертах, як напр., хор з „Утопленої” „Туман хвилями лягає”. Більше відомі є у нас Лисенкові оперети „Чорноморці” та „Наталка Полтавка”.

Отак можемо Лисенка уважати творцем української національної опери. Хоч написані по старшим взірцям опери Лисенка визначаються усіма добрими прикметами його стилю: оригінальністю й свіжістю мотивів та народним характером.

Полишив нам Лисенко також легенькі діточі оперки: „Коза Дереза”, „Пан Коцький”, „Зима й весна”.

На окремий, обширний і дуже цінний відділ композиторської діяльності Лисенка складаються його інструментальні твори, голов-но фортепянові композиції, яким він, як віртуоз фортепянової гри, присвячував особливу увагу. Сюди належать, напр., його дві українські рапсодії, що своєю красою дорівнюють угорським рапсодіям Ліста, Сюїта з українських пісень „На солодкім меду”, етюд на тему „Пливе човен” й інші, основані переважно на мотивах українських народних пісень.

Може бути, що в фортепянових творах Лисенка позначився подекуди вплив Моцарта і Вагнера; та Лисенко зумів впливи світової й народної музики так перетопити у своїй думці, що усі його композиції носять на собі признаки його великої творчої індивідуальності й оригінальності.

Окремо прийшлося би говорити про заслуги Лисенка як диригента хорів, що розносили славу української пісні по містах України та розбуджували серед громадянства національну свідомість. Організував Лисенко також театральні вистави, напр., „Різдвяної ночі” в 1873 р., що полишила у сучасників незабутнє вражіння.

Великі заслуги поклав він особливо своєю довголітньою діяльністю на музично-педагогічному полі та як основник музично-драма-

тичної школи в Києві. При тому всьому Лисенко був вірцевим громадянином, сміливим і повним посвяти для загального добра, і був він головою українського клубу в Києві¹², який розв'язано незадовго перед його смертю. Серед таких політичних обставин в царській Росії Лисенко держав високо прапор українського музичного мистецтва. І коли царський указ 1876 р. драконським способом придавив українське слово, тим більше значіння мала його композиторська діяльність.

Саме в часі найбільшої реакції в Росії, в 1880-х рр., Лисенкові твори стають відомі у нас в Галичині і тут розбуджують нове життя, захоплення народньою піснею й змагання до вищої музичної культури. Замітна річ, що Лисенко завсіди старався удержувати живі взаємини з галицькими українцями: переїжджаючи через Львів в дорозі до Липська в 1867 р., він задержався тут, щоби особисто познайомитися з редакторами „Правди”¹³; відтак вертаючи з закордонної подорожі по слов'янських краях в 1873 р., побував по селах нашої Скільщини, де між іншим записав коломийки й пісню „Верховино”. В 1881 р. помістив він свій автобіографічний нарис у львівському науково-літературному журналі „Світ”¹⁴; давав свої твори для галицьких видавництв „Кобзаря” 1885 р.¹⁵, „Музикальної Бібліотеки” від 1887 р.¹⁶ та для підручного видавництва „Львівського Бояна”.

Лисенко живо інтересувався музикальним рухом у Галичині та удержував переписку з Галичанами: Н. Вахнянином, Ол. Барвінським, В. Шухевичем, О. Нижанковським. І я зберігаю як дорогоцінну пам'ятку 10 листів від Лисенка, у яких він широко обговорює різні питання, зв'язані з українською музикою й народньою піснею; ця переписка, приготовлена до друку, очікує видання¹⁷.

Культ Лисенка зростає в Галичині особливо від заложення „Львівського Бояна” 1891, що в програми своїх концертів уводить правильно хорові й сольові твори Лисенка. Його сольоспіви, виконувані співаками світової слави – Ол. Мишугою, С. Крушельницькою, М. Менцінським, розбуджують правдивий ентузіазм та почуття національної гордості на такі високі досягнення в області музичної штуки.

35-літній ювілей композиторської діяльності Лисенка в 1903 р., який празновано в Галичині й на Буковині величавими концертами при участі самого ювілянта, став дійсно всенародним святом і правдивим тріумфом нашого найбільшого композитора та зв'язаної з його іменем української музики. Тоді ж найповажніші українські культурні інституції іменували Лисенка своїм почесним членом; його іменем

прикрасило себе й Музичне Товариство, що удержувало Вищий Музичний Інститут у Львові.

Ще кілька слів про те, на чому саме базується такий щирий і глибокий культ Лисенка по всіх українських землях, таке загальне признание. Перейнявши духом української народної музики та спираючи свою творчість на народні пісні, Лисенко дав найвірніший і найсильніший вислів почуванням українського народу і його розумінню краси у музичній сфері; він убрав у музичну форму те, що відчувають мільйони, а що висловити уміє тільки геніяльна одиниця. Отим-то Лисенкова музика заторкує таємні струни нашої духовості, у ній відчуває кожен із нас щось свого і рідного, віднаходить наче частину власної душі, власних почувань, – і тому Лисенко нам такий близький, такий рідний і дорогий.

До того ж музична творчість Лисенка тісно в'язеться з поезією Шевченка: Шевченко й Лисенко – ці два великі й дорогі для кожного українця імена стали синонімом українського відродження, синонімом культурного об'єднання всіх українців, розділених штучними кордонами.

У розвитку української музики Лисенко має дійсно епохальне значіння, подібно, як Глінка у російській, Монюшко у польській, Сметана у чеській музиці: Лисенко став творцем української національної музики, він випровадив українську народну пісню з-під сільської стріхи у широкий світ, здивував своїх і чужих її оригінальністю й красою.

Своєю многосторонньою композиторською діяльністю Лисенко двигнув українську музичну культуру та зв'язав її з поступом світової музики, яку й збагатив скарбами українського народнього духа. Він випровадив її на широкий шлях світової культури музичної, яку й збагатив скарбами українського народнього духа.

Своїми знаменитими творами Лисенко запевнив і нам почесне місце в сім'ї культурних європейських народів.

Криниця, д. 19.V.1942¹⁸.

Філарет Колесса

Коментарі

¹ Кирило-Методіївські братчики – члени Кирило-Методіївського товариства, української таємної політичної організації, заснованої в Києві наприкінці 1845 року.

² „Основа” – перший український науково-літературний журнал в Російській імперії. Виходив у Петербурзі з січня 1861 до вересня 1862 року.

³ Бібліографічні описи праць Ф. Колесси, згадуваних у рефераті, див.: Філарет Колесса (1871-1947). Бібліографічний покажчик праць і критичної літератури / Упорядник Мирослав Мороз. – Львів, 1992.

⁴ Ймовірно, тут ідеться про опубліковану 1938 року у Варшаві епістолярну спадщину М. Драгоманова з українськими діячами (Листування Київської старої громади з М. Драгомановим. – Варшава, 1938. – Праці Українського наукового інституту у Варшаві, том XXXVII), у тому числі і 17 листів із його листування з М. Лисенком.

⁵ Бібліографічні описи композицій М. Лисенка, згадуваних у рефераті, див.: Осадця Ольга. Нотографічний покажчик видань музичних творів М.В. Лисенка. – Львів, 2001; покажчик фольклористичних праць див.: Микола Лисенко. Музично-фольклористичні праці / Уклав Б. Луканюк // Етномузика. – Львів, 2013. – Число. 9. – С. 172-175.

⁶ Тут Ф. Колесса помиляється: перший випуск „Збірника українських пісень” опубліковано 1868 року.

⁷ Ф. Колесса має на увазі Південно-західний відділ імператорського Російського географічного товариства, який був відкритий у лютому 1873 року та ліквідований 1876 року.

⁸ Йдеться про реферат М. Лисенка „Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм”.

⁹ „Зоря” – двотижневий часопис, який виходив у Львові у 1880-1897 роках. З 1885 року „Зоря” перейшла у власність НТШ.

¹⁰ Оскільки на самому збірнику дати його виходу не вказано, визначення року публікації останнього (сьомого) випуску „Збірника українських пісень” М. Лисенка залишається проблематичним: за іншими даними він вийшов 1896 року (Осадця Ольга. Нотографічний покажчик видань музичних творів М.В. Лисенка. – С. 64) або щойно 1911 року (Лисенко Остап. Хронологічний довідник творів М. Лисенка, розміщених у XX-томному виданні // Микола Лисенко. Зібрання творів: У 20 т. – Київ, 1956. – Т. 20. – С. 154).

¹¹ Тут Ф. Колесса помиляється: перший випуск „Десятків” вийшов 1885 року.

¹² „Український клуб” – літературно-художня громадська організація, створена 1908 року в Києві та закрита 1912. Її ініціатором та головою був Микола Лисенко.

¹³ „Правда” – літературно-науковий журнал народовського спрямування. Виходив у Львові у 1867-1870 роках щодаки, а відтак до 1898 року з перервами. Виник за ініціативи Пантелеймона Куліша.

¹⁴ „Світ” („Сьвіт”) – ілюстрований літературно-політичний науковий місячник, який виходив у Львові у 1881-1882 роках. Його видавцем і редактором був Іван Белей, але фактичним редактором і співвидавцем – Іван Франко. У п’ятому числі „Світу” за 1881 рік вийшла публікація „Миколай В. Лисенко” (Світ. – 1881. – № 5, 10 мая. – С. 94-96), де вперше в Галичині були надруковані портрет і життєпис М. Лисенка. Біографію композитора достарчила редакції „особа, близько стояча до Лисенка”, а перелік його музичних творів, укладений у хронологічному порядку, був власноруч складений композитором. Біографії М. Лисенка передувала невеличка передмова Івана Франка.

¹⁵ „Кобзар” – збірник русько-українських квартетів, який був виданий 1885 року у Львові накладом питомців Львівської греко-католицької семінарії. Його упорядниками та редакторами були Анатоль Вахнянин та Порфирій Бажанський.

¹⁶ „Музикальна Бібліотека” – перше музичне видавництво (накладом хору Руської академічної гімназії) у Галичині, засноване у Львові 1885 року Остапом Нижанківським.

¹⁷ Переписка Ф. Колесси з М. Лисенком була опублікована 1947 року (Колесса Ф. Спогади про Лисенка. – Львів, 1947).

¹⁸ На початку рукопису Ф. Колесси зазначена дата його виступу на концерті у Криниці: „21 червня 1942 року”. У кінці реферату стоїть дата завершення його написання: „Криниця, 19. V. 1942”. Можливо, Ф. Колесса помилково не дописав у латинській цифрі одиницю справа, отже, текст виступу був завершений не у травні, а напередодні концерту. Однак не виключено, що Ф. Колесса перебував у курортній Криниці і понад місяць, перечікуючи тут воєнні нестатки.

ПЕРША ПУБЛІКАЦІЯ НАРОДНИХ МЕЛОДІЙ У ГАЛИЧИНІ

Ініціатор і редактор календаря-альманаху „Львівський пілігрим” Карл Йозеф фон Гюттнер був і автором поміщеної там новаторської публікації „Народні пісні”, у додатку до якої вперше у Галичині надрукував українські народнопісенні мелодії. У дослідженні, відновлюючи історичну справедливість, спростовано спекуляції стосовно авторства публікації, обговорено її значення, подано біографічну довідку про К. Й. фон Гюттнера.

Ключові слова: Карл Йозеф фон Гюттнер, календар-альманах „Львівський пілігрим”, перша публікація українських народних мелодій у Галичині.

1822 року у Львові вийшов друком перший випуск нового періодичного видання „Львівський пілігрим”¹ під редакцією його засновника, професора Львівського університету Карла Йозефа фон Гюттнера² та при підтримці професора цього ж університету Йозефа Маусса. Видання мало стати відповіддю на новітні вимоги до друкованого слова, оскільки на той час переважна більшість інформації, яка з’являлася у львівській періодиці, була хіба передруком зазвичай маловартісних повідомлень головно з варшавських газет, а також часописів інших міст Європи. Новаторство „Пілігрима” полягало також у тому, що він був надрукований не тільки офіційною на той час німецькою мовою, але й польською, загальнозрозумілою для освічених верств тодішнього галицького суспільства.

„Пілігрим” був задуманий як календар-альманах і мав дві частини: першу – власне календарну, і другу – літературно-науково-довідкову. У другій частині редактор помістив „низку вміло написаних статей, у тому числі статистичних”³, а також розвідки з історії, економіки та

¹ Der Pilger von Lemberg, ein neuer, nach dem Horizonte von Lemberg eingerichteter Almanach, auf das Jahr nach Christi Geburt 1822 (von 365 Tagen), mit einem literarischen, ökonomischen und unterhaltenden Lesebuche für gebildete Personen beyderley Geschlechtes und jeden Standes, dann mit einem sehr bequemen und nützlichen Haus- und Geschäftsbuche versehen. – Lemberg : Gedruckt und im Verlage bey Joseph Johann Piller, k. k. Gubernial-Buchdrucker und Buchhändler, 1822. = Pielgrzym Lwowski, czyli podług nadpoziomu Lwowskiego ułożony Kalendarz na rok po narodzeniu Chrystusa Pana 1822 (liczący 365 dni), który wraz zawiera literackie, ekonomiczne i ku zabawie złużące dla płci oboiej i każdego domu, iakoż w gospodarstwie domowym i zatrudnienia codziennych pożyteczne wiadomości. – Lwow : Nakładem i drukiem Józefa Jana Pillera, C. K. Rządu krajowego Drukarza i Księgarza, 1822.

² Коротку довідку про життя та діяльність К. Й. фон Гюттнера див. нижче.

³ Zawadzki Władysław. Literatura w Galicji (1772-1848) / Władysław Zawadzki. – Lwów, 1878. – S. 48.

природознавства. Тут друкували й літературні твори, зокрема „кілька оповідань і балад, написаних на основі народних легенд, [що] становлять основну цінність літературної частини календаря, вигідно вирізняють його серед альманахів 20-х років”¹. У довідковій частині були подані також „корисні відомості для домашнього господарства і щоденної праці”, а також „Диліжансові тарифи”, розклад „Галицьких ярмарків” тощо.

Поміж цих статей „на всі випадки життя” чи не найважливішим інформаційно-науковим здобутком „Пілігриму” стала надрукована на його сторінках публікація під назвою „Народні пісні”² (у польській версії – „Народні співи”)³. Складалася вона зі вступної статті, чотирьох народних пісень із мелодіями та коментарів до них.

У фольклористичній літературі розходяться думки стосовно авторства цієї публікації. Одні науковці без найменших вагань її творцем називають К. Й. фон Гюттнера, інші вважають, що вона належить відомому галицькому історичному етнографові й архівісту Денисові Зубрицькому – авторові статті „Про спів простого люду”, надрукованої у наступному річнику „Пілігрима”⁴. Зокрема, такий погляд намагався об-

¹ Кирчів Роман. Україніка в польських альманахах доби романтизму / Роман Кирчів. – Київ, 1965. – С. 9.

² Hüttner Karl Joseph von. Volkslieder (Mit Bemerkungen begleitet vom Herausgeber) / Karl Joseph von Hüttner // Der Pilger von Lemberg. – S. 86-96.

³ Hüttner Karol Jósef von. Spiewy Ludu / Karl Joseph von Hüttner // Pielgrzym Lwowski. – S. 86-95.

⁴ Zubrycki Dionizy Jan. O ьpiewach ludu pospolitego / Dionizy Jan Zubrycki // Pielgrzym Lwowski / Przez Jyzefa Maussa, filozofii doktora publicznego przy Uniwersytecie Lwowskim. – Lwyw, 1823. – S. 49-50. Початок такому поглядові хіба мимоволі поклав редактор журналу „Вісник Європи” Михайл Качановскій, який у додатку до вміщеного російського перекладу даної розвідки ([Зубрицкий Денис]. О простонародных песнях / Денис Зубрицкий // Вестник Европы. – 1827. – Ч. 154. – № 11 (июнь). – С. 191-198) настільки неясно виразився про автора статті у календарі за 1822 рік, що з того можна висновувати, нібито її написав також Д. Зубрицький (там само. – С. 198). Очевидно, тому він був названий творцем фольклористичних публікацій на шпальтах обох „Пілігримів” у біографічному нарисі, вміщеному перед підбіркою його листів до відомого ідеолога російського великодержавного слов’янофільства й „офіційної народності” Михайла Погодіна (Письма Дениса Зубрицького // Письма к М. П. Погодину из славянских земель (1835-1861) : в 3 вып. / с примечаниями Нила Попова. – Москва, 1880. – Вып. III. – С. 537-621), де Д. Зубрицькому безпідставно приписана ще й заслуга публікації фольклорних мелодій (до речі, серед перелічених тут народних пісень одна, а саме „І шумить”, є зайвою, оскільки її немає серед опублікованих в „Пілігримах”). Цю абсолютно хибну інформацію з других рук повторив слово в слово Васілій Рудаков у популярному російському

грунтувати львівський музикознавець Йосип Волинський¹. Його доводи, здається, переконали Станіслава Людкевича²; так само, спираючись виключно на раці Й. Волинського, констатував авторство Д. Зубрицького й Олександр Правдюк³.

Підставою для подібних тверджень стало головним чином те, що сама стаття не підписана, до того ж, мабуть, дослідникам вдалося, що якийсь зайшлий, нині практично нікому невідомий австрієць не міг бути належно зорієнтованим у нагальних проблемах місцевого культурного процесу. А проте в окремо поданому змісті польськомовного видання „Пілігрима” цілком ясно вказано її даремно невизнаного автора: „Написано Видавцем”⁴, а в німецькомовному під заголовком у дужках також зазначено: „З супровідними коментарями від видавця”⁵. Видавцем же Календаря, як відомо, був власне К. Й. фон Гюттнер. Посереднє підтвердження його авторства міститься й у згаданій розвідці Д. Зубрицького „Про спів простого люду”, яка починається словами: „Було побажання Львівського пілігрима у попередньому році звернути увагу на спів простого люду”⁶. Звідси прямо випливає, що наш старогалицький народознавець відгукнувся своїм матеріалом на відозву видання (а не реагував у такий чудернацький спосіб на своє ж попе-

„Енциклопедичному словнику Брокгауза та Ефрона”, і з тих пір вона калькується всіма дотичними як друкованими, так й інтернетними виданнями („Вікіпедія” тощо), поширюючи у такий негідний спосіб фальшиві знання.

¹ Волинський Йосиф. Перша публікація мелодій українських народних пісень у Галичині / Йосиф Волинський // Питання історії і теорії української музики. – Львів, 1957. – Вип. 1. – С. 44-50.

² Людкевич Станіслав. Рецензія на працю Й. С. Волинського п. з. „Перша публікація мелодій українських народних пісень у Галичині” / Станіслав Людкевич // Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 629.

³ Правдюк Олександр. Українська музична фольклористика / Олександр Правдюк. – Київ, 1979. – С. 79.

⁴ В оригіналі: “Przez Wydawce”. До речі, так само в змісті того ж календаря за 1822 рік зазначене авторство іншої фахової статті К. Й. фон Гюттнера „Коротко зібраний статистичний образ Королівства Галичини”; стаття ж Д. Зубрицького там же під заголовком “Promemoria Ekonomii <...>” також авторизована в подібний спосіб : “p[rzez] D. Zubrzyckiego”. Якщо б йому належала і стаття „Про народні пісні”, то це неодмінно було б вказано аналогічним чином (тобто : “przez D. Zubrzyckiego”). Безцеремонно приписати її собі тогочасний австрійський дворянин, випускник Віденського університету з докторським званням ніяк не міг з огляду на позицію в суспільстві.

⁵ В оригіналі : “Mit Bemerkungen begleitet vom Herausgeber”.

⁶ Zubrycki Dionizy Jan. O śpiewach ludu polspolitego. – S. 49.

редне писання). Тому обидві статті ніяк не можна розглядати як продовження одна одної, тільки як зовсім відмінні праці і за змістом, і за методологічними підходами, і за стилем викладу.

Дещо далі Д. Зубрицький сам недвозначно віддав пріоритет К. Й. фон Гюттнеру в піднятті питання про значення фольклору для пізнання життя народу: „У нас єдино в Галичині та подібно і в Польщі ніхто дотепер не звернув увагу на це джерело старожитних відомостей і славу першості в цій галузі. [У тому] ніхто не може заперечити редакторові Львівського Пілігрима, який у своїй праці не тільки вмістив змістовну розправу з кількома піснями та відповідними мелодіями, але й постарався перекласти [їх] німецькою, щоби дати уявлення німецьким народам про солодоші та почуття, якими вміє перейнятися простий галицький люд”¹. Врешті, авторство К. Й. фон Гюттнера зі знанням справи також засвідчив майже за гарячими слідами його студент, у майбутньому відомий польський фольклорист, поет, драматург, театральний критик і політик Вацлав Міхал Залеський². Таких аргументів можна би додати.

На все це Й. Волинський, на жаль, не звернув чи не хотів звернути увагу ні сам, ні своїх читачів або через недостатньо вивчене питання, або з міркувань нарочитого патріотизму, насаджуваного в період радянського псевдоінтернаціоналізму, коли всі пріоритетні починання за всяку ціну мусили належати тільки співвітчизникам. Та хіба вже прийшла пора позбутися подібних перегинів, й у даному конкретному разі відновити історичну справедливість, віддавши належне К. Й. фон Гюттнеру – далеко не пересічній особистості, яка щиро, без найменших національних упереджень сповна присвятилася освітньому та культурному відродженню нашого краю і якій судилося стати одним із першопрохідників в історії галицької фольклористики, зокрема музичної.

Стаття К. Й. фон Гюттнера написана у жанрі розширеної відозви. У своєму зверненні він намагався заохотити сучасників до збирацької праці, переконуючи їх у нагальній потребі фіксувати фольклорні надбання власних народів та наголошуючи на специфіці усної творчості порівняно з писемною академічною, на необхідності правильного культурологічного усвідомлення змісту народних співів та їх розумного

¹ Там само (В російській версії статті Д. Зубрицького наведене речення про заслуги К. Й. фон Гюттнера чомусь пропущене. У цьому можна добачати злий умисел).

² Zaleski Waclaw (Waclaw z Oleska). *Piesni polski i ruski ludu galicyjskiego* / Waclaw Zaleski. – Lwow, 1833. – S. XI-XII.

відбору для популяризації. При тому вперше у галицькій народознавчій літературі була висловлена вимога записувати не тільки словесні тексти пісень, але й їхні мелодії. „Народ не декламує свої пісні так, як це часто відбувається в освіченому середовищі <...>, – писав автор, – але співає їх із запалом і життям та вважає (чи хіба несправедливо?), що спів, мелодія, є другою важливою складовою пісні”. Адже „народні пісні, подані без мелодії, придатні лише наполовину, їх сенс, прирваний їм дух можна правильно збагнути лише з мелодією”¹.

Як приклад саме такого підходу К. Й. фон Гюттнер вмістив чотири різні жанри пісень з наспівами, „що в тім часі було свого роду революцією”². А саме, на його переконання, характерні для тогочасної Галичини дві польські – краков’як і мазурку, а також дві русняцькі³ – думку та шумку. Їхні наспіви подав Моронські⁴ у вигляді фортепіанної фактури, де у верхній лінійці викладалася підтекстована народна мелодія, а в нижній – її гармонічний супровід (щоправда, досить скромний та не завжди вдалий). Обробки ці призначалися для домашнього музикування, через те друкувалися вони на окремій (непагінованій) картці, приклеєній в кінці календаря, щоб її легко можна було відірвати від книги та поставити на попід фортепіано. Публікація русняцьких та польських

¹ Hüttner Karl Joseph von. Volkslieder. – S. 87. Тут мимоволі на гадку приходить credo Лесі Українки, висловлене в листі до Івана Франка від 11 жовтня 1893 року: „Я, бачте, думаю, що пісня без мотиву тільки наполовину жива” (Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Київ, 1977. – Т. 9. – С. 377).

² Dzieje folklorystyki polskiej 1800-1863 / Red. Helena Kapelań, Julian Krzyżanowski. – Warszawa, 1970. – S. 318.

³ За тогочасною термінологією, яка буде використовуватися тут і надалі в значенні „українська”.

⁴ Наразі про цього музиканта немає жодних відомостей. Нез’ясованим навіть залишається його ім’я. У польськомовній версії статті К. Й. фон Гюттнера нібито його зазначено ініціалом: „П. Моронські”. Так воно фігурує у монографії Ядвіги Бобровської „Польська музична фольклористика” (Bobrowska Jadwiga. Polska folklorystyka muzyczna / Jadwiga Bobrowska. – Katowice, 2000. – S. 81). Однак це скорочення радше треба відчитувати як „пан Моронські”, як то виразно вказує німецька версія (Herpł Mogoński). Тому, мабуть, без будь-яких ініціалів прізвище Моронського згадується в „Історії польської фольклористики” (Dzieje folklorystyki polskiej: 1800-1863 / Red. Helena Kapelań, Julian Krzyżanowski. – Warszawa, 1970. – Cz. I. – S. 318). У змісті ж „Пілігрима” він зазначений також і як “JP. Mogoński”, що хіба означає „ясний пан Моронські”. За давньою польською традицією окреслення “jasny” означало „високопоставлений у суспільній ієрархії, шляхетно народжений, вельможний (Mały słownik języka polskiego. – Warszawa, 1995, – S. 278). Можливо, Моронські належав до знаті, хоча таке прізвище не значиться серед зареєстрованих польських аристократичних родів.

пісень мала на меті їх популяризацію не тільки серед місцевої еліти, але й серед австрійців, для чого, очевидно, і робились переклади словесних текстів німецькою мовою. Так широкий світ мав змогу вже на початку ХІХ сторіччя пізнати фольклор галичан.

Русняцькі пісні, вміщені в „Пілігримі”, хоч і здобули велику популярність у народному середовищі та побутують й понині, не належать до традиційного фольклору, а є радше, як їх прийнято називати, „дворацькими”. Такі „пісні, – писав Іван Франко, – складано руською народною мовою, складом, близьким до щиронародних пісень, але зміст їх відповідав більше смакові тогочасного панства, ніж характерові народної творчості”¹. Тож вибір саме цих пісень був не випадковим, він віддзеркалював уподобання тогочасної освіченої громади та її розуміння народності, зрештою, не тільки на той момент, але й продовж усього наступного п’ятидесятиліття².

Загалом Гюттнерів допис „Народні пісні” став етапним в історії музичної фольклористики, він не тільки фактично започаткував, але й стимулював дослідження над народною музикою в Галичині, а певною мірою і поза її межами, безпосередньо вплинувши на появу народномузичних збірників Вацлава Залеського – Кароля Ліпінського³, Михайла Максимовича – Олександра Аляб’єва⁴, студій над народною пісенною культурою Д. Зубрицького⁵, Людвіка Пйонтке-

¹ Франко Іван. Огляд праць над етнографією Галичини в ХІХ в. / Іван Франко // Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – Київ, 1955. – С. 233.

² Букало Наталія, Луканюк Богдан. Михайло Вербицький як збирач народних пісень / Наталія Букало, Богдан Луканюк // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. – Львів, 2012. – Вип. 11. – С. 180-196.

³ Zaleski Waclaw (Waclaw z Oleska), Lipinski Karol. Muzyka do piesni polskich i ruskich ludu galicyjskiego / Waclaw Zaleski, Karol Lipinski. – Lwow, 1833. Принагідно треба відзначити, що Й. Волинський хибно стверджував ніби в цій збірці використані пісні, опубліковані в „Пілігримі” (Волинський Йосиф. Указ. пр. – С. 50). Насправді в ній уміщені зовсім інші варіанти, безперечно записані заново, пор.: Zaleski Waclaw (Waclaw z Oleska), Lipinski Karol. Op. cit. – №№ 116, 142.

⁴ Максимович Михаил, Алябьев Александр. Голоса украинских песен. – Москва, 1834.

⁵ З його статтею ознайомив московську публіку журнал „Вісник Європи” (див. виноску 7), долучивши до неї коментар К. Й. фон Гюттнера до думки про Гриця, повний текст пісні (російською кирилицею) та ноти (в кінці книжки), а також за браком місця лишень початок шумки „Козак і дзюба” (с. 198-201). При тому варто відзначити, що редактор журналу вважав „цікавими” Гюттнерові пояснення (і вони справді сповна відповідають духові романтичної епохи в фольклористиці), тоді як Й. Волинський дозволив собі антиісторично обізвати їх „примітивними” та „малоцікавими” (Волинський Йосиф. Указ. пр. – С. 45, 49).

віча¹, Юрія Венеліна (Гуци)², а також посприяв зацікавленню освіченої громади власною народною музикою, про що може свідчити хоча б композиторська творчість К. Ліпінського³.

Уміщена далі публікація К. Й. фон Гюттнера „Народні пісні” українською мовою покликана зробити загальнодоступною цю переважно малознану піонерську працю, відому здебільшого хіба із побіжних описів, й таким чином започаткувати громадження джерельних матеріалів для майбутнього їх зводу в антології-хрестоматії „Наукова думка про народну творчість”, адресовану передовсім дослідникам, викладачам і студентам, але й також усім, хто цікавиться історією вітчизняної етномузикології, фольклористики, етнографії та культури.

Карл Йозеф фон Гюттнер (Біографічна довідка)

Карл Йозеф фон Гюттнер (Karl Joseph von Hüttner) народився 1793 року в австрійському місті Лінц. Після закінчення Віденського університету він 30 січня 1817 року захистив докторську дисертацію „Про зворотню дію законів, з метою пояснення § 5 австрійського Цивільного кодексу”, яка була видана того ж року⁴, й отримав науковий ступінь „доктора права”.

Свою діяльність К. Й. фон Гюттнер розпочав стажистом Придворної бібліотеки у Відні, а вже 1818 року обійняв посаду професо-

¹ Piątkewicz Ludwik. Opiesniach ludu polskiego i ruskiego / Ludwik Piątkewicz // Patnik narodowy. – Lwow, 1827. – Т. I. – С. 90-128.

² Венелин Юрий. Об источнике народной поэзии вообще и о южнорусской в особенности / Юрий Венелин. – Москва, 1934. Уродженець Закарпаття Юрій Гуца (*1802 – †1839) навчався у Львівському університеті в рік виходу „Львівського плілігрима” й, очевидно, читав Гюттнерову розвідку, оскільки в названій праці він виразно розвиває етнокультурологічні ідеї австрійця.

³ Кияновська Любов. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль, 2000. – С. 49; Загайкевич Марія. Діяльність Кароля Ліпінського в контексті української культури / Марія Загайкевич // Українська тема в світовій культурі. – Київ, 2001. – С. 260-268. – (Науковий вісник НМАУ. – Випуск 17).

⁴ Ueber die rückwirkende Kraft der Gesetze, zur Erläuterung des § 5 des Oesterreichischen bürgerlichen Gesetzbuches, 1817. – 104 s.

ра Львівського університету, де на юридичному факультеті заснував кафедру статистики Австрійської монархії. Серед предметів, які він викладав, – „Статистика європейських держав”, „Австрійська статистика та право”¹, а також канонічне та римське право. Молодий викладач відзначався красномовністю та зичливим ставленням до студентів, завдяки чому швидко здобув собі серед них загальну прихильність.

Поza університетом К. Й. фон Гюттнер зайнявся різнобічним пізнанням краю та його громадськими справами, зокрема журналістикою: він співпрацював з часописом „Львівська газета” (*Lemberger Zeitung*), помістивши в ньому низку статей, і навіть якийсь час його редагував, заснував календар-альманах „Львівський пілігрим” і видав його перший випуск (1822), на сторінках якого вперше у Галичині були надруковані народні пісні з мелодіями, з них дві українські.

Вважається, що своїй появі у Львові К. Й. фон Гюттнер певною мірою завдячував графові Юзефу Максиміліану Оссолінському, засновникові знаменитого Інституту Оссолінських (Оссолінеуму) у Львові (1817). Та, правдоподібно, К. Й. фон Гюттнер прибув до Львова у числі багатьох кращих випускників Віденського університету, яким світила в майбутньому неабияка наукова кар’єра, з завданням допомогти стрімко підняти освіту й культуру в новоздобутій, але вкрай занедбаній провінції імперії, де автохтонне населення – не тільки закріпачене селянство, але й нижчі верстви духовенства – виявилось поголовно неграмотним. І К. Й. фон Гюттнер справджував покладені надії та, як й інші культуртрегери (скажімо, молодший син Вольфганга Амадея Моцарта – композитор, піаніст, педагог Франц Ксавер Вольфганг Моцарт, історик Йозеф Маусс, фізик Август Кунцек та багато інших), відразу поважно зайнявся культурно-освітньою роботою.

Проте багатообіцяльні початки діяльності молодого професора обірвала раптова смерть 16 березня 1822 року (спричинена недугою легень), яка глибоко вразила сучасників². Доволі об’ємне повідомлення про похорон К. Й. фон Гюттнера було надруковано на першій сторінці німецькомовної газети „Львівська газета”³, а відтак передруковано і в інших часописах, зокрема і польськомовних „Розмаїтостях”⁴. У тому

¹ Wyciąg z drukowanego w Niemieckiem języku Spisu porządku nauk publicznych, które w Uniwersytecie Lwowskim ozdobionym Imieniem N. Cezara Imć. Franciszka I, w roku szkolnym 1822 dawane będą // *Rozmaitości*. – 1821, 8 listopada. – № 128. – S. 510.

² *Ze Lwowa // Rozmaitości*. – 1822, 26 marca. № 35. – S. 139.

³ *Lemberg // Lemberger Zeitung*. – 1822, 20 märz. – № 34. – S. 145.

⁴ *Ze Lwowa // Rozmaitości*. – 1822, 26 marca. – № 35. – S. 139-140.

повідомленні писалося, що з покійним прийшли попрощатися не тільки близькі товариші та його студенти, але й багато відомих осіб, вище духовенство, вихованці Греко-католицької семінарії¹ (останнє засвідчує визнання заслуг видатного діяча тогочасною галицько-руською громадськістю). Як занотував у своєму щоденнику Вацлав Залеський: „Студенти носили жалобу за Гюттнером три тижні, а його похорон був такий, ‘якого Львів ще не бачив’”². На кладовищі прощальне слово виголосив доктор філософії, професор Ігнац Поллак, промова якого в перекладі польською згодом навіть була надрукована окремою брошурою³.

Ирина Довгалоук. Первая публикация народных мелодий в Галичине.

Инициатор и редактор календаря-альманаха „Львовский пилигрим” Карл Йозеф фон Гюттнер был автором помещенной там новаторской публикации „Народные песни”, в которой впервые в Галичине опубликовал украинские народные мелодии. В исследовании, восстанавливая историческую справедливость, опровергнуто спекуляции относительно авторства публикации, обсуждено ее значение, представлено биографическую справку о К.И. фон Гюттнере.

Ключевые слова: Карл Йозеф фон Гюттнер, календарь-альманах „Львовский пилигрим”, первая публикация украинских народных мелодий в Галичине.

Iryna Dovahlyuk. The First Publication of Folk Melodies in Galicia.

Initiator and editor of almanac *Lviv Pilgrim*, Karl Josef von Güttnner was the author of an innovative publication *Folk Songs*, which was the first published work of Ukrainian folk melodies in Galicia. In an effort to revive the historical significance of the work, this study refutes speculation about the authorship of this publication, discusses its importance, and provides biographical information about its author.

Key words: Karl Josef von Güttnner, almanac *Lviv pilgrim*, the first publication of Ukrainian folk melodies in Galicia.

¹ Ze Lwowa // Rozmaitości. – 1822, 26 marca. – № 35. – S. 140.

² Tyrowicz Marian. Hüttner Karol Józef (1793–1822) / Marian Tyrowicz // Polski Słownik Biograficzny. – Kraków : Polska Akademia Nauk, 1962. – Tom X. – S. 127.

³ Pollak Ignacy. Mowa nad grobem W. Karola de Hüttnera. 18 marca 1822 / Ignacy Pollak. – Lwów, 1822. – 19 s. Ігнац Поллак (Ignatz Pollak; *1785, Прага – †1825, Львів) походив з онімечених чехів, випускник Празького університету, з 1814 року викладав у Львівському університеті класичні мови, педагогіку, естетику, а також ораторське мистецтво, яким, на думку сучасників, володів досконало.

НАРОДНІ ПІСНІ¹
(Із заувагами в и д а в ц я)

Ледве чи щось інше дає нам змогу так глибоко заглянути у притаманний народіві спосіб мислення і почування, як його п і с н і. Вони міцно закорінені в його житті та вірі, постають то як витвір і свідчення його мистецтва, то як картини його домашніх і суспільних взаємин, як пам'ятки його мудрості і благородства або ж бездумності та посередності тієї доби, яка їх породила, часто також як підтвердження сказань його старовини; тож, щоби хоч якоюсь мірою наблизитися до вкрай складного пізнання х а р а к т е р у народу, потрібно з цілком заслуженою увагою підійти до його пісень. Оскільки пісня, якого б виду вона не була, ставить своїм завданням відображення певного почуття, що підпорядковує собі все інше, вона лише тоді може сприйматися і зберігатися народом, коли відтворює почуття, суголосні з панівними, а простий чоловік віднайде у ній свій спосіб думання й почування. Тому цілком справедливо деякі новітні вчені приділяють народним пісням більше уваги, намагаючись все розрізнене зібрати воедино, представити у належному світлі й підготувати те ціле до загального вжитку.

Але щоб ця справа принесла бажаний результат і не звелася до безглуздої дитячої забавки, або ж, бува, не послужила нагодою під прикриттям творчості вирвати зі справедливого забуття вульгарні та непристойні помисли – потрібно о б а ч н о відбирати твори, а в процесі їх використання звертати увагу на деякі п у н к т и, без яких ціле не матиме жодної вартості і навіть залишиться незрозумілим. Що ми розуміємо під оцією обачністю, яку ставимо в обов'язок кожному збирачеві народних пісень? Гадаємо, що можна утриматися від ширшого розбору цієї вимоги, бо це і так зрозуміло кожному, хто належно мислить і чуває. Втім, видається необхідним вкрай стисло подати ті пункти, на котрі потрібно зважати під час використання народних пісень.

Тут найперше, звичайно, зважають на їх в н у т р і ш н ю я к і с т ь. Досліджуємо, отже, дух пісні, основну думку, яку вона у собі заховає і виражає, почуття, що оживляє ціле, мету, яку ставить собі поет, спрямування пісні. Це насправду значно важче завдання, аніж зазвичай собі уявляють, але більшою є також і винагорода за затрачені зусилля. Чого не завважають тисячі, які співають чи слухають пісню, що самому

народові здебільшого уявляється неясно, у якомусь видінні, те в одну мить стає зрозумілим під поглядом дослідника, дає йому змогу побачити взаємозв'язки і досягти результатів, сподіватися яких він раніше ледве чи й наважився б. Ця внутрішня якість пісні є, окрім цього, ще й тим слабшим або міцнішим якорем, яким пісня тримається у народі, у ній захована визначальна причина її подальшого існування або ж поступового занепаду. А оскільки народ поступово змінює спосіб свого мислення й почування і віддаляється від того [способу], що панував у його дотеперішніх піснях, – то відкидатиме він потроху й ці пісні і творитиме чи перейматиме нові. Тому що не внутрішня якість пісні є тим, що визначає її тривкість, а гармонія між нею [якістю] і почуттями народу; і скільки б ми не бажали, щоб народ занедбав свої погані, часто непристойні, пісні та прийняв кращі, відбуватиметься це прецінь в міру того, як він поступуватиме у культурі та гуманістичній освіченості. Ось чому якими благими не були б старання декого складати для народу пісні і ними витіснити старі, гірші, вони лише тоді досягнуть хоч якогось успіху, коли такий поет, подібно до безсмертного Піндара, матиме достатньо духу проникливо й докладно пізнати стан та напрям формування свого народу і згідно з цим запропонує шляхетніші відносини, витонченіші почуття. Без урахування цього кожна подібна спроба обов'язково зазнає невдачі, як це й сталося з усіма дотеперішніми. Збирач народних пісень натомість зверне увагу передусім на цю зміну пісень у часі та просторі й отримає достовірніші джерела про перебіг їх формування, їх поступування чи занепад, аніж це могли б йому подати чи то автентичні документи, чи добре збережені пам'ятки мистецтва.

Народ не декламує свої пісні так, як це часто відбувається в освіченому середовищі, згідно зі строгим менуетним кроком власноруч створених правил, але с п і в а є їх із запалом і життям та вважає (хіба не справедливо?), що спів, м е л о д і я, є другою і с т о т н о ю складовою пісні. Отже, м е л о д і я – це другий пункт, на який потрібно звертати увагу в народних піснях. Через неї виражається ідеал почуття, вона, так би мовити, втілює його, надає йому життя. Вона є тими вирізняльними шатами, у яких о д н а і т а ж думка, о д н е і т е ж почуття в різних народів виявляють себе п о - р і з н о м у; вона западає в душу, і на цьому може міцно утримуватися почуття, створюючи й забезпечуючи собі тривкість. Звідси і береться те, що сама лишень мелодія, безсловесний спів чинить нездоланний, незбагнений для простої людини вплив на душу, і не тільки роками відірваний від своєї батьківщи-

ни швейцарець проливає гарячі сльози, відчуває себе у полоні невимовного зворушення, кидає геть зброю, яку носить на чужій службі, і поспішає у свої батьківські гори, тому що він зачув давно жадані, з самого дитинства дорогі йому звуки, дарма що заспівані чужинцями; але кожному груди здіймаються вище й радісніше, коли його вухо вловить співи свого народу, своєї батьківщини. Народні пісні, подані без мелодії, придатні лише наполовину; їх сенс, притаманний їм дух можна правильно збагнути лише з мелодією, і звісно ж, ми краще зрозуміли б поезії давніх, якби їхні безсумнівно прекрасні мелодії не загинули у лихоліттях бездуховних та байдужих часів. Найперше належить тут звернути увагу на о с н о в н и й, або г о л о в н и й, т о н, який загалом лежить в основі не лише деяких, а більшості пісень одного й того ж народу і який тільки через різноманітні модуляції набуває своїх особливих відтінків. Цей основний тон, властивий народові, перебуває у найтіснішому зв'язку з його характером, рівнем суспільного і морального розвитку, а чутливе вухо нерідко здатне вловити його навіть у буденній мові. Таким же важливим і виразним окресленням індивідуальності є р и т м, або чуттєвий прояв єдності у русі та послідовності звуків, який є істотною передумовою кожного співу і водночас, внаслідок багатогранної розмаїтості, все це типізує.

Тісно спорідненим із ритмом – укладеними за визначеним законом рухом і послідовністю звуків – є й одночасний зовнішній рух співака, який здебільшого проявляється як справжній т а н е ц ь.

Оскільки звичайна людина і тілом, і душею присутня й бере участь у своїх розвагах, вона мимоволі прагне також і ззовні налаштуватися на те почуття, що панує всередині неї, а ритм музики змушує її дотримуватися того ж самого закону й у своїх рухах. Вона ще не володіє такою майстерністю, як професійна співачка-солістка, щоб зображати голосом активне, тривке почуття, при цьому жестами і поставою представляючи образ спокою і сталості, – з тієї простої причини, що своєю піснею вона не тільки звеселяє своє оточення, але хоче також підтримати і свій веселий настрій, у той час як так звані професійні співаки щонайменше роздвоєні у своєму почутті, до того ж бажання зірвати оплески в них п е р е в а ж а є*. Фізичні рухи простої людини –

* У цьому також полягає причина того, чому професійний співак лише із найбільшим зусиллям та з максимальним залученням своєї майстерності спроможний донести своїм слухачам зображуване почуття, а слухаючи народні пісні і співпереживаючи при цьому веселощі простого люду, так легко буваєш зворушений тими самими почуттями й утягнений у вир їх радості. Жодною мірою не

це останній штрих, що викінчує ціле і є необхідною передумовою для чіткого та правильного його розуміння; його пізнання можливе, однак, лише шляхом особистого спостереження.

Це, вочевидь, і є ті найосновніші пункти, знання яких дасть нам змогу із деякою певністю користати з народної пісні як виразника народного характеру. Коли ж вони не забезпечують цього, то в дослідженні потрібно йти ще далі й вивчати її призначення, причини та час постановня, місце побутування. Зокрема призначення і причина [постання] цих пісень набагато різноманітніші, ніж почуття, які можуть зворушити увесь народ. Тимчасом пісні можна поділити на дві головні групи, які істотно відрізняються одна від одної. Народ або хоче у своїй пісні возвеличити якийсь факт, який видається йому особливо важливим, затримати його у пам'яті і в спогадах про нього оберігати свою силу, або ж бажає цілковито віддатися самому лише почуттю, без тіснішого зв'язку з минулими подіями. Перше породжує історичні народні пісні, які згодом часто стають традицією, джерелом народної історії, тимчасом як друге залишається винятково в царині естетичній. Перші властиві не кожному народові, та й одного й того ж народу не в усяку добу їх відшукаєш; вони залежать від участі, яку він бере у громадських справах, і від активності його суспільного життя загалом, тому розніжене, знесилене плем'я не лише не творить нових пісень цього виду, а й швидко піддає ганебному забуттю навіть ті, які отримало від своїх міцніших предків. Пісні другої групи, натомість, можна зустріти усюди і в усяку добу, бо навіть найбільший пестун теж має такі хвилини, коли якесь почуття зворушує його широко і спонукає до ритмічного вираження.

Якщо ж усі ці рекомендовані вище до спеціального розгляду обставини вдалося правильно вловити й пізнати, потрібно ще детально ознайомитися із внутрішнім та зовнішнім життям народу, його культурним рівнем, його вродженими особливостями, рівнем суспільного й морального розвитку, – які або сприяють культурі, або гальмують її, з мовою та її різноманітними діалектами, – загалом з усім, що визначає його індивідуальність й особливе буття у царині моральних сутностей, його природу. Це знову ж таки вимагає [від дослідника]

хотячи применшити високу вартість художньої творчості, це можна вважати новим доказом того, наскільки вона далека від прекрасної природи, але водночас і дороговказом, яким шляхом і якими засобами вона могла б здобутися на такий самий вплив.

грунтового знання і сторіття минувшини [народу], з яких лише поступово й ледь помітно розвинувся сучасний стан справ. Тому не так це легко – оцінити як слід народні пісні, і для цього потрібно значно більше, ніж поверхового знання мови та побуту народу.

Оце і все, що ми вважали за необхідне у вигляді короткої передмови висловити про народні пісні загалом, щоб можна було правильно зрозуміти й оцінити подані нижче. На цей момент ми задовільнилися чотирма родами пісень, представляючи зокрема: краківські танці, одну мазурську, одну русняцьку² й одну козацьку пісню; при цьому перші три є місцевими у Галичині, а четверта залучена для того, щоб, незважаючи на таку близьку спорідненість з русняцькою, звернути увагу на все ж дуже помітну відмінність між ними. Долучені мелодії, які надав пан Моронський, покликані ще більше увиразнити дух кожної пісні³.

А) Краківські танці⁴

Їх особливість полягає у стислій лаконічності, яка охоплює хіба кілька рядків, що виражають лише одну головну думку. Вони є дітьми радісного, інколи й пустотливого настрою, плодом веселого погляду, містять то гру бадьорого жарту, то якийсь місцевий натяк або ж вихоплене із буденного життя знання чи правило. Більшість із них еротичного змісту і часто-густо бувають звіршовані експромтом. А все тому, що юнак не може краще себе відрекомендувати своїй коханій, аніж коли у танці несподівано звіршує такі пісні, підіграючи собі на скрипці, часто запровадженій лише однією струною, та виконуючи їх приємним голосом і з люб'язними жестами. Допомагає йому в цьому його найбільш оточення, яке він залучає для порівнянь і натяків, і ніхто не сміє ображатися, коли стане об'єктом такого жарту чи порівняння. І чим дивовижнішими будуть відшукана поміж різними об'єктами подібність, взаємозв'язок попереднього і наступного рядків [у строфі], чим влучніший жарт або дотеп і чим точніше витриманий панівний у всіх цих піснях напрям, тим більшими є захоплення й утіха веселого товариства, тим більшою є слава співака; і часто на правду доводиться дивуватися тій кількості й внутрішній вартості помислів, які висловлюються за такої нагоди. Але оскільки такі пісні своєю появою, як правило, завдячують лише радісній миті і найближчому оточенню, то неважко збагнути, чому так стається, що попередній і наступний рядки [строфи] часто дуже слабо поєднані між собою, і для того, хто перебуває в іншому становищі, ніж поет, залишаються ледь зрозумілими⁵.

1.

Ile piasku w morzu, ile gwiazd na niebie;
Tyle mam szacunku dziewczyno dla ciebie.

2.

Nie przebieraj dziewczę, żebyś nie przebrała,
Żebyś za słowika wróbla nie dostała.

3.

Z tamtej strony młyna płynie iarzębina;
Kocham cię Tekluniu boś ładna dziewczyna.

4.

Siwe oczy moje, polubiły twoje,
Coby one dały, gdyby cię dostały!

5.

Dziewczyno, dziewczyno, moje pocieszenie,
Dayże mi chusteczkę do moiej kieszenie.

6.

Dayże mi chusteczkę, coś ią sama szyła,
Gdzie ia się obróćę, będzie mię cieszyła.

7.

Teranieysza młodzież wcalenić nie wárta,
U niéy tylko bilar butelka i karta.

8.

Ach mój mocny Boże, iakże chłopcy pyszni!
J szeląga niemá, a żenić się myśli.

9.

Fraczek wąsko, ścięty a Francuzkie szelki,
Nie wierz téy dziewczynie, bo to Filut wielki.

10.

Panna z grymasami i dumą nadęta;
Sama życia swego, zatruwá momenta.

11.

Boże mój Boże, co – za wyrok tkliwy!
Ze jestem ubogi, mam być nieszczęśliwy.

12.

Trzy rzeczy na świecie są bardzo odmienne,
Łaska pańska, gust kobiet i pory jesienne.

13.

Choć w kieszeni pustki kiedy piękne szaty;
Rozumieją panny że chłopiec bogaty.

14.

Gdy nie mam dobytku, gdy nie mam piękności;
Czegoż Bóg mi dać tak wiele czułości.

15.

Nikogo nie minie co ma przeznaczone,
Więc się nie turbuję czy będę miał żonę.

16.

Dwie rzeczy na świecie warte mego smutku;
Miłość niewzajemna, nadzieia bez skutku.

17.

Oy śpiewam i śpiewam, a łzy mi padają;
Niegodziwi ludzie źle o mnie gadają.

18.

Ani komu sprzedać, ani ią zamienić,
Uwazajcie chłopcy gdy się macie żenić.

19.

Która tylko panna sto tysięcy miała;
Zaraz była harda i mówić nie chciała.

20.

Duża woda płynie; liche młynek miele;
Nie każdy szczęśliwy, co posiada wiele.

21.

Nie daię ci darów kleynotów i złota:
Lecz to serce proste, którem rządzi cnota.

22.

Nie mam ia urzędu, nie posiadam złota.
Ruzum iest maiątkiem a urzędem cnota.

23.

Nie mam śrebra, złota, co teraz popłaca,
Cały moy maiątek: uczciwość i praca.

24.

Cnota to mi posag z którą iá się łączę,
Bo iá z nią szczęśliwie dni swoich dokończę.

25.

Jeżeli mię kochasz, kochayże mię stale;
Bo w miłości żarty nie uchodzą wcale.

26.

Nie wszystko iest złoto co się iasno świeci;
Nie stała ta miłość, co się prędko wznieci.

27.

Jak się prędko wznieci, ieszcze prędzéy zgaśnie,
J z takim kochaniem niech cię piorun trzaśnie!

Б) Мазовецька народна пісня⁶

Наступна мазовецька народна пісня не лише разюче відрізняється від краков'яків, а й у загальних рисах є настільки ніжною, чистою і замріяною, що лиш деякі можуть зрівнятися з нею. Легкість і влучність вислову, ніжні звороти, грана і стисла мова дають усі підстави вважати її продуктом чистого мистецтва, хоч водночас ми певні, що вона живе в устах простого люду. Особливо приємний приспів⁷.

On

Gdy w cystém polu słonecko świeci,
Dzionek przy robocie prędzéy uleci;

A mnie miléy chwile płyną⁸,
J godzina za godziną
Z moią Marysią, Matulu!
Z moią iedyną.

Ona
Krowka⁹ powraca do swey zągrody,
Sukaiąc cienia i cystéy wody;
A mnie tęskno bez miłego,
Chłopaka carnobréwego
Jasieńka mego, Matulu!
Jasieńka mego.

On
Kwitnie w ogrodzie liliia białá,
Rośnie na stawie trzcina wspaniałá;
Kieby liliia kieby trzcina,
Moia nadobná dziewczyna;
Moia Marysia, Matulu!
Moia iedyna.

Ona
Poydę iá zrzynać trawkę zieloną
Zaspiewam sobie piosneckę ona,
Com spiewała kochanemu
J zawse mi zycliwemu
Jasiowi memu, Matulu!
Jasiowi memu.

On
Poydę iá zrzynać pszeniczne snopki,
Albo układać w polu półkopki;
A łak mi się kwiat nawinie,
To go zaniosę dziewczynie;
Marysi moiey, Matulu!
Moiey iedynie.

Oboie
Wszystko przemiiá zwykle na świecie,
Wiosna po zimie, iesień po lecie;
Nase szczęście nie przeminie,
Bo w kazdey zycia godzinie;
Kochac się będziem⁷ wzaiemne,
Kochac¹⁰ iedynie.

**С) Пісня про Гриця (о Грицю)
(русняцька народна пісня)¹¹**

У цій [пісні] ми бачимо простого русняка таким, яким він є. Просте, буденне світосприйняття, яке не виходить за вузькі межі села та парафії, віра у відьом і чари, а проте на цьому фоні зринає гарна думка, що віроломство й лицемірство – це порок, гідний прокляття, а бравий чоловік завдяки своїм чеснотам захищений від згубного впливу чаклунського напою; при цьому меланхолія, що пронизує увесь твір і яскраво виражена у мелодії, творить найхарактернішу рису цієї пісні, яку, дарма що співають її тут на селах дуже часто, лише зрідка розуміють правильно. Варте уваги те, що в той час як мистецтво чарувати приписують зазвичай лише старим бабам, тут ним займається молода чорноока дівчина¹².

1.

Не ходи Грицю на вечерниці**,
Бо там дзівчата всі – чаровниці:
Солому палют, тай зіля варут;
Тебе Грицуню здровля позбавлют.

2.

Там но єдня чорнобривая,
Чаровниченька справедливая;
В Неділю рано зіле копала,
А в Понеділок пополокала.

** Вечерниця – так називаються по-русняцьки зібрання сільських дівчат зимовими вечорами, під час яких вони співаючи прядуть і в товаристві з парубками, що займаються іншою роботою, коротають собі час.

3.

Прийшов Уторок, зіле варила,
Прийшла Середя, Гриця струїла,
Прийшов і Четвер, уже Гриць помер¹³,
Прийшла П'ятниця, сховали Гриця.

4.

Сховали Гриця блиско границі,
Плакали за нім всі молодиці:
Прийшла Сobotа, мати доньку била,
„На щос ти суко донь Гриця струїла?“

5.

„Ой Мати, Мати, жаль уваг? немає!
Нехай ся Грицьо в двох не кохає!
Кохал він еше проч мене іншия,
А все дзівчата чорнобривия“.

6.

„Ой такби мені з сіни до хати,
Як я го знала як чаровати!
Не зналам того¹⁴, що зіле уміє,
Що Гриць скончає, ниж когут запіє“.

7.

„Не бил він¹⁵ вірни, казалам тобі,
Теперже Грицю спочивай в гробі!“
„Найже не буде і ей¹⁶ і мені,
Най се¹⁷ Гриць наїст суровий землі!“

Д) Козацька національна пісня¹⁸

Ми утримаємося від будь-яких зауважень щодо цієї пісні: уважний дослідник не зможе не помітити притаманних їй характеристичних рис. Поєднання свавільності козака, який живе лише для нападів і необмеженої вольності, із ніжно чутливою любов'ю сільської дівчини, стрімке розгортання дії і часто позірно цілком перервана послідовність помислів, сполучення веселої вдачі із журиливою тугою надають цілому особливого інтересу. Навіть у самій музиці козак стверджує свою лю-

бов до вольниці, не завжди дотримуючись тієї самої мелодії. Так, у поданій нижче пісні місце у нотах, позначене як *Var*, не є другою частиною мелодії, а лише її відміною, якою послуговуються для різноманітності і коли віршовий розмір не вельми узгоджується з першою мелодією.

Козак і Дзюба¹⁹

Козак коня напував²⁰, дзюба *** воду брала;
Козак собі засьпівав²¹, дзюба заплакала.

(Він)²²

Не плач дзюба моя люба, єще я з тобою²³,
Як виїду на Україну заплачиш за мною.

Хмура іде, дощик буде, ходімо до хати,
А там буду з дзюбо любо собі розмавляти.

А що кому до того, що я дзюбу люблю,
А я своєї дзюбі любі²⁴ черевичкі куплю.

Черевичкі з кітайочки, пончошка єдвабна,
Якже дзюбу не любити, коли дзюба ладна?

Черевичкі з кітайочки, пончошки з атласу²⁵,
Ходи дзюба моя люба, бо не маю часу.

Кажи дзюбо моя люба, чи ти любиш мене;
А я піду до Матонькі, просити о тебе.

А я тебе дзюбу люблю сам тоє Бог знаєт,
Проси мами, проси тати, нехай нас злучаєт.

Коло млина конечина, явор похлив ся²⁶,
Як сі з дзюбу не оженю; не буду женив ся.

А там в лісі на галузі сорока скрегоче,
Ах мій Боже милостивий як сі тебе хоче.

*** Дзюба – власне повіспована дівчина.

(Вона)²⁷

А там в лісі при дорозі кокоче кокошка;
Того я холопця люблю, що дзюбати трошка.

(Він)

Якже дзюбу не любити, коли дзюба ладна;
А я дзюбу поцілую і на коня²⁸ гайда.

(Мати)²⁹

Не вір дзюбу Козакови, що він люльку курит;
Бо він мовил що тя возме, а він тебе дурит.

Не вір дзюбу Козакови, що він огонь креше;
Бо він піде до другої, а на тебе бреше.

(Він)

Ой прибіг мій кониченко³⁰ тай перед ворота;
Вийди дзюба моя люба, красенька, золота.

Ой не вийшла дзюба люба, іно єї³¹ мати.

(Мати)

А хто хоче дзюбу взяти, нех іде до хати.

(Він)

Богдай тебе дзюба люба, твоє чорне очи!
Не стоявби мій коничок³² до темної ночі.

Нещасливе конє мої треба од'їхати;
А що було серцю миле, треба занехати.

Ой піду я на гороньку, а на горі буські³³;
Які такі до дзюби, а я до Гануські³⁴.

Ой чия то Керничонька³⁵, що голуб купався?
Ах чия то дзюба люба, що я вни кохався?

(Вона)

Ой вийду я на гороньку, махну я рукою;
Наверни ся Козачоньку, згину за тобою.

(Він)

А хто любить³⁶ гарбуз, гарбуз, а я люблю диню;
А хто любить господаря, а я господиню.

А хто любить губи, губи, а я печериці;
А хто любить дівчатонька³⁷, а я молодиці.

(Вона)

Два голуби воду пили, а два голотили;
Богдай тії не сконали, що нас розлучили.

Ходжу нуджу по над берег, і тяшко вздыхаю,
Біднаж моя головонька, що долі не маю.

Хиба в воду зануруся, то юш не верну ся,
Збуду смутку і клопоту, там не зажуру ся.

Булож мене моя мати малую втопити;
Ниж³⁸ такую нещасную на той сьвіт пустити.

А як тяшко конопелькі на блоті³⁹ топити;
Єще тяше, моя мати! на тім світі⁴⁰ жити.

Ні я в лісі ні в долині, ані при роботі⁴¹;
Тільки моя головонька⁴² в журбі і клопоті.

Журила сі мати мною, як риба водою;
Дала мене в неволеньку, жалує за мною.

Стратила я вік ціли, юш сі не наднюю;
Деж я тепер в світі⁴³ ся, нещасна подію.

Ах ти Боже⁴⁴ мій єдини! ти моя потіха,
Потіш мене нещасную, вибав з того лиха!

Примітки

Запропонована читачам „Етномузики” публікація є першим українським перекладом статті австрійського науковця Карла Йозефа фон Гюттнера „Народні пісні”, надрукованої німецькою мовою на сторінках календаря-альманаху „Львівський пілігрим” 1822 року – *Hüttner Karl Joseph von. Volkslieder (Mit Bemerkungen begleitet vom Herausgeber) // Der Pilger von Lemberg, ein neuer, nach dem Horizonte von Lemberg eingerichteter Almanach, auf das Jahr nach Christi Geburt 1822, (von 365 Tagen) mit einem literarischen, ökonomischen und unterhaltenden Lesebuche für gebildete Personen beyderley Geschlechtes und jeden Standes, dann mit einem sehr bequemen und nützlichen Haus- und Geschäftsbuche versehen.* – Lemberg: Gedruckt und im Verlage bey Joseph Johann Piller, k. k. Gubernial- Buchdrucker und Buchhändler, 1822. – S. 86–96.

Календар-альманах „Львівський пілігрим” виходив у Львові паралельно двома мовами: німецькою (під назвою “Der Pilger von Lemberg”) та польською (під назвою “Pielgrzym Lwowski”). Відповідно й статтю К. Й. фон Гюттнера було опубліковано двома мовами: німецькою під назвою “Volkslieder (Mit Bemerkungen begleitet vom Herausgeber)” і польською – “Spiewy ludu”. Зважаючи на те, що К. Й. фон Гюттнер не володів українською й польською мовами, а отже статтю та коментарі до опублікованих у ній пісень писав німецькою, саме німецький варіант належить вважати оригінальним авторським текстом. Він і ліг в основу пропонованого перекладу.

У відчитанні словесних текстів польських та українських пісень було взято до уваги також польську публікацію статті К. Й. фон Гюттнера, у якій значно точніше передано автентичні пісенні тексти. Місця, де в обох публікаціях трапляються розходження, зазначено у коментарях наприкінці перекладу.

У посторінкових посиланнях подано пояснення К. Й. фон Гюттнера, у післятекстових – зауваги та коментарі редакторів.

У перекладі статті та відтворенні пісенних текстів кирилицею максимально збережено стилістику авторського тексту й особливості правопису.

¹ У польській публікації на сторінках польськомовного видання календаря-альманаху „Львівський пілігрим” (“Pielgrzym Lwowski”) стаття К. Й. фон Гюттнера має назву “Spiewy ludu”, у змісті альманаху натомість подано: *Spiewy ludu wiejskiego*.

² У німецькій публікації статті К. Й. фон Гюттнера на сторінках німецькомовного видання календаря-альманаху „Львівський пілігрим” (“Der Pilger von Lemberg”) на позначення українців західних теренів України, які тоді належали до Австрійської монархії, послідовно використано терміни „русняк” (*Rusniak*), у формі означення – „русняцький” (*rusniakisch*). У пропо-

нованому перекладі з німецької цей термін збережено. У польській публікації натомість вжито термін „руський” (*ruski*, лише у формі означення).

³ Далі подано короткий коментар про особливості видання, і зокрема перекладу польських та українських пісень німецькою мовою:

„А щоб дати можливість скласти собі якусь уявлення про ці пісні також і тим, хто не володіє польською і русняцькою мовами, різні особи спробували перекласти їх метрично і зокрема так, щоб їх можна було теж заспівати по-німецьки. Хто бодай почасти вміє оцінити труднощі такої спроби, як скувати подвійними путами віршовий розмір і музику, той не лише що не виявити нам хоч би й найменшої поблажливості, але навпаки, знатиме ще й подякувати за наші зусилля”.

Цей фрагмент вилучено із тексту пропонованого перекладу, оскільки у ньому не подаємо німецьких перекладів польських та українських пісень. Фрагмент також відсутній у польській публікації статті К. Й. фон Гюттнера.

⁴ У польській публікації рубрику названо *Krakowiak*. У змісті польськомовного видання календаря-альманаху „Львівський пілігрим” (“*Pielgrzym Lwowski*”) подано: *Krakowiaki, (z muzyką udzieloną przez JP. Morońskiego)*.

⁵ Далі подано короткий коментар про особливості перекладу польських краков’яків німецькою мовою, який вилучено із тексту пропонованого перекладу:

„Із наведених нижче краков’яків ті, що позначені номером I, подав Франц Карл Саломон, і вони є вільним перекладом реально існуючих [творів]; подані під номером II, натомість, є оригінально німецькими, їх вже багато років тому у самому Кракові, в кількості 24 [строф], склав один дуже вправний чоловік у результаті одного парі, в яке заклалися про те, чи можливо створити такі пісні по-німецьки та ще й зі збереженням і вираженням властивого їм духу й запалу. Спроба здобула одностайне схвалення серед знавців. Ми вибрали з-поміж цих пісень 12, які видалися нам найдалішими”.

У німецькій публікації статті К. Й. фон Гюттнера в рубриці „Краківські танці” подано два блоки (під номерами, зазначеними римськими цифрами I і II) текстів краков’яків по 12 двовіршів у кожному і лише німецькою мовою. Як зазначено у коментарі до рубрики, краков’яки першого блоку є німецькими перекладами оригінальних польських творів; у другому блоці представлено авторські краков’яки (автора не вказано). У пропонованому перекладі вирішено вилучити з рубрики „Краківські танці” німецькі тексти обох блоків, оскільки вони не представляють власне польської фольклорної традиції, а будь-який їх переклад з німецької чи то польською, чи українською мовою у зв’язку з цим вважаємо недоречним. Замість цих текстів подаємо зразки краков’яків, які були надруковані у польській публікації лишень польською мовою, без німецького перекладу (усього 27 текстів, цілком відмінних від уміщених у німецькій публікації).

⁶ У польській публікації рубрику названо *Mazur*. У змісті польськомовного видання календаря-альманаху „Львівський пілігрим” (“*Pielgrzym Lwowski*”) подано: *Mazur, śpiew ludu wiejskiego po Niemiecku, przekładania JP. Dornbacha, muzyka udz. p. JP. Morońskiego*.

⁷ У німецькій та польській публікаціях перед текстом німецького перекладу пісні вказано перекладача: (*Переклад Д о р н б а х а*).

⁸ У польській публікації: *A mnie chwile miléy płyną*.

⁹ Так у німецькій публікації, у польській: *Krówka*.

¹⁰ Так у німецькій публікації, у польській: *Kochać*.

¹¹ У польській публікації рубрику названо *Dumka ruská o Hryciu*. У змісті польськомовного видання календаря-альманаху „Львівський пілігрим” (“*Pielgrzym Lwowski*”) зазначено: *O Hryciu po Niemiecku, (przekładania F. K. Solomona, muzyka udzi. p. JP. Morońskiego)*.

¹² У німецькій публікації перед текстом німецького перекладу пісні вказано перекладача: (*Переклад Фр. К. С а л о м о н а*).

¹³ Цей рядок подаємо за більш поправним текстом польської публікації: *Pryuszol i Czetwer, uże Hryć pomer*; у німецькій публікації: *Pryuszol Czetwertok, uże Hryć umer*.

¹⁴ Так у польській публікації: *toho*, у німецькій помилково: *to ho*.

¹⁵ У німецькій і польській публікаціях помилково надруковано разом: *byłwin*.

¹⁶ Так у польській публікації: *i iei*, у німецькій: *inneu*.

¹⁷ Так у польській публікації: *se*, у німецькій: *ie*.

¹⁸ У польській публікації рубрику названо *Kozak*.

¹⁹ В обох публікаціях у німецькому перекладі пісня названа „Козак і дівчина”. Перед текстом перекладу вказано перекладача: *Переклад Фр. К. С а л о м о н а*. У змісті польськомовного видання календаря-альманаху „Львівський пілігрим” (“*Pielgrzym Lwowski*”) зазначено: *Kozak i dziewczyna, po Niemiecku, (przekładania F. K. Salomona, muzyka udzi. p. JP. Morońskiego)*.

²⁰ Так у польській публікації: *nariwau*, у німецькій: *parawau*.

²¹ Так у польській публікації: *zaśpiwau*, у німецькій: *zaspiwau*.

²² Тут і далі в обох публікаціях подано: *On*.

²³ Так у польській публікації, у німецькій помилково: *ia żtoboiu*.

²⁴ Так у польській публікації: *lubi*, у німецькій: *luby*.

²⁵ У німецькій публікації в тексті німецького перекладу пісні до цього слова подано примітку: „*Хоч одразу ж впадає у вічі, що ‘пончошки з атласу’ взяті тут лише заради рими, все ж у перекладі цього змінювати не хотілося*”. У польській публікації цієї примітки немає.

²⁶ Так в обох публікаціях: *pochlyu sia*.

²⁷ Тут і далі в обох публікаціях подано: *Ona*.

²⁸ Так у польській публікації, у німецькій слово подане з великої літери.

²⁹ Тут і далі в обох публікаціях подано: *Matka*.

- ³⁰ Так в обох публікаціях: *konyczenko*.
- ³¹ Так у польській публікації: *iei*; у німецькій незрозуміле: *ila*.
- ³² Так у польській публікації: *konyczok*, у німецькій: *koniczek*.
- ³³ Так у польській публікації: *buški*, у німецькій: *buski*.
- ³⁴ Так у польській публікації: *Hanuški*, у німецькій: *Hanuski*.
- ³⁵ Так у польській публікації: *Kiernyczońka*, у німецькій: *Kiernyczonka*.
- ³⁶ У польській публікації тут і далі: *lubyt*, у німецькій: *lubit*.
- ³⁷ У німецькій публікації: *diuczatońka*, у польській: *diuczatońka*.
- ³⁸ Так у польській публікації: *Nyż*, у німецькій: *Nyz*.
- ³⁹ У німецькій і польській публікаціях: *blóti*, однак тут маємо справу, ма-
буть, зі значком наголосу над літерою *o*.
- ⁴⁰ Так у німецькій публікації: *switi*, у польській: *świti*.
- ⁴¹ Так у польській публікації: *pry roboti*, у німецькій: *pry roboty*.
- ⁴² Так у німецькій публікації: *hołowońka*, у польській помилково:
kołowońka.
- ⁴³ Так у німецькій публікації: *switi*, у польській: *świti*.
- ⁴⁴ Так у польській публікації: *Boże*, у німецькій: *Boze*.

Переклад з німецької мови і коментар Андрія Вовчака

Нотний додаток

I. Краков'як

Краківський танець

[Без темпу]

The image shows a musical score for two pieces. The first piece, 'I. Krakow'jak', is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The second piece, 'Krakow'ski taniec', is also in 2/4 time with a key signature of one sharp. It consists of two staves of music, each with a first and second ending marked with '1.' and '2.' respectively. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

II. Mazur

Мазовецька народна пісня

Largo



Gdy w cys - tém po - lu sło - nec - ko swié - ci,



Dzio - nek przy ro - bo - cie prę - dzéy u - le - ci.

Vivace



A mnie mi - léy chwi - le ply - ną i go - dzi - na za go - dzi - ną



z mo - ią Ma - ry - sią ma - tu - lu, z mo - ią ic - dy - ną.

III. Руська думка

Русняцька народна пісня

Moderato maestoso



Ne cho - dy Hry - ciu na we - czer - ny - ci
[He хо - ди Гри - що на ве - чер - ни - ці]



bo tam diw - cza - ta wsi cza - row - ny - ci
бо там дів - ча - та всі - ча - ров - ни - ці



So - lo - ma pa - lut tay zi - la wa - rut
Со - ло - ма па - лют та й зі - ля ва - рут



te - be Hry - cu - niu zdrow - la po - zbaw - lut
те - бе Гри - цу - ню здоров - ля по - збав - лют.]

IV. Козак

Козацька пісня

Moderato



Ko-zak ko-nia na-po-wau Dziu-ba wo-du bra-la
[Ко-зак ко-пя на-по-ваў Дзю-ба во-ду бра-ла.]



Ko-zak so-bie za-spie-wau Dziu-ba za-pla-ka-la
Ко-зак со-бе за-спі-ваў, Дзю-ба за-пла-ка-ла.]



Fine

У нотному додатку подано тільки мелодії пісень, їхній же гармонічний супровід випущено як такий, що не має музично-етнографічного значення. Також виправлено всі явні похибки нотного запису, натомість неясність ритмічних малюнків на початках 2–3 та 5–6 тактів „Мазура” збережено, хоча в них найправдоподібніше щоразу замість крапкованих восьмих та тридцятьдругих повинні бути крапковані шістнадцяті та шістдесятчетверті ноти. „Краков’як” і закінчення „Козака” включно з варіантом викладені так само, як в оригіналі, без слів. У „Думці” ж довелося дещо скорегувати підтекстування наспіву.

На особливу увагу заслуговує окремо виписаний мелодичний варіант „Козака” – явище хіба безпрецедентне в історії музично-фольклористичної транскрипції. – *Примітка ред.*

Електронні копії німецької та польської публікацій Карла Йозефа фон Гютнера „Народні пісні” поміщені на CD, долученому до цього числа „Етномузики”.

Ліна Добрянська

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛОДИМИРА ГОШОВСЬКОГО У ЛЬВІВСЬКІЙ КОНСЕРВАТОРІЇ (1961-1969)

Розглянуто етномузикознавчу педагогічну діяльність Володимира Гошовського, яку вчений активно провадив протягом нетривалого часу викладання у Львівській консерваторії. Проаналізовано навчальні курси педагога, що забезпечували студентам комплексну музично-фольклористичну підготовку, та його роботу керівника народномузичної секції Студентського наукового товариства.

Ключові слова: Володимир Гошовський; Львівська консерваторія; етномузикологічна освіта.

У музично-фольклористичній діяльності Володимира Гошовського винятково важливе місце належить львівському періоду 1961-1969 років, пов'язаному із працею науковця у Львівській державній консерваторії ім. М.В. Лисенка (нині – Національна музична академія ім. М.В. Лисенка). Робота в цьому виші була визначальною для становлення В. Гошовського як етномузикознавця – теоретика і практика і разом з тим мала велике значення для навчального закладу, адже завдяки В. Гошовському тут відбулися чималі зрушення в студіях над народною музикою.

Загалом певні аспекти педагогічної праці В. Гошовського спорадично привертали увагу дослідників його доробку, та не настільки, як, наприклад, його науковий спадок¹. Однак розвідки, яка б цілісно характеризувала майже десятилітню педагогічну діяльність В. Гошовського у Львівській консерваторії, до цього часу не існує, хоча частково цієї теми торкалися у своїх працях В. Пасічник [38, с. 22-24], С. Перескоцька [41, с. 20-23] та автор цих рядків [10, с. 47; 15, с. 174]. Заповнити прогалину пропонується у даній статті, яка ґрунтується головним чином на численних архівних документах із Державного архіву Львівської області та Архіву Львівської національної академії імені М. В. Лисенка, більшість з яких вводяться у науковий обіг уперше.

¹ Короткий огляд літератури про педагогічну діяльність Гошовського див. [38, с. 21-22].

На формування В. Гошовського як педагога-етномузиколога та й на перебіг усієї його подальшої педагогічної роботи вагомий вплив мала власна освіта дослідника, яка була різнобічною і досить тривалою¹. Після закінчення гімназії майбутній науковець навчався у празькому Карловому університеті на філософському (історико-філологічному) факультеті за спеціальностями слов'янська етнографія та філологія, унаслідок чого здобув ступінь доктора філософії [33; 34]². Згодом, повернувшись до України, В. Гошовський закінчив Ужгородське музичне училище (у 1949 році) та екстерном – оркестровий факультет Львівської консерваторії за фахом „концертний виконавець та викладач” [34, с. 46]³.

Спеціальної системної музично-фольклористичної освіти В. Гошовський не мав як із об'єктивних причин – в середині ХХ століття

¹ Як свідчать автобіографії дослідника із його особових справ (в архіві ЛНМА зберігається дві особові справи В. Гошовського – студента [33] та викладача [34], у яких відповідно вміщено два різні в часі життєписи вченого), його загальна освіта розпочалася із початкової школи, потім були 6 класів Ужгородської української реальної гімназії, яку В. Гошовському не вдалося закінчити через переїзд родини до Праги, де в Празькій російській реальній гімназії майбутній дослідник складав іспити на атестат зрілості.

² У Карловому університеті В. Гошовський займався порівняльним мовознавством та славістикою, вивчав мови: усі слов'янські, іспанську, італійську та мови семітичної групи (арабську, ефіопську і староврейську). Згодом „мовознавство (загальне і порівняльне) відійшло на задній план і залишилася орієнталістика як другий фах”, а першим фахом стало „те, що називалося слов'янською слов'янографією та палеоетнографією” [28, с. 35].

³ Влаштуваючись на роботу до консерваторії, В. Гошовський детально описав основні етапи своєї музичної підготовки, зокрема зазначивши, що вчився гри „на скрипці в музичній школі місцевого педагога В. Ромішовської (абсольвентки Віденської консерваторії по класу скрипки проф. Ондржілека). Під час університетських студій я слухав лекції по історії музики у проф. Бекінга, гармонію та контрапункт у доц. Фейдлія, відвідував “colegium musicum”. В той час я захопився грою на народних інструментах і особливо гітарою. Я брав уроки у видатного гітариста-віртуоза Анхеля Іглесія (учня А. Саговіі). Керував самодіяльним домровим оркестром гімназії в Празі – Панкраї” [34, с. 51]. У Празі В. Гошовський також керував власним самодіяльним хором. З музикології тоді „цікавився тільки старовинним російським (церковним) співом та проблемами семіографії, тобто розшифровками [...] т. зв. ‘невмових нотацій’” [28, с. 35].

Здебільшого із музикою була пов'язана і робота вченого у період, що передував львівському: протягом тривалого часу він викладав в Ужгородській музичній школі та музичному училищі гру на народних інструментах, аранжировку, оркестровку, педагогіку і методику викладання гри на народних інструментах тощо, працював як виконавець – соліст-гітарист та учасник ансамблів [34, с. 51].

здобути її було важко і за кордоном, і в Україні [25], так і через обставини особистого характеру. В одному з листів В. Гошовський згадував, що „після закінчення гімназії, університету або консерваторії [...] спеціально фольклористикою не цікавився” [28, с. 34-35]. У консерваторії вона пройшла повз увагу дослідника, можливо, і тому, що екстерністам курс „народної творчості” не читався і від них „не вимагали навіть скласти залік” [28, с. 35]. Однак попри те, що В. Гошовський початково „розминувся із своїм покликанням” [7, с. 8], здобуті протягом попередніх років знання у сфері мовознавства (лінгвістики), етнографії та музики, допомогли йому в 33-літньому віці знайти для себе нову спеціальність – етномузикологію, що знаходилася на перетині цих трьох наук [7, с. 9].

В. Гошовському дуже швидко вдалося стати фахівцем у новообраній галузі, у чому йому надзвичайно допомогла самоосвіта – вивчення та критичне осмислення великої кількості спеціальної музично-фольклористичної літератури, до чого вчений призвичаївся у роки навчання в Карловому університеті¹. Властиво, ще під час проживання в Ужгороді в середині 1950-х років саме зі студіювання джерел (з-поміж яких були „видання НТШ, праці та збірки Колесси, Роздольського-Людкевича, Гнатюка та ін” [28, с. 36]) та виїздів у терен розпочався етномузикологічний шлях ученого [10, с. 45]. Разом з тим, дослідник намагався здобути й „офіційну” музично-фольклористичну освіту, яку на той час в Україні надавала тільки аспірантура Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії [Див: 36, с. 17; 21, с. 9]. У 1958 році В. Гошовський спробував туди вступити, підготувавши реферат майбутнього дисертаційного дослідження на тему „Коломийка у слов’ян та інших народів”, однак попри те, що він успішно склав іспити в заочну аспірантуру, у навчанні йому було відмовлено [8, с. 402-403].

Самотужки продвжуючи теоретично-практичні студії над народною музикою, В. Гошовський пов’язував свій подальший науковий зріст з роботою у Львівській консерваторії, сподіваючись таким чином „вийти „на орбіту” науковця” [40, с. 137]. Переїзд до Львова приваблював і можливістю одержати більший доступ до львівських бібліотек, „які мали у своїх фондах всю необхідну для пізнання історії музичної фольклористики в Європі літературу” [28, с. 30].

¹ В. Гошовський згадував, що протягом навчання у Празі проводив у бібліотеках 4-6 годин щоденно [28, с. 31].

Загалом попри побоювання вченого¹ у нього не виникло особливих проблем із зарахуванням на роботу у цей виш: протягом кількох попередніх років він встиг зарекомендувати себе як фаховий дослідник народної музики Закарпаття, завдяки чому заслужив прихильне ставлення і ректора консерваторії Миколи Колесси², і завідувача теоретико-композиторської кафедри Станіслава Людкевича [40, с. 131]. На той час В. Гошовський уже мав стаж роботи у виші: протягом п'яти років він читав німецьку мову в Ужгородському університеті [34, с. 47], і досвід викладання народномузичних дисциплін: від 1959 року він вів у музичному училищі курс народної творчості [34, с. 57]. 11 червня 1961 року вчений подав до консерваторії заяву на ім'я ректора М. Колесси з проханням прийняти його на роботу, успішно пройшов конкурс та, згідно із заявою в його особовій справі, вже 10 липня 1961 року був затверджений на посаді старшого викладача оркестрової кафедри [34, с. 48].

Хоча В. Гошовський перш за все прагнув зосередитися на музичній фольклористиці, у консерваторії на той час була вакансія лише викладача домри, яку він і зайняв. Щоправда, у заяві при вступі на роботу науковець зазначив: „Крім спец[іального] інструменту домри (балалайки, гітари), я можу також викладати аранжировку й оркестровку, методику та народну творчість. Працюючи в консерваторії, я мав би змогу більше займатися і науково-дослідною роботою в галузі музичного фольклору [...]” [34, с. 49].

Як свідчать архівні матеріали, В. Гошовський протягом тривалого часу числився та викладав на двох кафедрах – оркестровій та іноземних мов³ [47, спр. 251, 267, 271, 286, 315, 337], хоча працював також і на історико-теоретичній, на яку був офіційно зарахований лише у 1964 році. Приблизно у той же час він одержав учене звання доцента: за нього проголосувало 14 із 15-ти членів Вченої ради. Під час обговорення кандидатури дослідника за присвоєння йому звання доцента

¹ Свої сумніви В. Гошовський висловив у листі від 11 червня 1961 року до декана консерваторії Іларіона Гриневецького: „Щойно надіслав на ім'я М.Ф. Колесси заяву і документи для участі в конкурсі на заміщення вакантної посади ст[аршого] викладача по класу домри. [...] надії на “перемогу” в конкурсі в мене мало” [40, с. 137].

² Про це згадував і В. Гошовський [28, с. 30], і сам М. Колесса [29, с. 88].

³ У звіті консерваторії за 1961 рік було констатовано, що навантаження В. Гошовського складало 418 годин на кафедрі народних інструментів та 942 годин на кафедрі іноземних мов [47, спр. 271].

виступили, зокрема, С. Людкевич („Наукова робота і робота практична з студентами мають гарні результати, і кафедра історії і теорії музики гаряче підтримує його кандидатуру”), Марія Білинська („Прекрасно поставив у консерваторії фольклористичну роботу і заохотив включитись у неї багатьох студентів. Він – один з найбільш достойних кандидатів на звання доцента”), Євген Козак та Ісидор Вимер [47, спр. 315]¹.

Разом із тим, не будучи спершу навіть приналежним до музикознавчої кафедри, учений не лише одразу ж активно включився в її робочий процес², а й, фактично, очолив етномузикологічну дослідницьку та педагогічну діяльність. Це сталося головню завдяки тому, що ще до кінця 1961 року В. Гошовському вдалося досягти у консерваторії двох важливих результатів: створити Кабінет народної музики [Дет. див. : 45; 10; 12] та організувати фольклористичну секцію (початково – гурток) Студентського наукового товариства (СНТ)³.

Ці дві події були пов’язані між собою і безпосередньо стосувалися й педагогічної праці вченого. Так, В. Гошовський глибоко вболівав за стан тогочасної музично-фольклористичної підготовки, вважаючи що „Академія Наук УРСР та консерваторії України не спроможні були до цього часу [...] виховати кадри фольклористів (збирачів та дослідників)”⁴ [37, с. 34]. Високо цінуючи свою власну „первісну вищу освіту”, яка, за словами дослідника, відкрила йому шлях до науки [28, с. 31], В. Гошовський прагнув налагодити таке ж ефективне навчання у

¹ В архівних документах включно до 1968 року В. Гошовський фігурує то старшим викладачем [47, спр. 336, 337, 362, 369, 483], то виконуючим обов’язки доцента [47, спр. 406, 420], до того ж – у Плані науково-методичної і творчої роботи консерваторії на 1966 рік і доцентом, і старшим викладачем одночасно [47, спр. 404].

² „До роботи нашої кафедри включається тов. Гошовський, який активно працює в ділянці фольклору” – таке повідомлення зробив С. Людкевич 18 листопада 1961 року на черговому кафедральному засіданні [47, спр. 277]. За свідченням Стефанії Павлишин, В. Гошовський „від самого початку роботи у Львівській консерваторії розвинув різнобічну діяльність, що далеко виходила за межі його обов’язків” [35, с. 90].

³ Сам В. Гошовський живив назву „фольклорна секція” [47, спр. 255]. В архівних документах згадується, що фольклорний гурток існував у виші ще за рік до приходу туди В. Гошовського, однак про діяльність цього осередку, старостою якого була Любов Івахів, а науковим керівником – Михайло Антків, нічого невідомо [47, спр. 253].

⁴ Про це В. Гошовський говорив на Республіканській нараді з питань фольклору, що відбулася у Львові у листопаді 1961 року [37, с. 34, виноска 1 на с. 34].

Львівському музичному виші, вважаючи, що п'яти років перебування у консерваторії цілком достатньо для підготовки молодих етномузикознавців [47, спр. 255]. Звичайно, що такого ж характеру мета вимагала правильної організації музично-фольклористичного навчання, у чому вченому якраз і допомагали створені ним етномузикологічні осередки.

Народномузичний кабінет – за висловом В. Гошовського, його власна „міні-А[кадемія]Н[аук]” [28, с. 30] – став у консерваторії не просто допоміжною структурною одиницею, призначеною обслуговувати навчальний процес, а насамперед „експериментальною лабораторією і центром наукової діяльності студентів і молодих педагогів”, який згодом виріс до „головного вогнища фольклористичної праці в Україні” [7, с. 10]. У Кабінеті містився аудіоархів записів народної музики, підручна бібліотека, мав він і необхідне технічне обладнання, яким опікувалася лаборант Кабінету Валентина Мазур. „Всі студенти консерваторії одержували у фольклорному кабінеті необхідні консультації з питань українського фольклору та відповідну літературу” [47, спр. 442]. Там проводилися позаурочні заняття із студентами, які і під опікою педагога, і самостійно транскрибували народномузичні твори, у тому числі і здобуті особисто під час етнографічної практики, „на основі зібраного та розшифрованого матеріалу, студенти писали свої курсові реферати та доповіді для наукової конференції” [47, спр. 442]. У Кабінеті регулярно відбувалися засідання фольклористичної секції СНТ, які відвідували зацікавлені студенти, викладачі і навіть С. Людкевич¹. Загалом підрозділ „Робота зі студентами” був постійною складовою загальноконсерваторських річних звітів про діяльність Кабінету [47, спр. 369, 442, 484].

Інше важливе започаткування В. Гошовського – організація фольклористичного студентського осередку – відбулося навіть раніше, аніж заснування Кабінету. Фактично, потреба у приміщенні для секційних занять була однією із підстав для створення Кабінету: „Фольклорна секція СНТ повинна мати своє спеціальне приміщення, обладнане відповідним інвентарем та апаратурою, тобто фольклорний кабінет” [47, спр. 255] – це вчений зазначив у підготовленому ним восени 1961 року „Плані покращення науково-дослідної роботи фольклорної секції СНТ консерваторії” [47, спр. 255]. У проекті були накреслені ос-

¹ Така інформація дещо не збігається з фактами, які наводить у своїх спогадах Б. Луканюк [24, с. 23], однак підтверджується фотографіями, що зберігаються в архіві ПНДЛМЕ (колишнього Кабінету народної творчості).

новні завдання і для керівника, і для учасників секції. В. Гошовський вважав своїм обов'язком дати студентам основи збирацької, транскрипційної та науково-дослідної роботи, а також навчити їх „самостійно мислити, шукати, досліджувати і розв'язувати проблеми музичної фольклористики” [47, спр. 255]. Студенти ж були зорієнтовані або на вивчення цілісної народномузичної культури одного села (групи сіл), або певного народномузичного явища, поширеного на одній визначеній території. Результатом цих студій повинен був стати підготовлений до друку народнопісенний збірничок „з відповідними коментарями, відсилачами мелодико-ритмічних та тематичних паралелів та вступною аналітичною розвідкою” [47, спр. 255]. Педагог наголошував на тому, що найкращі студентські роботи необхідно публікувати¹.

У наступні роки В. Гошовський успішно реалізовував свій план. І хоча з об'єктивних причин виявилось нереальним видати згадані збірнички², студентські дослідження втілювалися у вигляді рефератів, курсових робіт, доповідей тощо. Попри те, що педагог інколи і нарікав на опікуваний ним молодіжний осередок³, протягом 1962–1969 років під керівництвом В. Гошовського був підготовлений об'ємний масив розвідок найширшої тематики. У переважній більшості ці праці були тереновими дослідженнями, що базувалися на матеріалах з архіву Кабінету народної музики. Джерельний матеріал, як згадувалося вище, студенти в основному здобували власноруч – у консерваторських експедиціях або ж, рідше, цілком самостійно⁴.

¹ У плані роботи СНТ на 1961/62 навчальний рік В. Гошовський під першим пунктом зазначав: „Підготовка до друку збірничка пісень з відповідними коментарями та вступною розвідкою ‘Пісні села Бітля Турківського району Львівської області’” [47, спр. 255]. Виконувати цю роботу мав студент диригентського факультету Андрій Кушніренко, який у 1959 році брав участь у консерваторській експедиції в це село під керівництвом Ярослава Шуста.

² Навесні 1963 року ректор консерваторії М. Колесса зробив спробу отримати дозвіл на ротапринтне друкування збірничків народних пісень, укладених на основі матеріалів архіву Кабінету, надіславши спеціальне клопотання до міністра вищої та спеціальної освіти [47, спр. 311]. У 1967 році В. Гошовський ще раз намагався видати серійні збірочки за матеріалами з архіву, формально приурочивши це до чергового партійного ювілею. Обидві спроби не увінчалися успіхом – вочевидь, що за таких несприятливих обставин публікація студентських збірок була ще менш імовірною.

³ У листі до Анни Рудневої від 28 листопада 1966 року він навіть називав фольклористичну секцію СНТ „фікцією” [39, с. 151].

⁴ Прикладом такої роботи може бути розвідка відомого нині етномузиколога Михайла Мишанича „Музично-синтаксичні особливості пісень лемків-репатріантів”.

Згідно з планами дослідника, студенти займалися вивченням автентичної музики одного населеного пункту (усього репертуару чи лише окремих жанрів), або розробляли вужчі теоретичні проблеми¹. Географія студентських досліджень першого типу найчастіше охоплювала карпатські та підгірські терени – місцевості, які лежали у колі інтересів самого В. Гошовського [10, с. 50]. Теоретичні ж студії найчастіше торкалися питань ладовості, ритміки, а також семіотики², вельми актуальної для вченого у львівський період³. Деякі дослідження були присвячені і проблемам музичної фольклористики, зокрема доробку та життєвому шляху Климента Квітки – особи, знакової для В. Гошовського. Розвідки про К. Квітку, виголошені у квітні 1963 році на науковій конференції СНТ [41, с. 21]⁴, фактично, стали першими кроками у вітчизняному квіткознавстві⁵ [37, с. 37].

В. Гошовський активно заохочував студентів до публічних презентацій результатів своїх наукових напрацювань: студентські доповіді спершу зачитувалися та обговорювалися на поточних засіданнях секції СНТ, згодом найкращі з них виголошувалися на щорічних загальновишівських конференціях⁶, а інколи – і на заходах далеко за

¹ Перелік окремих зразків таких студентських робіт див.: [10, с. 56].

² У 1967/68 навчальному році В. Гошовський створив при Кабінеті „гурток структурного аналізу та застосування точних наук в музикознавстві”. Тематика робіт гуртківців не заторкувала проблем етномузикології або ж стосувалася їх лише частково, як наприклад, студія „Застосування коломийкової структури в творчості українських радянських композиторів” відомого нині музикознавця Віктора Козлова, тоді – студента III курсу. У річному звіті за цей навчальний рік В. Гошовський зазначав, що „працюючи в гуртожитку, студенти вивчали також літературу з питань кібернетики, теорії інформації, семіотики, структуралізму тощо” [47, спр. 442]. Сміливі експерименти вченого, на жаль, викликали значний супротив в окремих викладачів консерваторії, свідченням чого є архівні документи – див.: [47, спр. 458], і спогади колег В. Гошовського [35, с. 90].

³ Як згадував учений, його інтерес до семіотики та музичної кібернетики пробудився саме в роки викладання у Львівській консерваторії [7, с. 10]. У 1964 р. вийшла стаття В. Гошовського „Фольклор і кібернетика” [5], у 1966 – „Семіотика у допомогу фольклористу” [4].

⁴ Детальніше про цю конференцію та перелік розвідок див.: [37, с. 36-37].

⁵ Наскільки відомо, восени 1963 року Львівське і Київське СНТ збиралися провести спільну республіканську конференцію з нагоди десятих роковин смерті К. Квітки [37, с. 36-37; 47, спр. 311], на якій також повинні були прозвучати три доповіді про К. Квітку, виголошені на згаданій квітневій звітній конференції СНТ.

⁶ Як правило, щороку проводилася загальноконсерваторська звітна студентська конференція, а також протягом року до тодішніх „червоних дат календаря” приурочувалося ще кілька конференцій [47, спр. 339, 406 та ін.].

межами Львова¹. Оскільки доповідей, як правило, було багато, педагог вважав, що їх „треба не говорити, а читати: регламент часу. Читати цікаво, коротко, стисло про конкретні і нові відкриття” [47, спр. 406]. Кращі розробки молодих етномузикологів брали участь у конкурсах студентських робіт, посідаючи призові, у тому числі і найвищі місця². Так, найбільшим успіхом за весь час існування СНТ Львівської консерваторії стала перемога Ярослава Бодака у 1971 році на „Всесоюзному конкурсі на кращу наукову роботу вищих навчальних закладів СРСР” із розвідкою про лемківське весілля [27, с. 146]. Попри те, що ця подія відбулася вже після звільнення В. Гошовського із консерваторії, саме під патронатом ученого Я. Бодак розпочав і провадив дослідження лемківського фольклору [3, с. 107], захистивши у 1972 році дипломну роботу на цю ж тему під керівництвом Зиновії Штундер [2]. Загалом фольклористична секція, керована В. Гошовським, була однією із найуспішніших у СНТ, що не раз відзначалося на різноманітних вишівських засіданнях, у щорічних консерваторських звітах тощо [47, спр. 225, 406]³.

Звичайно, що у вихованні молодих етномузикологів незамінну роль відіграла викладацька діяльність В. Гошовського. Як згадувалося вище, дослідник певний час офіційно навіть не числився на історико-теоретичній кафедрі, однак, згідно з його особовою справою, вже у 1961 році „читав курс народної творчості”⁴ [34, с. 63]. Тут, вочевидь, не йшлося про викладання основного предмету „Народна

¹ За спогадами Василя Зеленчука, він брав участь у студентській конференції, що проводилася у Новосибірську. Також відомо, що студенти консерваторії планували взяти участь у міжвишівській конференції СНТ „Народні інструменти”, що мала відбутися у Казані [47, спр. 478].

² У всесоюзному конкурсі студентських робіт брали участь, зокрема, зазначена у виносці 2 на стор. 129 розвідка В. Козлова, а також студія В. Зеленчука „Роль інтерлюдії та приспіву в українських народних піснях”. Згадане у виносці 1 на стор. 128 дослідження А. Кушніренка „Сучасний музичний фольклор села Бітля” була визнаною кращою студентською роботою в республіці, про що навіть згадувалося у львівській пресі в коротенькій замітці про Кабінет народної творчості [1].

³ Викликає деякий подив, що діяльність фольклористичної секції майже повністю пройшла повз увагу дослідників історії Студентського наукового товариства консерваторії, оскільки у підрозділах, присвячених цьому товариству, фольклористична секція або згадується дуже побіжно, або ж взагалі ніяк. Див.: [27, с. 142-148; 18].

⁴ Це зафіксовано у характеристиці вченого для виїзду за кордон у травні 1962 року.

творчість” на історико-теоретичному факультеті¹, оскільки це було багатолітньою прерогативою С. Людкевича [13, с. 43]. Хоча, за спогадами Богдана Луканюка, наприкінці шістдесятих років В. Гошовський таки читав цю дисципліну, але для музикознавців-заочників.

Головним же предметом, який одержав у своє розпорядження В. Гошовський, стала „Фольклорна практика”, яку раніше у консерваторії вів Ярослав Шуст, відповідальний у виші за практичні народномузичні курси [14, с. 292]. Цей предмет – який фігурував у консерваторських документах також під назвами „Фольклор” або „Музичний фольклор” [14, с. 292] – був факультативом для студентів-музикознавців². Те, що він не входив до дисциплін спеціального циклу, підтверджують і слова самого В. Гошовського [39, с. 151]³, і робочий навчальний план за 1961 рік [47, спр. 270]⁴, і той факт, що студенти історико-теоретичного факультету проходили основний курс у С. Людкевича і факультативний у В. Гошовського одночасно, у першому та третьому семестрах⁵.

¹ „Народна творчість” викладалася протягом 1-3 семестрів [47, спр. 315], щоправда наприкінці 1964 року Міністерство культури спробувало зліквідувати дисципліну із спеціального циклу, зробивши її факультативною, і залишити тільки для студентів спеціалізації „музична фольклористика”. Реагуючи листом на нову навчальну програму, ректор консерваторії М. Колесса не тільки не погодився із цими „новаціями”, але й запропонував „ввести в нові плани курс народної творчості на відділі народних інструментів, як це було в старих планах” [47, спр. 333].

² Є підстави вважати, що В. Гошовський читав етномузикознавчі дисципліни також і на музично-педагогічному факультеті консерваторії, на користь чого говорять численні самостійні роботи студентів цього факультету [48].

³ Про це педагог згадував у листі до Анни Рудневої: „Фольклорная практика для студентов ИТФ [Историко теоретического факультета] – факультативна.” [39, с. 151].

⁴ Згідно із цим планом, музикознавці у 6-7 семестрах мали факультативний предмет обсягом у 100 годин, із такою ж назвою, як і основний – „Народна музична творчість”. Основний курс „Народної музичної творчості” входив до спецциклу для музикознавців у першому семестрі, 36 лекційних та 12 семінарських годин. Виконавці ж за планом 1961 року мали 34 факультативні години цієї ж дисципліни у четвертому семестрі [47, спр. 270]. Факультативний курс для музикознавців обіймав 99 годин, крім цього 16 семінарських годин відводилося на опрацювання матеріалів фольклористичних експедицій. У шостому та восьмому семестрах була також передбачена експедиційна практика.

⁵ Це підтверджується заліковою книжкою Б. Луканюка (тоді – студента-другокурсника історико-теоретичного факультету) та журналом з „Фольклорної практики”: перша містить запис про іспит з „Народної творчості” у С. Людкевича від 30 грудня 1968 року [24, с. 29], а журнал, де Б. Луканюк значиться у списку студентів, – відмітку про останнє заняття у В. Гошовського 23 грудня 1968 року [16].

Про особливості викладання музично-фольклористичних дисциплін у В. Гошовського нині можна довідатися із не надто численних, але різноманітних джерел – починаючи від архівних документів і закінчуючи спогадами учнів та колег педагога [3; 38; 24]. Чи не найбільше інформації містять два джерела: робочий журнал педагога за 1968/69 навчальний рік [16] та протокол обговорення двох відкритих уроків, які В. Гошовський дав протягом 1967/68 навчального року [47, спр. 384]. Причиною, з якої були проведені ці уроки, стало не так практиковане у консерваторії ще з 40-х років взаємовідвідування та стенографування лекцій, як необхідність перевірки викладацької роботи науковця. Невідомо чому в традиційній щорічній характеристиці педагога, яку зазвичай готував С. Людкевич як завідувач кафедри, з'явився додаток невідомого авторства, де йшлося про те, що В. Гошовський „читає лекції на недостатньому рівні”. Як свідчить протокол, це викликало занепокоєння і в самого С. Людкевича, і в членів кафедри, які „вважали т. Гошовського на підставі його наукових робіт за солідного науковця. Тому було вирішено детально ознайомитися з його лекціями” [47, спр. 384]. Відкриті заняття одержали високу оцінку на засіданні історико-теоретичної кафедри, що відбулося на початку 1968 року, особливо схвальними були відгуки С. Людкевича, який назвав рівень лекцій не просто задовільним, але навіть взірцевим [47, спр. 384].

Курс „Фольклорної практики” В. Гошовський читав, орієнтовно, два (можливо, три) семестри, по дві години щотижнево у формі індивідуальних лекцій [16; 47, спр. 384]¹ – що в загальному обсягу було навіть менше, ніж передбачалося офіційним навчальним планом². Щоправда, педагог намагався одержати додаткові години роботи зі студентами, піднімаючи на Вченій раді питання про те, щоб „музикознавці і композитори проходили один рік практики у фольклорному кабінеті” [47, спр. 289]. Ще одним способом якимось компенсувати невеликий обсяг курсу стала індивідуальна робота В. Гошовського зі студентами, які під контролем викладача виконували самостійні завдання різного плану, здаючи їх наприкінці семестру – очевидно, це було певною альтернативою заліку, який не був передбачений навчальними програмами³. Одним із видів самостійної роботи (що, напевно, було інспіровано осо-

¹ Саме таку назву – „журнал відвідування **індивідуальних** лекцій” (виділення моє. – Л.Д.) – мав згаданий робочий журнал В. Гошовського [16].

² Див. виноску 4 на стор. 131.

³ В. Гошовський був незадоволений тим, що предмет не мав заліку, оскільки це позбавляло студентів стимулу сумлінно виконувати завдання із транскрипції: „В

бистим празьким освітнім досвідом¹) В. Гошовський зробив опрацювання великої кількості музично-фольклористичної літератури. На основі прочитаного студенти писали рецензії та реферати: наприклад, Б. Луканюк згадує, що він, будучи музикознавцем-заочником, на першому курсі готував за завданням педагога реферат про ладові концепції Філарета Колесси та Олександра Правдюка [24, с. 12]². До того ж В. Гошовський, наполягаючи на тому, що осмислення студентами джерел обов'язково має бути критичним, та заохочуючи їх у відгуках не надто зважати на авторитети [3, с. 107], сам виявляв велику обережність до початкових напрацювань свої вихованців³.

Цілий весняний семестр другого курсу В. Гошовський відводив для практичних робіт. Цьому передував семестр групових теоретичних занять для першокурсників, який був тематично дуже насиченим. „Слід мати на увазі, – наголошував В. Гошовський на засіданні історико-теоретичної кафедри, – що я мушу вичитати цілий курс народної творчості за 32 години. А цього дуже мало, щоби охопити все і вся та ще й до того докладно, з багатьма музичними прикладами” [47, спр. 384]. За інформацією із конспектів студентів В. Гошовського, їм читалися такі лекції: „Що таке фольклор”, „Що таке народна пісня”, „З історії збирання та дослідження народної пісні”, „Початок музики”, „Місце фольклору в історії музики”, „Виникнення жанрів”, „Знакові системи (семіотика)”, „Аналіз звукової системи і звукоряду”, „Веснянки”, „Купальські пісні (Петрівчані)”, „Русальні пісні”, „Осінній цикл”, „Весільні пісні”, „Речитативні форми в народній творчості”, „Народна лірика”, „Народне багатоголосся”, „Народні танці”, „Класифікація народних інструментів” [38, с. 23-24]. Якщо загалом оцінити тематику лекцій В. Гошовського, стає зрозумілим, що педагог, офіційно викладаючи на стаціонарі лише факультатив „Фольклорна практика” та ко-

експедицію студенти їдуть охоче, але відмовляються розшифровувати матеріали (Заліки з фольклорної практики не виставляються)” (переклад з рос. мій. – Л.Д.) [39, с. 151]. Разом із тим студенти-заочники складали В. Гошовському іспит, оскільки вивчали у педагога „Народну творчість”, а не „Фольклорну практику”, про що йшлося вище – це, зокрема, підтверджується і спогадами Я. Бодака [3, с. 107].

¹ Див. виноску 1 на стор. 124.

² У ПНДЛІМЕ зберігаються ще кілька схожих студентських робіт – рецензії на праці Леоніда Ященка та Миколи Лисенка [48]

³ Підсумовуючи результати однієї із наукових студентських конференцій, В. Гошовський зауважив: „Критика повинна бути обережною: це їхні перші кроки” [47, спр. 406].

роткий курс „Народної творчості” заочникам, насправді охоплював проблематику значно ширшого кола етномузикологічних дисциплін. Показово, що вони практично збігаються із визначеними Б. Луканюком у його дослідженні про концепцію викладання етномузичних дисциплін предметами, необхідними студентам вишів для засвоєння азів музичної фольклористики, базовими з-поміж яких є (1) „Вступ до етномузикознавства” (на заміну традиційному курсу „музичного фольклору”), (2) „Музично-етнографічна документація” та (3) „Аналіз народномузичних творів” [23, с. 129]. Кожному із цих предметів більшою чи меншою мірою знайшлося місце у навчальному курсі В. Гошовського.

(1) *Перша* дисципліна у шістдесяті роки традиційно представляла собою не так відповідніший рівню вишу „Вступ до етномузикознавства”, як „усереднений” курс музичного фольклору¹, зорієнтований головню на вивчення окремих народномузичних жанрів [23, с. 115]. Серед таких лекцій були: „Класифікація народних пісень. Визначення жанрів”, „Огляд жанрів народних пісень. Обрядові пісні”, „Народний епос”, „Трудові, історичні та ліричні пісні” [16], „Календарні обрядові пісні” [47, с. 384]². Разом з тим окремі лекції педагога – „Теоретичні питання фольклористики”, „Бібліографія з українського фольклору”, „З історії збирання та дослідження народних пісень” – за своїм змістом більше наближалися до дисципліни „Вступ до етномузикології”, оскільки присвячувалися не так самому музичному фольклору, як науці, що його вивчає, музичній фольклористиці.

(2) Вагому частку свого курсу, що було не дивно з огляду на основне призначення предмета „Фольклорна практика”, В. Гошовський відводив на *другу* із дисциплін, документацію музичного фольклору, включаючи і три її субдисципліни (також згідно з концепцією Б. Лука-

¹ „Усередненість” полягала в тому, що без особливих відмінностей курс „музичного фольклору” читався „на всіх етапах музичного навчання – від академії та університетів до училищ і шкіл” [23, с. 115]. Як свідчать архівні матеріали, цей курс повинен був викладатися в музичних училищах як мінімум від середини 50-х років. Унаслідок цього Міністерство культури СРСР навіть робило спроби взагалі ліквідувати згадану дисципліну в консерваторіях на виконавських факультетах та на чверть скоротити на інших факультетах [47, спр. 157]. Згадки про наявність предмету „Народна творчість” в училищних програмах у 50-60-ті роки містяться і в інших документах [47, спр. 336, 337, 404].

² Найімовірніше, теми, присвячені окремим народномузичним жанрам, неминуче збігалися із тими, що у той же час викладав музикознавцем С. Людкевич, однак В. Гошовський, як буде зрозуміло далі, застосовував інший спосіб подання матеріалу.

нюка): методику польової роботи, транскрипцію народномузичних творів та музично-етнографічну архівістику¹. Оволодіння навичками збирацької праці педагог вважав одним із найважливіших завдань майбутніх етномузикологів [47, спр. 255]. Теоретичні знання та практичний досвід у цій галузі студенти набували головню під час фольклористичних експедицій, участь у яких саме завдяки В. Гошовському стала для них обов'язковою². Це нововведення педагога цілком себе виправдало, оскільки якраз безпосередня присутність на збирацьких сесансах, спостереження за живою фольклорною традицією найсильніше зацікавлювало студентів етномузикологією, спонукало до подальшої роботи із зафіксованими в терені матеріалами. В експедиції разом із В. Гошовським їздили як студенти-музикознавці перших двох років навчання [47, спр. 422], так і представники старших курсів та інших спеціальностей, як правило, зацікавлені члени фольклористичної секції СНТ [47, спр. 312]. Також педагог заохочував студентів самостійно записувати фольклор і зазвичай депонував їхні записи в архіві Кабінету, як це було, наприклад, із творами, зафіксованими Орестом Олійником, Михайлом Мишаничем, Юрієм Сливинським та іншими³. На основі польових матеріалів, здобутих і під час практики, і самостійно, під керівництвом В. Гошовського були написані та захищені дві дипломні роботи: Людмили Карпеко про календарні пісні Волинської області [20] та Юрія Сливинського про гуцульське весілля [44]⁴.

¹ Остання на заняттях В. Гошовського заторкувалася лише опосередковано – відомо, зокрема, що В. Гошовський у згаданому вище проекті покращення роботи фольклористичної секції СНТ запланував залучати студентів до „складання музично-аналітичної картотеки на матеріалах фольклорних експедицій” [47, спр. 255] або „складання музично-аналітичної та тематико-змістової картотек” [47, спр. 255], тим самим ознайомлюючи їх із основами систематизації записів у музично-етнографічному архіві.

² У попередні роки попри те, що музично-етнографічна практика була передбачена навчальними планами для музикознавців (див. виноску 4 на стор. 131), студенти брали участь в експедиціях лише за бажанням – так, зокрема, було у 1958-1961 роках під час перших консерваторських виїздів, керованих З. Штундер та Я. Шустом.

³ Матеріали, що потрапили в архів не внаслідок консерваторських експедицій, а надходили від окремих осіб, згодом утворили об'ємний архівний фонд (за сучасним шифром „НЗ” – „надходження зовнішні”). Див. про це [10, с. 49 та виноска 15-16 на с. 49].

⁴ Ці два дослідження поклали початок цілій низці дипломних теренових студій, виконаних у наступні десятиліття студентами спеціалізації „музична фольклористика” [9].

Наступним етапом документації після польових досліджень для студентів ставала музично-етнографічна транскрипція. Хоч, як згадувалося вище, більшість практичних занять із транскрипції проводилися на другому курсі, знайомство з азами транскрибування відбувалося вже на першому, зокрема на лекціях теоретичного характеру на зразок „Ознайомлення з методами нотації пісень” [16]. Загалом же студенти В. Гошовського займалися транскрибуванням народномузичних творів протягом усього етномузичного курсу, який завершувався написанням різноманітних за тематикою розвідок, на зразок „Ладкання з сіл західної Бойківщини”, „Гуцульські коломийки”, „Обрядові пісні с. Хоросниця” тощо [16]. Студенти-учасники фольклористичної секції СНТ, готуючи свої наукові дослідження, виконували значно більші за обсягом завдання із транскрипції [47, спр. 369].

Матеріалом для практичних робіт служили переважно записи із народномузичного архіву Кабінету, найчастіше – власноруч зібрані. Однак транскрибуванням займалися всі студенти В. Гошовського незалежно від того, чи побували вони в експедиції, чи ні. Особливо цінним видається той факт, що опрацювання консерваторських експедиційних здобутків служило не лише дидактичним цілям, але й приносило практичну користь, адже перевірені студентські транскрипції В. Гошовський залишав у Кабінеті, тим самим поповнюючи графічні фонди Архіву. У цьому вчений виступив новатором, оскільки матеріали перших консерваторських експедицій 1958-1961 років опрацьовувала лише керівник Зеновія Штундер, хоча студенти, як згадувалося вище, також брали участь у виїздах [11, с. 129 та виноска 4 на с. 129]. Запроваджену В. Гошовським практику залучення студентів до транскрибування експедиційних матеріалів наприкінці 1980-х років продовжив та розвинув Б. Луканюк.

(3) На *третьо* дисципліну, „Аналіз”, в етномузичному курсі В. Гошовського позірно відводилося найменше часу – лише 4 години на семестр, по одному лекційному та практичному заняттю. Однак навички аналізу народної музики студенти здобували й закріплювали і на лекціях, присвячених окремим народномузичним жанрам, і особливо під час транскрибування, адже В. Гошовський ще у 60-х роках збагнув ще досі очевидну не всім етномузикологам істину про те, що без вивчення цієї дисципліни „абсолютно неможливо грамотно транскрибувати народну музику” [23, с. 127 та виноска 4 на с. 139-140]. Необхідність постійно застосовувати у навчанні методи аналізу спонукала виклада-

ча відводити їм спеціальну лекцію, одну із перших свого курсу. Крім того, педагог вважав доцільним ділитися власними новаціями і з викладачами своєї кафедри, а тому не випадково обрав тему про аналіз народних пісень для одного із згаданих відкритих занять. Ця лекція, зокрема, викликала велике зацікавлення у С. Людкевича, який на обговоренні наголосив, що і етномузикологія, і музикознавство потребують вироблення методів аналізу, оскільки замість виявлення суттєвих рис та особливостей на загал „вживають словесний опис музичних явищ”. На продовження своєї думки фольклорист додав, що „Гошовський мусить створювати сам термінологію для свого аналізу, наприклад, визначення форми мелодичної та ритмічної літерами, назви для ритмічних рисунків, такі як: моноритмічний, ізоритмічний, гетероритмічний тощо” і підкреслив, що такий підхід можна тільки вітати [47, спр. 384]. Хоча водночас наукові пошуки В. Гошовського та його намагання витворити необхідну термінологію не завжди викликали прихильну реакцію на кафедрі. Як висловився на одному із засідань Йосиф Волинський, який, до речі, також викладав у консерваторії народномузичні дисципліни у виконавців [47, спр. 152], „Нові терміни з’являються, сипляться і баламутять студентів. У нас є методпосібник, дозволений для користування студентами, і їх ми мусимо тримати” [47, спр. 458].

Студенти опановували навички аналізу народномузичних творів не лише на заняттях із педагогом, але й виконуючи невеликі за обсягом аналітичні завдання, чистовики яких, упорядковані ще за часів В. Гошовського в алфавітному порядку у двох папках, збереглися в архіві ПНДЛМЕ [48]. Ці роботи, джерельною основою яких були класичні народномузичні збірники, зокрема С. Людкевича [43], К. Квітки [22; 30], Ф. Колесси [31; 32], новіші народнопісенні зібрання, зокрема із закарпатським фольклором [17; 46] та рідше власні записи студентів¹, були загалом двох видів. Перші, найчастіше під назвою „Реферат з народної творчості”, представляли собою аналіз двох народних пісень – як стислий (багато рефератів уміщувалися на подвійному листочку із звичайного зошита), так і досить розгорнутий. Деякі студенти готували цілу низку таких невеличких „рефератів”, а часом і виконували завдання і одного, і другого виду. Розгляд кожної пісні передбачав визна-

¹ Див. роботу О. Степаняк, де поряд із піснями збірника К. Квітки розглядалася одна мелодія із с. Корнич – фольклорної бази студентки [48]. Про аналіз власних записів згадував також і Я. Бодак [3, с. 107].

чення жанру пісні (нерідко із детальнішим описом жанру чи жанрового циклу, інформацією про те, ким і коли виконується пісня), з'ясування її тематики, характеристику поетичного тексту (будова вірша, семантика), а також синтаксичний та морфологічний аналіз мелодії. Такі завдання виконували, як правило, студенти-другокурсники музично-педагогічного факультету, а також члени фольклористичного гуртка СНТ¹. Роботи другого виду, які готували головно музикознавці першого курсу, містили аналіз 6-8 народнопісенних зразків, виписаних підряд, найчастіше на нотних листках (у рефератах теж подавався нотний, а також віршовий тексти аналізованих двох пісень), під якими максимально лаконічно, у тому числі за допомогою буквенних позначень, виписувалися формальні ознаки пісні – структура та тип вірша, мелодична та ритмічна форми, звукоряд і лад. Загалом у цих роботах студенти демонстрували вільне володіння аналітичною термінологією, у тому числі при розборі текстів². Це, втім, було не дивно, оскільки базова філологічна освіта дозволяла В. Гошовському ґрунтовно та фахово подавати і такий матеріал своїм учням, що відзначалося на обговоренні відкритих занять педагога: „[...] Гошовський, як філолог і музикант, може однаково професіонально аналізувати і текстову, і музичну сторону пісні” [47, спр. 384].

Як уже згадувалося вище, доступними для студентів виявилися і новітні аналітичні розробки В. Гошовського, пов'язані із семіотикою та кібернетикою, щоправда, про такі методи викладач говорив радше із зацікавленими та сильніше підготовленими в етномузикології членами СНТ, аніж на звичайних заняттях³. Утім, десь від середини 1960-х років у державі розпочалися обережні спроби залучити до навчального процесу актуальні технічні відкриття, для чого навіть було заплановано провести спеціальну конференцію „з питань запровадження про-

¹ Зокрема, серед робіт є реферат М. Мишанича, відомого нині етномузиколога, а тоді – студента відділу народних інструментів та члена народномузичної секції СНТ.

² При аналізі мелодики студенти постійно послуговувалися термінами: „біхорд”, „тетрахорд”, „пентахорд”, „гексахорд”, „амбітус”, „гетерофонія” тощо. Розгляд текстів містив слова: „силабичний”, „силабо-тонічний”, „тонічний”, „піввірш”, „стопа”, „складоноти”, „чистий, нерозспіваний вірш”, „пірихій”, „анapest”, „амфібрахій”, „спондей”, „хорей”, „конкатенация”, „асонація”, „алітерація”, „паралелізм”, „алегорія”, „рефрен”, „ізоритмічний вірш”, „гетероритмічний вірш”, „гетерометричні рядки”.

³ Див. виноску 2 на стор. 129.

грамованого навчання і новітніх технічних засобів в учбовому процесі” [47, спр. 362]. Закономірно, що представником від консерваторії був обраний В. Гошовський.

Вузькотематичні лекції, подібні до заняття про методи аналізу, дослідник читав доволі рідко, оскільки все ж був обмежений у годинах. Звичнішими були лекції, на яких студенти одержували знання та уміння із кількох музично-фольклористичних галузей одночасно: за словами самого В. Гошовського, він спершу викладав теоретичний матеріал, розповідаючи „про якусь типову рису українського фольклору або якийсь пісенний тип”, або окремих жанр, жанровий цикл чи групу жанрових циклів, ілюстрував сказане фонограмами, а тоді студенти приступали до транскрибування та аналізу твору [47, спр. 384]¹. Схожим чином була, зокрема, побудована друга із відкритих лекцій В. Гошовського, присвячена „розбору календарних пісень: колядок, щедрівок та веснянок” [47, спр. 384]. Стенограма обговорення цієї лекції, а також підсумкового виступу самого педагога відображає багато цікавих подробиць і про цю лекцію зокрема, і про особливості етномузикознавчого викладання В. Гошовського загалом. Так, значний інтерес у присутніх викладачів викликала теоретична частина заняття, насичена основною та дотичною інформацією про календарні обрядові пісні, зокрема про їхнє походження та історичний розвиток, „екскурс в історико-політичну і навіть філософську область” [47, спр. 384] тощо. Висвітлення теми у такому ракурсі стало несподіванкою навіть для С. Людкевича, який зазначив, що ніколи „так дуже не звертав уваги на питання генези пісень, їх еволюцію, зв’язок з астрономією, історією та народною міфологією” і тому ця лекція була для нього „доволі научною” [47, спр. 384]. Цікавим було принагідне зауваження С. Людкевича про те, що у В. Гошовського „відчувається потяг укласти всі подробиці, хоч це деколи дуже трудно і можна потрапити у іншу крайність, але краще така деталізація, ніж загальне говорення” [47, спр. 384]. Виглядає очевидним, що на той час В. Гошовський працював над книгою „У истоков народной музыки славян” [6] (або вже й мав її викінчений рукопис), оскільки на додачу до згаданих С. Людкевичем моментів розповідав також про типологію колядок, еволюцію ладового мислення, ареали поширення колядкових форм на території України та за її межами, про спільність

¹ Цікаво, що якщо на лекції йшлося про певні загальноукраїнські явища, В. Гошовський, за його ж словами, не вважав за потрібне інформувати студентів про місцепоходження пісні, яку вони аналізували та транскрибували [47, спр. 384].

українських колядок „з іншими слов'янськими піснями, зокрема російськими, білоруськими, польськими тощо” [47, спр. 384] – тобто, про все те, що знайшло своє відображення в другому підрозділі монографії, виданої у 1971 році.

Не лише зміст цієї лекції, але й згадані студентські реферати свідчать про те, що В. Гошовський сміливо пропонував студентам свої найактуальніші наукові надбання, завдяки чому вже від початку 60-х років його вихованці активно користувалися колядковою типологією дослідника (у тому числі буквенними позначеннями типів [48]), уперше оприлюдненою у 1964 році в статті „Фольклор і кібернетика” [5, с. 77-80] та розвинутою у слов'янознавчій монографії вже на початку сімдесятих [6], практикували (із різним ступенем глибини та деталізації) синтаксичний, морфологічний та фонетичний аналіз пісень¹, принципи якого були викладені також у цій статті [5, с. 76]².

Той факт, що студенти з легкістю підхоплювали і засвоювали ідеї свого викладача, дає підстави вважати, що В. Гошовський був добрим методистом, який умів подати навіть дещо складну інформацію у доступній формі. Ця риса викладів В. Гошовського особливо підкреслювалася на обговоренні відкритих уроків: С. Людкевич зазначив, що на лекції В. Гошовського його аналіз жанрових ознак та ладових систем виглядав переконливим, детальним, ясным і зрозумілим для студентів, інші педагоги також акцентували на доброму контакті між студентами та педагогом, зауважуючи, що „все було надзвичайно жваво і цікаво” [47, спр. 384].

Доброму засвоєнню матеріалу сприяли також графічні та звукові ілюстрації, які викладач широко застосовував на своїх лекціях – особливо на тих, що були присвячені народномузичним жанрам. Ноти для лекцій педагог зазвичай підбирав „з збірок Лисенка, Рубця, Конощенка, Квітки та ін.”, а під час виконання самостійних робіт студенти користувалися „всіма академічними збірниками пісень”, з якими педагог їх знайомив на одному з перших занять свого курсу „З історії збирання та дослідження народних пісень” [47, спр. 384]. Аудіоілюстраціями на лекціях служили головню записи студентських фольклористичних екс-

¹ Див., наприклад, студентські роботи В. Лапенко за квітень 1963 та М. Вошинської за червень 1964 років [48].

² Відповідаючи С. Людкевичу на обговоренні відкритого уроку, „у чому полягав „морфологічний” аналіз пісень, трактовка окремих фраз”, В. Гошовський пояснив, що „тут йдеться про взаємоз'язок окремих частин періоду, ритміки та звуковисотного контуру фраз, ходів та стрибків в мелодії тощо” [47, спр. 384].

педицій: попри те, що ці аудіоматеріали склали основу народномузичного архіву Кабінету, викладач використовував їх і задля того, щоб прикладом попередників заохотити своїх нинішніх студентів до занять фольклором.

Оскільки тогочасні матеріали Архіву походили виключно із західноукраїнських теренів, відповідно цією ж територією обмежувалися й пропонувані студентам аудіозразки. Як пояснював В. Гошовський, „ілюстрації народних пісень [...] я подаю на уроці ті, які є в наших фондах. Це є матеріали наших фольклорних експедицій в Закарпатську, Івано-Франківську, Львівську, Чернівецьку, Волинську і Тернопільську області” [47, спр. 384]. Утім, подібне обмеження було не так вимушеним кроком викладача, як його свідомим вибором. Він вважав, що поширення обрядових мелодій по цілій території України дозволяє звизити географію ілюстрацій і показував діалектні відміни лишень у випадках, коли на уроці залишався вільний час та була достатня кількість аудіозразків¹. Вузькорегіональне походження прикладів, утім, дало підстави для критики В. Гошовського, який нібито зосередився лише на Гуцульщині і викладав не українську, а „гуцульську народну творчість” [47, спр. 384]², що насправді не відповідало дійсності. Це зауважив на обговоренні відкритих занять В. Гошовського і С. Людкевич, схвалюючи обмеження педагога „до матеріалу бойківського, лемківського, до західноукраїнського, а не виключно гуцульського” [47, спр. 384]. Разом з тим якщо тип або явище, які аналізували на уроці, проявляли себе в різних місцях України по-різному, педагог цих відмін не оминав увагою і власне тоді, окрім аудіозапису, використовував ще й приклади зі збірників.

Стараннями В. Гошовського, який зі своїх поїздок до Москви та Києва привозив нові аудіоматеріали, студенти мали ілюстровані лекції про епос (билини, думи), історичні пісні та голосіння, російські „причетання” та „протяжные песни”. Зразки з інших областей України дослідник демонстрував на заняттях, присвячених народному багатоголосю, протяжним пісням, яких не було у західному регіоні. Цікавим штрихом до інформації про ілюстрації на заняттях В. Гошовського є

¹ В. Гошовський аргументував показ лише західноукраїнських ілюстрацій тим, що „[...] діалект – це не щось якісно нового; це тільки незначне відгалуження від загальноукраїнської музичної мови. І про це йде мова на уроці” [47, спр. 384].

² Звинувачення в обмеженості В. Гошовського лише територією Гуцульщини звучали, зокрема, з боку партійних органів – консерваторських та, навіть, міських [47, спр. 384].

згадка Я. Бодака про одну із лекцій, „багатоілюстровану рідкісними зразками музичного фольклору народів Океанії”, таким чином, В. Гошовський у курсі для музикознавців-заочників знайомив їх навіть зі світовим музичним фольклором [3, с. 106].

Великих труднощів викладачеві завдавала відсутність підручника з народної творчості, через що він був „вимушений читати лекції за ‘своїм власним підручником’, тобто на підставі свого досвіду та наукових праць” [47, спр. 384]. В. Гошовський вважав, що завдяки підручнику він зміг би перебудувати свою методику викладання і „залучити більше прикладів для аналізу, бо питання генези, історичної еволюції та змісту зможуть студенти вивчити з підручника” [47, спр. 384]. Прикметно, що В. Гошовський під час роботи у консерваторії зробив вагомі практичні кроки для створення навчальної літератури з народної творчості¹. Так, для початку він вже у 1962 році приєднався до членів музикознавчої кафедри, які під керівництвом С. Людкевича готували Хрестоматію української народної пісні [47, спр. 286]². Якою саме була участь В. Гошовського в цьому проєкті у 1962-1963 роках – не відомо, але за планом на 1964 рік він збирався підшукати для Хрестоматії матеріал до підрозділу „Весільні пісні”, обсягом в один друкований аркуш [47, спр. 337]. Щоправда, у звіті викладача за цей же рік Хрестоматія не згадується, натомість є дані, що він зібрав матеріали для Підручника з народної творчості та „склав тези для розділів: а) виникнення та еволюція жанрів; б) генеза радянської народної пісні; в) коломийки; г) фольклор і народна творчість”, усього два друковані аркуші [47, спр. 337]. Властиво, починаючи з цього часу ім’я В. Гошовського фігурує лише у зв’язку із Підручником, тоді як над Хрестоматію продовжували працювати інші викладачі кафедри³. Від 1965 року педагог

¹ Про відсутність посібників для викладання народної творчості згадувалося ще у найранніших, довоєнних архівних документах вишу [47, спр. 4], згодом, наприкінці 40-х, виникла ідея їхньої самостійної розробки [47, спр. 56], а від 1957 року розпочалася практична реалізація цього задуму, але, на жаль, безрезультатна.

² Про Хрестоматію, яка готувалася у консерваторії протягом 1957/67 років і неодноразово змінювала орієнтовні обсяги, зміст та назву, детальніше див: [13, с. 45]. Різні назви роботи, що фігурують в архівних документах, вносять значну плутанину: лише у 1962-64 роках цей проєкт фігурує і як Хрестоматія (із різними підзаголовками) [47, спр. 286], і як Підручник – до того ж як для консерваторій [47, спр. 290], так і консерваторій та музичних училищ [47, спр. 337].

³ Так, наприклад, вже у планах та звітах за 1965 рік у підрозділі „Підручники та навчальні посібники” значаться обидва проєкти: і Хрестоматія українських народних пісень, і Підручник. [47, спр. 368].

почав займатися ще й методичною розробкою „Курсу лекцій з народної творчості” (обсягом у 5 друкованих аркушів). На початку 1966 року рішенням історико-теоретичної кафедри було ухвалено посприяти В. Гошовському в роботі над підручником і надати йому творчу відпустку на березень-квітень та за потреби – із перспективою її продовження, через що навіть були внесені зміни у навантаження педагогів кафедри [47, спр. 384]. На жаль, унаслідок непорозуміння із С. Людкевичем у 1966 році з ініціативи В. Гошовського підготовка підручника остаточно зупинилася [47, спр. 403], що дало підстави С. Людкевичу у 1969 році із прикрістю констатувати, що в консерваторіях „предмет науки народної творчості позбавлений будь-яких авторитетних посібників і будь-якої відповідної наукової літератури” [26, с. 238]. Таким чином, припинення роботи над підручником відклало вирішення цієї проблеми ще на кілька десятиліть, адже до 1991 року, доки не вийшла друком книга Анатолія Іваницького „Українська народна музична творчість” [19], єдиним підручником з музичного фольклору на пострадянському просторі залишався тритомник Тетяни Попової про російський музичний фольклор [42].

На основі огляду педагогічної діяльності В. Гошовського у Львівській консерваторії, можна зробити висновок, що його праця була активною, різноплановою, плідною і новаторською. Саме в роки викладання у цьому виші дослідник стрімко виріс як науковець та педагог, а також спричинився до значного поступу в етномузикологічній роботі консерваторії. Зорганізувавши фольклористичну секцію Студентського наукового товариства, В. Гошовський надав студентам можливість займатися в одному із перших в регіоні етномузикологічних осередків – Кабінеті народної музики. У шістдесятих роках через цю секцію пройшло чимало талановитої молоді, серед якої були і знані сьогодні дослідники автентичної музики Богдан Луканюк, Ігор Мацієвський, Михайло Мишанич, Юрій Сливинський, Анатолій Завальнюк, Ярослав Бодак та інші, чий інтерес до етномузикології пробудився та розвинувся завдяки В. Гошовському.

Будучи педагогом не з обов’язку, а за покликанням, В. Гошовський насамперед прагнув пробудити щирий інтерес студентів до народної музичної творчості. Цього він досягав і за допомогою теоретичних викладів, читаючи інформаційно насичені, багатолікстровані лекції, і практичним шляхом, виїжджаючи зі студентами у терен та залучаючи їх до подальшої роботи із зібраним матеріалом. На своїх заняттях В. Гошовський не просто надавав студентам базовий пласт знань з етномузи-

кології, але й знайомив їх зі своїми актуальними науковими розробками, певною мірою здійснюючи їхню апробацію. Завдяки всьому цьому за змістовим наповненням та предметним охопленням курси, які викладав В. Гошовський, набагато випереджали свій час і цілком відповідали вимогам саме вищої школи: „У виші до своїх слухачів повинен звертатися вчений, науковець, який роками наполегливо студіює свій предмет і знає про нього таке, чого немає в підручнику, а є лише у свіжій фаховій літературі або взагалі ще ніде не описане й нікому, окрім самого дослідника, не відоме” [24, с. 16], – ці слова, сказані Б. Луканюком про С. Людкевича-педагога, не менш правдиво характеризуватимуть і постать В. Гошовського.

-
-
1. Біля джерел народної пісні // Львівська правда. – 1964. – 28 жовтня.
 2. Бодак Ярослав. Лемківське весілля на Горличчині : дипломна робота / Ярослав Бодак. – Львів, 1972. – 161 с., 37 с. нот. додатку.
 3. Бодак Ярослав. Слово про вчителя / Ярослав Бодак // Народній пісні я життя своє присвятив : Матеріали міжнар. наук.-практ. конференції, присвяченої пам’яті видатного українського етномузиколога Володимира Гошовського / ред.-упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2001. – С. 105-112.
 4. Гошовский Владимир. Семиотика в помощь фольклористике / Владимир Гошовский // Советская музыка. – 1966. – № 11. – С. 100-106.
 5. Гошовский Владимир. Фольклор и кибернетика / Владимир Гошовский // Советская музыка. – 1964. – № 11. – С. 74-83 ; № 12. – С. 83-89.
 6. Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян : Очерки по музыкальному славяноведению / Владимир Гошовский. – Москва : Советский композитор, 1971. – 304 с.
 7. Гошовський Володимир. „... Біографічний етюд...”. Лист В. Гошовського до Ольги Грабалової // Пам’яті Володимира Гошовського (1922–1996) : збірник статей та матеріалів / упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 7-18.
 8. Гошовський Володимир. Були колись літа : Фрагменти спогадів / Володимир Гошовський // Професійна музична культура Закарпаття: Етапи становлення. – Ужгород, 2005. – Вип. 1. – С. 360-413.
 9. Добрянська Ліна. Випускні роботи з етномузикології в ЛДК/ЛДВМІ/ЛДМА ім. Миколи Лисенка / Ліна Добрянська // Етномузика / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2006. – Ч. 1. – С. 164-161. – (Наукові збірники ЛДМА імені М. Лисенка. – Вип. 12).
 10. Добрянська Ліна. Експедиційна діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії (1961–1968) / Ліна Добрянська // Вісник

- Львівського університету. Серія мистецтвознавство / упоряд. І. Довгалюк, А. Вовчак. – Львів, 2011. – Вип. 10. – С. 44-63.
11. Добрянська Ліна. Експедиція Львівської консерваторії в село Івана Франка / Ліна Добрянська // Етномузика / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2007. – Ч. 2. – С. 123-147. – (Наукові збірки ЛДМА імені М. Лисенка. – Вип. 14).
 12. Добрянська Ліна. Музично-етнографічний архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної академії імені Миколи Лисенка (далі – ЛНМА) : історія, сьогодення, перспективи / Ліна Добрянська // Вісник Львівського університету. Серія філологічна / упоряд. А. Вовчак, І. Довгалюк. – Львів, 2009. – Вип. 47. – С. 156-164.
 13. Добрянська Ліна. Музично-фольклористична діяльність Станіслава Людкевича у Львівській консерваторії (1939-1979) / Ліна Добрянська // Етномузика / упоряд. І. Довгалюк. – Львів, 2008. – Ч. 4. – С. 37-56. – (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вип. 21).
 14. Добрянська Ліна. Ярослав Шуст – етномузиколог / Ліна Добрянська // Вісник Львівського університету. Серія філологічна / упоряд. А. Вовчак, І. Довгалюк. – Львів, 2006. – Вип. 37. – С. 288-299.
 15. Довгалюк Ірина, Добрянська Ліна. Кафедра музичної фольклористики / Ірина Довгалюк, Ліна Добрянська // Сторінки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Львів, 2003. – С. 169-178.
 16. Журнал відвідування індивідуальних лекцій. Факультет : ІТФ І-ІІ. Предмет : Фольклорна практика. Викладач : в. о. доц. Гошовський В. Л. 1968/69 учбовий рік // Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА.
 17. Закарпатські народні пісні / Упорядник З. Василенко. – Київ, 1962.
 18. Зінків Ірина. До історії студентського науково-творчого товариства // Сторінки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Львів, 2003. – С. 194-201.
 19. Іваницький Анатолій. Українська народна музична творчість : посібник для вищ. та серед. учб. закладів. – Київ, 1990. – 336 с.
 20. Карпеко Людмила. Українські календарні пісні Волинської області : дипломна робота / Людмила Карпеко. – Львів, 1966. – 41 с.
 21. Карпінська Тетяна. Розвиток змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. ХХ – поч. ХХІ ст.) : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук. – Київ, 2005. – 20 с.
 22. Квітка Климент. Українські народні мелодії / Климент Квітка. – Київ, 1922. – 236 с.
 23. Луканюк Богдан. Концепція викладання етномузичних дисциплін у системі „школа – училище – виш” // Етномузика / упоряд. І. Довгалюк, Ю. Рибак. – Львів, 2008. – Ч. 5. – С. 106-158.
 24. Луканюк Богдан. Мій Людкевич / Богдан Луканюк // Спогади про Станіслава Людкевича / упоряд. С. Павлишин. – Львів, 2010. – 200 с.

25. Луканюк Богдан. Начерк історії музично-етнографічної освіти (до середини ХХ століття) // Етномузика / упоряд. І. Довгалюк. – Львів, 2008. – Ч. 4. – С. 102-123. – (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка, вип. 21).
26. Людкевич Станіслав. Вступне слово до Хрестоматії українських народних пісень (мелодій), впорядкованих за ладотональною будовою / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упоряд., ред., пер., прим. і бібліографія З. Штундер. – Львів, 2000. – Т. 2. – 310 с., іл.
27. Мазепа Лешек, Мазепа Тереса. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. – Львів, 2003. – Т. 2 : Від Консерваторії до Академії (1939–2003). – 200 с.
28. Мушинка Микола. Автобіографія Володимира Гошовського в його листах до мене / Микола Мушинка // Пам'яті Володимира Гошовського (1922–1996) : збірник статей та матеріалів / упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 19-49.
29. Колесса Микола. Фанатик, залюблений в етномузикологію / Микола Колесса // Пам'яті Володимира Гошовського (1922–1996) : збірник статей та матеріалів / упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 88-89.
30. Народні мелодії з голосу Лесі Українки / Списав Климент Квітка. – Київ, 1917/1918. – 229 с.
31. Народні пісні з Підкарпатської Русі : мелодії і тексти / зібрав і зредагував Філарет Колесса. – Ужгород, 1938. – С. 490-149.
32. Народні пісні з Галицької Лемківщини : тексти й мелодії / зібрав, упорядкував і пояснив Др. Філарет Колесса // Етнографічний збірник Наукового товариства імені Шевченка. – Т. XXXIX-XI. – Львів, 1929. – 469 с.
33. Особова справа В. Гошовського // Архів ЛНМА. – Опис 2 О/С. – Спр. 44. – С. 131-146.
34. Особова справа В. Гошовського // Архів ЛНМА. – Опис 2 О/С. – Спр. 226. – С. 47-72.
35. Павлишин Стефанія. Був сповнений кипучої енергії / Стефанія Павлишин // Пам'яті Володимира Гошовського (1922–1996) : збірник статей та матеріалів / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаніка / упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2006. – С. 90-93.
36. Пальоний Володимир. Історія української музичної фольклористики (1960-90-ті роки) / Володимир Пальоний. – Київ, 1997. – 57 с.
37. Пасічник Володимир. Біля джерел квіткознавства (про роботу В. Гошовського над виданням праць К. Квітки) / Володимир Пасічник // Етномузика / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2006. – Ч. 1 – С. 33-48.
38. Пасічник Володимир. Володимир Гошовський на кафедрі української фольклористики / Володимир Пасічник // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство / упоряд. І. Довгалюк, А. Вовчак. – Львів, 2011. – Вип. 10. – С. 21-43.

39. Пасічник Володимир. Лист Володимира Гошовського до Анни Рудневої від 28 жовтня 1966 року / Володимир Пасічник // Етномузика / упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2007. – Ч. 2. – С. 148-156.
40. Пасічник Володимир. Листування Володимира Гошовського з Іларіоном Гриневецьким / Володимир Пасічник // Етномузика / упоряд. Ю. Рибак. – Львів, 2007. – Ч. 3. – С. 119-142.
41. Перескоцька Світлана. Життєвий та творчий шлях В. Л. Гошовського : дипломна робота / Світлана Перескоцька. – Львів, 1998. – 60 с.
42. Попова Татьяна. Русское народное музыкальное творчество / Татьяна Попова. – Москва, 1955-57. – Вып. 1-3.
43. Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії : у 2 ч. – Львів, 1906, 1908. – (Етнографічний збірник НТШ. – Т. XXI-XXII).
44. Сливинський Юрій. Гуцульські весільні пісні : дипломна робота : у 2 ч. – Львів, 1967. – 110 с., 21 с. з нот.
45. Сливинський Юрій. Збирацька діяльність вузів України. Львівська консерваторія // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики / редактор-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1989. – С. 92-95.
46. Українські народні пісні Пряшівського краю / упоряд. Ю. Костюк. – Братислава, 1958. – Кн. 1.
47. Фонд Львівської державної консерваторії // Державний архів Львівської області. Фонд Р-2056. Опис 1. *При покликанні на це джерело цифра (цифри) після коми означає номер архівної справи.*
48. Фольклорні роботи студентів ЛДК ім. М. Лисенка // Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА.

Лина Добрянская. Педагогическая деятельность Владимира Гошовского во Львовской консерватории (1961-1969).

Рассматривается этномузыкологическая педагогическая деятельность Владимира Гошовского в период его кратковременного, но активного преподавания во Львовской консерватории. Проанализированы учебные курсы педагога, обеспечивающие студентам комплексную музыкально-фольклористическую подготовку, а также его работу руководителя народно-музыкальной секции Студенческого научного общества.

Ключевые слова: Владимир Гошовский; Львовская консерватория; этномузыкологическое образование.

Lina Dobrianska. The Pedagogical Activities of Volodymyr Hoshovsky in the Lviv Conservatory (1961-1969).

This article describes the musical folkloric activities of Volodymyr Hoshovsky during his tenure at the Lviv Conservatory between 1961-1969. Analysis of his courses and pedagogical work provides insight into his comprehensive approach to ethnomusicological training as well as his work as section manager of the Student Scientific Society.

Keywords: Volodymyr Hoshovsky, Lviv Conservatory, ethnomusicological education.

Огляди, рецензії, повідомлення

Міжнародна наукова конференція „Етномузикологія на зламі тисячоліть: історія, теорія, методологія”. Львів, 19-20 жовтня 2012 р.

На початку XXI століття під впливом стрімких глобалізаційних процесів у гуманітарній сфері відбуваються суттєві зміни, пов'язані з переосмисленням духовних цінностей. У кожній цивілізованій країні загострюються проблеми самоідентифікації та інтеграції з цим набутком у світову спільноту. При цьому західний світ великі надії покладає на досягнення добре розвинутої там науки антропології, а в східнослов'янських країнах самостійну позицію у системі народознавчих наук займає музична фольклористика або етномузикологія. Сучасні розробки східнослов'янських етномузикологів стають дедалі впливовішими у комплексі розв'язання історичної проблематики, визначення своєрідностей та встановлення генези своїх етносів.

Ці та інші питання розглядали спільно українські та польські науковці під час роботи Міжнародної наукової конференції „Етномузикологія на зламі тисячоліть: історія, теорія, методологія”, що відбулася 19-20 жовтня 2012 року у Львові. Організували її Львівський національний університет імені Івана Франка, Вроцлавський університет та Львівська національна наукова бібліотека імені Василя Стефаника. Цей науковий захід було приурочено до 90-ліття від дня народження видатного українського етномузиколога Володимира Гошовського та 100-річчя заснування Інституту музикології Львівського університету. Попри те, що ці дві ювілейні дати безпосередньо пов'язані зі сферою етномузикології, значною мірою об'єднання їх в рамках однієї конференції було формальним. Це продемонстрували два робочі дні, які пройшли порівняно автономно.

Перший конференційний день було проведено на базі факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка. Насампочаток із вітальними виступами до учасників та гостей звернулися декан цього факультету Олександр Козаренко, завідувач кафедри музикознавства ЛНУ Юрій Медведик та донька Володимира Гошовського Людмила Козак-Гошовська.

Робочу програму на першому засіданні розпочав Володимир Пасічник – дослідник творчого доробку В. Гошовського та, власне, головний організатор цієї конференції. Тема його доповіді корелювала з однією із конференційних присвят – „Володимир Гошовський: взаємини та наукові контакти”. У виступі було визначено найближче до видатного науковця

коло осіб, які в різних країнах та на рівні різних галузей гуманітарних і точних наук тісно співпрацювали з ним упродовж життя.

Наступною виступала гостя із Вроцлава Дорота Маєрчик (Dorota Majerczyk) з темою „Роль Товариства любителів народної культури в передачі традиційного музичного фольклору”. У її рефераті, наочно підсиленому мультимедійною презентацією, було дано оцінку діяльності однієї з громадських організацій із Нижнього Підгалля, яка в наш час активно сприяє популяризації народномузичних традицій етнічної групи „гуралів”.

Доповідь Ірини Довгалюк стосувалася провідної для цієї дослідниці тематики, пов’язаної з першими звукозаписами народної музики в Україні, і на цей раз у рефераті висвітлювалася „Передісторія фонографування у Галичині”. Її матеріал відновлює хронологію подій від часу винаходу у 1877 році Т. Едісоном фонографа та його першого використання для запису народної музики у 1900 році О. Роздольським в околицях Львова.

Дещо споріднений із попереднім матеріал містився у виступі польської дослідниці Габрієли Гацек (Gabriela Gacek) „Невідомі записи музики довоєнних поляків Східної Галичини з архіву Польського радіо у Вроцлаві”. У цьому повідомленні йшлося про деякі фольклорні аудіозразки, зроблені в середині ХХ ст. співробітником Польського радіо Юзефом Майхшаком (Józef Majchrzak) від переселених з галицьких теренів поляків.

Кілька наступних рефератів польських науковців об’єднувала спільна проблематика аналізу народномузичного виконавства. Зокрема у матеріалі Вероніки Гроздев-Коляцінської (Weronika Grozdew-Kołaścińska) „Про потребу досліджень стилю в польському традиційному співі” розглядалися важливі питання зі сфери етнофонії. За словами фольклористки, спів – це поняття відкрите, у якомусь сенсі необмежене, яке до кінця не піддається критичному аналізу з музикознавчого ракурсу. Інший польський етномузикознавець Божена Левандовська (Bożena Lewandowska) виступила із темою „Вуличні (дворові) капели колись і зараз”, звернутою до практики ансамблевого міського виконавства. Та ж проблематика, однак на матеріалі гуральської музики, висвітлювалася в доповіді Катажини Шижки (Katarzyna Szyszka) „Передавання від покоління до покоління народних музичних традицій шльонських гуралів на прикладі Труйвеші Бескидської”.

Друге засідання конференції складалося з різних за тематикою виступів. Його розпочала Ольга Коломиць, яка в об’ємній доповіді „Музичні перехрестя волохів на Закарпатті (Перші результати проекту “Bajeschi in Transkarpatien” Австрійської академії наук)” познайомила слухачів з історією та музичним побутом невеличкої етнічної спільноти на південному схилі Східних Карпат. Відомий польський етномузикознавець Збігнєв Єжи Пшерембські (Zbigniew Jerzy Przerembski) виступив із темою „Про деякі вирази фольклоризму в давній та сучасній Польщі”, де проаналізував процес розвитку вторинного виконавства у рідній країні. Приблизно той же ас-

пект, лише на сучасному українському матеріалі висвітлювався у виступі львів'янки Вікторії Михашук „Форми побутування народнописенної традиції в Україні на початку XXI ст”. Про поєднання давнього та нового йшлося ще в одному матеріалі – „Інспірації польських джазменів рідним музичним фольклором”, виголошеному докторанткою Вроцлавського університету Зоф'єю Комушиною (Zofia Komuszyna), яка проаналізувала механізми впливу фольклору на джазове мистецтво.

Насамкінець відбувся круглий стіл конференції, присвячений актуальним питанням етномузикологічної освіти. Першим мав слово професор Богдан Луканюк, який власне бачення процесу навчання музикантів-фольклористів виклав у стислих пропозиціях „Про системну організацію викладання етномузикознавчих дисциплін”. При цьому він наголосив, що системним вивченням етномузикознавчих дисциплін повинен зайнятися спеціально створений державний чи громадський координаційний орган фахівців, а сам навчальний процес має відбуватися з урахуванням трьох основних ступенів музичної освіти: школа – училище – виш. У наступному виступі Збігнєв Пшерембські лаконічно охарактеризував розвиток етномузикологічної освіти у Польщі. А в завершальному матеріалі Ольги Коломиєць була зроблена спроба визначити основні підходи до викладання музичного фольклору та навчання етномузикологів у різних університетах світу – США, Азії та Африки.

У кінці першого конференційного дня відбувся концерт народної музики, у якому взяли участь польські гості, які виконували автентичні пісні свого народу, а також студенти Львівського університету ім. Івана Франка, молоді кобзарі зі Львова та фольк-гурт „Марвінок”.

Детальніше зі змістом вище згаданих виступів можна ознайомитися на основі тез доповідей, опублікованих до проведення конференції.

Наступний конференційний день проходив у стінах Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка та, фактично, у тісному колі етномузикологів. Кожна із п'яти виголошених на першому засіданні доповідей з різних аспектів висвітлювала доробок Володимира Гошовського. Насампочаток, як і в перший день, виступав В. Пасічник, котрий охарактеризував процес становлення видатного етномузиколога – „Володимир Гошовський: шлях до фольклористики”. У доповіді Ярослава Бодака „Лемківщина у колі наукових інтересів Володимира Гошовського” йшлося про серйозні зацікавлення вченим фольклором цієї етнографічної групи та, зокрема, визначення у ньому своєрідних ознак, що гіпотетично мають зв'язок із білими хорватами. У матеріалі Ліни Добрянської „Кабінет народної музики Володимира Гошовського” було викладено хронологію подій, пов'язаних із заснуванням та функціонуванням при Львівській консерваторії фольклорного кабінету, який нині діє як Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Відомий етноорганолог Ігор Мацієвський до-

повідав про „Наукові досягнення В. Гошовського та проблеми сучасної етноінструментознавчої документації”, а завершив перше відділення виступ Василя Зеленчука „Рядки пам’яті про створення каталогу Володимира Гошовського УНСАКАТ”, що базувався на основі його особистого листування із видатним етномузикологом.

Друге засідання розпочалося із виступу Богдана Луканюка, який цього дня доповідав на тему „Ритмічне варіювання”. У своїй промові професор наголосив на важливості систематизації пісенних типів за архетипами та на прикладі однієї пісні про козака Супруна здійснив генетичну реконструкцію ритмічної структури вірша від 44₂ до 44₂. Згодом прозвучали ще дві доповіді молодих київських дослідниць із ужгородським корінням, які, власне, аналізували пісенний фольклор рідного осередку (Ганна Пеліна – „Марамороські пісні «карпатського циклу»”, Катерина Оленич – „Коломийкові танці в традиції Закарпатської Верховини”).

Другий конференційний день завершився невеличким круглим столом на тему „Володимир Гошовський і сьогодення етномузикології”, де було узагальнено роль доробку видатного ученого у розвитку сучасної музичної фольклористики, а також визначено актуальні проблеми нашої науки.

Електронні доповнення до цього повідомлення (тези доповідей першого конференційного дня, програми виступів, світлини та аудіофайли виступів другого дня) можна переглянути на доданому до „Етномузики” CD.

Юрій Рибак, Ганна Шпилевська

41-а Світова конференція Міжнародної ради з питань традиційної музики (ІСТМ) в м. Сент-Джонс (Ньюфаундленд, Канада)

Близько п’ятсот етномузикологів більше як з п’ятдесяти країн світу зібралися у м. Сент-Джонс – столиці наймолодшої канадської провінції Ньюфаундленд і Лабрадор (існує з 1949 року), а колись окремої держави на узбережжі Атлантичного океану. Нині Ньюфаундленд є перехрестям різних культур: давніх місцевих етносів інуїтів, інну, мікмак, метіс та мешканців французького, англійського, ірландського та шотландського походження, що одними з перших прибули до берегів Північної Америки.

Конференція, що тривала протягом тижня (13-19 липня 2011 року), відбувалась в одному з кращих та найбільших університетів Канади – Memorial University, який був заснований в 1949 році і сьогодні пропонує близько 100 програм різних рівнів і напрямків. На території університету

функціонують різноманітні освітні центри та інституції – унікальні та важливі для всього Атлантичного регіону: Центр океанічних досліджень (OSC), Інститут океанічних технологій (NRC-IOT), Геологічний центр (Johnson GEO CENTRE) та інші. Разом з тим у структурі університету суттєво розвинутий напрямок вивчення культури і мистецтва. Музичному напрямку також приділяється значна увага. Музику як писемної, так і усної традиції студенти вивчають у Школі музики та Центрі досліджень музики та медіа (MMap). Крім того, на території університету функціонує три концертних зали, на сценах яких виступають студентські колективи та запрошені виконавці.

Така розвинута структура та масштаб університету дали змогу місцевому оргкомітету цьогорічної конференції розробити надзвичайно насичену та різноманітну програму пленарних і робочих засідань, переглядів кінофільмів, майстеркласів, що, як звичайно, відбувались паралельно в різних корпусах університету, а також поєднати теоретичні презентації учасників конференції з практичною частиною з'їзду етномузикологів – фестивалем традиційної музики “SOUNDshift festival”.

Основні теми конференції охоплювали широкий спектр питань. У перший тематичний блок входили доповіді про модернізацію місцевого традиційного репертуару. Тут доповідачі розглядали такі питання: які аспекти традиційної пісні чи танцю залишились незмінними або були втрачені у XX-XXI століттях, які фактори впливають на їхню підтримку, трансформацію або відторгнення з боку культури та як нові контексти, медіа та аудиторія переформатовують різновиди традиційної сучасної музичної практики.

Друга тематична група „Міжнародні підходи до вивчення голосу” була пов’язана із основною проблематикою ще однієї міжнародної конференції (симпозіум „Феномени співу”), що відбувалась у той самий час у Сент-Джонсі, фактично, об’єднала дослідників двох світових з’їздів. У доповідях етномузикологів головні питання у цій сфері стосувались концептуалізації явища „голосу” у різних місцевих традиціях з точки зору акустики, соціальних потреб, фізики та метафізики.

Одна з найновіших пропозицій організаторів конференції полягала у наступній тематичній групі питань – „Переосмислення етномузикології з позиції погляду на рух”. Тут категорію „погляду” запозичили з антропологічних досліджень та візуального мистецтва. Етномузикологи розглядали поняття „руху” в найрізноманітніших контекстах: від звичайного танцю, жесту до задіяння тілесності під час музичного виконання.

Значна увага на конференції приділялась доповідям, що входили у тематичний блок „Атлантичні коріння/маршрути” і, природно, викликали велике зацікавлення з огляду на те, де відбувалась конференція. Через Атлантичний океан здавна проходили шляхи, які поєднували Європу,

Африку, Америки та Карибські острови. У виступах на цю тематику науковці розглядали питання: як різноманітні політичні та культурні впливи формували своєрідну багатогранну музичну традицію Атлантичного регіону в минулому і яким чином вона виявляється в умовах глобалізованого сьогодення.

Наступна тематична група була пов'язана з проблематикою діалогу дослідників та носіїв традиції в процесі вивчення певної спільноти, їх впливи та взаємовпливи, активної участі етномузикологів у житті та культурних подіях громади, яку вони досліджують.

Останній блок питань об'єднаний під загальною назвою „Акустична екологія”. Тут дослідники доповідали з приводу таких запитань: як та які звучання нелюдського походження в певному середовищі відображаються на процесі творення та виконавській практиці музикантів, як найрізноманітніші звукові утворення впливають на створення певної звукової естетики в тій чи іншій спільноті, як і про що „співають” птахи, кити, собаки і що може з цього почерпнути людина в процесі творчої комунікації.

Близько 420 конференційних доповідей на вище зазначену тематику було виголошено в форматах пленарних сесій, численних робочих засідань та кількох круглих столів¹.

Одне з найважливіших пленарних засідань, під назвою „Охорона живої культури. Стан справ у відношенні до конвенції ЮНЕСКО 2003 року”, було відкритим не лише для учасників конференції та фестивалю, але й для громадськості міста. Засідання зібрало чималу аудиторію і викликало багато актуальних запитань щодо участі світових громад у визначенні та відборі культурного спадку, який потрібно охороняти, та заходів збереження виявів традиційної культури у різних регіонах світу в умовах глобалізації. На ці питання відповідали головні доповідачі пленарного засідання: Вім ван Зантен (Нідерланди), Самуель Арауджо (Бразилія), Егіль Бакка (Норвегія), Сюзанна Фюрніс (Франція), Інна Народіцкая (США), Жанна Пяттлас (Естонія), Шін Дае-Чеоль (Республіка Корея) та керівник відділу культурної спадщини ЮНЕСКО Франк Прошан.

Не менш актуальними були дискусії під час круглих столів. Серед них слід особливо відзначити виступи учасників на тему дослідницьких практик в Європі на сьогодні, їх актуальність та продуктивність, а також наукових та освітніх центрів, де ці дослідження проводяться. Очолювала засідання Урсула Геметек з Австрії, іншими доповідачами на цьому круглому столі були Найла Церібасіч (Хорватія), Ден Лундберг (Швеція), Сванібор Петтан (Словенія), Ян Рассел (Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії), Ганде Саглам (Австрія).

¹ Детальну програму конференції та перелік усіх заходів див.: www.mun.ca/ictm2011/images/conference_program.pdf

Важливим щодо перспектив проведення масштабних дослідницьких проєктів було обговорення під час ще одного круглого столу на тему „Національні та міжнародні співпраці”. Провели це засідання Джон Керцер (США), Атеш Сонеборн (США), Лорна Арндт (Канада) та Арон Корн (Австралія).

Україна на цьогорічній конференції була представлена доповіддю Ольги Коломиєць (Львів), яка також розглядала питання міжнародної співпраці в процесі дослідження інокультурних явищ („Українсько-індійський етномузикологічний діалог: початки. Досвід автора у дослідженні школи Кірана”). Доповідь була виголошена у форматі робочого засідання під назвою „Музична традиція та перехідний період у пост-соціалістичних регіонах світу”. Доповідь викликала багато запитань щодо впровадження нової сфери вивчення чужої музичної традиції у дослідницьку та навчальну системи українських етномузикологів.

Ще однією особливістю великих конференцій Ради (ІСТМ), що відбуваються один раз на два роки, є формування дослідницьких груп, кількість яких збільшується з кожним роком. Це сприяє розбудові внутрішньої структури Ради, розширенню наукових інтересів дослідників та більш організованому, а відтак продуктивному вивченню того чи іншого явища. Як звичайно, дослідницькі групи проводять робочі зустрічі під час великих з'їздів, щоб проаналізувати актуальні наукові проєкти своїх членів, а також накреслити план роботи на наступний рік та сформуванати тематику конференції, що зазвичай відбувається один раз на два роки поміж загальними великими етномузикологічними симпозіумами. На з'їзді етномузикологів у Канаді відбулися засідання таких дослідницьких груп: „Музичні традиції Східної Азії” (голова: Джон Лоренс Вітслібен), „Музичні традиції тюркомовного світу” (керівники: Доріт Клебе та Разя Султанова), „Багатоголосна музика” (голова: Ардіян Ахмедаджа), „Виконавське мистецтво Південно-Східної Азії”, „Етнохореологія”, „Історичні джерела традиційної музики” (голова: Інгрід Акессон), „Музика та меншини” (голова: Урсула Геметек), „Музика і танець Океанії” (голова: Стефен Вілд), „Народні музичні інструменти”, „Прикладна етномузикологія” (голова: Сванібор Петтан), „Музична іконографія/Музична археологія” (голова: Здравко Блазеківіч).

До важливих засідань, що відбувались під час конференції, слід також зачислити зустріч голів національних комітетів Ради та зв'язкових офіцерів різних країн. Керівництво Ради постійно працює над розбудовою міжнародної мережі ІСТМ та її активною діяльністю у різних регіонах світу. Основну роботу у цьому напрямку проводить генеральний секретаріат Ради, який за рішенням засідання правління Ради з цього року знаходитиметься у Словенії, а посаду нового генерального секретаря Ради обійматиме проф. Сванібор Петтан. Щодо України, то на виконання функцій контактної особи ІСТМ було обрано кандидатуру Ольги Коломиєць (Львів). За короткий

термін перебування на посаді проф. Петтан та його помічник Карлос Йодер провели активну інформативну роботу у різних країнах щодо діяльності Ради. Новими пропозиціями секретаріату стали створення електронної мережі ІСТМ для контактних осіб у різних країнах (голів національних комітетів та офіцерів зв'язку), яка дає змогу одночасно ділитися інформацією про актуальні етномузикологічні новини рідної країни із колегами з цілого світу, а також створення національних веб-сторінок в мережі ІСТМ.

Практична частина – фестивальні концерти та майстеркласи виконавців та дослідників-етномузикологів – стала справжньою мандрівкою у світ музики і танцю для учасників конференції. Виступи і практичні заняття, що вже є традицією етномузикологічних світових симпозіумів ІСТМ, цього разу були пов'язані з солідним, як за чисельністю, так і за якістю, показом місцевих культур Атлантичного узбережжя та різноманітним світовим традицій.

Ідеєю організаторів фестивалю було показати різноманітні вияви неоднорідної локальної музичної традиції Атлантики (зокрема, концерти „Музика Ньюфаундленду та Лабрадору”, „Атлантичні коріння та маршрути”) і разом з тим не оминати представників багатьох культур, які з'явилися на Атлантичному узбережжі в різні історичні періоди і на сьогодні представляють канадську спільноту. Доказом цього був концерт під назвою „Багато голосів Канади”, у якому взяли участь ансамбль арабської традиційної музики, колектив „Зарі”, що виконує грузинську багатоголосну музику, виконавці на японських барабанах „Узуме тайко” та Наталі Пірес, що виконувала португальську музику „фаду”. Ще одним концертом, який презентував культурну мозаїку Канади, став виступ під назвою „Свята Азії: танцювальні традиції китайської опери” Вільяма Лау – єдиного у країні виконавця, який спеціалізується у чотирьох стилях „нан дан” (виконання чоловіками жіночих ролей), що характерне для Пекінської опери. Лишилось лише пошкодувати, що до цього свята культур ніяк не долучилась така чисельна українська громада в Канаді.

Програма проведення протягом тижня майстеркласів вражала своєю насиченістю та різноликістю. Тут знову ж панував принцип „і чужому научайтесь, й свого не цурайтесь”. Із 32 практичних занять половина (17 майстеркласів) була присвячена автентичній локальній традиції Ньюфаундленду і Лабрадору („скрипкова традиція та ідентичність”, „Джерела пісенної традиції та її маршрути”, „Традиційний квадратний танець у Ньюфаундленді”, „Стили виконання на акордеоні в Ньюфаундленді” та інші). Своєрідним відкриттям для учасників конференції став майстерклас з вокальних стилів місцевого етносу інуїтів, що здавна проживали на землях сучасного Лабрадора. Дві виконавиці: Дженні Вільямс і Тама Фост – нащадки цього народу – продемонстрували горловий спів на два голоси, де

за допомогою гортанних звучань, звуків певної висоти та виразних дихальних зворотів створюються відповідні фрази, що імітують натуральні звучання (шум ріки, гелготання гуски, скавуління цуценяти, ковзання по льоду).

Ази інших світових музичних і танцювальних традицій були яскраво продемонстровані під час практичних занять із „Скандинавських вокальних стилів Самі”, „Аргентинського танцю Чакарера” та „Аргентинського танго”, „Музики і танцю народу Зулу з Південної Африки”, „Португальського фаду”, „Тувинського обертонованого співу”, „Основ грузинської поліфонії”, „Арабської інструментальної музики, ритміки та ладів”, „Австралійських автентичних пісень”.

Детальний звіт організаційного комітету щодо проведення конференції в Сент-Джонсі, підсумки результатів та плани на майбутнє можна буде прочитати у черговому номері бюлетеня ІСТМ за 2011 рік. Тим часом, запрошення до участі у наступній зустрічі етномузикологів, що відбудеться у Шанхаї в 2013 році, прозвучало від китайських колег на одному з останніх засідань канадської конференції. Шанхайський з'їзд обіцяє бути не менш цікавим і насиченим.

Ольга Коломиць

Бодак Ярослав. Лемківщино моя мила... Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини / Ярослав Бодак. – Київ : Український рейтинг, 2011. – 372 с.

Справжнім відкриттям для української фольклористики постала спадщина народної співачки *Анни Драган* (1903-1986) завдяки праці відомого дослідника лемківської культури *Ярослава Бодака*¹. У 2013 р. Анні Драган виповнюється 110 років від дня народження. Тож цей відгук присвячуємо пошануванню таланту цієї співачки з нагоди її ювілею.

У збірнику „Лемківщино моя мила... Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини” подана вражаюча як для однієї співачки кількість пісень – 660 (!). Анна Драган представляє пісенну культуру північної Лемківщини (с. Розділля колишнього Горлицького повіту Краківського воєводства у Польщі) – споконвічного українського краю, мешканці якого були брутально виселені в Радянську Україну чи в західні терени Польщі внаслідок відомої злочинної акції „Вісла” (1946-47). Отож ці записи дуже важливі, бо у

¹ Позитивний відгук на збірник Я. Бодака див.: Іваницький А. [Рецензія] Бодак Я. Лемківщино моя мила... Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини / Ярослав Бодак. – Київ : Український рейтинг, 2011. – 372 с. // Народна творчість та етнографія. – 2012. – № 3. – С. 118-119.

свій спосіб документують особливості культурного життя лемків до трагедії їх депортації. Пісні А. Драган записав Я. Бодак упродовж 1969-1976 років уже в умовах переселення – у м. Бориславі Львівської області.

Сам родом із Лемківщини, автор-упорядник підійшов до звершення своєї праці з відповідальним відчуттям синівського обов'язку, з доброю фаховою підготовкою етномузиколога, із неабияким хистом збирача фольклору. Помітно, що Я. Бодак як учень В. Гошовського при укладанні збірника „Лемківщина моя мила...” мав за зразок працю свого вчителя „Українські пісні Закарпаття” та добре оволодів методологією регіонального дослідження фольклору. Відтак, рецензований збірник – не просто презентація індивідуального пісенного репертуару виконавиці, а вдала спроба відтворити народну традицію лемків, передусім Горличчини.

В аналітичній частині „Лемківщина. Історико-географічна довідка” Я. Бодак засягає на широкі узагальнення стосовно лемків та Лемківщини, висвітлення їх історичної долі, матеріальної та духовної культури, зокрема музичного фольклору. Видно, що ця проблематика є справою життя автора, і він глибоко в ній обізнаний. Власне, ближчим для розкриття змісту збірника є параграф про Горлицький повіт, зокрема необхідні уточнення, що „пісні, записані від Анни Драган (серед них і „Весілля”), репрезентують фольклор не лише села Розділля, але й сусідніх сіл Вапенного та Мацини Великої” (с. 12), на історії та культурі яких коротко зупиняється автор. Оскільки, як дізнаємося, Я. Бодак теж уродженець одного з цих сіл – Вапенного, то було б природним закряти навіть глибший зріз соціокультурного життя односельців, залучивши, зокрема, більше живих спогадів від старожилів.

Безперечним науковим здобутком автора є спеціальне дослідження обрядовості та музичного фольклору Горличчини, передусім весілля. Наукове зацікавлення ним у Я. Бодака розпочалося ще зі студентської лави – з написання дипломної роботи „Лемківське весілля на Горличчині” у 1972 році. До цієї праці Я. Бодака захопив дослідник-ентузіаст лемківського фольклору Михайло Дзіндзьо, який першим почав записувати лемківські пісні, обряди, звичаї від переселенців із Розділля, передусім весілля від Анни Драган. Та ці записи потребували фахового підходу, багатьох уточнень, доповнень і передусім нотних транскрипцій. „Довелось добре попрацювати, щоб ґрунтовно переробити сценарій весілля, доповнити його записами від інших інформаторів, зробити виправлення текстів пісень. По суті було зроблено новий запис весілля. Його сценарій і майже всі обрядові пісні було записано від Анни Драган. Деякі пісні були записані від мешканців Розділля, Вапенного та Мацини Великої” (с. 362), – зазначив Я. Бодак. „Під час праці над «Весіллям» виявилось, що Анна Драган знає величезну кількість пісень різних жанрів [...] Так було записано близько 700 пісень, в основному місцевих, лемківсь-

ких, та інших українських, що широко побутували на Лемківщині у міжвоєнний період” (с. 363).

Отож, основу збірника склав найповніший опис лемківського весілля із 290 (!) обрядовими піснями (з нотами). Автор досить вдало застосував композиційну схему літературно-драматичного твору (із дробленнями: дія, картина, сцена), яка дозволила послідовно вилаштувати всі обрядодії лемківського весілля з їх динамікою та колоритом. Весілля Горличчини, за Я. Бодаком, складається з Прологу, двох дій та епілогу. Демаркаційною межею у лемківському весіллі є переїзд молоді до дому молодого. Все, що відбувається до переїзду, – *Дія 1*, все, що після переїзду, – *Дія 2*. Такий поділ відображає добре збережену архаїку обряду з акцентом на союзі двох родів, а не на церковному шлюбі молодят – значно пізнішому християнському привнесенні. Дія перша відбувається упродовж п’яти днів, суботи, неділі та понеділка й охоплює сім картин, кожна з яких має ще по декілька сцен. Наприклад, *Картина 1*. Дружбівський вечір або відігравання на добраніч: *Сцена 1.1*. Парубоцький танець молодого; *Сцена 2.2*. Відігравання на добраніч; *Сцена 1.3*. Виготовлення вінків. Дівочий танець молоді. Особливо цікавою та цінною для фольклористів є *Дія 2*, що припадає на понеділок, вівторок та середу. У *Дії 2* розкрито низку елементів обряду, що були майже затрачені на основному масиві України у 20-30-х рр. ХХ ст., зокрема, у звичаях покладин (комора), печин, умивання молоді та інших. Блискуче застосовуючи структуральні підходи до викладу емпіричного матеріалу, Я. Бодак вишикував величезний обсяг етнографічної інформації (щодо складу учасників весілля, їх функціональних обов’язків, одягу та весільних відзнак, весільних дій тощо) у вигляді показників-таблиць (с. 310-344).

Автор ретельно й уважно підійшов до відтворення на письмі текстів, які подав, очевидно, з дотриманням рис автентизму, передусім особливостей лемківського діалекту. Фольклорист узяв за правило до кожного тексту вказувати варіанти у відомих друкованих джерелах, що дозволяє побачити локальне крізь призму регіонального та міжрегіонального. Такий принцип подачі текстів Я. Бодак вдало застосував у всьому збірнику.

Окрім весілля, до праці ввійшли пісні різних жанрів – обрядових і необрядових. Подрібноше розглянемо структуру вміщеного пісенного репертуару, зважаючи на його нетиповість подачі. Передусім варто зазначити, що основна цінність кожного фольклорного збірника – це тексти (вербальні, нотні, пояснення контексту виконання). Тексти рецензованого збірника – автентичні, добре збережені, грамотно відтворені, а отже – цінні для фольклористики. Упорядкування текстів у збірнику – це спосіб їх зручного прочитання. Ярослав Бодак згрупував пісні, очевидно, так, як це диктував сам матеріал.

Вважаю, що дослідник застосував науково виправданий сучасний підхід до фіксації та видання у збірнику фольклорної спадщини нашого народу за принципом максимально вичерпної подачі матеріалу. Адже ця спадщина складається не лише із кращих з погляду літературознавців та музикологів виокремлених зразків, підібраних за естетичним критерієм. З позиції дослідника ХХІ століття кожен витвір уснонародної традиції є цінним, займає в ній свою нішу, а тому заслуговує на оприлюднення. Зрозуміло, що такий принцип подачі матеріалу додає проблем при його класифікації, бо значна частина пісень перебуває „на межі” канонічних жанрів або належить до локальних жанрових утворень.

Увесь пісенний репертуар Анни Драган вміщено у розділах: Весілля; Хрестинні пісні; Колискові пісні; Календарні пісні; Трудові пісні (польові); Трудові пісні (пастуші); Духовні пісні (легенди); Балади й баладні пісні; Розбійницькі пісні; Мандрівницькі та пісні про еміграцію; Жовнівські пісні, Парубоцькі пісні, Ліричні парубоцькі та чоловічі пісні (лемківські); Ліричні парубоцькі та чоловічі пісні (інші); Ліричні дівочькі та жіночі пісні (лемківські); Ліричні дівочькі та жіночі пісні (інші); Жартівливі пісні (лемківські); Жартівливі пісні (інші); Корчмарські пісні; Кермешівські пісні; Приспівки до танців; Авторські пісні Анни Драган.

Оскільки календарно-обрядових пісень з голосу А. Драган виявилося досить мало – всього 12 позицій, то автор не вважав за доцільне ще дробити їх за жанрами. Таким чином вийшло, що щедрівки, веснянка, собіткова співанка, живварські пісні увійшли до однієї групи. Тут варто було б пояснити причини такого слабого представництва календарних пісень в репертуарі А. Драган. Водночас трудові пісні (польові) та трудові пісні (пастуші) розділені осібно. Очевидно, упорядник таким чином хотів зробити наголос на збереженості в досліджуваному репертуарі цих рідкісних в Україні жанрів. Та правомірність об’єднання пісень „Посій мі, мамусю”, „Андрію, Андрію”, „Добрі тому коса косит” та інших (с. 154-157) у групу „Трудові пісні (польові)” була б незаперечною, якби упорядник покликався на дослівні пояснення-спогади Анни Драган чи її односельчан про особливості побутування цих творів під час польових робіт, а не обійшовся лише абстрактними коментарями (на кшталт „Трудова польова косарська пісня, яка виконується під час сінокосу, а також як лірична парубоцька” (с. 155)). В аналітичній частині цієї групи пісень теж варто було б надати більшої уваги (с. 32) з прив’язкою до конкретної місцевості, конкретного часу та виконавців (Горличчина, 1920-1930-і рр., родина Анни Драган). Дещо глибше автор вникнув в особливості пастушого репертуару гірських районів Лемківщини, передусім зупиняючись на рідкісних „гояканях” – діалогічних співанках, „за допомогою яких пастухи перемовлялися під час випасу худоби на гірських пасовиськах” (с. 34) та ліричних і жартівливих піснях пастухів. Покликання на варіанти в дру-

кованих джерелах, а точніше їхня подекуди відсутність, ймовірно, означають, що пастуші пісні, зокрема т.зв. *гоякання*, мали локальний характер побутування у селах Розділля, Вапенне та Мацина Велика.

Окремою групою (6 зразків) подані й рідкісні в Україні *хрестинні пісні*. Знаємо, що вперше збірку хрестинних пісень (22 зразки) записав серед лемків Сяноцької округи І. Бірецький. Вона датована 1838 роком. За оцінкою Р. Кирчіва, „це винятково цінний фольклорний документ, що переконливо засвідчує побутування на території України цього рідкісного жанру народної поезії і спростовує погляд, начебто хрестинні пісні трапляються лише в місцевостях, суміжних з Білоруссю, для якої вони є особливо характерним і поширеним явищем”¹. Також хрестинні пісні з Лемківщини фіксували й збирачі фольклору ХХ століття (О. Гижя, В. Хомик). Записи Я. Бодака від Анни Драган вдало доповнюють цю важливу для фольклористів колекцію.

З голосу А. Драган вдалося записати й твори з традиційного лірницького репертуару – т.зв. духовні пісні (легенди). Як зазначив Я. Бодак, їх найчастіше співали на вечорницях під час рідзвяного посту (с. 169). Цілком очікуваним для обдарованої виконавиці є добре представлений розділ „Балади та баладні пісні” – всього 36 досить повних текстів на відомі в Україні баладні сюжети. Водночас із збірника стає зрозумілим, що Анна Драган добре володіла й чоловічим репертуаром, з якого вміщено майже всі відомі його жанрово-тематичні групи – розбійницькі, мандрівницькі, жовнірські, парубоцькі, корчмарські. Представлені й емігрантські пісні, дуже характерні для фольклорної традиції лемків².

Багатий і строкатий ліричний репертуар упорядник спробував згрупувати за статевим та регіональним принципом водночас, виділивши ліричні парубоцькі та чоловічі (лемківські), ліричні парубоцькі й чоловічі (інші), ліричні дівочькі та жіночі (лемківські) та дівочі та жіночі пісні (інші). Хоч прокласти межу між „лемківськими” та „іншими” піснями, під якими слід розуміти загальновідомі на всьому просторі України, не завжди можливо, та Я. Бодак досить ретельно підійшов до цього поділу. Серед „інших” він умістив переважно відомі зразки української лірики здебільшого літературного походження, які ввійшли в побутування лемків ще на їхній Батьківщині під культурно-просвітніми впливами. Такі пісні, виконувані лемками, часто набували й їхнього регіонального колориту. Наприклад, один із кращих зразків любовної пісенної лірики „*В кінці греблі шумлять верби*”, авторство якого приписують полтавчанці Марусі Чурай, в репертуарі від Анни Драган зазвучав по-лемківськи:

¹ Кирчів Р. Фольклорна традиція лемків // Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України. Нариси й статті. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – С. 182.

² Там само. – С. 196.

1. *В кінці греблі квітнут вербы, што я посадила,*

Неє мого миленького, што-м вірно любива. (2)

2. *Неє мого миленького, поїхав за Десну,*

Повідав він, же ся верне, лем на другу весну (2) (с. 240).

Також упорядник виокремив і жартівливі пісні (лемківські, інші), хоча, зауважимо, що жартівливий струмінь більшою чи меншою мірою притаманний майже всім жанрово-тематичним групам пісенності лемків. Розуміючи умовність свого групування, упорядник подбав про те, щоб читач без надмірного труду міг знайти цікавий для нього твір за допомогою низки показників (за послідовним порядком, за алфавітом, за наспівом, за пісенною формою, ритмічною структурою – С. 288-304).

Та повернімося до постаті дивовижно обдарованої лемкині Анни Драган. Судячи з її фольклорної спадщини, можемо стверджувати, що ця співачка упродовж життя, передусім замолоду, цікавилася й брала участь у більшості традиційних звичаїв рідного села, бездоганно запам'ятовувала й відповідально ставилася до записів від неї пісень, усвідомлюючи важливість цієї справи. Це, безперечно, дуже творча особистість, яка й сама докладалась до сучасного життя фольклорної традиції. Її авторські пісні про тугу за Лемківщиною, про свою трагічну долю, як і всіх депортованих лемків, вирваних з рідної землі та розпоросених по світах, вражають читача до глибини душі своїм народнопісенним струменем (с. 279-281):

Горы и долины мы свої лишыли,

Нашы співаночки гвасні зме забыли.

Юж сой не співаме, братя, браташкове,

Так зме ся розышли, як в поли пташкове...

Як я сой помыслию про ту Лемковину,

То я сой запвачу и сто раз в годину. (с. 280)

Такий фольклорний феномен як Анна Драган зобов'язував автора-упорядника до уважнішого та проникливішого висвітлення життя співачки, її родоводу, світогляду, характеру, індивідуальних рис виконавської майстерності тощо. Скупа біографія у Додатку 1 (с. 360-363), на жаль, не заповнює цієї прогалини. Цікаво було б простежити також, як пісенний світ Анни Драган змінився після переселення до Борислава. Водночас автор сфокусував об'єктив своєї уваги на ширші ракурси лемківської культури. Вдало підібрані у книзі світлини з побуту лемків до депортації та з їхнього культурного життя в останні десятиліття засвідчують, що лемківська культура та ментальність не можуть і не повинні згаснути. Вони відроджуються, зокрема, в нових формах фестивалів, свят... Від себе додаю, що чар лемківських пісень заворожує всіх українців. Зокрема, лемківські пісні („Кетъ ми прийшла карта”, „Яньчік”, „Под облачком”, „Пиемо, пиємо” та багато інших) зберігають популярність серед студентської

молоді Львова вже упродовж кількох поколінь. А трагічна доля лемків не байдужа молодому поколінню, яке співає:

*Там, на Лемківщині, наші місця святі,
Там, на Лемківщині, ще стоять наші хати.
Як ти, Лемківщино, живеш без нас на самоті?
Чи не зогнили, не поржавіли хрести
На могилах дідів? [...]*¹

Книга Ярослава Бодака „Лемківщино моя мила... Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини” є невмирущим духовним пам’ятником усім лемкам. У посвяті автор, перефразовуючи Великого Кобзаря, зазначив: „І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм – лемкам”. Сподіваємося, що ця достойна праця буде гідно поцінована і науковцями, і всім українським світом, а прискіпливий погляд рецензента тільки додасть охоти швидше познайомитися з нею.

Ольга Харчишин

Вісник Львівського університету. Серія
мистецтвознавство / Упорядники Ірина Довгалюк,
Андрій Вовчак. – Львів, 2011. – Випуск 10. – 313 с.

Черговий десятий випуск мистецтвознавчої серії „Вісника Львівського університету”, який є ще й першим виключно етномузикознавчим номером серії, присвячений широкому колу надзвичайно актуальних на сьогодні питань історії та теорії музичної фольклористики. Збірник приурочений до 140-річчя від дня народження видатного українського фольклориста, одного із засновників української етномузикології Філарета Колесси. Різносторонньо обдарований, учений відіграв вагомий роль у справі збирання та дослідження української народної музики та заклав підвалини для подальших студій у сфері етномузикології. Тож і більшість розвідок, представлених у „Віснику” сучасними науковцями, так чи інакше стали продовженням його багатогранних напрацювань. Як бачимо, невідкладна справа збереження та вивчення традиційної музичної культури у час її стрімкого загасання є однаково насущною як для дослідників минулого століття, так і для сучасних учених.

Збірник відкриває стаття Ірини Довгалюк „Опанас Сластьон в історії фонографування кобзарсько-лірницької традиції”, присвячена фонографічно-дослідницькій діяльності Опанаса Сластьона. Сучасник і соратник Ф. Колесси, він був унікальною особистістю, обдарованою у сфері обра-

¹ Співаник Студентського братства. – Львів, 2009. – С. 89.

зотворчого мистецтва (живописі та скульптурі), любителем і виконавцем епічного фольклору, захоплення яким згодом перетворило його на збирача та дослідника. Глибоко усвідомлюючи важливість фонографування репертуару кобзарів і лірників та маючи власний досвід співпраці із записувачами (він спробував себе у ролі інформанта Олександра Рубця та Миколи Лисенка), О. Сластьон взяв ініціативу збереження фольклорного репертуару у свої руки. Показово, що навіть К. Квітка не одразу оцінив значущість ідеї фонографічної фіксації, лише згодом усвідомивши її значення. Стаття містить, крім ґрунтовно опрацьованої джерельної бази, посилання на місцезнаходження валиків із записами О. Сластьона репертуару кобзарів та лірників, що могло б у майбутньому допомогти дослідникам зібрати докупи та опрацювати збережені рекорди.

Статті Володимира Пасічника та Ліни Добрянської продовжили історичну тематику. У своїх розвідках автори торкнулися діяльності найвидатнішої постаті вітчизняного етномузикознавства після Ф. Колесси і К. Квітки – Володимира Гошовського. Зокрема, В. Пасічник у дослідженні „Володимир Гошовський на кафедрі української фольклористики” розглянув педагогічну діяльність ученого на кафедрі української фольклористики Львівського державного (нині національного) університету імені Івана Франка. Студія ж Л. Добрянської „Експедиційна діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії” розкрила практичну (експедиційну) діяльність дослідника у консерваторії у 1961-1968 роках. Так чи інакше, все, чим би не займався В. Гошовський, було пов’язане з його науковими інтересами: лекції він вибудовував на висновках своїх польових досліджень, а його експедиції відповідно відрізнялися „науковою цілеспрямованістю”. В. Гошовський в обох сферах проявив себе як новатор: він впроваджував нові курси, намагався підтягнути рівень навчання до європейського, а польову роботу зробити професійнішою. Обидві представлені статті містять також і практичну користь – у додатках до публікацій подано програму з курсу музичного фольклору, запитання до заліків, проекти спецкурсів, які В. Гошовський пропонував запровадити в університеті, а також географію його експедицій та жанровий склад призибраного фольклору за час праці вченого в консерваторії.

Історичний блок статей завершує дослідження Віри Мадяр-Новак „Зародження музичної фольклористики на Закарпатті”. Авторка розкриває перед нами важливу сторінку початкового етапу історії музичної фольклористики Закарпаття, який став підґрунтям для подальшого розвитку цієї галузі в краї. В. Мадяр-Новак пояснює, через які історичні причини становлення фольклористики на Закарпатті відбулося так пізно і що спровокувало його інтенсивний розвиток у майбутньому. Авторка поділяє період зародження закарпатської музичної фольклористики на три основні етапи: 1) передісторичний (поодинокі публікації фольклору в іноземних

та українських збірниках); 2) пісенниковий (літературно-фольклорна хвиля), вершиною якого став опублікований у Відні 1851 року збірник „Рускій Соловій” Н. Нодя, належність якого до літературно-фольклорного типу джерел доведена авторкою уперше; 3) народномузичну пісенникову хвилю, вищим проявом якої став „Список нісколких русско-народних пісень, загадок и пословиц с иними подробностями” В. Талапковича. Цей збірник знаменував новий щабель розвитку музичної фольклористики завдяки зверненню його укладача до сільського фольклору, збереженістю автонтонних народних текстів, запропонованій жанровій класифікації. Цікавим є і те, що поряд із музичними прикладами укладач збірника давав невеличкі коментарі, пояснюючи обставини виконання пісень чи певні діалектні особливості. В одному з посилань В. Талапкович дещо навіть випередив Ф. Колессу стосовно мелодичної спорідненості жнивних та весільних жанрів. Перелічені у статті збірники викликають науковий інтерес, оскільки були укладені в 19 столітті, а отже, можуть стати важливим джерелом для подальших порівняльних студій.

Як завжди інтригує своєю новаційною розвідкою Богдан Луканюк. У його статті „Ритмічне варіювання. Інтерполяція” систематизовані вияви інтерполювання – вставлення у поетичний текст зайвих слів, які модифікують початкову структуру вірша, роздроблюючи її. Автор поділяє ці явища на прості – односкладові, складні – багатоскладові та рухливі – позиційно змінні. До характерних ознак інтерполяцій автор зараховує такі явища, як додаткове образно-сміслове та стилістичне навантаження, сталу позицію в строфах, зміну складочислових виражень структур віршових рядків у цілому (як наслідок – гетеросилабічність), місцеположення постійних заключних акцентів, великі повторення (редуплікації). Подібне детальне моделювання народнопіснених віршів до певних архетипів дає змогу прослідкувати еволюційні зміни у тому чи іншому народнопісенному творі.

Стаття Олени Мурзиної „Проблема наголошеності у народнопісенній силабіці (за матеріалами пісень Центральної України)” присвячена дослідженню організуючої ролі наголошеності в українському та російському фольклорі, яка відрізняє названі національні типи музичного мислення. За словами автора, в українській пісенній ритміці переважають принципи силабічної, складочислової системи, навіть у побудованих з фразових наголосів жанрах голосінь та дум, де відбувається „взаємна кореляція тонічного і силабічного”. Натомість роль динамічного наголосу вже давно усвідомлена дослідниками в російській народній музиці. Відмінність цих національних традицій, за словами О. Мурзиної, базується на природних засадах мовлення. На основі висновків експериментальної фонетики виявлено причину посиленої наголошеності в російській мові та вагомість голосних звуків в українській мові, що пояснює історичну тривалість силабічного вірша в українській поезії. Автором наведені також приклади поступового поси-

лення тонічного принципу в неприуроченій ліриці Наддніпрянщини, що зближує кантиленне та декламаційне начала та є ознакою історико-стадіального порядку.

Кілька студій у збірнику засвідчує зацікавлення сучасних дослідників проблемами мелотипології, мелогеографії та мелогенези різних жанрів. Зокрема, дослідження Лариси Лукашенко „Сезонно-трудові наспіви Північного Підляшшя” зосереджене на вивченні жанрів косовичних, жнивних та осінніх пісень. За свідченням автора, вони становлять єдиний жанровий цикл, оскільки більшість мелодій є поліфункціональними. Дослідниця поділяє сезонно-трудові наспіви за жанрами на ладканки, пісні та приспівки. Л. Лукашенко розподіляє мелотипи цих жанрів на 1) ті, що розповсюджені на Північному Підляшші, північно-західні ізомели яких не виходять за межі Підляшшя; 2) мелотипи, що побутують на досліджуваній території та за її кордонами, та 3) мелотипи, основний ареал поширення яких припадає на сусідні терени. Автор унаочнює розповсюдження віднайдених жанрів за допомогою картографування.

Ще одна стаття із цієї серії – праця Олени Дудар „Обжинкові пісні Східного Поділля (за матеріалами експедиційних записів)”. У розвідці проаналізовано ритмоструктури пісенних зразків обжинкових пісень та їх інтонаційні системи у комплексі з обрядовими діями. Цікаво, що, незважаючи на невелику кількість дійств і приурочених пісень в обряді, під час зажинок на досліджуваному терені виконувалась колядка після зажинання першого снопа. Автор визначає і характерні особливості обжинкових пісень Східного Поділля: семискладові вірші, спільність силаборитмічної моделі, оліготонічні ладозвукоряди (трихордні та тетрахордні моделі із приставними звуками). Дослідниця також звертає увагу на сучасний стан побутування фольклору на Східному Поділлі, який характеризується асиміляцією сільського фольклору міським, розширенням вторинного виховання, відмиранням окремих жанрів.

Весільним передладканкам на Західному Поліссі спеціальну увагу у своєму дослідженні приділяє Юрій Рибак. Автор вбачає споріднення верхньоприп'ятських передладканок з одним із найпоширеніших у цьому регіоні, як і далеко за його межами, весільним мелотипом зі 17-складовою структурою 557₂ та з іншими весільними наспівами, що починаються з 5-складової групи. Подальшу перспективу автор вбачає у пошуку генетичної спорідненості цих форм. Ю. Рибак окреслив ареали розповсюдження передладканок (група сіл між верхів'ям Прип'яті і вздовж правого берега Західного Бугу), наглядно зобразив їх на доданій до статті картосхемі.

Стаття Олега Смоляка „Проста періодичність у гаївках Західного Поділля” демонструє погляд ученого на однорядкову форму в гаївках як етап еволюції у становленні строфічної обрядової музики. Дослідник намагався пов'язати становлення простої періодичності, що позначена у пе-

реважній більшості серіаційним типом мелодичного розгортання та прихованою класифікацією у відповідності до історичної епохи.

Наступні дослідження, презентовані у збірнику, торкаються проблем народномузичного виконавства. Так, Стаття Богдана Яремка „Штрихи до творчого портрета лідера-скрипаля Юрія Книшука („Штудера”)” присвячена феноменальному носієві гуцульської скрипкової традиції. Стаття розпочинається із біографії народного виконавця, зокрема цікавими є його спогади з дитинства, які свідчать про непересічні музичні здібності скрипаля, якому „достатньо було один раз прослухати мелодію, щоб тут же відтворити її на скрипці”. Б. Яремко детально описує, як скрипаль опановував гру на інструменті, хто вплинув на його професійний розвиток, характеризує його моральні риси. У статті також зазначено широку географію весіль, які обслуговувала капела Ю. Книшука (охоплено майже всю Галицьку Гуцульщину). За висновком Б. Яремка, виконавець залишив у розвитку гуцульського ансамблевого виконавства вагомий слід, адже був продовжувачем традицій скрипково-інструментального мистецтва, що заклали його попередники і наставники.

Ще один гуцульський мультиінструменталіст, що володіє грою на скрипці, сопілці, гуцульських цимбалах, а його репертуар охоплює надзвичайно широкий спектр жанрів, став героєм розвідки Надії Супрун-Яремко „Творчий портрет Василя Івасишина („Темного”)”. Народний гуцульський музикант, 68-річний мешканець присілка Горішків села Яблуниця Надвірнянського району Івано-Франківської області, від народження був позбавлений можливості бачити, що стало вирішальним у виборі професії музиканта. У статті подана географічна атрибуція весіль, на яких у складі капел грав Василь Івасишин (Ясиня, Ворохта, Яблуниця, Луза, Паланиця, Татарів, Микуличин, Яремче, Вороненко, Луєва). Велику увагу зосереджено на свідченнях знайомих та колег-музикантів щодо професійних та людських якостей музиканта.

Виконавську тематику продовжило дослідження Вікторії Ярмоли „Традиції ансамблевого виконавства в музичній культурі Рівненсько-Волинського Полісся”. Практику капельного музикування авторка висвітлила з урахуванням двох аспектів: а) еволюції складу інструментальних ансамблів; б) виконавської діяльності. У статті наведені таблиці: а) місцевого найменування музикантів, б) конфігурацій складів ансамблів з огляду на їх еволюцію. В. Ярмола звернула увагу на роль ансамблевого виконавства у різних життєвих ситуаціях: обрядах і вечорницях, „виражанках” – проводах в армію, „уродинах” – днях народження. Дослідниця прийшла до висновку, що традиції ансамблевого дуєту із решітка і скрипки є консервативним складом, який протримався на досліджуваному терені до другої половини ХХ століття, коли в інших регіонах такого явища вже не існувало. Автор вважає цей тип ансамблю одним із первісних, старіших, який залишився і проіснував до цього часу.

Індійській системі „гуру-шиш'я парампара” у традиційній професійній музичній культурі присвячена стаття Ольги Коломисць. Авторка описала систему розповсюдження музичних творів позаписемної традиції, яка „контролюється” канонами та відповідними діалектами на кількох рівнях: за регіональним (карнатак та гіндустані) та за стильовими школами (гхарнами). Система „гуру-шиш'я парампара” – це теоретичне і практичне виховання, яке полягає у перейманні від учителя не тільки знань, а й навіть його способу життя і мислення. Дослідниця приділила увагу аспекту стосунків учителя та учня, побудованих на великій взаємній повазі.

Наступні публікації „Вісника”, окрім наукової, мають і практичну користь. Зокрема, Олег Коробов у статті „Польовий багатоканальний аудіо-запис народномузичних творів в Україні: з практики звукооператора” поділився досвідом багатоканального запису, що допоможе спростити фіксацію голосоведення кожного інформанта у багатоголосних творах. О. Коробов також запропонував власний проект мікрофонної гарнітури, який може замінити окремі функції професійного звукозаписувального обладнання. Дослідження ж Андрія Вовчака „Із досвіду документування фольклорних матеріалів в Австрійському народнопісенному товаристві (Österreichisches Volksliedwerk)” дало змогу ознайомитися з австрійським досвідом детального документування фольклорних матеріалів (як рукописних, друкованих, так і польових записів, збірників, аудіо- та відео, різноманітних графічних зображень та ін.).

Стаття „Архів українського фольклору імені Богдана Медвінського центру українського та канадського фольклору імені Петра і Доріс Кулів при університеті Альберта” Надії Фотій зосереджена на історії цього архіву та структурі його фондів. Окремо автор приділила увагу опису кількох архівних колекцій (проектів), у яких знаходяться різноманітні збірки, пов'язані з українською культурою: звукозаписи (з різних носіїв), рукописи, фотографії та ін. Описані архіви польових записів викликають значний науковий інтерес та чекають на своїх дослідників.

Низка рецензій, оглядів та повідомлень знайомить читачів „Вісника” з новими виданнями та подіями. Зокрема, збірник містить рецензії Ірини Коваль-Фучило „Ще раз про стрілецьку пісню” на монографію Оксани Кузьменко „Стрілецька пісенність: фольклоризм, фольклоризація, фольклор” (2009) та Лариси Лукашенко на черговий п'ятий випуск збірника наукових статей „Проблеми етномузикології” під редакцією Ірини Клименко (2010), а також повідомлення Ірини Довгалюк, Надії Пастух, Катерини Гончаренко та Юрія Рибачка про наукові конференції та фестивалі, які пройшли в Україні та закордоном.

Значним доповненням до „Вісника” є публікація маловідомого дослідження Філарета Колесси „Карпатський цикл народних пісень (спільних українцям, словакам, чехам і полякам)”, яке у формі доповіді вчений виго-

лосив на Першому з'їзді слов'янських філологів, що відбувся у Празі з 6 до 13 жовтня 1929 року. Свою доповідь учений вибудував, опираючись на концепцію польського дослідника Я. Бистроня, який спираючись на ідеї „карпатського циклу” намагався пояснити особливість польських балад. Ф. Колесса, опираючись на матеріал лемківських пісень, вийшов на проблему взаємовпливів і запозичень, спровокованих сезонними роботами та оживленою торгівлею між населенням Східних та Західних Карпат, оточеним різними етносами. Учений розглянув спільності на рівні 1) сюжетів (та подає їх список); 2) віршових форм; 3) наспівів. Ф. Колесса називає карпатський цикл „спільним резервуаром”, до якого одночасно надходили та від якого розходились спільні теми та мотиви. Вчений віддав Лемківщині важливу роль посередниці культурних впливів між східним і західним слов'янством. Враховуючи велику цінність здобутків Ф. Колесси, все ж таки його дослідження не позбавлене деяких недоліків. В. Гошовський у своїй роботі „У истоков народной музыки славян” (Москва, 1971) звернув увагу на необхідність ділити пісні карпатського циклу на „генетично споріднені” та „запозичені”. Сподіваємося, що названа концепція варті розвитку та стане поштовхом для подальших досліджень.

Анна Пеліна

Хроніка '12

13 січня Юрій Рибак виступив у телепередачі на каналі РТБ у рубриці „Один на один” з розповіддю про Різдвяні свята українців: http://www.youtube.com/watch?v=eZRuKYk3l40&feature=player_embedded

24 січня Ірина Довгалюк доповіла про „Невідомі сторінки експедиції Філарета Колесси на Полісся” на звітній науковій конференції Львівського національного університету ім. І. Франка за 2011 рік.

22 березня Ю. Рибак прочитав лекцію „Жанровий склад західнополіського фольклору” на курсах підвищення кваліфікації керівників фольклорних колективів Волинської області у Луцьку.

28 березня Ю. Рибак опонував на захисті кандидатської дисертації Маргарити Скаженік „Етномузичний ландшафт басейну Уборти (за обрядами та піснями календарного циклу)”, що проходив на спеціалізованій раді Національної музичної академії України ім. Петра Чайковського у Києві.

1 травня Ю. Рибак працював у складі журі на VI-му Міжнародному дитячому фольклорному фестивалі „Котилася торба” у м. Дубно.

4-6 травня працівники ПНДЛМЕ взяли участь у Міжнародній науковій конференції „Слов’янська мелогеографія”, що відбулася у Національній музичній академії України ім. П. Чайковського. Ліна Добрянська доповіла на тему „Педагогічна діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії: 1961–1969 рр.”; Лариса Лукашенко виголосила доповідь „Теорія архаїчних зон та етногенетичні процеси (на прикладі вокально-обрядової творчості Північного Підляшшя)”; І. Довгалюк – „Кабінет музичної етнографії в історії фонографування дум”; Ю. Рибак – „Локальні обрядові мелоформи у Верхньоприп’ятській низовині”.

25 травня Л. Лукашенко взяла участь у науково-практичній конференції “People to people – effective cooperation based on love for folklore” в рамках програми прикордонної Угорсько-Словацько-Румунсько-Української співпраці ENPI м. Раславіце у Словаччині з доповіддю „Фольклор маргінальних українських теренів: проблеми збереження та фіксації”.

4-14 червня відбулася фольклористична експедиція у складі Ірини Довгалюк, Андрія Вовчака, Марії Папіш, Уляни Парубій та студентів I-го курсу філологічного факультету (спеціалізація фольклористика) ЛНУ ім. Івана Франка. Осідок: село Ясениця Турківського району Львівської області. Були обстежені населені пункти Турківського району Львівської області: села Ісаї, Головське, Зубриця, Кіндратів, Коритище, Кринтятя, Ластівка, Свидник, Стоділка, Явора, Ясениця, Ясенка-Стецьова, хутір Підсухе – та Дрогобицького району Львівської області: села Бистриця, Довге, Заколоть, Майдан, Рибник, Новий Кропивник, Старий Кропивник, Жданівка, хутір Перепростія.

7 червня Ольга Харчишин взяла участь у Міжнародній науковій конференції „Українсько-молдавські етнокультурні взаємозв'язки” в рамках Перших щорічних наукових читань, присвячених пам'яті академіка К.Ф. Поповича у Кишиневі (Республіка Молдова) з доповіддю „Дослідження українсько-молдавських етнокультурних взаємозв'язків у радянській фольклористиці: сучасне прочитання”.

23 червня О. Харчишин доповідала про колядки українців Молдови в системі української уснонародної традиції на Міжнародній науковій конференції „Традиційна культура діаспори” в рамках Третіх „Одеських етнографічних читань” в Одеському національному університеті ім. І.І. Мечнікова.

16 вересня Ольга Коломиєць взяла участь у презентації диску “Ukraine hin und zuruck” проф. Кшиштофа Верніцкого, де виконувала українські традиційні вокальні твори разом із гуртом автентичної пісні „Марвінок”. Презентація відбулася у приміщенні Музею етнографії та художнього промислу у Львові.

19 жовтня Львівський національний університет ім. Івана Франка спільно із Вроцлавським університетом, Львівською національною науковою бібліотекою України ім. Василя Стефаника провели Міжнародну наукову конференцію „Етномузикологія на зламі тисячоліть: теорія, історія, методологія”, присвячену 90-літтю від дня народження Володимира Гошовського та 100-літнього ювілею заснування Інституту музикології Львівського університету, а також круглий стіл „Актуальні питання етномузикологічної освіти”. О. Коломиєць була задіяна до організації конференції, а також виступила з доповіддю „Музичні перехрестя волохів на Закарпатті (перші результати проекту “Bajeshi in Transcarpatia” Австрійської академії наук)”. І. Довгальок доповіла на тему „Передісторія фонографування в Галичині”. Під час Круглого столу Богдан Луканюк виголосив доповідь „Про системну організацію викладання етномузикологічних дисциплін”, а О. Коломиєць ознайомила присутніх з „Основними підходами до етномузикологічної освіти в університетах світу (США, Азія, Африка)”.

20 жовтня Львівська національна музична академія ім. Миколи Лисенка спільно з Львівською національною науковою бібліотекою ім. Василя Стефаника провели Міжнародну наукову конференцію, присвячену 90-літтю від дня народження Володимира Гошовського. На конференції виступили Б. Луканюк з доповіддю „Ритмічне варіювання” та Л. Добрянська – „Кабінет народної музики Володимира Гошовського”. Ю. Рибак взяв участь в обговоренні під час Круглого столу.

22 жовтня І. Довгальок доповіла на тему „До історії підготовки музичного тому корпусу українських народних дум Катерини Грушевської” на Міжнародній науковій конференції „Українська професійна та етнічна культура: нові ракурси дослідження, інтеграція у світовий цивілізаційний

процес”, яка відбулася в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського у Києві.

2 листопада Л. Лукашенко взяла участь у Міжнародній науковій конференції “Scientific conference dedicated to Giorgi (Gigi) Caracanidze, International Festival Folk and Church Music of Batumi” у Грузії з рефератом “Ukrainian Ethnomusicology: The History and Atchivements”.

20 листопада О. Харчишин та Н. Пастух доповіли на тему „Жанрова система фольклорної традиції Молдови: до питання типології фольклорної моделі погранич” на Науковому семінарі кафедри української фольклористики ім. Ф. Колесси Львівського національного університету ім. Івана Франка.

18 грудня Л. Лукашенко виголосила доповідь „Вокальна обрядова творчість українців Північного Підляшшя (Етнографічний контекст)” на Науковому семінарі кафедри української фольклористики ім. Ф. Колесси ЛНУ ім. І. Франка.

Додатки

Микола ЛИСЕНКО МУЗИЧНО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ ПРАЦІ*

А. Нотографія.

1. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: [у 7 вип.] / зібрав і в ноті завів М. Лисенко.
– Київ; Липськ, 1868. – Вип. 1;
– Київ; Липськ, 1869. – Вип. 2;
– Київ, 1876. – Вип. 3;
– Київ, 1886¹. – Вип. 4;
– Київ, 1892. – Вип. 5;
– Київ, 1895. – Вип. 6;
– Київ, 1911². – Вип. 7.
2. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-западный отдел : материалы и исследования / собранные П.П. Чубинским. – Т. 3 : Народный дневник / издан под наблюдением Н.И. Костомарова. – Санкт-Петербург, 1972.
3. Свадьба, записанная в м. Борисполь, Переяславского уезда, Полтавской губернии / голоса положены на ноты Н.В. Лысенком // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-западный отдел : материалы и исследования / собранные П.П. Чубинским. – Т. 4 : Обряды: родины, крестины, свадьба, похороны / издан под наблюдением Н.И. Костомарова. – Санкт-Петербург, 1877. – Приложение. – С. 1-45.

* У реєстр внесені перші авторські публікації. Дані про передруки нотних видань див.: Осадця Ольга. Нотографічний покажчик видань музичних творів М.В. Лисенка. – Львів, 2001. – С. 29-172.

¹ За іншими даними – 1887.

² За іншими даними – 1896.

4. Молодощі : збірник танків та веснянок (гри, співи весняні, дитячі, жіночі, мішані) / зібрав М. Лисенко. – Київ, 1875¹.
5. Збірник народних українських пісень : [у 12 вип.] / зібрав і для хору уложив М. Лисенко.
 - Київ, 1885. – 1 десяток;
 - Київ, 1886. – 2 десяток;
 - Київ, 1889. – 3 десяток;
 - Київ, 1890. – 4 десяток;
 - Київ, 1892. – 5 десяток;
 - Київ, 1896. – 6 десяток;
 - Київ, 1897. – 7 десяток;
 - Київ, 1897. – 8 десяток;
 - Київ, 1899. – 9 десяток;
 - Київ, 1899. – 10 десяток;
 - Київ, 1903. – 11 десяток;
 - Київ, 1903. – 12 десяток.
6. Українські обрядові пісні : у п'ятьох збірках ... для мішаного хору.
 - Київ, 1896. – Збірки I-IV : Веснянки: Перший вінок; Веснянки: Другий вінок; Колядки і щедрівки; Купальська справа;
 - Київ, 1903. – Збірка V : Весілля. Весільні пісні, упорядковані за ритуальним ходом людového весілля.
7. Збірка народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних. – Київ, 1908.
8. Лисенко Микола. Повна збірка творів / муз. редактор Л. Ревуцький; статті та примітки Д. Ревуцького. – Харків; Київ : ДВОУ Мистецтво, 1931-1932. – Т. IV, вип. 1-14 : Народні пісні для хору.
9. Лисенко Микола. Зібрання творів: у XX т. – Київ : Мистецтво, 1953-1958. – Т. 15-20.
10. Буря на Чорному морі. Плач невольників : Дума / підгот. до друку і вступ. замітка Т.П. Булат // Народна творчість та етнографія. – 1964, № 4. – С. 73-78.
11. Пісні з Романівки / подали О. Дей, С. Грица // Народна творчість та етнографія. – 1970. – № 1. – С. 77-86.

¹ За іншими даними перше видання вийшло в Санкт-Петербурзі 1872 року.

12. Недруковані записи Миколи Лисенка зі співу Івана Франка / підгот. до друку і вступне слово О. Дея // Народна творчість та етнографія. – 1979. – № 5. – С. 75-79.
13. Стародуб І.В., Єфремова Л.О. Народні пісні в записах Миколи Лисенка з голосу Івана Франка // Народна творчість та етнографія. – 1986, № 6. – С. 54-59.
14. Українські народні пісні в записах М.В. Лисенка / упоряд., вступ. ст. і прим. Л.О. Єфремової. – Київ : Музична Україна, 1990. – Ч. 1. – 351 с.

Б. Бібліографія.

1. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем // Записки Юго-Западного Отделения Императорского Географического Общества. – Киев, 1874. – Т. 1 (за 1873 г.). – С. 339-367 + 28 с. нотного додатку. *Окреме перевидання*: Кобзар Остап Вересай: Его музыка и исполняемые им народные песни (из I тома Записок Юго-Западного Отделения Императорского Географического Общества). – Киев : В университетской типографии, 1874. – С. 31-58+ 26 с. нотного додатку.
2. Дума о Хмельницком и Барабаше=Дума про Хмельницького та Барабаша, од кобзаря Павла Братиці, списав М. Лисенко // Киевская старина. – 1888. – Т. XXII (июль). С. 15-23+1-6 с. нот
3. О торбане и музыке песен Видорты // Киевская старина. – 1892. – Т. XXVI (март). – С. 381-387.
4. [Письмо в редакцию] // Заря. – [...?]¹.
5. Народні музичні струменти на Україні // Зоря. – 1894. – №1, с.17-19; № 4, с. 87-89; № 5, с. 112-114; № 6, с. 135-137; № 7, с. 161-162; № 8, с. 185-187; № 10, с. 231-233.

¹ Дані про першодрук установити не вдалося. Скорочене перевидання в українському перекладі: 3 листа до редакції газети „Заря” // Лисенко М.В. Про народну пісню і про народність в музиці / Редакція і примітки М.М. Гордійчука. – Київ : Мистецтво, 1955. – С. 29-35.

6. Обрядовые украинские песни [відозва] // Черниговские губернские ведомости. – 1895. – 19 августа.
7. Листи / упорядкування, примітки та коментарі О. Лисенка. Вступна стаття М. Рильського. – Київ : Мистецтво, 1964. – 523 с.

Уклад Богдан Луканюк

Відомості про авторів

Андрій Вовчак – філолог-германіст (1996), доцент (2008), кандидат філологічних наук (2001), доцент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, завідувач Лабораторії фольклористичних досліджень, вул. Університетська, 1, ауд. 345, 79002, м. Львів, Україна, тел. (032) 239 47 20, email: folklorelaboratory@gmail.com; тел. (моб.): +38 097 63 79 654, e-mail: vovczak@gmail.com

Карл Йозеф фон Гюттнер (Karl Joseph von Hüttner, 1793-1822) – юрист, доктор права, випускник Віденського університету, у якому 1917 року захистив докторську дисертацію з права. 1818 року заснував та очолив у Львівському університеті кафедру статистики Австрійської монархії. Зініціював і заснував перший у Галичині календар-альманах „Львівський пілігрим” (1822), де помістив новаційну публікацію „Народні пісні” та вперше опублікував там дві українські народні мелодії.

Ліна Добрянська – музикознавець (1993), науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, викладач кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського 5, 79005, м. Львів, Україна, тел.: (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.): +38 050 970 87 26, e-mail: lina.dobrianska@gmail.com

Ірина Довгалюк – музикознавець (1984), доцент (2003), кандидат мистецтвознавства (1998), доцент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, ауд. 345, 79002 Львів, Україна, тел.: (032) 239 47 20, e-mail: laborantfolklore@gmail.com; старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.): +38 066 772 6776, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com

Філарет Колесса (1971-1947) – фольклорист, етнограф, композитор, літературознавець, музикознавець, педагог, один із засновників української етномузикології, доктор філології (1918), професор і завідувач кафедри усної словесності Українського таємного університету у Львові (1921-1922) та кафедри фольклору й етнографії Львівського університету імені Івана Франка (1939-1947), керівник Львівського філіалу Інституту українського фольклору (Київ) (1940-1947) та Етнографічного музею (Львів). Дійсний член НТШ (з 1909), АН УРСР (з 1929), член Слов'янського інституту в Празі (з 1936).

Ольга Коломиць – етномузикознавець (2000), старший викладач кафедри музикознавства Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Валова 18, 79008, м. Львів, тел.: (032) 239-41-97, e-mail:

fkultart@franko.lviv.ua; співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.): +38 050 551 39 11, e-mail: okolom@gmail.com

Богдан Луканиук – музикознавець (1972), професор (1997), кандидат мистецтвознавства (1980), завідувач кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, провідний науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 050 562 49 21, e-mail: lukaniuk@ukr.net

Лариса Лукашенко – музикознавець (2000), науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, викладач кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 067 722 61 79, e-mail: larysa_lukashenko@yahoo.com

Анна Пеліна – аспірантка кафедри музичної фольклористики Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, вул. Ак. Городецького, 1-3/11, 01001, Київ, Україна; тел. (моб.) +38 050 440 67 53, e-mail: anna_pelina@ukr.net

Юрій Рибак – етномузикознавець (1998), доцент (2008), кандидат мистецтвознавства (2006), доцент кафедри музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028 м. Рівне, Україна, тел.: (0362) 62 10 86; старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 050 186 45 06, e-mail: yuriy_gybak@ukr.net

Ольга Харчишин – філолог (1993), кандидат філологічних наук (1999), старший науковий співробітник відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України, проспект Свободи, 15, м. Львів, 79000, Україна, тел.: (032) 297 01 57, e-mail: okharchyshyn@gmail.com; молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net

Анна Шпилевська – магістрантка кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 096 492 67 81, e-mail: anna.shpilevska@gmail.com

ЗМІСТ КОМПАКТ-ДИСКА (CD)

Електронні доповнення до Етномузики № 9 (2012):

Філарет Колесса. Додатки до статті „Микола Лисенко : промова в 100-літній ювілей від дня його народження, виголошена на ювілейному святі в Криниці д. 21. VI. 1942”.

Ірина Довгалик. Додатки до статті „Перша публікація народних мелодій у Галичині”.

Карл Гюттнер. Додатки до статті „Народні пісні”.

Ліна Добрянська. Додатки до статті „Педагогічна діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії”.

Юрій Рибак, Анна Шпилевська. Додатки до повідомлення „Міжнародна наукова конференція ‘Етномузикологія на зламі тисячоліть’”.

Ольга Коломиєць. Додатки до повідомлення „Світова конференція ICTM у Канаді”.

Ольга Харчишин. Додатки до повідомлення „Бодак Ярослав. Лемківщино моя мила... Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини”.

Анна Пеліна. Додатки до повідомлення „Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство”.

Додатки до *Хроніки* '12.

Зібрання прижиттєвих етномузикознавчих праць Миколи Лисенка

Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: у 7 вип. / зібрав і в ноті завів М. Лисенко. – Київ, 1868-1911. – *Підготувала Ліна Добрянська.*

Вибірка народних мелодій із збірника: Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-западный отдел: Материалы и исследования / собранные П.П. Чубинским. – Т. 3: Народный дневник / издан под наблюдением Н.И. Костомарова. – Санкт-Петербург, 1972. – 486 с.

Свадьба, записанная в м. Борисполь, Переяславского уезда, Полтавской губернии / голоса положены на ноты Н.В. Лысенком // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-западный отдел: Материалы и исследования / собранные П.П. Чубинским. – Т. 4: Обряды: родины, крестины, свадьба, похороны / издан под наблюдением Н.И. Костомарова. – Санкт-Петербург, 1877. – Приложение. – С. 1-45

Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем // Записки Юго-Западного Отделения Императорского Географического Общества. – Киев, 1874. – Т. 1 (за 1873 г.). – С. 339-367 + 28 с. нотного dodatku. (*Окреме перевидання*: Кобзар Остап Вересай: Его музыка и исполняемые им народные песни (из I тома Записок Юго-Западного Отделения Императорского Географического Общества). – Киев : В университетской типографии, 1874. – С. 31-58+ 26 с. нотного dodatku). – *Підготувала Ліна Добрянська*.

Народні мелодії до збірника: Рудченко Иван. Чумацкие народные песни. – Киев, 1874. – Микола Лисенко. Нотний додаток.

Молодощі : збірник танків та веснянок (гри, співи весняні, дитячі, жіночі, мішані) / зібрав М. Лисенко. – Київ, 1875. – *Підготував Володимир Пасічник*.

Миколай В. Лисенко / [передмова І. Франка] // Світ (Львів). – 1881, 10 мая. – Ч. 5. – С. 94-96. – *Підготувала Ірина Довгалюк*

Народні мелодії до публікації: Materiały etnograficzne z okolic Pliskowa w pow. Lipowieckim / Zebrane przez panne Z. D.; opracował C. Neyman // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej wydawany staraniem Komisji antropologicznej Akademii umiejętności w Krakowie. Kraków, 1884. – Т. 8. – № 89, 97, 100, 117, 124-128, 136, 164, 206, 220, 233, 255, 258, 278, 285, 299.

Збірник народних українських пісень : [у 12 вип.] / зібрав і для хору уложив М. Лисенко. – Київ, 1885. – 1 десяток; 1886. – 2 десяток; 1889. – 3 десяток; 1890. – 4 десяток; 1892. – 5 десяток; 1896. – 6 десяток; 1897. – 7 десяток; 1897. – 8 десяток; 1899. – 9 десяток; 1899. – 10 десяток; 1903. – 11 десяток; 1903. – 12 десяток.

Дума о Хмельницьком и Барабаше = Дума про Хмельницького та Барабаша, од кобзаря Павла Братиці, списав М. Лисенко // Киевская старина. – 1888. – Т. XXII (июль). – С. 15-23+1-6 с. нот.

О торбане и музыке песен Видорта // Киевская старина. – 1892. – Т. XXVI (март). – С. 381-387.

Народні музичні струменти на Україні // Зоря. – 1894. – №1, с. 17-19; № 4, с. 87-89; № 5, с. 112-114; № 6, с. 135-137; № 7, с. 161-162; № 8, с. 185-187; № 10, с. 231-233.

Українські обрядові пісні : у п'ятьох збірках для мішаного хору. – Київ, 1896. – Збірки I-IV; 1903. – Збірка V.

Збірка народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних / упорядив М. Лисенко. – Київ, 1908. – 74 с.

Електронна бібліотека „Етномузики”:

Автореферати:

Мацеевский Игорь. Гуцульские скрипичные композиции : автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Игорь Мацеевский; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1970. – 19 с.

Мацеевский Игорь. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры : автореф. ... дис. док. искусствоведения / Игорь Мацеевский; Киевская государственная консерватория имени П.И.Чайковского. – Киев, 1990. – 47 с.

Персоналії:

Людкевич Станіслав:

Відродження бандури [рецензія] // Світ. – 1906. – № 7, (24 мая). – С. 108-110.

З Нових видань : канти із Почаївського Богогласника (фрагмент) // Діло. – 1939, 21. 05. – Ч. 114.

Рецензія на працю Й.С. Волинського п. з. „Перша публікація мелодій українських народних пісень в Галичині” (1955) // Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 629.

Колесса Філарет. Етномузикознавчі праці:

Народні пісні з галицької Лемківщини : тексти й мелодії. – Львів, 1929. – 469 с. – (Етнографічний збірник НТШ. – Т. 39–40).

Формули закінчення в українських народніх думах // Записки НТШ. Праці філологічної секції. – Львів, 1937. – Т. 155. – С. 29-67.

Педагогіка:

Луканюк Богдан. Українська думка про народну музику : читанка з курсу „Вступ до етномузикознавства” : у 2 ч. – Львів, 2006. – Електронна книга.

Публікації ПНДЛМЕ ЛНМА імені Миколи Лисенка:

Етномузика : збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці збірника „Галицько-руських народних мелодій” Осипа Роздольського та Станіслава Людкевича / упорядник І. Довгалюк. – Львів, 2008. – Число 4. – (Наукові збірки Львівської національної академії ім. М. Лисенка, вип. 21).

Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 24-25 вересня 2010 року) / редактори-упорядники Б. Луканюк, Ю. Рибак : матеріали. – Львів, 2010. – 132 с.

Довідковий відділ „Етномузики”:

Витяз з „Хронографічного довідника творів М.В. Лисенка, розміщених у XX-томному виданні” (15–20 тт.). – *Підготувала Ліна Добрянська*

Електронний каталог публікацій Етномузики. Числа 1-8 / *Підготувала Ліна Добрянська.*

Mykola Lysenko in memoriam

CONTENS

From the Editors 7

Studies

Bohdan Lukaniuk
Form of Duma 9

Materials and Publication

Filaret Kolessa
Mykola Lysenko: Speech Commemorating the 100th Anniversary of His Birth, Delivered at the Anniversary Celebration in Krynytsya on June 21, 1942 / Edited by *Iryna Dovhalyuk* 80

Iryna Dovhalyuk
The The First Publication of Folk Melodies in Galicia 93

Karl Joseph von Huttner
Volkslieder
/ *Translation from the German, Edited by Andrij Vovchak* 102

Pedagogy

Lina Dobrianska
Pedagogical Activities of Volodymyr Hoshovsky in the Lviv Conservatory (1961-1969) 122

Reviews and Announcements

International Scientific Conference “Ethnomusicology at the turn of the millennium: history, theory, methodology”

– *Yuriy Rybak, Anna Shpylevska* 148

ICTM World Conference in Canada

– *Olha Kolomyets’* 151

Yaroslav Bodak. Lemkivschyna, My Dear... Songs of Anna Dragan from Galician Lemkivschyna

– *Olha Kharchyshyn* 156

Herald of the Lviv University. The Art Studies Series	
– <i>Anna Pelina</i>	162
<i>Chronicle '12</i>	
– <i>Olha Kharchyshyn</i>	169
Appendix	
Mykola Lysenko. Music Folklore Works	
– Compiled by <i>Bohdan Lukaniuk</i>	172
Informations about authors	176
Contens of CD	178
Contens	182

Наукове видання
НАУКОВІ ЗБІРКИ
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
імені Миколи ЛИСЕНКА
випуск 30
Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 16175-4647Р від 20.11.2009
серія
ЕТНОМУЗИКА
Число 9
Збірка статей та матеріалів
пам'яті Миколи Лисенка

Редакція:

нс *Ліна Добрянська* (секретар, ldo2007@ukr.net); доц., снс, канд. м-ва *Ірина Довгалюк* (iradovhalyuk@gmail.com); зав. ПНДЛІМЕ ЛНМА, снс, в.о. доц., канд. м-ва *Василь Коваль* (pndlme@ukr.net); проф., пнс, канд. м-ва *Богдан Луканюк* (відповідальний редактор, lukaniuk@ukr.net); доц., снс, канд. м-ва *Юрій Рибак* (yuriy_rybak@ukr.net)

Упорядник – *Ірина Довгалюк*
Мовні коректори – *Надія Пастух, Ольга Харчишин*
Англійські тексти – *Антоній Поточняк*
Комп'ютерна верстка – *Юрій Рибак*

Адреса редакції:

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, 79005 м. Львів,
тел. (032) 238 84 78
e-mail: pndlme@ukr.net

Підписано до друку 23.12.2013 р.
Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60x84/16.
Друк на різнографі. Ум. друк. арк. 10,4. Обл. вид. арк. 10.
Наклад 300 примірників.

Видавництво ТзОВ „Дока центр”
33000, м. Рівне, вул. С. Бандери, 20, e-mail: dokacentr@mail.ru
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
Серія РВ № 54 від 09.09.2011