

РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ  
*Кафедра музичного фольклору*

УДК 001: 398: 78 "1880/1953"  
К 305

До збірника вміщено тези доповідей, виголошених на науково-практичній конференції, що відбулася 17 лютого 2005 року при кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Тематика охоплює біографічні та творчі аспекти життя видатного етномузиколога К.В. Квітки, а також служить продовженням його наукових напрацювань.

**НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ  
ДО 125-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ  
К.В. КВІТКИ**

*Тези доповідей*

Редакційна колегія:  
Р.І. Дзвінка, Н.О. Супрун-Яремко, Б.І. Яремко, Ю.П. Рибак

*Друкується за рішенням  
кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ  
протокол № ... від ... 2005 р.*

## КЛИМЕНТ КВІТКА ПРО ВИКОНАВСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ

У музикознавстві термін “фольклоризм” набув особливого поширення щойно в другій половині ХХ століття: спершу – на Заході, а трохи згодом, від 1970-х років, – і в східній Європі. Сьогодні він уже достатньо утвердився як у фаховій, так і популярній літературі, і поряд з традиційними термінами “фольклор” і “фольклористика” претендує стати одним із фундаментальних у науці про народну творчість.

Слід, однак, відразу зауважити, що сам словотермін “фольклоризм” є некритично скалькований із французько-німецького “folklorismus” і йому бракує такого важливого атрибуту, як деривація, тобто можливості утворення відповідних похідних відмін. Скажімо, якщо схоже слово “туризм” може мати (і має) похідні – “туристичний”, “турист” і “туристський”, то слово “фольклоризм” цього позбавлене, бо його похідні – “фольклористичний”, “фольклорист” і “фольклористський” – уже задіяні як похідні до терміну “фольклористика”. Тому потрібно задуматися над заміною цього слова таким, яке б відповідало вимогам практичного термінознавства. Наприклад, це могло б бути інше широко вживане тепер слово – “фольк”, від якого легко утворюються численні похідні: “фольковий”, “фольковість”, “фолькізм” і, врешті, похідні від цього останнього – “фолькістичний”, “фолькіст”, “фолькістистський” тощо. Наразі ж у цьому повідомленні із зрозумілих причин застосовуватиметься загальновідомий термін.

Сьогодні існують різні визначення поняття “фольклоризм”, з яких основне – це “вторинне побутування фольклору (тобто поза своїм природним середовищем)”. При цьому, очевидно, повинна сповна враховуватися опозиція “виконавець – слухач”, коли слухачем/слухачами є хтось із чужого середовища, тому в строгому значенні ні т.зв. етнографічний концерт, ні навіть штучно організований збирацький сеанс не може вважатися “фольклором”. Отже, в традиційному поділі музичної культури загалом на усну (фольклорну) та писемну (академічну) фольклоризм повинен займати проміжну (середню) позицію, будучи за своєю природою в одних своїх проявах явищем усним (хоча за

походженням – писемним, тобто “писемно-усною” культурою), а в інших – навпаки, писемним (хоча за походженням – усним, тобто “усно-писемною” культурою).

Музичний фольклоризм усного походження загалом реалізується в трьох найосновніших формах, причому кожна на різних рівнях – від високопрофесіонального до самодіяльного, аматорського<sup>1</sup>: 1) “композиторський фольклоризм” – використання елементів фольклору в академічній музиці західноєвропейського зразка; 2) “аранжований фольклоризм” – відтворення фольклору на кшталт класичної академічної музики; 3) “етнографічний фольклоризм” – культивування автентичного фольклору поза межами його природного середовища. У такій послідовності ці три форми зароджувалися історично, хоча з типологічної точки зору аранжований фольклоризм займає проміжне положення між композиторським та етнографічним, як альтернативними собі. З іншого боку, в етнографічному й аранжованому фольклоризмах домінує виконавська орієнтація (створяються майже виключно самими виконавцями) на відміну від композиторського, в якому виконавство (подібно як в усьому академічному музичному мистецтві) має переважно підпорядковане значення.

К. Квітка в статті “Потреби в справі дослідження народної музики на Україні” (1925) чи не вперше підняв питання про природу виконавського фольклоризму, присвятивши йому окремих розділ (с. 7–9 окремої відбитки). Учений закликав чітко розрізняти два типи такого фольклоризму за його метою: (а) “музично-етнографічна демонстрація” і (б) “такі заходи, як організація російського оркестру народних інструментів Андреева, оркестру російських народних інструментів ім. Раковського в Харкові, Першої Київської Художньої Капели кобзарів”. Перший тип, на думку К.Квітки, повинен строго обмежуватися “прагненням дати по змозі точне повторення того, що дійсно було”. По суті, це має бути автентичне виконання, без будь-яких чужорідних втручань. Єдине, що вносить у цей процес неприродність, – втрата побутовості, коли фольклор виконується в сценічних умовах і для слухачів з іншого культурного середовища.

<sup>1</sup> Варто відзначити, що сучасна побутова музика (популярна, “pops-music”) експлуатує ці ж три форми, хоч і на свій лад.

При тому К.Квітка розрізняв два види демонстрацій: 1) виступи запрошених народних виконавців (включно з гастролями спеціально організованих колективів) та 2) постійні живі демонстрації при музеях. Якщо перший вид практикувався та практикується час від часу, особливо під час різного роду фестивалів, оглядів тощо, то другий фактично залишається ніяк не реалізованим понині. Усі обласні та багато районних центрів мають власні краєзнавчі музеї з етнографічними відділами, але в жодному, наскільки відомо, не звучить етномузика свого регіону.

Принагідно учений підняв питання про ціннісне співвідношення у виконавському фольклоризмі “натуральних (автентичних) та освічених музикантів. Як це не дивним може видатися на перший погляд, у демонстраціях етномузичного репертуару К. Квітка однозначно віддає перевагу саме освіченим музикантам і то з таких міркувань: по-перше, освічені виконавці повинні свідомо дотримуватися традиції, тоді як автентичним притаманна “погоня за наживою” і, як наслідок, вони зчаста підлаштовуються під смаки позафольклорної публіки, а по-друге, сторонні популяризатори так само свідомо будуть зберігати ту традицію, що вимирає (або змінюється) та передавати з покоління в покоління те, що перестало вже назавжди існувати у фольклорному середовищі.

Врешті, К.Квітка не обійшов таке питання, як фінансування діяльності демонстраторів. На його переконання, держава повинна оплачувати їх навчання повністю та й пізніше не залишати зовсім без субсидії, бо тоді “навіть найідейніші і найсвідоміші виконавці муситимуть рахуватися з вимогами вподобань широкої публіки”.

Щодо виконавського фольклоризму іншого типу, виділеного К. Квіткою, то, не вдаючись у деталі, він відзначив принципово відмінну спрямованість такого мистецтва головно на подальший пошук компромісу між західноєвропейською музикою та національною етномузикою, а також на розвиток масової самодіяльності. Усвідомлення цього потрібне для того, щоби в жодному разі не змішувати обидва типи, “бо завдання збогачення і дальшого розвитку музики вимагають зовсім інших звичок і настроїв, ніж завдання музеального зберігання старинних і сьогочасних народних способів з науково-освітньою метою та з артистичною

метою особливого роду – дати слухачам можливість перенестися в старовину”. Однак розуміння цих відмінностей як тоді, так і значною мірою сьогодні, на жаль, все ще не стало загальним, “не ввійшло твердо в свідомість навіть людей найвищої освіти, навіть наукових діячів”.

Може, тому що дезидерати К. Квітки свого часу залишилися фактично не поміченими, щойно в останній чверті ХХ століття поряд з аранжованим фольклоризмом, всліяко підтримуваним (а точніше – насаджуваним) державою, почав самохіть зароджуватися й етнографічний фольклоризм. Нині в Україні успішно функціонує ціла низка такого роду колективів, з яких деякі є вже добре відомі і закордоном (а, можливо, навіть більше закордоном, ніж у себе вдома), хоча й надалі позбавлені певного офіційного статусу, не кажучи вже про постійні місця праці.

Очевидно, що у нас, як і на Заході, традиційна усномузична культура поступово перейде у форму етнографічного фольклоризму – клубного, музейного та концертного. Якщо дві перші й надалі ставитимуть перед собою консервативні завдання “демонстрації” минулого, то третя повинна рухатися в майбутнє, спрямовуючи свій розвиток у русло послідовної професіоналізації та розумної комерціалізації, як того вчать історичні приклади світового зросту джазу, музики кантрі й ін. В українській автентичній народній музиці – вокальній та інструментальній – для такого розвитку є всі передумови.

*Богдан Яремко*

#### ГУЦУЛЬСЬКИЙ СКРИПАЛЬ ВАСИЛЬ ПОЖОДЖУК (“ГЕНЦ”) У СПОГАДАХ МУЗИКАНТІВ ЙОГО КАПЕЛИ

Космацька<sup>1</sup> скрипкова музично-інструментальна традиція на Галицькій Гуцульщині є на сьогоднішній час одним із найпо-

<sup>1</sup> Слово “космацька” походить від назви одного із наймальовничіших і знаних з історії й культурі Гуцульщини сіл – Космач, яке розташоване в північно-західній частині Косівщини і своїми 32-ма присілками розкидане на стику Верховинського і Надвірнянського р-нів Івано-Франківської області (Вардзарук Л. Космач – серце Гуцульщини // Гуцульський календар. – Верховина, 1999. – С. 49–50; Пожоджук Д. Усі дороги ведуть до Космача // Гуцульський календар. – Верховина, 2003. – С. 88–90.)

тужніших пластів музичної культури Східних Карпат України<sup>2</sup>. Першим космацьке скрипкове виконавство у загальних рисах окреслив львівський фольклорист і композитор Богдан Котюк, який здійснив спробу хронологічно систематизувати зібраний ним у фольклорних експедиціях 1990-1991 рр. матеріал “про музикантів різних генерацій і поколінь, різних масштабів творчого обдарування”<sup>3</sup>.

У групі музикантів старої “генерації” він виділив яскравого космацького скрипача Василя Васильовича Пожоджука (“Генца”) (1899-1991)<sup>4</sup>. Львівський дослідник зазначає, що Василь Генц протягом свого творчого життя співпрацював із найвидатнішими місцевими народними музикантами, і вказує кількох самобутніх з них, зокрема цимбаліста й фуярніста Миколу Данищука<sup>5</sup> (“Коця Полагнюка”)<sup>6</sup> та цимбаліста Івана Соколюка (“Федьківа”)<sup>7</sup>. Ось це і вся інформація, яку подає Б. Котюк у статті про “найвидатнішого гуцульського музиканта” В. Пожоджука. Через

<sup>2</sup> Іншу могутню традицію скрипкового виконавства на Галицькій Гуцульщині (долина річки Чорного Черемошу Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.) презентують музиканти школи Гавеця і Могура, яку в 60-70-х рр. XX ст. фундаментально дослідив І.В. Мацієвський (Мацієвський І.В. Гуцульские скрипичные композиции: Автореф. дис. ...канд. искусств. – Ленинград: АГИТМК им. Н.К. Черкасова, 1970; його ж: О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на мат. гуцульской народно-инструментальной музыки) // Славянский музыкальный фольклор: Ст. и мат. – Москва: Музыка, 1972. – С. 423–427.). Цю ж традицію, включаючи частково космацьку школу, презентантом якої був Слочак М.П. (“Федорина”) (1913-2002), та скрипкову традицію Буковинської Гуцульщини з 90-х рр. минулого століття студіює В.І. Мацієвська (Маціевская В.И. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Автореф. дис... канд. искусств. – СПб: РИИИ, 2003.).

<sup>3</sup> Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції // Друга конф. дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель: Польові дослідження / Ред.-упор. Б.С. Луканюк. – Львів, 1991. – С. 28.

<sup>4</sup> Рік народження й смерті космацького музиканта вказано згідно з інформацією, отриманою від його доньки Марії Василівни Габорах (Пожоджук), 1938 р.н., яка мешкає у с. Космач (присілок “Центр”). У 1976 р. вона закінчила Ленінградську лісотехнічну академію. Із 1952 р. працювала керівником лісокультурної бригади, лісником, помічником лісничого, лісничим, у 1983-1993 рр. – старшим бухгалтером Космацького лісництва.

<sup>5</sup> Жирним тут і далі у деяких прізвищах виділено наголоси.

<sup>6</sup> Б. Котюк у своїй статті Миколу Данищука помилово називає не за прізвищем, а за “шпіднаменом” (прізвиськом).

<sup>7</sup> Котюк Б. Указ. стаття. – С. 31.

12 років журналіст і дослідник із с. Космач Дмитро Пожоджук присвятив скрипалю об’ємний нарис<sup>8</sup>, приділивши найбільше уваги його життєвому шляху.

Мною було поставлено завдання детальніше окреслити творчий портрет лідера скрипково-капельного виконавства Василя Пожоджука на основі спогадів, отриманих безпосередньо від двох мультиінструменталістів, котрі грали з ним на весіллях у його капелі. Ними є цимбаліст і баяніст Микола Іванович Соколюк (“Хромейчук”) (1939 р.н., с. Брустури, присілок “Село”) та скрипаль, цимбаліст, фуярніст, бубніст, майстер виготовлення цимбалів, фуярок і ребер (багатоцвкових свисткових сопілок) Петро Дмитрович Петрованчук (“Рузин”) (1939 р.н., с. Космач, присілок “Андрійцево”; з 1967 р. проживає в Коломій).

Моє спілкування з вищеназваними музикантами щодо одержання від них відомостей про славетного космацького скрипача базувалося на розробленій К.В. Квіткою програмі дослідження діяльності та побуту професіональних народних музикантів, яка викладена в розділах третьому – сьомому його статті про них<sup>9</sup>, а також на власному багатолітньому досвіді фольклорно-експедиційної роботи з носіями традиційної музичної культури гуцулів, бойків та кубанських українців.

Першим учасником капели В. Пожоджука був син видатного брустурівського цимбаліста Івана Федоровича Соколюка (“Хромейчука”) (1908-1994) Микола, який грав з лідером-скрипалем на весіллях партію цимбал у 18-тирічному віці, тобто – в 1957-1958 роках. Юний Микола на той час музикував з Василем Генцом епізодично, підмінюючи свого авторитетного батька. Як зауважує М. Соколюк, він уже тоді вважав В. Пожоджука “найліпшим скрипалем”, кращого за якого не знає й дотепер.

Протягом 1957-1970 рр. тривав період творчого розквіту й популярності генцової капели серед гуцулів. За технікою гри на скрипці рівного В. Пожоджуку не було, хоча, як зауважує М. Соколюк, паралельно з активно діючою капелюю Генца тоді функ-

<sup>8</sup> Пожоджук Д. Його скрипка з людьми говорила // Гуцульський календар. – Верховина, 2003. – С. 83–85.

<sup>9</sup> Квітка К. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (программа для исследования их деятельности и быта) // Избранные труды: В 2-х т. / Сост. и коммент. В.А. Гошовского. – Москва: Советский композитор, 1973. – Т. 2. – С. 315–322.

ціонувала капела яскравого космацького лідера-скрипаля Івана Олексійовича Менюка (“Меніва”) (1903-1989), вольові якості якого, його виняткову виконавську майстерність порівнювали з мистецтвом витонченої скрипкової гри й особистісними характеристиками Генца. Саме Іван Менюк, разом зі своїми колегами-музикантами, у 50-60-х рр. ХХ ст. продовжив і розвинув “пожоджувівсько-генцову” космацьку традицію скрипково-інструментальної культури Галицької Гуцульщини<sup>10</sup>.

За своєю вдачею В. Пожоджук був спокійним і дисциплінованим (“дисциплінарним”), а музика і гра на скрипці були для нього понад усе. Як підкреслює М. Соколюк, славетний музикант ніколи б у світі не обміняв музику на “чарку”. Його поважали музиканти і мешканці сіл, де йому найчастіше доводилося грати, – Космача, Бані Березова, Нижнього і Середнього Березова. Учасники капели В. Пожоджука були виконавцями високого рівня (“зразковими”). М. Соколюк згадує, що Генц практикував організацію “вечірок”, на яких грав із різними музикантами, і найкращих із них він запрошував стати “компаньйонами” своєї капели. На одній із таких “вечірок” М. Соколюк грав з паном Генцом і його зятем – бубністом Миколою Габораком (1929 р.н., Космач, присілок “Центр”), після чого завоював довір’я та повагу авторитетного скрипаля і став бажаним членом його капели. Вимогливий В. Пожоджук підбирав музикантів не лише зі свого, але й із навколишніх сіл. Зокрема, скрипаль поповнив свою капелу одним із визначних (“найсильніших”) цимбалістів, дипломантом І-го ступеня фестивалю “Свято Гуцульщини” (Ворохта, 1934 р.н.) Іваном Соколюком (“Хромейчуком”) із с. Брустури<sup>11</sup>, який був його незмінним колегою аж до припинення функціонування капели в 1970 році.

<sup>10</sup> Інформація – із лекції Лук’яна Дмитровича Вардзарука (1927 р.н.) (Івано-Франківськ) “З історії розвитку й формування весільних капел села Космач”, яка була прочитана у вересні 2004 р. для учнів і студентів середніх і вищих навчальних закладів культури та мистецтва України під час роботи зимово-літньої школи традиційного народного мистецтва ім. В. Могура в с. Космач.

<sup>11</sup> Як підкреслює М. Соколюк, у 1957-58 рр. у Космачі функціонувало шість капел, але, незважаючи на велику кількість музикантів, вимогливий капельмейстер В. Пожоджук відібрав у свою капелу саме його батька – І. Соколюка (“Хромейчука”).

В. Пожоджук не був мовчазним, тим більше, що на весіллях його оточували гості, друзі й знайомі, з якими він невимушено спілкувався. У перервах між грою капельмейстер для розваги розповідав у надзвичайно коректній формі дотепні життєві історії, жарти й анекдоти.

У відносинах між музикантами космацько-брустурівської традиції розподіл оплати праці за обслуговування весілля здійснювався таким чином: скрипаль і цимбаліст отримували вищу винагороду, а сопілкар і бубніст – дещо нижчу, яка виражалася за радянських часів різницею в 10 карбованців. В. Пожоджук брав плату згідно з існуючою традицією, враховуючи час, витрачений на пішохідну дорогу, наприклад, із с. Космач до с. Брустури, або до с. Шепіт.

Села Космач, Брустури, Шепіт, Рушори, Акрешори, Баня Березів, Нижній і Середній Березів, Текуче, Микуличин, Татарів, смт. Ворохта – такою була географія музикування весільної капели В. Пожоджука.

Свою основну діяльність музиканта-скрипаля В. Пожоджук залюбки поєднував з більш “земною” професією перукаря.

Продовжуючи традиції свого вчителя, патріарха скрипково-виконавства с. Космач Василя Петровича Вардзарука (“Якобишина”) (1863-1942)<sup>12</sup>, у репертуарі якого були гуцульські мелодії “до співу”, “до слухання”, “до танцю”, В. Пожоджук значно розширив скрипковий репертуар, поповнивши його румунськими мелодіями “волошками”, “гуцулками”, козачками, півтораками, привнесеними танцями, зокрема польками і вальсами, а також засвоєними на слух мелодіями, почутими з радіо.

Микола Соколюк, згадуючи про спільну гру зі славетним скрипалем, відзначав його розвинену техніку смичкової гри на інструменті. Як зазначає цимбаліст, переважна більшість місцевих скрипалів грають частиною смичка біля колодки (“кінця”), а Генц користувався смичком від його середини – до колодки (“грубої сторони”). Граючи на скрипці, музикант міг повертати її вертикально, через що смичок рухався у відповідному напрямку. При такій постановці скрипки і смичка виконавцеві було зручно й легко у швидкому темпі виконувати ритмо-інтонаційні формульні награвання, особливо в “гуцулках”, “волошках”, ко-

<sup>12</sup> Котюк Б. Указ. стаття. – С. 30.

зачках та польках. Окрім цього, М. Соколюк наголошував, що така постановка інструмента й смичка допомагала скрипалеві грати в складних умовах, наприклад, коли лікоть правої руки обмежувався в русі через тісне оточення людей, а також під час довготривалої гри гуцульських танців, зокрема “гуцулки”. М. Соколюк також згадує спільну гру з В. Пожоджуком на весіллях у Микуличині, де дуже популярною була “гуцулка”, яку микуличинці танцювали по 2-3 години, створюючи ланцюговий рух танцю.

Іншим учасником капели В. Пожоджука був космацький цимбаліст, скрипаль і фуярніст Петро Петрованчук (“Рузин”), який грав з ним на цимбалах і фуярці ще в 1968-69 рр. на “перших розколядах”, “толоках” та весіллях (с. Космач, присілки “Мел” і “Бані”). З його спогадів дізнаємося, що скрипаль В. Пожоджук був людиною, котра пережила дуже важкі періоди життя: участь у національно-визвольних змаганнях вояком Української галицької армії (1919 р.), вимушена еміграція разом із галицьким військом до Чехії (1919-1924 рр.), переслідування в рідному Космачі польською окупаційною владою (1924-1939 рр.), тяжкі фізичні й моральні випробування в сталінських концтаборах у Казахстані (1949-56 рр.). Але, незважаючи на перенесені страждання, В. Пожоджук лишився людиною з “серцем чистої голубиці” (вираз Т. Шевченка), що проявлялося у його лагідному ставленні до людей, незалежно від того, були це дорослі чи діти. Як засвідчує П. Петрованчук, В. Пожоджук не дозволяв собі навіть посварити дитину або звернутися до неї зі зверхністю. “Се був шляхетний і поважний чоловік!” – констатує П. Петрованчук.

У повсякденному житті знаний скрипаль відзначався винятковою охайністю. До Генца космачани й газди з інших сіл, де йому доводилося грати на весіллях, ставилися з великою шанобою, зверталися до нього зі словами “Пане Пожоджук”. П. Петрованчук зазначає, що був свідком, як на одному із весіль гості висловили свою приязнь до пана капелмейстра співом застільних пісень, в яких були такі рядки: “Василю, сади билюк, сорочку ти вишию” та “Музику-голубе, хто буде гарно грати, як тебе не буде?”.

Авторитет Генца серед музикантів та мешканців сіл мешканців Пістиньки й Прута, за визначенням П. Петрованчука,

був заслужено “величеньким”. Траплялося, що на весіллях, де грали музики В. Пожоджука, парубки, будучи напідпитку, розпочинали бійки, а капелмейстер, зауваживши таку ситуацію, звертався до них з проханням не вчиняти ганьби, після чого вони відразу втихомирювалися, просячи в пана капелмейстра вибачення.

На запитання, поставлене автором статті П. Петрованчуку, кого він із поміж усіх скрипалів-капелмейстрів, з якими йому доводилося грати на весіллях, поставити на перше місце, прозвучала однозначна відповідь: “Само собою зрозуміло, – Василя Генца. Це народний факт”<sup>13</sup>.

Згідно з оцінкою П. Петрованчука, гра В. Пожоджука визначалася “лагідно-м’яким” звучанням, чистотою інтонування і точним техніко-артикуляційним виконанням гуцульських п’ес “до співу”, “до слухання”, “до танцю”. Враження від майстерної, технічно виразної гри пана Генца залишається в пам’яті мультиінструменталіста Петра Петрованчука й до цього часу. Останній і тепер виконує на весіллях мелодії славетного гуцульського скрипаля Василя Пожоджука, прикладом чого є мелодія “до танцю”, записана автором від нього (П. Петрованчука) у вересні 2004 р.

У даній статті була зроблена спроба стисло реконструювати “образ” творчої особистості, лідера-скрипаля космацької інструментальної традиції Василя Пожоджука (“Генца”) через спогади двох учасників його капели і згідно з програмою, створеною К. Квіткою для дослідження професійної діяльності народних скрипалів. Попереду – подальше вивчення життєдіяльності славетного карпатського музиканта, який, завдяки потужному мистецькому талантові, даному йому від Бога, особистісним якостям великої людини – “ЕССЕ НОМО!” (“от людина!”), – протягом майже 40 років утверджував і примножував космацькі, а в цілому гуцульські інструментально-ансамблеві традиції.

---

<sup>13</sup> Петру Петрованчуку (“Рузину”) за його творче життя доводилося грати з такими відомими скрипалями космацької традиції, як Микола Петрович Слочак (“Федорин”), Петро Олексійович Коб’юк (“Козар”) (1918-1964), Юрій Михайлович Книшук (“Штудер”) (1927 р.н.), Дмитро Дмитрович Гудим’як (1896-1981).

## КУБАНСЬКІ “КРИМІНАЛІСТИЧНІ” БАЛАДИ В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ К. КВІТКОЮ ПІСЕНЬ ПРО ДІТОЗГУБНИЦТВО

Тематика записаних нами на теренах історичної Чорноморії (північно-західної частини сучасного Краснодарського краю РФ) 33-х пісень баладного стилю здебільшого охоплює побутові конфліктні ситуації, зазвичай, з трагічною розв'язкою. Певну роль у цих баладах грають обумовлений дохристиянськими віруваннями фантастичний елемент (чарування хлопця приворотними пригощаннями, заклинання злого свекрухою невістки у тополлю або траву) і несподівані драматизовані зображення подій, у яких, за словами В. Проппа, “логіка можлива, але не є обов'язковою”<sup>1</sup>, також посилений нараційний характер вербального тексту, конкретизований діалогами померлих персонажів та монологіями quasi-епічного оповідача. Очевидно, саме це дозволило Ф. Колессі віднести пісні баладного стилю до “дрібної епіки”<sup>2</sup>, а О. Дей стверджувати, що жанр балади “належить до епічних”<sup>3</sup>. Оскільки серед кубанських балад переважають зразки, які відносяться до лірико-пісенного, пісенно-романсового, кантиленно-речитативного або речитативно-кантиленного стилів, а поезика поєднує ознаки епічного жанру балад і ліричного жанру родинно-побутової пісенності, назовемо їх ліро-епічними піснями баладного стилю.

Зупинимося детально на чотирьох кубанських баладних зразках криміналістичної тематики, в яких оспівується страшна тема дітозгубництва, пов'язана з убивством дівчиною (жінкою) позашлюбного новонародженого немовляти. У статті, присвяченій українським пісням про матір-дітозгубницю, К.В. Квітка відмічав, що в творах із заголовними словами “*Ой ти, коваль, коваленьку*” слабо виражена епіка, але виділяються вони переважно “силою ліризму”. “Завдяки... літературним якостям цієї пісні, – писав вчений, – і виключно талановито складеним мелодіям, вона стала одною із найулюбленіших пісень у східних й центральних

<sup>1</sup> Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – Москва, 1976. – С. 98.

<sup>2</sup> Колесса Ф. Українська усна словесність. – Львів, 1938. – С. 107.

<sup>3</sup> Дей О.І. Драми кохання й молодості в народних баладах // Балади. Кохання та дошлюбні взаємини. – Київ: Наукова думка, 1987. – С. 9–27.

районах України”<sup>4</sup>. І дійсно, різноваріантні зразки пісні про дочку коваля, яка “звечора” (“рано-вранці”) сина (“дитя”) народила, а “впівночі” (“звечора”) в Дунаї (“криниці”, “річці”) втопила, містяться в багатьох українських збірниках і монографіях.

На Кубані пісня-балада про коваля побутувала з давніх часів, що засвідчують публікації різних її варіантів у дев'ятому випуску (1896-1898 рр.) збірника Якіма Бігдая “Песни кубанских казаков” (записано в станиці Мишастівська), у збірці 1911 р. видання “Песни кубанских казаков” Григорія Концевича (зап. у ст. Брюховецька) та в другому випуску збірника “Народные песни Кубани” (1997 р.) Віктора Захарченка (ст. Пластунівська).

Наші обидва варіанти балади – “*Ой ти, коваль, коваль, коваленьку*” (ст. Варениківська Кримського р-ну) і “*Ой ти, коваль, коваль Коваленко*” (ст. Отаманська Павлівського р-ну) – є самостійними пісенними зразками, музичний виклад яких індивідуалізований у порівнянні як одного з іншим, так і кожного з них із відомими українськими та кубанськими зразками. Значною різницею відмічені кубанські варіанти – збірникові і два наші. Що ж стосується українських зразків, то два з них – із збірника Д. Ревуцького<sup>5</sup> й академічного тому “Балади”<sup>6</sup> (зап. у 1977 р. на Київщині) – знаходяться у відносно близькій спорідненості з кубанським варіантом із ст. Отаманська, а сам отаманський зразок – у відносно близькому спорідненні з двома записаними нами баладними піснями одного мелотипу – “*Тихо, тихо на вулиці буде*” (ст. Березанська Виселківського р-ну) та “*Йще ж милий іде у дорозі*” (ст. Старолеушківська Павлівського р-ну). Отже, два українських і три кубанських твори, записані в різних просторово-часових умовах, є моногенними щодо музичного викладу, що підтверджує думку К. Квітки стосовно поширеності улюбленої пісні-балади на сході України, звідки вона була завезена на Кубань українськими переселенцями і набула нового творчого життя.

Музичні ознаки балади “*Ой ти, коваль, коваль Коваленко*” із ст. Отаманська споріднені з ознаками пісенних зразків, про які

<sup>4</sup> Квітка К.В. Украинские песни о матери-детоубийце // Квітка К.В. Избранные труды: В 2-х т. / Сост. и коммент. В.А. Гошовского. – Москва: Советский композитор, 1973. – Т. 2. – С. 120.

<sup>5</sup> Золоті ключі: Пісенник / Упоряд. Д.М. Ревуцький. – Київ, 1926.

<sup>6</sup> Балади: Кохання та дошлюбні взаємини / Упоряд.: О.І. Дей, А.Ю. Ясенчук (тексти), А.І. Іваницький (мелодії). – Київ: Наукова думка, 1987.

йдеться, і конкретизуються такими даними: віршова структура – (4+6)2 (з фрагментарною міжстрофною конкатенацією); дворядкова музична форма (AB) з послідовністю мелопоспівок продовженого розвитку – (ab)(сс<sub>тр</sub>)<sup>7</sup>; ладові структури з тріярусним інтонуванням (реліктово-автентичним і паралельним міноромажорним зміщенням устоїв): “g” (біхорд із субкварти і звука першого ступеня) – “c” (мінорний тетракорд) – “B” (мажорний гептахорд і квінтакорд) – “g” (мінорні трихорд і неповний октакорд); стрічково-терцієве і октавне двоголосся з елементами підголосковості та акордово-гармонічного триголосся; мірний ритм з моделлю (аб)(а<sub>1</sub>б<sub>1</sub>).

Варениківський зразок пісні про коваля, якому *“жінка Катерина... жалю наробила”*, представляє самостійний мелотип, у якому, незважаючи на типове для тексту цієї балади віршове структурування, також поетичний текст і фабульність, музичний виклад розбудовується несиметричною формою (ABB) (на мелопоспівковому рівні – (a)(bc)2) і в системі ладових структур, що своєрідно змінюються від мажорних пентахорду (мелопоспівка “a”) і гексахорду із заповненою субквартою (мелопоспівка “b”) до модуляційного кадансування в мінорний пентахорд з подвоєним в октаву устоєм п’ятого ступеня і відповідною варіабельністю третього ступеня, що свідчить про ознаки реліктової плагальності і наявність архаїчного інтонування (“G” – “d”). Двоголоса мішана фактура “ходу”, в якій рух паралельними терціями і октавами переважає над протилежним і непрямим, мірний ритм з моделлю (a)(бв)2, що співпадає з моделлю музичної форми, також характеризують дану баладу як цікавий і нетиповий зразок кубанської піснетворчості. Обидві балади про коваля належать до лірико-пісенного кантиленно-речитативного мелодичного стилю.

Балада *“Ой пішли наші та й рибалочки”*, записана в ст. Староджерелівська Полтавського р-ну, має розвинений оповідально-драматичний сюжет (рибалки зловили дитя, прийшли на *“казюний двір”* і *“ударили...в колокол”*), повільний темп, неширокий амбітус, мелодичні інтонації, які повторюються (*“терпка”* висхідна тритона до другого ступеня і низхідна великосекундова до основного тону), та нецезуроване інтонування, що на-

<sup>7</sup> “тр” – трансформований.

ближає пісню до епічного речитативно-кантиленного стилю. Чотиритактова, симетрично сформована будова відмічена яскраво виявленими рисами варіаційності, варіативності та репризності у розбудові мелопоспівок і, певною мірою, віршового тексту. Доказом цього є такі аналітичні показники: міжстрофна конкатенація поетичного тексту (з ізометричною структурою (5+5)2), епічний характер його викладу; дворядкова музична форма (AA<sub>1</sub>) з ознаками репризної повторності (варіаційної і трансформованої) і послідовністю двох мелопоспівок нібито в дзеркальному відбитті: (ab)(b<sub>1a</sub>тр); аналогічна будова мірного музичного ритму: (аб)(ба<sub>тр</sub>); цокушлетні інтонаційно-ритмічні зміни, що дозволяє загальну форму музичного тексту вважати куплетно-варіаційною; ладові структури з паралельним мажоромінорним модуляційним зміщенням устоїв (“B”-“g”) у системі мажорного пентахорду (мелопоспівка “a”) та діатонічного октакорду натурального мінору (мелопоспівки “b”, “b<sub>1</sub>”, “a<sub>тр</sub>”); стрічкове (паралельними терціями й октавами) та підголосково-поліфонічне двоголосся з моментами акордово-гармонічного триголосся; інтонаційна й ритмічна повторюваність у розгортанні мелодичного голосу (з використанням інтонації збільшеної кварта), обумовлена його вузькоамбітусним звукорядом (тетра- і пентахордовим). Пісня з подібним віршовим текстом, але іншого мелотипу, була записана наприкінці XIX ст. Я. Бігдаєм у станиці Пашківська.

Пісенна балада *“Посилала мене мати не гулять”*, яку заспівав жіночий гурт із станиці Березанська Виселківського р-ну, має контамінований віршовий текст, в якому поєднуються принаймні три тематичних мотиви, дуже вдало поєднаних в одне ціле: мотив *“сірих гусей”* із завуальованим підтекстом щодо самотнього лебедя і *“презаплакані галіни очі”* з того приводу, що *“мабуть, Галя дитя родила”* (перший-п’ятий куплети); у другому, двокушлетному мотиві вимальовується стислий образ дівчини, яка дитя *“спородила та й на річку віднесла”*, побажавши йому пливти *“ріками”*, а собі – гуляти *“з дівками”*; у третій частині тексту (восьмий-дванадцятий куплети) продовжується дівочий монолог, несподівано пов’язаний з *“розпроклятою дитиною”*, яку треба *“колихати”*. Музичний виклад пісні-балади також не є достатньо самостійним, оскільки належить до трансформованого варіанту, спорідненого з трьома кубанськими баладами – *“Ой ти, коваль...”* (ота-



манський зразок), "Тихо, тихо на вулиці буде", "Ще милий їде у до-розі" – і двома з українських збірників. І все ж дана балада має свої індивідуальні особливості у побудові віршового тексту зі структурою (4+7)2 та фрагментарною міжстрофною конкатенацією, також у побудові музичної форми (АВ) з наскрізною послідовністю мелопоспівок продовженого розвитку (ab)(cd) та відповідною їй схемою мірного ритму (аб)(вг). Ладові структури пісні мають тенденцію розширювати амбітус від мінорного зачинного монодичного тетраорду до міксолідійського гептахорду з тимчасовим міноро-мажорним паралельним зміщенням устоїв, далі "підкріпленням" мажорним квінтакордом, але все ж спрямованим на повернення в початкову мінорну систему, структуровану в межах натурального мінорного октахорду із субсекундою. У мішаній фактурі пісні поєднуються стрічково-терцієве та підгლოსково-поліфонічне двоголосся.

*Роман Дзвінка*

#### КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД У СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ "МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР"

Видатний етномузиколог Климент Васильович Квітка був також основоположником музично-фольклористичної педагогіки. "Діяльність Квітки-педагога – це насамперед організація, а точніше створення "з нуля" навчально-дослідного осередку (як кабінет народної музики Московської консерваторії), індивідуальна робота із студентами і особливо аспірантами", яких він скеровував на вирішення наукових і фундаментальних проблем<sup>1</sup>.

Працюючи останній період свого життя в Московській консерваторії, К.Квітка проводив велику роботу як педагог: писав програми, складав тематичні плани, писав і постійно оновлював тексти лекцій, готував хрестоматії. Він розробляє засади мето-

<sup>1</sup> Сторожук А. Климент Квітка: людина. педагог, вчений. – К.:Фенікс, 1998. – С.7.

дично-педагогічної діяльності, наукової та експедиційної роботи, архівування фонозаписів, піклується про створення у Кабінеті народної музики міцної науково-дослідної бази, за допомогою якої можна було б запровадити повноцінний курс викладання музичного фольклору у вузі<sup>2</sup>.

У статті "Потреби в справі дослідження народної музики на Україні" К. Квітка викладає цілу програму наукового дослідження, популяризації фольклору та освітніх завдань. Він мав глибокі переконання щодо потреб і перспектив музично-етнографічної освіти у загальноосвітніх і музичних школах, середніх і вищих навчальних закладах<sup>3</sup>.

Аналізуючи педагогічні підходи К.Квітки щодо вивчення народної музики у навчальних закладах, сьогодні ми вирішуємо важливі завдання стандартизації структури і змісту освіти дослідників та виконавців традиційної народної музики на кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ. Комплексний підхід у системі професійної підготовки в умовах мистецького вузу передбачає єдність і взаємозв'язок навчальної, позанавчальної та самостійної діяльності, що забезпечують послідовність, цілісність й професійну спрямованість процесу формування досвіду професійної діяльності майбутніх фахівців у галузі традиційної народної музичної культури.

Навчальний процес, що є основою системи професійної підготовки, спрямований на забезпечення високого рівня майбутнього спеціаліста – знавця, практика і пропагандиста української традиційної музичної культури, який повинен знати регіональні стильові особливості традиційного музичного мистецтва, володіти навичками збирацької, систематизаційної, джерелознавчої, дослідницької та творчо-організаторської роботи, постійно підвищувати виконавський і теоретичний рівень, вміти прогнозувати степінь деградації чи розвитку традиційного музичного виконавства, виконувати високу пропагандистську, просвітницьку і охоронну місію музиканта-фольклориста<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Там само. – С. 42.

<sup>3</sup> Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні. – К., 1925. – С.12.

<sup>4</sup> Концепція діяльності кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне: РДГУ, 2000. – 12 с.

У процесі підготовки бакалаврів та спеціалістів визначено блоки навчальних дисциплін, передбачено поетапне проходження різних видів професійної практики, виконання курсових та дипломних робіт, що забезпечує послідовність і взаємозв'язок в отриманні фахових знань, оволодінні практичними вміннями і навичками. Визначальним при цьому є пошук нових підходів до змісту, обсягу, складності, науковості матеріалу, що вивчається в аудиторних умовах та його практичного використання студентами у самостійній музично-фольклористичній діяльності.

Існуючий перелік фахових дисциплін музично-теоретичного та практичного циклів забезпечують підготовку широкопрофільного спеціаліста у галузі народної музики, насамперед як її виконавця та дослідника, а також викладача народознавчих та музично-фольклористичних дисциплін у навчальних закладах усіх рівнів (школи, ліцеї, гімназії, вищі навчальні заклади 1-4 рівнів акредитації). Серйозну роль в удосконаленні підготовки фахівців відіграло коригування змісту і форм державних іспитів з метою їх наближення до професійно-практичних потреб випускників.

На кафедрі технічно укомплектується лабораторія-музей музичної етнографії, яка функціонує як навчально-методичний кабінет для забезпечення росту творчого і наукового потенціалу майбутніх фахівців, підвищення ефективності навчального процесу та активізації самостійної роботи студентів. Поряд з предметами матеріальної культури поліщуків (музейними експонатами кафедри) у навчальному процесі використовуються технічні засоби навчання (комп'ютер, відео- та аудіомагнітофони, диктофони, телевізор тощо), бібліотека спеціалізованої літератури, аудіотека та відеофонд. На базі лабораторії студенти проходять навчально-творчу практику під час якої отримують навички архівування й упорядкування фольклорних матеріалів та створення належних умов для їх збереження. Під керівництвом викладача вирішують творчі завдання, оволодівають навичками роботи у лабораторії з технічними засобами навчання, облаштовують стенди, які мають дидактичне призначення для викладання фахових теоретичних дисциплін.

Організовано проходить процес систематичної збирацької роботи студентів та щотижневих презентацій фольклорних матеріалів, наукових та творчих здобутків колективу. Численні

фольклористичні експедиції проводяться у селах західного регіону України. Матеріали експедицій широко використовуються у навчальному процесі і в концертно-виконавській діяльності фольклорних ансамблів та окремих виконавців кафедри. Кращі студенти беруть активну участь у конференціях різного рівня, а також на основі власної збирацької науково-дослідницької роботи публікують матеріали.

Значного удосконалення потребують організаційні форми навчально-виховного процесу. Це – насамперед, вивільнення часу для самостійної роботи студентів. Перспективним в науковому і практичному відношенні необхідно вважати розробку змісту і форм індивідуально-групового навчання з фахових дисциплін. Упровадження їх у практику могло б стати дійовим засобом активізації творчих проявів студентів. Великої уваги в зв'язку з цим потребує урізноманітнення засобів перевірки успішності, введення поточних, ігрових, комп'ютерних форм контролю тощо.

Поглиблене засвоєння професійних знань, умінь та навичок відбувається у Школі традиційного народного мистецтва ім. В. Могура, яка функціонує при кафедрі під керівництвом проф. Б. Яремка та має за мету поєднання вузівської аудиторної форми навчання з позааудиторною. Навчання у зимово-літній "школі живих традицій" здійснюється у середовищі творців і носіїв народної творчості через переймання і пізнання їхнього мистецтва усним і практичним шляхом<sup>5</sup>.

Самостійна музично-фольклористична діяльність студентської молоді формується і перебуває в полі зору професорсько-викладацького колективу. Як інтегральне явище така діяльність майбутнього фахівця охоплює у його професійному становленні музично-виконавську, фольклорно-експедиційну, науково-дослідницьку, освітню й педагогічну сфери. Ця особливість дозволяє студентам синтезувати фахові знання і навички, здобуті в процесі вивчення спеціальних дисциплін та на спецкурсах, у професійні вміння в адаптації до постійно змінюваної соціокультурної ситуації.

<sup>5</sup> Яремко Б. Положення про зимово-літню школу традиційного народного мистецтва (ТНМ) ім. В. Могура. – Рівне: РДГУ, 2003. – 18 с.

Студенти кафедри постійно беруть участь у мистецьких фестивалях й конкурсах, оглядах народної творчості, звітних концертах, проводять народні свята, творчі вечори, презентації тощо. Це дозволяє активізувати їх професійну діяльність і створює умови для поглибленого освоєння традиційної манери виконавства, самореалізації майбутніх фахівців як носіїв і популяризаторів української народної пісні та інструментальної музики свого регіону.

Педагогічні погляди К.Квітки сьогодні є надзвичайно актуальними в контексті орієнтації на виховання творчо і критично мислячих дослідників, виконавців та пропагандистів української традиційної народної музики, які покликані "обороняти свою національну артистичну самобутність і знаходити в своїм народнім надбанні ґрунт до утворення нових оригінальних музичних цінностей, що послужать і до національного розвитку, і до збільшення всесвітнього артистичного багатства"<sup>6</sup>.

Спеціаліст за кваліфікацією "Викладач, артист, керівник фольклорного ансамблю" повинен бути підготовлений для фольклорно-практичної, виконавської, педагогічної, теоретичної, методичної, науково-дослідницької, організаційно-управлінської роботи. Необхідність підготовки саме такого фахівця зумовлена не тільки потребами та пріоритетними завданнями національної освіти і виховання, а й особливостями розвитку суспільства на сучасному етапі.

Важлива роль у вирішенні питання підготовки фахівців вищої кваліфікації відводиться очікуваним освітнім стандартам, що повинні забезпечити оптимальні умови підготовки спеціалістів нової генерації спроможних вирішувати проблеми розвитку самобутньої української культури і національної системи освіти.

<sup>6</sup> Квітка К. Указ. роб. – К., 1925. – С.12.

## СЕМІСКЛАДОВИЙ ЖНИВНИЙ МЕЛОТИП У ВЕРХНЬОПРИП'ЯТСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

У традиції Верхньоприп'ятського басейну поширені кілька жнивних типів, які в більшості мають загальноукраїнські аналоги. Однак саме тут, як ніде інше, їх скупченість є надзвичайно щільною. Коли в інших локальних середовищах побутують дватри жнивні мелотипи, то в традиції Верхньоприп'ятської низовини їх нараховується десять. Парадоксальність цього факту підсилюється тим, що ґрунти поліського регіону аж ніяк не найсприятливіші для землеробства.

Найоригінальнішими особливостями серед жнивних типів відзначається дворядковий семискладник однощільної структури. Основні ознаки цього типу: ритмічна структура вірша – 7<sub>2</sub>, музично-ритмічна схема – ||: ♪♪♪♪♪♪ :||, семантична віршова форма – АБ, мелічна форма – а;а' (ПРИКЛАД 1), рідше – а;β (ПРИКЛАД 2). Точні жанрові аналоги до нього на загальноукраїнському фоні не відомі, а в традиції Верхньоприп'ятської низовини він поширений у численних варіантах та замикається в чітких географічних рамках. Його ареал локалізується у межиріччі верхньої Турії і верхнього Стоходу із частковим проникненням на лівобережжя Прип'яті.

Вперше на семискладовий тип, і саме у відповідному географічному контексті, звернув увагу К.Квітка у статті "Наспиви жнивних пісень північно-західних районів території поширення української мови" (у кн. "Вибрані статті", Ч.1. К., 1985, С.66-96). У "верхній частині басейну Прип'яті" вчений констатував існування "різноманітних місцевих наспівів у порівняно обмежених районах", з-поміж яких скрупульозно проаналізував 7-складову структуру, поширену в жнивній традиції півночі Волинської області та на території сусідньої Холмщини. Застосовуючи генетичний підхід в аналізі такої композиції, походження семискладника вчений виводить від розширення 5-складової структури. У формі 5+2 він вбачає "не випадковий словоподіл, а принцип будови вірша, що відповідає **членуванню наспіву** (виділення моє – Ю.Р.)" (С. 85). Таким чином, пріоритетна роль у К. Квітки відводиться музично-ритмічній формі з цезурою після п'ятого

складу, а нестабільність віршової форми із довільним цезуруванням (4+3 чи 3+4) трактується ним як “наслідок первісної версифікаційної безпомічності” у підбиранні двоскладових слів. Однак важко погодитись із такою думкою, оскільки в українському фольклорі не існує двоскладових піввіршів, за винятком рефренів та вставних слів.

Грунтовно жнивний 7-складник ямбічної основи проаналізовано в дисертації І.Клименко “Мелогогеографія жнивних наспівів басейну Прип’яті” (К., 2001, 176 с.), яка назвала його “турійським” (за відомим їй ареалом поширення в басейні р.Турія), а також визначила і докладно картографувала два мелодичні різновиди цього типу. Загалом, на основі факту співіснування численних (у т.ч. своєрідних) мелотипів у настільки компактному етносередовищі, дослідниця охарактеризувала Верхньоприп’ятську низовину як “традицію дифузного типу”.

Очевидно, що 7-складовий жнивний тип потребує ретельного дослідження на предмет генези такої структури, а, особливо, поширення її в жнивному обряді настільки компактного замкненого простору. Наразі ж, на основі визначення численних варіантів такої форми у традиції Верхньоприп’ятського басейну можна констатувати наступне.

Виникнення дворядкової форми, очевидно слід би розглядати в еволюційному плані, коли простіші з форм виникають внаслідок розпадання складніших. Підтвердження цьому зустрічаємо хоча б серед весільних мелотипів, які відомі у вигляді тирадних структур, а також похідних від них строфічних.

У випадку з дворядковим жнивним семискладником, його генезу можна трактувати як наслідок випадання одного з речень трирядкового семискладника, досить поширеного у жнивній традиції галицьких земель, але найбільше – серед весільних мелотипів у загальноукраїнському ареалі. Однак на рівні складових елементів ні з весільним, ні з жнивним трирядковим типом верхньоприп’ятський семискладник прямих споріднень не виявляє. Так для віршової будови трирядкового типу притаманне дворазове повторення першого сегмента (ААВ), як наслідок гуртової форми виконання у минулому: соліст – А, гурт – АВ. У музично-ритмічній формі це підкріплюється способом протиставлення двом крайнім розширеним частинам темпово зрушеної середньої – АВА.

У семискладових жнивних групах розширення частин не відбувається. Цим самим вони виявляють споріднення хіба з середнім 7-складником жнивних і весільних відповідників. Дві семискладові групи у верхньоприп’ятському жнивному мелотипі співвідносяться за аркоподібним принципом: перше речення – висхідне, друге – низхідне. Хоча в мелодичній будові основним диференціюючим елементом між реченнями служить кадансовий зворот, коли на межі їх сполучення найчастіше оспівується V-й щабель (половинна каденція), а в кінці – I-й (повна досконала каденція).

Аналогічні дворядкові структури відомі серед численних галицьких гаївок. Із верхньоприп’ятськими жнивними їх споріднює і ритмічна схема, і мелічна форма. Очевидно, саме у цьому напрямку слід шукати коріння появи цього мелотипу серед жнивних пісень Верхньоприп’ятської низовини. Наразі ж можна говорити лише про постановку питання у напрямку дослідження своєрідного верхньоприп’ятського жнивного типу. Подальші просторово-часові студії над ним слід здійснювати з урахуванням відомих з історії фактів сильних міграційних потоків на західноукраїнських теренах, зокрема – південно-північні контакти польського і прикарпатського населення на початку нашої ери, та найактивніше – в ранньому середньовіччі.

#### НОТНІ ПРИКЛАДИ:

##### ПРИКЛАД 1

*Щитинь*



1. Жи-во, жен-чи-ки, жи-во - бу-де го-ріл-ка й пи-во.

##### ПРИКЛАД 2

*Воегоца*



1. Жни-ся, за-го-не, жни-ся, на ме-не не ди-ви-ся.

Джерела нотних прикладів: Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії ім. М. В. Лисенка: №1 – Од. зб. ЕК 159/5; № 2 – Од. зб. ЕК 167/1.

## ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ У ДОСЛІДЖЕННЯХ КЛИМЕНТА КВІТКИ ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Інтерес до народної музичної творчості здружив велику українську поетесу, драматурга Лесю Українку з Климентом Квіткою – відомим фольклористом, музикознавцем, дослідником українського та слов'янського музичного фольклору. Як згадував К. Квітка: “Леся дуже любила співати, зверталась у піснях до незабутньої юності. Зранку співала енергійні, бадьорі пісні”. “Співала так, як співають в народі, зберігаючи у співі мелодичні прикраси, як справжня народна виконавиця”.

Свою збирацьку позицію Леся Українка охарактеризувала так: “При записуванні пісень і мотивів я хотіла наблизитись як можна більше до фонографічної достотності, щоб удати як найвірніше всі найдрібніші одміни вимови і всі модуляції мотиву, бо вважаю се ідеалом усякого збирача усних народних матеріалів”<sup>1</sup>.

У 1898 році, зустрівшись із Климентом Квіткою і довідавшись, що той захоплюється народними піснями, Леся Українка запропонувала йому записати твори з її пам'яті. Почалися зустрічі, бесіди, обмін думками про народне мистецтво, про літературу. Молодих митців зближувала спільність поглядів та ідей, любов до народу і художніх скарбів фольклору. З 1899 року Квітка систематично відвідує Лесю Українку, записує наспіви українських народних пісень з її голосу.

Фольклористична діяльність Лесі Українки стає дедалі інтенсивнішою. У 1903 році в Києві виходить з друку збірка “Дитячі гри, пісні і казки з Ковельщини, Лущини і Звягельщини (на Волині), збрала Л.Косач. Голос записав К.Квітка”. На книжці міститься напис, який засвідчує факт її появи стараннями Товариства дослідників Волині. Однак згодом К.Квітка проллє світло, уточнить особливості появи збірника: “Цей невеликий збірник склала Леся Українка; мені належить лише запис мелодії з її голосу і вказівка на варіанти, що містяться в інших джерелах. Ви-

дання було здійснене фактично нами, без матеріальної участі Товариства дослідників Волині, на гроші, які дала в кредит до реалізації видання сестра батька Лесі Українки Олена Антонівна Тесленко-Приходько. Марка вченого товариства була потрібна, щоб уникнути попередньої цензури і тим прискорити видання”.

За десятирічний період Климент Квітка записав від Лесі Українки 225 народних пісень. Серед них: 10 веснянок, 1 щедрівка, 2 весільні пісні, 2 заручальні, 15 заспівів до різних весільних пісень, 3 пісні на хрестини, 1 козацька (“Ой у полі вогонь горить”), 8 балад, 10 лірично-побутових пісень, 1 жартівлива – з Миропілля, 1 пісня з під Любара Звягельського повіту; 1 купальська, 1 весільна з Яроня (тепер село Ярунь Новоград-Волинського району); 1 колядка, різдвяна гра “Го-го, коза”, історична пісня “Ой на морі синьому два лебеді б'ються”, 1 лірично-побутова, 1 жартівлива, 1 мелодія до приповідки “Скрипка і бубон” – зі Звягеля; пісня “Ой у полі жито...” – з Полонного та ще до 30-ти купальських пісень з Жабориці. Леся вважала ці купальські дуже цікавим матеріалом, який вартує наукової обробки та вивчення.

Зразками виняткової наукової ваги можуть служити аналізи й коментарі Климента Квітки до українських народних пісень, власноручно записаних ним від Лесі Українки, Івана Франка, та до збірника “Українські народні мелодії”.

Ці коментарі є справжньою енциклопедією музично-фольклористичних знань.

Акт запису народної музики Климент Квітка трактує комплексно. Повноцінний запис не може обмежуватися лише нотним текстом, тому що ноти – це тьмяне відображення (“муміфікація”, як висловлювався сам вчений)<sup>2</sup> справжнього звучання. Щоб читач міг уявити характер музики, ноти слід супроводжувати словесними описами. “Нотний запис наспіву, – пише етномузиколог, – сам по собі не є пам'ятником цього мистецтва, він не дає уявлення про багато чого важливого у способі виконання, про настроєність учасників обряду. Коли нотами зображується твір, що побутує в обстановці, про яку ні записувач, ні ті, хто читає запис, не мають виразного уявлення, тобто, коли не усвідом-

<sup>1</sup> Пісні, записані з голосу Лесі Українки // Зібрання творів у 12-ти томах. – К.: Наукова думка, 1977. – Т.9. – С.29. – (Записи народної творчості).

<sup>2</sup> Квітка К. Избранные труды: В 2-х т. / Сост. и коммент. В.А. Гошовского. М.: Сов. композитор, 1973. – Т.2. – С.256.

## ДОСЛІДНИК НАРОДНИХ СКАРБІВ

лений соціальний смисл комплексного дійства, одним із елементів якого є наспів, – недостатньо даних для розуміння психічного стану виконавців та естетичних поглядів, що формували народну творчість”<sup>3</sup>.

Науковий запис фольклору, вважав К.В.Квітка, в ідеалі мусить здійснюватися одночасно чотирма каналами: у вигляді фоно-, фото-, кінодокументування та стенографування візуальних і слухових спостережень, які не фіксуються апаратурою. Якщо немає змоги реєструвати спостереження одразу, записувач повинен, невідкладаючи надовго, по свіжій пам’яті відтворити свої враження про деталі народного виконання, побут і потім додати літературний опис до нотних прикладів.

Уже після смерті Лесі Українки, стараннями Климента Квітки з’явився збірник “Народні мелодії. З голосу Лесі Українки списав і упорядив Климент Квітка. Частина I-ша, К., 1917; частина II-га – К., 1918.” Серед цих записів були ті, які “трудно дістати” (оскільки вони мало співалися й то “більше межі старими людьми”), але які мали “оригінальні мотиви” й їх “ще ніхто не записував”. “Сі пісні, – писав К.Квітка у вступі до збірки, – переймала Леся Українка від люду свого рідного і коханого волинського краю в дитячі літа і ранній молодості... Вона диктувала сі тексти після того, як покинула від знесилення свою останню повість “Екбаль – ганем”. Отож, її життєва праця, почавши з народної пісні і відбігши потім дуже далеко, скінчилася народною піснею”<sup>4</sup>.

Поруч із записами М. Лисенка, П. Демуцького, фольклорні зразки, зафіксовані Климентом Квіткою від Лесі Українки, складають фіксований золотий фонд національного фольклору.

Климент Квітка народився 4 лютого (за н.ст.) 1880 року в містечку Хмелеві, що на Полтавщині (нині Сумська обл.), у родині козака Василя Квітки. Рано втративши батька, хлопчик потрапив на виховання до чужої родини Карпових, з якою переїхав до Києва. Життя у великому місті стає для Климента цікавим. Тут він вперше починає вчитись музиці у досить відомого на той час приватного педагога Лева Зателя. Хлопець був дуже здібним, музично обдарованим, працьовитим. Після закінчення у 1897 році 5-ї Києво-Печерської гімназії з золотою медаллю, Климент Квітка вступає до музичного училища Київського відділу Російського музичного товариства і навчається в класі фортепіано у славетного піаніста Григорія Ходоровського. Але через тяжку нервову хворобу мрія Квітки стати визначним піаністом не здійснилась. Він був змушений залишити училище.

У тому ж році К. Квітка стає студентом юридичного факультету Київського університету. Виявляючи постійний інтерес до українського етносу, він, окрім юридично-правових дисциплін, відвідує лекції професорів-істориків та філологів. Але думки про музику та народну творчість його не полишають.

Велика любов до народної пісні та фольклористики проявилась у хлопця ще під час навчання в гімназії, де він захоплювався працями М.В. Лисенка. Згодом він познайомився з видатним композитором особисто, коли видатний композитор у 1898 році консультував Квітку з питань студій народної музики. Але вже в ті роки молодий дослідник багато в чому не погоджувався з концепціями М.В. Лисенка.

Ідея фіксації і збереження української народної пісні, яка була чи не найбільшою розрадою протягом всього його життя, виникла у Климента ще в юнацькі роки. Перші свої записи народних пісень він здійснив ще під час навчання в гімназії, коли влітку потрапив до містечка Мени що на Чернігівщині та працював репетитором у сина поміщика.

Згодом, через декілька років, Квітка побував на Житомирщині під час канікул, де записав кілька десятків пісень, більшість

<sup>3</sup> Квітка К. Избранные труды: В 2-х т. / Сост. и коммент. В.А. Гошовского. М.: Сов. композитор, 1971. – Т.1. – С. 78.

<sup>4</sup> Леся Українка. Зібрання творів у 12-ти томах. – К., 1977. – Т.9. – С. 180.

із яких йому наспівав 70-літній селянин із села Пенязевичі Максим Микитенко.

У 1898 році на одному з університетських літературних вечорів доля подарувала Квітці знайомство з видатною вже на той час прогресивною письменницею Лесею Українкою.

Спільна любов до народної пісні, до музики, до фольклору, спільні погляди на життя, спільна ідея збереження народних перлин об'єднала цих двох талановитих людей у сімейне подружжя. Це була професійна сім'я. Леся, отримавши добру початкову музичну освіту, гарно володіла грою на фортепіано, цікавилась авторською музикою, співала народні пісні, акомпануючи собі, робила музичні імпровізації до народних мелодій, а Климент здійснював нотні записи цих пісень та мелодій, досліджував лади народної музики, аналізував і обґрунтував їх в аспекті історико-порівняльного музичного слов'янознавства.

Перший збірник К. Квітки, куди ввійшли 10 пісень, записаних з голосу Лесі Українки, побачив світ у 1902 році, а через рік вийшов другий збірник під назвою "Дитячі гри, пісні й казки. З Ковельщини, Луцини та Звягельщини на Волині. Зібрала Л.Косач. Голос записав К.Квітка" (К.,1903), виданий товариством дослідників Волині.

Відпочиваючи влітку 1901 року в мальовничому Буркуті в Карпатах, подружжя Квіток зустрілось з Іваном Франком, що відпочивав у Криворівні. Дізнавшись від Лесі Українки, що її чоловік збирає народні мелодії, Франко сам виявив бажання наспівувати Квітці пісні для запису, які завчив у рідному селі Нагуєвичих поблизу Дрогобича. Так К. Квітка записав з голосу І. Франка 32 пісні, 27 з яких були опубліковані в збірнику "Українські народні мелодії" (К., 1922), про які згодом тепло відгукнувся академік Філарет Колесса, вважаючи їх чи не найбільш вдалимими і точними.

Незабутнім в житті цих талановитих людей є вболівання за збереження для нащадків неповторних зразків кобзарського мистецтва, яке яскраво виразилось в організації та субсидюванні Квітками фольклорної експедиції, здійсненої Ф.Колесою у 1908 році на Полтавщину для запису українських дум та історичних пісень від кобзарів Михайла Кравченка, Миколи Дубин та відомого українського художника, знавця кобзарської справи Опанаса Сластьона, який допомагав Лесі та Клименту Квіткам у

проведенні цієї експедиції. Але, найцікавішим і найзнаменнішим є той факт, що Леся Українка і Климент Квітка особисто записали зимою 1908 року твори з репертуару цього кобзаря, записи яких надіслали Ф. Колессі до Львова Леся Українка та Климент Квітка.

З 1908 по 1913 рік Квітка найбільше працює над записами пісень з голосу Лесі Українки. Водночас, продовжує займатись самоосвітою, неодноразово їздить до Петербурга для занять у наукових бібліотеках, готує до друку збірку "Народні мелодії з голосу Лесі Українки", яка побачила світ лише чотири роки після смерті Лесі у 1917 році. Сюди ввійшло 225 пісень, перейнятих Лесею Україною на Волині. Єдиним недоліком видання, як зауважував сам вчений, було те, що воно не давало уявлення про людей, від яких Леся Українка перейняла пісні.

Цей збірник мав велике історичне і пізнавальне значення, оскільки він розкривав пісенно-музичні зацікавлення видатної поетеси на конкретному матеріалі, збережених у її пам'яті мелодій. Надзвичайно детальна подача варіантів до кожної пісні, яка могла бути під силу тільки такому ерудованому вченому, як К. Квітка, є дуже цінним матеріалом для майбутнього студіювання пісні як живого організму, її історії розвитку, поширення, локальних особливостей. Збірник мав і певне практичне значення для композиторів як добротний матеріал.

У складних умовах перших пореволюційних років розпочинається період активної науково-дослідної роботи Климента Васильовича. У 20-30-і роки він очолював Кабінет музичної етнографії АН України, а з 40-х років і до кінця життя був професором Московської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського, керував роботою створеного особисто ним кабінету народної музики. Історико-філологічна і музична освіта, знання 20 мов (13 з яких він знав досконало), унікальна ерудиція дозволяли дослідникові охопити у своїй діяльності широке коло музично-фольклористичних проблем.

Усе своє життя Климент Квітка присвятив вивченню словесної, вокальної, музичної народної творчості. У його доробку – більше шести тисяч записів українських, російських, білоруських, болгарських, грузинських, татарських народних самобутніх пісень та мелодій.

Кілька праць К. Квітка присвятив дослідженню ладів народної музики, заклав основи музично-соціологічних досліджень, розробив методику аналізу, яка спирається на ритміку (музичну і словесну) та на вивчення і порівняння варіантів (за ритмом і формою), а мелодику вважав для порівняльних досліджень менш придатною.

У доповнення до структурального підходу вивчення інструментальної музики, К.В. Квітка розробив свої методи, які передбачають, крім технологічного опису інструменту, техніки гри та запису награвань, також вивчення соціального середовища, в якому побутує інструмент, його місця в народній культурі, стосунків виконавця і слухачів, тобто, включають спостереження соціологічного і психологічного змісту.

Уперше наукові студії К. Квітки для наукової громадськості представив Володимир Гошовський у московських виданнях 1971 та 1973 років. Чимало для популяризації спадщини К. Квітки зробив і відомий український вчений Анатолій Іваницький, який зумів у 1985 та 1986 роках вперше в Україні видати вибрані статті К.В. Квітки, а в 1992 році опублікувати листування К. Квітки та Ф. Колесси.

Розробленими К. Квіткою принципами дослідження музичної народної творчості керуються у своїй науковій роботі і понині не тільки відомі фольклористи Росії, Білорусії, України, а й викладачі та студенти кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету. При цій кафедрі працює лабораторія музичної етнографії, де студенти вчать правильно здійснювати фіксацію народних пісень та мелодій в експедиційно-польових умовах, визначати особливості виконавства, транскрибувати музичні твори. Фольклорні зразки класифікуються за жанрами, тематикою, ареалом поширення, манерою виконання так, як у свій час започаткував Климент Квітка.

Отже, фольклорні зразки, збережені К. Квіткою, поруч із записами інших відомих фольклористів, складають фіксований "золотий фонд" національного фольклору, а нові знахідки неопублікованих праць К. Квітки дають можливість дослідникам повніше пізнавати процес розвитку національної фольклористики, а також здійснювати наукові дослідження у вузівських стінах.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Іваненко В. Климент Квітка. До 90-річчя від дня народження // Народна творчість та етнографія. – К., 1970. – № 1. – С. 70.
2. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К.: Музична Україна, 1990.
3. Митці України. Енциклопедичний довідник // Ред. А. Кудрецького. – К.: Українська енциклопедія. – 1992.
4. Правдюк О. Ладові основи української народної музики. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961.
5. Правдюк О. Українська музична фольклористика. – К.: Наукова думка, 1978.
6. Сторожук А. Маловідомі сторінки біографії Климента Квітки // Українська культура в іменах і дослідженнях. – Рівне, 1998.

*Наталія Цюлюпа*

## КЛИМЕНТ КВІТКА І ЛЕСЯ УКРАЇНКА: ГРАНІ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ

Два імені, як дві чудові зірки, сяють нам з далекого минулого, зворушуючи своєю яскравістю і чистотою, кличуть за собою у світ прекрасного, у світ слова і музики. Одне з них – це ім'я відомого українського вченого-музикознавця, етнолога, фольклориста Климента Васильовича Квітки (1880-1953), друге – його дружини, української поетеси, громадської діячки Лариси Петрівни Косач-Квітки (Лесі Українки, 1871-1913).

Їхнє знайомство відбулося восени 1898 року. На той час вони вже сформувалися як особистості, мали власний світогляд, бачили мету, якої намагалися досягти. Своє життя Климент Квітка присвятив вивченню словесної, вокальної, музичної народної творчості. Леся Українка бачила ж себе в літературі, та поряд з цим була і фольклористом, і чудовим знавцем, і носієм народної



пісенності. Саме любов до народної музики, пісні, слова зблизила цих людей і поєднала їхні долі.

У статті “Музично-фольклористична спадщина Лесі Українки” К.Квітка згадує: “...довідавшись, що я збираю та вивчаю народну музику і вже записав кількадесят українських народних мелодій, Леся Українка запропонувала мені записати всі пісні, які вона зберігає в своїй пам’яті...”<sup>1</sup>. Леся Українка повідомила також К.Квітці, що давно вже співала весняні волинські пісні для запису М. Лисенку<sup>2</sup>. Після смерті М.Лисенка та Лесі Українки К.Квітка двічі розглядав архів композитора (у 1922 та в 1927 рр.), зустрічав там ці записи, але не опрацював їх. “Свого часу, – писав він, – я не міг провести ретельне порівняння своїх записів [ідеться про його книгу “Народні мелодії з голосу Лесі Українки” (К., 1917-1918) – Н.Ц.] з тими, що зробив Лисенко і які збереглися в його рукописах, а також порівняти тексти, продиктовані мені Лесею Українкою, з написаними раніше нею самою і відданими Лисенкові. І тепер я змушений залишитися в надії, що це завдання виконає хтось інший”<sup>3</sup>. Справді, в архіві М. Лисенка музикознавцю та фольклористу Олексію Дею пощастило відшукати його автограф нот з позначенням “Від панни Л.У.”, тобто – від Лесі Українки, який містить тридцять мелодій. Порівняння цього рукопису із мелодіями, що є в згадуваній рукописній збірці Лесі Українки та її сестри Ольги, та із записами К.Квітки, проведене музикознавцем Софією Грицою, показує, що більшість мелодій цієї збірки мають свої відповідники в рукописі М. Лисенка<sup>4</sup>.

Після Лисенка записи народних пісень зі співу Лесі Українки розпочав і Климент Квітка. Він згадує, що дружина мала звичку зранку співати пісні енергійні, бадьорі, вмiла навіть імпровізувати на основі таких пісень. Ті, кому пощастило бувати у товаристві Лесі Українки, чути її спів, відзначають, що голос поетеси був не дуже сильний, м’якого меццо-сопранового тембру. Співала Леся Українка так, як співають у народі: при підвищенні – силь-

<sup>1</sup> Квітка К. Музично-фольклористична спадщина Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. – 2-е вид., доповн. – К.: Дніпро, 1971. – С. 248.

<sup>2</sup> Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу / Упоряд. і прим. О.І. Дея та С.Й. Грици. – К.: Муз. Україна, 1971. – С. 17.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само.

ніше, при спаді – тихіше. Зберігала у співі усі мелодичні прикраси, як справжня виконавиця з народу. Однією з перших пісень, записаних Квіткою від поетеси в 1899 році, була “Ой на горі пшениченька” (з’явилася у виданні: Квітка К. Збірник українських пісень з нотами. Гармонізація Б.Яновського. Київ, 1902, №6). Від цього часу і до останніх днів свого життя Леся Українка наспівувала Квітці все нові і нові пісні для запису, готувала власноручно тексти цих пісень, допомагала йому при записуванні інших осіб. І сама збирала народні пісні.

Поруч із записуванням Лесю Українкою і Климентом Квіткою займаються в цей час упорядкуванням фольклорних пісенних збірників. Першим із них став складений ними збірник “Дитячі гри, пісні та казки з Ковельщини, Лущини та Звягельщини на Волині. Зібрала Лариса Косач. Голос записав К.Квітка. Київ, видання Товариства дослідників Волині, 1903”. Книжечка мала і російську назву. Коротка передмова до неї Лесю Українкою також була надрукована двома мовами. У ній укладач підкреслила: “Матеріали сі... не було записано від якоїсь одної людини з народу, вони збиралися довго в пам’яті моїй, мало не всі їх я знаю, як то кажуть, “зроду”, перейнявши їх ще дитиною від сільських дітей”<sup>5</sup>.

Визначення “Ковельщина”, “Лущина”, “Звягельщина” в заголовку належать не Лесю Українці. В передмові, складеній і підписаній самою Лесею, сказано: “Всі оці дитячі гри, співи та казки зібрані серед народу на Волині, в Звягельському, Луцькому та Ковельському повітах”. Леся Українка з незадоволенням побачила слово “Лущина” в заголовку після надрукування збірника (слово було витворено не тільки без розуміння мови, але й з граматичного боку неправильно). Разом з тим Квіткою уточнив, що термін “Лущина” не був би введений, якби не помилка самої Лесю Українки, бо село Чекна (тепер Межириччя Млинівського району), в якому вона чула веснянки, входило до складу не Луцького, а Дубенського повіту. Уникнути цієї неприємності ні Леся Українка, ні К.Квітка не могли, бо поетеса під час видання

<sup>5</sup> Квітка К. Музично-фольклористична спадщина Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. – 2-е вид., доповн. – К.: Дніпро, 1971. – С.249.

збірника перебувала в Сан-Ремо, потім під Гадячем і лише короткий час у Києві; Квітка ж був у Тбілісі<sup>6</sup>.

Історичного терміна "Лущина" не існувало. Це слово було витворено одним із членів Товариства дослідників Волині для визначення Луцького повіту. Звягельщиною названо в заголовку колишній Новоград-Волинський повіт. Місто Новоград-Волинський раніше офіційно звалось "Новоград-Волинськ", до 1893 року – "Звягель" – ця історична назва ще була у вжитку серед місцевих людей, коли там жила Леся Українка.

Видання було здійснено фактично Лесею Українкою і Климентом Квіткою, без матеріальної участі Товариства дослідників Волині, на гроші, які дала в кредит до реалізації видання сестра батька Лесі Українки Олена Антонівна Тесленко-Приходько. Марка вченого товариства була потрібна, щоб уникнути попередньої цензури і тим прискорити видання<sup>7</sup>.

Збірка з чекнянськими веснянками, які дуже древні за походженням, незабаром стала рідкісною, а тому, ці та інші твори К.Квітка знову включив до книги "Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Списав і упорядкував Климент Квітка (Ч.1., К.,1917; Ч.2., К.,1918), що вийшла вже після смерті поетеси.

Другим збірником, який підготувала Леся Українка з К.Квіткою був "Народні пісні до танцю (із нотами) з голосу Івана Франка та Лариси Косач списав К.Квітка". У підготованні цього збірника Леся Українка застосовує науковий підхід: прагне подавати поруч пісні, що підходять під одну мелодію, робить пояснення незрозумілих слів, вказує на пісні, які можуть співатися на різні мелодії тощо. До цієї книжечки мало увійти п'ятдесят волинських танцювальних пісень, які знала й проспівала для запису мелодії Леся Українка, і чотири – галицькі, співані в Буркуті Іваном Франком. З приводу останніх Леся Українка писала Каменяреві 28 листопада 1904 року: "Оце надумую видати маленький збірничок танцюристических пісень народних (бачте, як розвеселилась?) для народу ж. Мають туди увійти переважно волинські пісні, до яких мелодії я попросила записати п. Квітку, а ще хочу просити Вас дозволити мені взяти до мого збірничка і ті 5 пісень до танцю, що колись, в Буркуті, записав від Вас п. Квітка.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Там само. – С. 248.

Мелодії у нього є і початкові слова (чи, властиве, окремі куплети)..."<sup>8</sup>.

Збірка була підготовлена і передана українському бібліографу, літературознавцю, фольклористу Михайлу Федоровичу Комарову до Одеси для публікації. Проте там її видання забарилося, і через три роки Леся Українка попросила повернути (лист з Ялти від 23 грудня 1907 року): "Пришліть, будьте ласкаві, нам ті "Пісні до танцю", що колись Климент лишив у Вас для проєктованого видання в Одесі. Тепер він змінив свій замір видавати ці пісні окремо, а хоче прилучити їх до більшого збірника, куди увійдуть всі пісні, які він записав від мене..."<sup>9</sup>.

Саме в 1907-1908 роках, живучи в Ялті та Балаклаві, К.Квітка активно записує від Лесі Українки мелодії відомих їй народних пісень. Про успішну роботу Квітки щодо запису від неї мелодій свідчить лист поетеси з Телаві до Філарета Колесси від 28 травня 1909 року, в якому вона просить дізнатися, скільки б коштувало у Відні видання 500-строфових українських пісень (самих мелодій з підписаними під нотами першими строфами тексту латинським друком, а з передмовою по-німецьки)<sup>10</sup>. Розуміється тут були записи й від інших співаків, але сама турбота про видання й збереження для нащадків народної пісенності яскраво характеризує Лесю Українку як пильного фольклориста.

Про видання пісень, наспіваних К.Квітці, Леся Українка турбується і в наступні роки. І навіть уже тяжко хворою, коли не було фізичних сил займатися творчою працею, Леся Українка все ж диктувала К.Квітці в травні-червні 1913 року тексти і мелодії народних пісень для запису. З усіх цих записів К. Квітка, уже після смерті Лесі Українки, склав збірник "Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав та упорядив К.Квітка. К., 1917. Ч.1; К., 1918. Ч.2." На жаль він був надрукований роталітним способом незначним тиражем. Нині ця книга стала рідкісною і малодоступною. Книга містить 225 зразків народних мелодій. Особливістю цього видання є те, що до кожної пісні Квітка подав вказівки на варіанти з відомих на той час збірників. Сам учений розцінив цю працю швидше як історико-культурну, а не як вла-

<sup>8</sup> Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. Т.12: Листи (1903-1913). – К.: Наук. думка, 1979. – С. 122-123.

<sup>9</sup> Там само. – С. 220.

<sup>10</sup> Там само. – С. 286-287.

сне фольклористичну. Справді: вага такого роду видань полягає насамперед у тому, що вони висвітлюють місце фольклору в інтересах визначних діячів культури. Виданням записів від Лесі Українки Квітка започаткував культурологічний напрям у фольклористиці, який став одним із різновидів фольклоризму<sup>11</sup>.

Народні думи, поряд із піснями, теж були предметом пильного зацікавлення Лесі Українки та К.Квітки. Живучи на Полтавщині та в Києві поетеси часто доводилося слухати кобзарські та лірницькі співи на ярмарках і базарах, і на сцені, бо в останній чверті XIX століття дослідники народної культури та історії України нерідко запрошували кобзарів і бандуристів на свої збори – на археологічні з'їзди. Наукова література про кобзарство та народний епос, що з'являлася в 70-80-тих і наступних роках теж не проходила повз увагу Лесі Українки.

У 1908 році, за ініціативою і субсидуванням Лесі Українки, відбулася експедиція Ф. Колесси на Полтавщину з метою записування на фонограф мелодій українських дум. Пізніше Ф. Колесса у передмові до першої серії своєї праці “Мелодії українських народних дум” (К., 1969) пише: “На цю ціль жертвував якийсь любитель народної старовини, якого шановне ім'я й досі мені не відоме, 565 австрійських крон за посередництва і мабуть за спонукою пп. Климента Квітки і Лариси Квітки (Лесі Українки)... складаю щирю подяку Шановному Прихильникові української народної музики, що дав почин до збирання українських народних дум з мелодіями, а також Високоповажним пп. Клименту та Ларисі Квіткам, Опанасові Гр. Сластьонові і Ол. Ів. Бородаєві, що тим чи іншим способом причинилися до успіху експедиції і збирання цінного матеріалу: коли він не пропав марно, то це їх заслуга”<sup>12</sup> [5, С.99]. Тоді Ф. Колесса не знав, що цим “прихильником” була Леся Українка, яка до кінця своїх днів зберігала цей факт у таємниці.

Ф. Колесса за час своєї експедиції на кошти Лесі Українки зумів зібрати думи тільки полтавського осередку кобзарів (вони з'явилися у першому томі “Мелодій...” (Львів, 1910). Щоб охопити ще й Харківщину, Леся Українка і Климент Квітка особисто

<sup>11</sup> Іваницький А.І. Українська музична фольклористика. Методологія і методика: Навч. посіб. – К.: Заповіт, 1997. – С. 89.

<sup>12</sup> Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Ред. М.М. Гордійчук, О.І. Дей. – К.: Наук. думка, 1969. – С. 99.

зайнялися записами від найславетнішого кобзаря з цієї території – Гната Гончаренка. Леся Українка власноручно записала від цього кобзаря тексти трьох дум – про Олексія Поповича, про вдову і про сестру та брата, надіславши їх потім Ф.Колессі, щоб легше було розшифрувати (Автографи цих записів нині знаходяться в архіві Лесі Українки (відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка АН України)). Під час роботи Ф.Колесси над зібранням українських дум, Леся Українка неодноразово в листах до нього давала дуже цінні поради щодо словесних та нотних транскрипцій і впорядкуванні матеріалу з репертуару харківського кобзаря.

Наслідки роботи Лесі Українки та Климента Квітки виявилися унікальними. Видавши їх записи від Г. Гончаренка в другому томі “Мелодій українських народних дум” (Львів, 1913) (Лесі Українці вже не довелося його побачити), Ф.Колесса пізніше дав їм винятково високу оцінку. “Записи співу і гри Гончаренка, – писав він, – це дійсно найкраща і найцінніша частина цілого видання “Мелодій українських народних дум”... Найбільша заслуга Лесі Українки для української музичної етнографії лежить у тому, що вона в 1908 році разом із своїм чоловіком, заслуженим дослідником української народної музики, Климентом Васильовичем Квіткою, зайнялася організуванням етнографічної експедиції в Полтавщину для списування мелодій українських народних дум при допомозі фонографа, з власних засобів оплатила кошти цієї експедиції та придбала нові дуже цінні матеріали для видання дум з мелодіями”<sup>13</sup>.

Імена Лесі Українки та Климента Васильовича Квітки будуть завжди пов'язані з українською народною творчістю, бо збереження творів народної поезії й музики вони вважали важливою частиною в програмі своєї діяльності, своїх життєвих завдань. Завдяки їм кращі зразки народного фольклору залишилися в сучасній культурі не як сухі пам'ятки минулого, а як жива поезія, що і сьогодні полонить нашу душу, наповнює її високою духовністю.

<sup>13</sup> Колесса Ф. Леся Українка і український музичний фольклор // Спогади про Лесю Українку. – 2-е вид., доповн. – К.: Дніпро, 1971. – С. 332.

## СКРИПКОВА МУЗИКА В ДОСЛІДЖЕННЯХ КЛИМЕНТА КВІТКИ

У працях, присвячених українській традиційній інструментальній музиці, К. Квітка одне з головних місць відводить традиції лірників і кобзарів. Дослідженню скрипкового мистецтва він приділив значно менше уваги. Для вивчення цієї гілки інструментальної культури та інструментальної музики в цілому, відомий фольклорист створив перший у світовій історії етномузикознавства культурологічний питальник-програму, призначену для поглибленого вивчення діяльності та побуту професійних народних співців і музикантів в Україні<sup>1</sup>, що й понині залишається неперевершеним. У третьому розділі програми, який називається “скрипники”, К. Квітка подає детальні питання, що стосуються (1) соціального та громадського становища, національності скрипалів; (2) методів навчання, способів і прийомів гри на скрипці; (3) складів капел і ролі скрипаля в них; (4) музичної діяльності і репертуару. На основі цієї праці згодом К. Квітка досліджував у т. ч. і скрипкове виконавство. Зокрема, частково скрипкову музику, як і постаті самих виконавців, він охарактеризував у статті “К изучению украинской народной инструментальной музыки”<sup>2</sup>, ґрунтуючи свої спостереження на основі творів із художньої літератури – Т. Шевченка, В. Гнатюка, В. Короленка.

При вивченні української скрипкової традиції К. Квітка особливу увагу звертає на особистість музиканта-скрипаля, його діяльність із психологічної та соціологічної точок зору. У своїх інструментознавчих працях учений не приділяє уваги конструкції народної скрипки, способам її виготовлення, технічним прийомам гри та аналізу творів. Він обґрунтовує це тим, що перчислені аспекти скрипкової культури не підкріплені достатньою кількістю повноцінних доказів, а записані дослідником

<sup>1</sup> Квітка К. Професіональні співці й музиканти на Україні: Програма для дослідів їх діяльності й побуту. – Київ: УАН, 1924. – 114 с.

<sup>2</sup> У кн. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В.А. Гошовского. – Москва: Советский композитор, 1978. – Т.2. – С. 251–276.

твори не дають повного уявлення про скрипкову музику. Та, попри ці недоліки, в його інструментознавчих дослідженнях є багато цінних зауважень, які сприяють формуванню загальних уявлень про скрипкову музику в цілому, а особливо – про її виконавців.

У вищезгаданій статті К. Квітка також уперше надає значення функціональному критерію систематизації народних інструментів, за яким головне місце в побуті українського села займає скрипка. На скрипці грали публічно – при обрядах, особливо весільному, на велелюдних забавах і, головним чином, – “до танцю”. Окрім публічного виконавства, існувала “інтимна” і любительська гра на скрипці – “для себе”. В ансамблевій грі скрипка поєднувалася найчастіше з “решітком”, цимбалами і басом. Чітке визначення регіональних складів “троїстої музики” К. Квітка не подає, обмежуючись класичним поєднанням – скрипка, цимбали і бас; дві скрипки і бас.

Порівнюючи сольне й ансамблеве скрипкове виконавство, етномузиколог звертає увагу на те, що при тій чи іншій формі гри партія скрипки залишається незмінною, а якщо і є певні відмінності, то вони обумовлені незначною варіативністю.

Досліджуючи скрипкове виконавство, К.Квітка звертав увагу не тільки на діяльність музикантів із суто музичної точки зору, тобто на рівні репертуару, виконавських особливостей, а головним чином приділяє значення психологічним аспектам. Змальовуючи портрет музиканта-скрипаля, він найбільше пише про індивідуальні риси характеру та задіяність у господарстві. Часто в сільському середовищі про видатних народних музикантів складають легенди, які свідчать про їхній талант та надприродні можливості. Про це у своїх дослідженнях згадує і К.Квітка, зокрема про те, що часто в сільській традиції кращих скрипалів вважають пов’язаними з нечистою силою. Це, ніби то, їм потрібно для досягнення вершин майстерності гри. Очевидно, такі легенди мають на меті підкреслити надзвичайні здібності музикантів. Аналогічні повір’я існували також у фольклорі різних європейських країн.

Лаконічні та змістовні зауваги К. Квітки стосовно аспектів побутування української інструментальної музики, зокрема скрипкової, закладають міцну основу для подальшого та детальнішого її вивчення і надання наукової цінності.

## ЗАХІДНОПОДІЛЬСЬКИЙ СКРИПАЛЬ МИХАЙЛО КОЗАК

Донедавна у західноподільському Подністров'ї існувала розвинена народна інструментальна традиція. За документальними відомостями, ще в XVII-XVIII стт. на території цього регіону функціонували музичні цехи (Чортків, Борщів), при яких вагому роль відіграло скрипкове мистецтво.

Скрипкова традиція Західного Поділля досліджувалася лише частково. Спеціальну увагу інструментальній музиці цього краю приділили Б. Водяний, Р. Гусак, які спиралися у своїх дослідженнях на запропонований К. Квіткою питальник<sup>1</sup>, зорієнтований на вивчення побуту і діяльності музикантів-професіоналів, у т. ч. – скрипалів.

Цей же питальник використовувався мною при записі музичного матеріалу від західноподільських музикантів. Зокрема, особливу увагу було приділено музичній діяльності одного з кращих місцевих народних скрипалів – Михайла Ілліча Козака (1936 р.н.) із села Горошова Борщівського району Тернопільської області.

Із 11 років у Михайла з'явився потяг до музики, а саме до скрипки. Його вчителем був сільський завідувач клубом Дмитро Косован. Ніякої плати за науку Михайло не давав. Усі твори запам'ятовував на слух. Під час весілля, де грав вчитель Дмитро молодий Михайло сидів і слухав, а потім біг додому і з "свіжої" пам'яті намагався відтворити все те, що почув на весіллі. Скрипку майбутньому традиційному виконавцю приніс із фронту його батько – Ілля Козак.

Ансамблевої гри Михайло навчився у сільській капелі, де грав його вчитель. До складу ансамблю входили такі музиканти: цимбаліст – Іван Чипіль, бубніст – Степан Бойко. Замовлення на різного роду забави – вечорниці, весілля – поступало із навколишніх сіл, і навіть "через воду" – із Бессарабії (Буковини), а саме з таких сіл: Баламутівка, Ржавинці, Онут, Чорний Потік, Ру-

<sup>1</sup> Квітка К. Професіональні співці й музиканти на Україні: Програма для дослідів їх діяльності й побуту. – Київ: УАН, 1924. – 114 с.

хотин, Блищадь та багато інших. Ці контакти послужили передумовою для освоєння ще одного музичного інструмента – труби. Михайло Ілліч 31 рік відіграв на трубі паралельно зі скрипкою, оскільки саме без труби не обходилося жодне весілля на "тому боці" (на Буковині). Але про скрипку Михайло ніколи не забував. Бувало й таке, що грали у дві скрипки, але чіткого поділу на партії не було – "хто яку потягнув".

Пізніше до капели Козака додаються ще: саксофон, акордеон, баян, а партію скрипки в цій капелі змінює Михайло Лопатнюк. Сопілки в капелі не було. Щодо художньо-самодіяльного напрямку, то капела об'їздила майже увесь район із концертами; навіть побували в Тернополі та в Києві. Музикування було лише додатковим заробітком для Михайла; на основній роботі він працював у колгоспі та вів домашнє господарство. Нині скрипаль не практикує, а останнє весілля відіграв 8 років тому.

Серед індивідуальних рис музиканта слід відзначити: артистичність, врівноважений характер, добра пам'ять, про що свідчить повне знання репертуару. Попри господарську діяльність, музика у його житті відіграла немаловажну роль. Під час гри скрипаль проявляв неабияку старанність. З великим захопленням розповідав про цікаві випадки з його музичної діяльності.

Виконавські особливості Михайла Козака проявляються в наступному:

- скрипка – німецька фабрична;
- при грі використовує тільки три перші струни; четверту майже взагалі не зачіпає;
- скрипку тримає на долоні "у кулачку", смичок – трошки вище від колодки, і використовує при грі більшу його верхню частину;
- основні штрихи: legato, staccato, detache.

Репертуар скрипаля є різноманітним та базується, в основному, на танцювальних мелодіях; також є кілька мелодій "до співу", зафіксованих, проте, в інструментальній версії. Загалом мною від музиканта записано 36 танців, серед яких: регіональні – "Чабан", "Микита", козак; міграційні – польки, оберек, "Лявоніха". Також зафіксовано мелодію до співу – "Лугом іду, коня веду".

Отже, завдяки детально розробленому питальнику К. Квітки, можна глибоко вивчити інструментальну музику будь-якого регіону і видатних музикантів, які її представляють.

## ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ У ДОСЛІДЖЕННЯХ К. КВІТКИ

Визначне місце в науковому доробку К.В. Квітки займає пісенна спадщина. Її дослідженню він присвятив більшість своїх праць, розкривши такі аспекти, як-от: методика записування народних пісень та їх, транскрипція, аналітична інтерпретація фольклорних матеріалів на рівні типології народних наспівів і характеристики манери співу народних виконавців. Усе це здійснювалось у ракурсі порівняльних студій над матеріалами українських територій, а також, пізніше, – над народною музикою інших народностей Європи й Азії.

Майже все своє творче життя К. Квітка брав активну участь у фольклористичних експедиціях, записуючи музично-етнографічну інформацію як від сільських виконавців, такі і від інтелігенції. Перший досвід етнографічної роботи він отримав у віці 16 років (1896 р.), коли на канікулах у м. Мена Чернігівської області записав від Софії Москальської перші десятки українських народних пісень. Згодом ці твори увійшли до збірника “Українські народні мелодії” (Київ, 1922). У наступні два роки (1897-1900) К. Квітка вже в с. Пенязевичі Малинського р-ну Житомирської обл. записав від 70-літнього Максима Микитенка 57 творів. Одночасно він виявляв зацікавлення до обізнаності з фольклорним репертуаром видатних митців свого часу. На курорті, де відпочивав учений у 1901 р., ним було записано від І.Я. Франка більше 20 українських народних пісень. Протягом 1898-1900 рр. видатна поетеса, збирачка народних пісень, а також пізніше дружина видатного вченого Лариса Косач (Леся Українка) наспівала К. Квітці 225 пісенних мелодій із Волині й Полісся. На основі цих творів у 1918 р. був виданий збірник “Народні мелодії з голосу Лесі Українки”.

Географія експедиційно-польових досліджень К. Квітки є досить широкою. З українських матеріалів у період Першої світової війни він фіксував чимало творів від біженців із різних регіонів України, які на той час перебували в Києві. Зокрема, чимало пісень від записав від дівчаток із Рівненської, Волинської та Тернопільської області, які мешкали в сирітському будинку. Вони виконали весняні пісні, колядки та ліричні пісні. Рівненщину

представляла дівчина із села Вовничі Демидівського району. Із села Старий Тараж Кременецького р-ну Тернопільської обл. сирота наспівала йому веснянки. Протягом московського періоду життя – у 1922-1931 рр. – К. Квітка здійснив чимало поїздок із ціллю запису народних мелодій в інших республіках колишнього СРСР, а саме – побував у болгарських селах Приазов'я, селах Молдавії, Росії та Білорусі<sup>1</sup>.

В етнографічній роботі дослідник приділяв увагу різножанровому матеріалу. На початку збирацької роботи записував усі пісні, які на той час уважались йому цінними. Згодом він зосереджував свою увагу на окремих жанрах української пісенності: епічні (думи), русальні, купальські, жнивні, баладні пісні. К. Квітка ставив за мету дослідити всі найрозвиненіші жанри пісенної творчості. Перебуваючи у Москві, він поетапно реалізовує цей задум і пише низку спеціальних статей: “Епічні пісні”, “Русальні пісні”, “Про наспіви українських лівобережних купальських пісень”, “Наспиви жнивних пісень північно-західних районів території поширення української мови”, “Пісні українських зимних обрядових празднеств”; у рукописі лишились “Весняні пісні”.

До запису народної музики, як і загалом до справи дослідження фольклору, вчений висував надзвичайно високі вимоги. Дуже змістовну тезу, спрямовану на розкриття суті збирацької роботи, він висловив на зібранні Спілки композиторів у Москві: “Але що таке “збирання матеріалу”? Це – вибір його, тактичні прийоми створення найкращих умов для запису, педагогічні засоби впливу на виконавців, опис умов протоколювання процесу запису і нотування, так звана “розшифровка” фонограм, керування фонографуванням, замальовками. За усталеною думкою все це – найнижчий рід наукової праці, який потребує найменших здібностей і їх напруження, найменшого досвіду і наукової підготовки, аніж розумовий виклад думки з приводу готового матеріалу. Доки не скінчиться панування цієї думки, ми не будемо мати достатньої кількості якісного матеріалу. По-перше, стосовно необхідних здібностей, їх напруження і наукової підготовки, справа постає радше навпаки. По-друге, вдоско-

<sup>1</sup> Сторожук А.І. Климент Квітка. Людина. Педагог. Вчений: Монографія. – Київ: Фенікс, 1998. – С. 31

налення документів важливіше за все інше; по-третє, надзвичайно шкідлива така ситуація, при якій виконання найважливіших функцій – описова робота – виконується не найкраще обізнаними працівниками, а менше кваліфікованими, і багаторічні спеціальні вправи саме в цій діяльності закривають шлях до вчених ступенів, відзнак і матеріальних благ і є або початковою лише стадією наукового шляху здібних людей, або сумним таланом нетямущих. Фольклорист повинен не припиняти брати участі в документаціях до тих пір, поки вік і стан здоров'я дозволяють потрібну для цього надзвичайну напругу сил; якщо він почне нехтувати вправами в цьому виді діяльності – він перестане бути авторитетним керівником”.

Крім того, К. Квітка уважав, що саме фіксування мелодій не дасть можливості достатньо дослідити пісню. Одні лише ноти не можуть показати тембр та гучність виконавського голосу, тому, як пише вчений у своїй статті “Потреби в справі дослідження народної музики на Україні”, в кінці кожної із записаних фольклористом пісень потрібно додавати коментарі, тобто зробити супровідний аналіз виконання.

Найважливішим підсумком 25-літньої етнографічної роботи видатного етномузиколога стала праця 1922 року “Українські народні мелодії”. Сюди ввійшли 685 зібраних К.Квіткою народних пісень, а також 50 у запису інших збирачів. У збірнику представлені основні жанри українського пісенного фольклору. Після кожного твору К. Квітка уміщував детальні роз'яснення щодо особливостей виконання, манери співу, а також подав детальні паспорти. Коментар до збірника був написаний значно пізніше – у 1949-1951 рр., однак через певні обставини він не опублікувався.

Оцінюючи внесок К. Квітки у вивчення пісенної творчості, важливо спеціально виділити його монографічні дослідження окремих творів. Найгрунтовніша наукова студія вченого – “Українські пісні про дітозгубницю” (1928 р.). Тут на типологічному рівні здійснено порівняльні дослідження над чисельними варіантами зі спільним сюжетом про “коваля”, “коваленка”. Ця пісня, як зазначає К. Квітка, є вбогою, коли оцінювати її як епічний твір, але вона стала однією з найулюбленіших пісень на східних та центральних українських землях.

Крім української народномузичної творчості, із часом у поле наукового зору Климента Васильовича потрапляє білоруський та російський фольклор. Він уважав, що вивчення української музики неможливе без вивчення білоруської. Протягом 1922-1931 рр. він бував у болгарських селах Приазов'я, молдавських – в Наддністрянщині, неодноразово відвідував Росію та Білорусію. К.В.Квітка видав першу збірку про вірменську музику, куди ввійшли 10 із 200 зафіксованих ученим пісенних зразків. Також він цікавився фольклором абхазців. Загалом К.В. Квітка зібрав близько 6 тис. народних мелодій, був учасником фонографування народних дум у 1908 р.

Наукові здобутки К. Квітки у напрямку дослідження народних пісень дають можливість як теперішнім так і майбутнім фольклористам досконало вивчати народну музичну творчість, розвивати теоретичні положення вченого, а також на практиці реалізовувати його настанови.

*Наталія Боярська*

#### КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ КЛИМЕНТА КВІТКИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПРОГРАМИ-ПИТАЛЬНИКА)

Напевно, в українській фольклористиці не знайдеться жодної галузі, яка б оминулася увагою видатного українського етнографа та фольклориста К.Квітки, адже у сферу своїх досліджень він уключав досить широке коло питань стосовно як вокальної, так і інструментальної музики не лише слов'янського, а й інших етносів.

Щодо інструментальних досліджень К.Квітки, то з-поміж усього народного інструментарію незрівнянно більше уваги науковець приділяє кобзарсько-лірницькій традиції та старцям-співцям і присвячує даній темі три праці: “Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для дослідів їх діяльності та побуту”, “Про вивчення побуту лірників”, “Епічні пісні”. У цій статті йтиметься про першу із зазначених праць.

Про актуальність програми-питальника можна судити вже на основі її передмови, де дослідник звертається не так до професійних збирачів та фольклористів, як до простого люду, який може зробити свій внесок у дану справу, тобто, цитуючи автора: “Ближче пізнання народних професіональних музикантів повинно бути як найпильнішою справою через те, що давні стилі співу й гри професіональних народних артистів гинуть значно швидше, ніж давні стилі в загальнім співі, при тім гинуть майже не досліджені”. Акцент зроблено також на питанні створення окремих програм із вивчення непрофесіональної гри на музичних інструментах, про конструкцію самих інструментів, способу їх виготовлення та строю.

Треба зазначити, що не вся згадана праця присвячена кобзарсько-лірницькій традиції, а, власне, – лише її перший розділ, що за своїм обсягом перевищує інші дев'ять. Мотивуючи таку масштабність, автор наголошує на більшій кількості відомостей про представників мандрівного виконавства, у порівнянні з іншими народними професіональними музикантами.

Стосовно ж її теоретичної частини, то можна виділити низку проблем, які найбільше цікавили дослідника, і на чому він особливо наголошував. Отже:

(1) Думи, що їх виконують кобзарі, лірники та старці-співці, належать до тих творів, які найшвидше забуваються і зникають, через що їх запис має бути найнагальнішою справою для музикантів-етнографів. При цьому йде вказівка на те, що музиканти хоч і не використовують термін “дума”, проте чітко усвідомлюють різницю цих творів від історичних пісень.

(2) Ще однією умовою якнайшвидшого запису дум є вплив інтелігенції на манеру їх виконання. У такому випадку перевагу треба віддавати саме лірництву, яким не захоплювались так, як кобзарством, і тому воно ще зберігає думу у її відносно чистій формі, тобто – у більш схожому до оригіналу варіанті, ніж при виконанні кобзарів.

(3) Не меншої, а то й першорядної вартості має й інша частина виконуваного ними репертуару – духовні пісні, а саме інструментальний супровід до них, адже не викликає сумніву той факт, що однією з останніх ще доступних живому спостереженню пережитків Західноєвропейської лірної музики є саме українська, і саме вона може дати хоч приблизну уяву про давнішу

гру західних лірників. Повертаючись до інструментального супроводу зазначимо, що велику перешкоду для збирачів-фольклористів, становить трудність його запису, але з появою фонографу можна сподіватись на вирішення цієї проблеми. З того часу маємо лише два фрагменти інструментального супроводу до цих пісень, які здійснили Є. Ліньова та О. Кольберг.

(4) Не слід оминати увагою і звичайні пісні, які у виконанні лірників, кобзарів та старців-співців відзначаються значною мелодичною та ритмічною різноманітністю в порівнянні з тими ж піснями, але у їх загальнім виконанні. Значний інтерес має викликати не саме виконання такої пісні, а й варіант її інструментального супроводу.

Очевидно, що головною “принадою” цієї програми є її питальник, адже з усією впевненістю можна стверджувати, що і на сьогодні не існує хоча б приблизного аналогу квітківському питальнику за його детальністю, скрупульозністю та довершеністю. При його розробці автор керувався принципом надзвичайної деталізації питань, завдяки чому людина, яка має навіть саме найопосередкованіше відношення до музики, може займатися збиральницькою роботою.

Структура питальника складена таким чином, що охоплює всі сторони життя й діяльності народних професіональних музикантів, тобто – їх громадське становище, артистичну діяльність та її форми, репертуар, навчання, товариські відносини та організацію, знання і погляди музикантів, їх зовнішній вигляд, фізичний стан, інструмент, поводитир, хатне життя та господарство, помічні заробітки.

Структура питальника, за змістом кожного з заголовків є такою:

Громадське становище: а) відношення громадськості до кобзарів, лірників, старців-співців; б) міжособистісні відносини між музикантами; в) відношення самих музикантів до простого люду.

Артистична діяльність та її форми. Репертуар: а) місце, час, ситуації та події при яких грають музиканти; б) можливість і причини переходу з одного інструменту на інший; в) сумісна гра лірників та кобзарів і, відповідно, поділ на партії; г) техніка гри, постава, настрої та поведінка під час виконання різних за жанрами пісень; д) формула “прошення” та подяка музиці за гру;



е) відношення музикантів до виконуваного ними репертуару, усвідомлення жанрової різниці пісень.

Наука: а) умови за яких дитину віддавали в науку; б) матеріальна та мистецька позиція при виборі професії музиканта; в) сплата за навчання; г) курс науки, техніка гри, перехід на навчання до іншого майстра; д) школи гри.

Товариські відносини і організація: а) відносини музикантів між собою; б) створення, діяльність та статуту музичних цехів; в) обряд прийому нового члена в організацію. Послідовність обрядодійства; г) “визвілка”; д) відносини між сусідніми цехами.

Знання і погляди: а) відношення музикантів до самих себе, знання історії створення виконуваних ними пісень.

Зовнішній вигляд: а) звичайний стан здоров'я музиканта та його здоров'я відносно генеалогії предків; б) можливі вуличні прізвиська, присвоєні через фізичні чи психічні вади.

Інструмент: а) варіанти назв інструментів, їх створення, способи настроювання та вдосконалення конструкції самими музикантами; б) доля інструменту по смерті музиканта.

Поводир: а) роль, місце та відношення музиканта і його сім'ї до поводиря і навпаки;

Хатнє життя. Господарство. Помічні заробітки: а) сімейний стан музикантів, їх відношення до своїх дітей; б) способи заробітку (окрім музикування), їх вплив на техніку гри музиканта; в) різноманітність форм подяки музикантам за гру.

На жаль, доводиться констатувати той факт, що на сьогодні традиція мандрівного виконавства вже майже віджила і існує воно лише в реконструйованому та концертному вигляді. Якщо про кобзарство маємо чимало літератури, то про лірництво – лише нечисленні статті в різних науково-музикознавчих виданнях.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

БАБИЧ Марія	- викладач кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ
БОЯРСЬКА Наталія	- студентка IV курсу кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ
ДЗВІНКА Роман	- кандидат пед. наук, доцент, зав. кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ
КУРИШКО Яна	- студентка IV курсу кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ
ЛУКАНЮК Богдан	- кандидат мистецтвознавства, професор Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка
НЯРБА Роман	- магістрант Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка
РИБАК Юрій	- викладач кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ
СУПРУН-ЯРЕМКО Надія	- кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ
ЦЮЛЮПА Наталія	- викладач кафедри культурології ІМ РДГУ
ЮЗЮК Олена	- ст. викладач кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ
ЯРЕМКО Богдан	- кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ
ЯРМОЛА Вікторія	- викладач кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ

## ЗМІСТ

Богдан ЛУКАНЮК. Климент Квітка про виконавський фольклоризм .....	5
Богдан ЯРЕМКО. Гуцульський скрипаль Василь Пожоджук ("Генц") у спогадах музикантів його капели ....	8
Надія СУПРУН-ЯРЕМКО. Кубанські "криміналістичні" балади в контексті дослідження К. Квіткою пісень про дітозгубництво .....	15
Роман ДЗВІНКА. Комплексний підхід у системі професійної підготовки студентів спеціалізації "музичний фольклор" .....	19
Юрій РИБАК. Семискладовий жнивний мелотип у верхньоприп'ятській традиції .....	24
Олена ЮЗЮК. Пісенна творчість у дослідженнях Климента Квітки та Лесі Українки .....	27
Марія БАБИЧ. Дослідник народних скарбів .....	30
Наталія ЦЮЛЮПА. Климент Квітка і Леся Українка: грані творчої співпраці .....	34
Вікторія ЯРМОЛА. Скрипкова музика в дослідженнях Климента Квітки .....	41
Роман НЯРБА. Західноподільський скрипаль Михайло Козак .....	43
Яна КУРИШКО. Пісенний фольклор у доробку К. Квітки ...	45
Наталія БОЯРСЬКА. Кобзарсько-лірницька традиція в дослідженнях Климента Квітки (за матеріалами програми-питальника) .....	48

НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ ДО 125-РІЧЧЯ З  
ДНЯ НАРОДЖЕННЯ К.В. КВІТКИ: Тези доповідей / Ред.-кол.  
Р. І. Дзвінка, Н. О. Супрун-Яремко, Б. І. Яремко, Ю. П. Рибак. –  
Рівне, 2005. – 54 с.

Комп'ютерна верстка – Ю.П. Рибак  
Відповідальний за випуск – Р.І. Дзвінка

---

Підписано до друку 04.04.2005 р. Обсяг 2,5 друк. арк. Наклад 100 прим.  
Підготовлено до друку засобами оперативної поліграфії  
кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ  
33028, м.Рівне, вул. Хвильового, 7  
Віддруковано на виробничо-комерційному  
приватному підприємстві-фірмі "Лад"  
вул. ...