МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА
КАФЕДРА МУЗИЧНОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МАДЯР-НОВАК Віра Василівна

УДК 78.031.4+398.8](477.87)″16/19″(092)

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА ЗАКАРПАТТЯ: ЕТАПИ, ПОСТАТІ, ЗДОБУТКИ (кінець XVII – середина XX ст.)

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання
на відповідне джерело.
_____ В. В. Мадяр-Новак

Науковий керівник**:**
Довгалюк Ірина Сергіївна,
доктор мистецтвознавства, доцент

Львів – 2020

АНОТАЦІЯ

Мадяр-Новак В. В. **Музична фольклористика Закарпаття: етапи, постаті, здобутки (кінець XVII – середина XX ст.). –** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. – Львів, 2020.

У дисертації розкрито історію формування музичної фольклористики на Закарпатті від кінця XVII до середини XX ст і реалізовано настанову видатного етномузиколога К. Квітки: не оминати дослідження регіонів, які на певних етапах історії виявилися відірваними від основних українських територій. Концепція наукової роботи відображена в її назві, у якій наголошено на з'ясуванні *регіональних* особливостей становлення музичної фольклористики у південно-західному терені України з виявленням: 1) специфіки проходження основних *етапів* формування науки; 2) діяльності знакових *постатей* на шляху накопичення якісних змін у загальному процесі розвитку етномузикознавства; 3) конкретних *здобутків* збирачів і дослідників.

У зв'язку з об'ємністю теми введено певні обмеження, зокрема: 1) розгляд музичної фольклористики подано від початків до її утвердження в середині XX ст. (без новітнього етапу, що перебуває в стадії розвитку та потребує дистанціювання в часі); 2) у мультикультурному середовищі Закарпаття виокремлено історію збирання і дослідження *українського* музичного фольклору – традиційної культури корінного населення регіону; 3) аналіз народнопісенного матеріалу включив насамперед етномузикознавчий аспект, позаяк текстологічну сторону закарпатських фольклорних пісенників нині вже дослідили філологи.

У роботі застосовано системний підхід, який враховує огляд історичної ситуації, культурологічний аспект, ґрунтовний аналіз етномузикознавчих складових: польових обстежень, нотації та досліджень, а принагідно – композиторських творів, у яких важливим є народномузичний компонент.

У виявленні провідних тенденцій розвитку етномузикознавства основну увагу зосереджено на появі нових явищ, меншу – приділено пролонгації попередніх.

У дисертації адаптовано сучасну періодизацію історії становлення науки про народну музику, яку запропонував професор Б. Луканюк. І окреслено три основні етапи розвитку закарпатської музичної фольклористики: 1) передісторичний, 2) ужитковий і 3) науковий.

Передісторичний етап характеризується появою випадкових нотацій закарпатських народних пісень. Вони віднайдені в «Уставі Божественной Літургії» С. Кульчевського (XVII ст.), «Ірмологіоні» І. Югасевича-Склярського (XIX ст.).

Представники *ужиткового етапу* забезпечили суспільне зацікавлення народною музикою, сформували національні композиторські школи та створили необхідні передумови для визрівання власне фахової музичної фольклористики. Довготривалий перебіг цього етапу мав чотири періоди: 1) пісенниковий, 2) композиторський, 3) етнографістський, 4) композиторсько-дослідницький. Точкою відліку ужиткового етапу на Закарпатті стали «холерні» бунти 1830-х рр. і буржуазна революція 1848–1849 рр. Пробудження національної самосвідомості загострило інтерес до народної пісні та сприяло зародженню пісенникового періоду. Перші закарпатські пісенники, на відміну від аналогічних видань інших українських регіонів, подавали мелодії пісень без будь-якого композиторського опрацювання і творили два однаково поширені різновиди: 1) літературно-фольклорні збірники, в яких авторська поезія поєдналася з фольклорними мелодіями, сприяючи популяризації музичної сторони національних пісень [кульмінаційним проявом став «Русскій Соловій» Н. Нодя (Відень, 1851)] і 2) власне фольклорні зібрання [найвідоміший – рукописний фольклорний збірник В. Талапковича «Список нісколких русско-народних пісень, загадок и пословиц с иними подробностями».

Запізнілий старт пісенникового періоду на Закарпатті виявився стисненим у часі й нашарувався на композиторський період. Їх об’єднало захоплення міським фольклором. Як загалом і на інших українських територіях, вони розвивалися з мінімальним часовим розривом, майже одночасно. Цьому сприяла

музична реформа К. Матезонського, внаслідок якої укладання пісенників поєдналося з композиторською практикою. Однак через відсутність у регіоні можливостей нотодрукуваня основна частина рукописних матеріалів під час подальшої «тотальної мадяризації» була знищена. Про національне спрямування хорової творчості М. Старецького, І. Стреновського, К. Матезонського, М. Лихварчика, Е. Талапковича відомо лише з коротких повідомлень тогочасних часописів («Зоря Галіцкая», «Вісник»), спогадів і листувань сучасників. Рушійною силою національного утвердження виявилося греко-католицьке духовенство.

Окрему сторінку вивчення народної музики Закарпаття склали дослідження видатних учених Ф. Колесси і Б. Бартока. Однак у 1910-х рр. формування фахової етномузикології в регіоні вони не прискорили. Результати їх обстежень оцінили на Закарпатті лише в кінці 1930-х рр. А до того часу цей регіон мав пройти другу композиторську хвилю та «відкрити» архаїку селянської музики.

Композиторське захоплення прадавнім шаром пісенного фольклору на Закарпатті припало на «музичний ренесанс» 1920–1930-х рр. і позначилося на творчості митців. Воно поєдналося з двома тенденціями: етнографістською, а згодом дослідницькою. Етнографістська – характеризувалася збиранням народної музики на рівні теренових етнографічних обстежень і нотувань мелодій для їх подальших досліджень науковцями; дослідницька – спонукала композиторів до самостійного вивчення народної музики, переходу від опису побутування народних творів до наукових узагальнень та залучення результатів досліджень у практичну діяльність. Якщо в інших регіонах України етнографізм був малопомітним явищем і співіснував з першими науковими дослідженнями, то на Закарпатті він дав бурхливий розквіт і передував композиторсько-дослідницькому періоду. Засновником етнографізму тут став М. Рощахівський, який у своїй праці опирався на музично-етнографічні засади К. Квітки і сприяв поширенню нового явища не лише серед композиторів, але й у середовищі диригентів, учителів співу, хористів. Список його послідовників виявився доволі значним. У їх числі опинилися П. Світлик, Ф. Повхан, Ю. Носа, Г. Гузенний, Ю. Костьо, А. Скиба та ін.

Зародження у композиторів особливого інтересу до пізнання специфіки місцевого музичного фольклору на Закарпатті відбулося в кінці 1930-х – на початку 1950-х рр. і було пов'язане з діяльністю Д. Задора й О. Дутко). Вивченням закарпатської народної музики вони займалися фахово під час навчання у Празькому Карловому університеті (і кілька років по тому), їхніми найголовнішими працями стали дипломні роботи. Однак фольклорні дослідження у Д. Задора й О. Дутко не перетворилася на домінуючий рід занять, а виявилася короткочасним «вкрапленням» у їхню мистецьку діяльність. Тож незважаючи на появу перших в регіоні етномузикознавчих досліджень, вони стали передвісниками наукового етапу музичної фольклористики Закарпаття.

Перехід від ужиткового етапу до власне наукового вже у ранній та на початках зрілого періодів своєї наукової діяльності здійснив В. Гошовський. За обсягом і рівнем вивчення народної музики він перевершив напрацювання попередників (включно із закарпатськими працями Ф. Колесси й Б. Бартока) та увійшов в історію краю як засновник музичної фольклористики на Закарпатті.

Аналіз основних етапів і періодів розвитку етномузикознавства в дисертації опирався, головно, на першоджерела. Їх наукову цінність окреслила значна кількість новознайдених і вперше проаналізованих архівних матеріалів, введення у науковий обіг невідомих фактів та відкриття нових імен дослідників народної музики, критичне переосмислення ролі багатьох збирачів, етнографістів і дослідників у загальному процесі становлення музичної фольклористики в регіоні. У роботі розширено перелік перших збирачів музичного фольклору, поглиблено аналіз закарпатських праць видатних етномузикологів, реконструйовано низку фольклористичних експедицій. Серед етномузикознавчих студій ця наукова праця є першим системним дослідженням історії становлення та розвитку музичної фольклористики на Закарпатті. Вона відкрита до подальшого поглиблення та продовження вивчення у майбутньому.

Ключові слова: музична фольклористика Закарпаття, народномузичні експедиції, фонозаписи народної музики, музично-етнографічні збірники,

музично-фольклористичні студії, Ф. Колесса, Б. Барток, М. Рощахівський, Д. Задор, В. Гошовський.

ANNOTATION

Madyar-Novak V. V. **Ethnomusicology of Transcarpathia: Stages, Figures, Achievements (the end of the 17th – the middle of the 20th centuries).** – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Dissertation for Candidate degree in Arts by Specialty 17.00.03 – Musical Art. – M. V . Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. – Lviv, 2020.

The dissertation reveals the history of formation and development of ethnomusicology in Transcarpathia in the late 17th – the middle of 20th centuries, thus, the instruction of the outstanding ethnomusicologist K. Kvitka was realized: not to bypass the study of regions that at certain stages of history were cut off from the main Ukrainian lands. The concept of scientific work is clearly reflected in its title, which emphasizes the clarification of regional features of the formation of ethnomusicology in the south-western part of Ukraine with the identification of: 1) the specifics of the main stages of science; 2) the activities of iconic figures on the way to the accumulation of qualitative changes in the general process of development of ethnomusicology; 3) specific achievements of collectors and researchers.

Presenting certain restrictions was involved, in particular: 1) consideration of ethnomusicology is given from the beginning to its approval in the middle of the 20th century (without the newest stage, which is in the stage of development and requires distancing in time); 2) in the multicultural environment of Transcarpathia, the history of collecting and researching Ukrainian musical folklore – the traditional culture of the indigenous population of the region; 3) the analysis of folk song material included first of all the ethno musicological aspect, as the textual side of Transcarpathian folk songs has already been studied by philologists.

In the work a systematic approach is used, which takes into account the review of the historical situation, cultural and logical aspect and includes a thorough analysis

of ethnomusicological components: field surveys, notation techniques, folklore collections, research, and occasionally – composer works in which folk music is important. In identifying the leading trends in the development of etnomusicology, the main focus is on the emergence of new phenomena, less – on the prolongation of previous ones.

The dissertation adapts the modern periodization of the history of the science of folk music, proposed by Professor B. Lukanyuk. We can outline its three main stages of the development of Transcarpathian ethnomusicology: 1) prehistoric, 2) applied and 3) scientific.

The prehistoric stage was characterized by the appearance of random single notations of Transcarpathian folk songs: the "Charter of the Divine Liturgy" by S. Kulchevsky (late 17th century) and "Irmologion" by I. Yugasevich-Sklyarsky (beginning of the 19th century).

Representatives of *the applied stage* ensured public interest in folk music, formed national schools of composers and created the necessary preconditions for the maturation of professional ethnomusicology. The long course of the stage had four periods: 1) songwriter, 2) composer, 3) ethnographer, 4) composer-researcher. The starting point of the applied stage in Transcarpathia was the "cholera" riots of the 1830s and the bourgeois revolution of 1848–1849. The awakening of national self-consciousness sharpened the interest in folk songs and contributed to the emergence of the songwriting period, which acquired a number of regional features. Thus, the first Transcarpathian songwriters, in contrast to similar editions of other Ukrainian regions, presented melodies of songs without any compositional treatment and created two equally common varieties: 1) literary and folklore collections, in which the author's poetry was combined with folk melodies and contributed to the popularization of the musical side of national songs [the culmination was N. Nodia's "Russian Nightingale" (Vienna, 1851)] and 2) actually folklore collections [a folklore collection of V. Talapkovych "List of several Russian folk songs, riddles and proverbs with other details".

The late start of the songwriting period in Transcarpathia was compressed in time and layered on the compositional period. They were united by a passion for urban folklore. As in general and in other Ukrainian territories, they developed here with a

minimal gap, almost simultaneously. This was facilitated by the musical reform of K. Matezonsky, as a result of which the composing of songs was combined with the practice of composition. It is a pity that due to the lack of opportunities for music printing in the region during the subsequent "total Madaryzation" most of the manuscripts were destroyed. The national direction of choral work of M. Staretsky, I. Strenovsky, K. Matezonsky, M. Likhvarchyk, E. Talapkovych is known mainly from short reports of contemporary magazines ("Zorya Galitskaya", "Visnyk"), memoirs and correspondence of contemporaries. The driving force behind the process of national establishment was the Greek Catholic clergy.

A separate page in the history of the study of folk music in Transcarpathia was the research of famous scientists F. Kolessa and B. Bartok. However, in the 1910s, they did not accelerate the formation of musical folklore in the region. The results of their surveys here were properly evaluated only in the period of the emergence of professional ethnomusicology. And by that time Transcarpathia had to go through the second wave of composition and "open" the archaism of peasant folk music.

The composer's fascination with the ancient layer of national folklore in Transcarpathia occurred during the "musical renaissance" of the 1920s and 1930s and was combined with two tendencies: ethnographic and research. Ethnographic – was characterized by the collection of folk music at the level of field ethnographic surveys and notation of melodies primarily for research, as well as for compositional practice; research – encouraged artists to independently study folk music and use research results for their "correct" composition. If in other regions of Ukraine ethnography was an inconspicuous phenomenon and coexisted with the first scientific research, in Transcarpathia, as nowhere else, it flourished and preceded the compositional and research period. The founder of ethnography here was M. Roshchakhivskyi, who in his work relied on the musical and ethnographic principles of K. Kvitka and contributed to the spread of the new phenomenon not only among composers but also among conductors, singing teachers, choristers. The list of his followers turned out to be quite significant. Among them were P. Svitlyk, F. Povkhan, Y. Nosa, Y. Kostyo, A. Skiba and others.

The emergence of a special interest in learning the specifics of local ethnomusicology in Transcarpathia took place during the compositional and research period, which began in the late 1930s and early 1950s and was associated with D. Zador and O. Dutko. They studied Transcarpathian folk music while studying at Charles University in Prague, and their most important works were theses. And although the activity of D. Zador and O. Dutko became a direct harbinger of the scientific period in Transcarpathia, they did not continue their research in that direction. Therefore, despite the appearance of the first ethnomusicological studies in the region, they still did not separate into an independent science and were subordinated to composition.

Goshovskyi made the transition from the applied stage to the actual scientific one already in the early and at the beginning of the mature periods of his scientific activity. In terms of volume and level of study of folk music, he surpassed the work of his predecessors (including the Transcarpathian works of F. Kolessa and B. Bartok) and entered the history of the region as the founder of ethnomusicology in Transcarpathia.

The analysis of all stages and periods of development of ethhnomusicology in the dissertation was based mainly on primary sources. Its scientific value was determined by a significant number of newly discovered and first analyzed archival materials, the introduction into scientific circulation of unknown facts and the discovery of new names of Transcarpathian researchers of folk music, reassessment of the role of many collectors, ethnographers and researchers in the general process of formation of musical folklore in the region. The list of the first collectors of musical folklore is expanded in the work, the analysis of Transcarpathian works of outstanding ethnomusicologists is deepened, and a number of expeditions are reconstructed. Among modern ethnomusicological studies this scientific work is the first systematic study of the history of formation and development of musical folklore in Transcarpathia. It is open to further deepening and further study in the future.

Keywords: etnomusicology of Transcarpathia, folk music expeditions, phonographs of folk music, musical and ethnographic collections, music and folklore studies, F. Kolessa, B. Bartok, M. Roshchakhivskyi, D. Zador, V. Hoshovskyi.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в українських і зарубіжних наукових фахових виданнях

1. Мадяр-Новак В. Михайло Рощахівський у витоків формування музичної фольклористики Закарпаття. *Київське музикознавство*. Київ, 2003. Вип. 10. С. 150–159.
2. Мадяр-Новак В. Фольклористична діяльність Дезидерія Задора. *Київське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 14. С. 128–135.
3. Мадяр-Новак В. Музично-фольклористична діяльність Петра Світлика на Закарпатті. *Київське музикознавство*. Київ, 2005. Вип. 17. С. 76–86.
4. Мадяр-Новак В. Зародження музичної фольклористики на Закарпатті. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2011. С. 64–89 (Серія мистецтвознавство; вип. 10).
5. Мадяр-Новак В. Юрій Костюк – подвижник української музики на Закарпатті та Східній Словаччині. *Українська музика*. Львів, 2012. Число 1(3). С. 47–58.
6. Мадяр-Новак В. Столітній ювілей Дезидерія Задора. *Українська музика*. Львів, 2012. Число 3–4 (5–6). С. 98–106.
7. Мадяр-Новак В. Періодизація польових досліджень Володимира Гошовського на Закарпатті. *Українська музика*. Львів, 2018. Число 4 (29). С. 84–93.
8. Мадяр-Новак В. «Музика й спів у присілку Вишоватом в Марамороші» – раритетна стаття Михайла Рощахівського про музичний фольклор Закарпаття. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика*. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати – Баку – Посвіт, 2019. Вип. 5. С. 84–92.
9. Madyar-Novak V. The issue of music dialectology in the first publications of Volodymyr Goshovsky. *Res humanitariae*: scientific journal of humanitarian sciences of Klaipeda University. Klaipeda, 2018. Vol. 24. P. 336–349.

Окремі видання

10. Мадяр-Новак В. Каталог районування опублікованих нотних записів українських (руських, русинських) народних пісень сучасної території Закарпатської області Ужгород, 1999. 48 с.
11. Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття. Том 1. Перші

дослідники музичного фольклору Закарпаття: Філарет Колесса, Бела Барток, Михайло Рощахівський / упоряд., пер., автор коментарів і виконавець проекту Віра Мадяр-Новак. Мукачево, 2019. 272 с.

12. Володимир Гошовський і Закарпаття: збірник наукових праць і матеріалів / редактор-упорядник, автор передмови і приміток В. В. Мадяр-Новак. Ужгород, 2017. 156 с.
13. Мадяр-Новак В. Збірник закарпатських народних пісень для шкіл: навч. посібник (у двох частинах). Ужгород, 2007. Ч. 1. 228 с.; Ч. 2. 208 с.
14. Мадяр-Новак В. Регіональний музичний фольклор / додаток до державної програми з музики / для учнів 4–8 класів загальноосвітніх шкіл Закарпатської області. Ужгород, 1999. 30 с.

Основні публікації апробаційного характеру

15. Мадяр-Новак В. Гошовський Володимир Леонідович. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2006. Т. 1. С. 512–513.
16. Мадяр-Новак В. Із досліджень на тему історії збирання і вивчення музичного фольклору Закарпаття. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення* / упоряд. Л. М. Мокану. Ужгород, 2005. С. 292–327.
17. Мадяр-Новак В. Передумови формування музичної фольклористики Закарпаття (особливості першого етапу). *Тези VII Всеукраїнської науково-теоретичної конференції «Молоді музикознавці України»*. Київ, 2005. С. 80–81.
18. Мадяр-Новак В. Перші фонозаписи закарпатського музичного фольклору. *Тези VIII Всеукраїнської науково-теоретичної конференції «Молоді музикознавці України».* Київ, 2006. С. 45–47.
19. Мадяр-Новак В. Видання музично-фольклорних матеріалів на Закарпатті: історичний огляд. *Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти.* Львів, 2019. С. 188–190.
20. Мадяр-Новак В. Василь Талапкович та його перший на Закарпатті нотний збірник народних пісень. *Культурологічні джерела*. Ужгород, 2019. №4 (48). С. 61–66.
21. Мадяр-Новак В. Перший рукописний збірник М.Рощахівського: до питання

історії створення. *У діалозі з музикою.* Ужгород, 2020. С. 74–76.

22. Мадяр-Новак В. Яскравий представник митців українського відродження: до 125-річчя з дня народження Михайла Рощахівського. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 314–318.
23. Мадяр-Новак В. Дитячий фольклор у краєзнавчих нотних виданнях початку 20-х років XX століття. *Проблеми післядипломної освіти педагогів*. Ужгород, 2001. С. 68–71.
24. Мадяр-Новак В. Роль П. М. Світлика у збереженні народних пісень Іршавщини. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 301–306.
25. Мадяр-Новак В. Збірник «Народні пісні подкарпатских русинов» – початок фольклористичної діяльності Юрія Костюка. *Náš kultúrno-historický kalendár* 2000. Užhorod: Užhorodský spolok Slovákov, 2000. S. 23–26.
26. Мадяр-Новак В. До 100-річчя від дня народження Ю. Ю. Костюка (Костьо). *Календар «Просвіти» на 2012 рік.* Ужгород, 2012. С. 32.–37.
27. Мадяр-Новак В. Уперше в одному збірнику. *Культурологічні джерела*. Ужгород, 2019. №3 (47). С. 67–69.
28. Мадяр-Новак В. Володимир Гошовський і музична фольклористика Закарпаття (до 80-річчя з дня народження вченого). *Náš kultúrno-historický kalendár 2003*. Užhorod: Užhorodský spolok Slovákov, 2003. S. 20–23.
29. Мадяр-Новак В. Закарпаття в колі наукових інтересів Володимира Гошовського. *Пам'яті Володимира Гошовського*. Львів, 2006. С. 120–135.
30. Мадяр-Новак В. Володимир Гошовський – знакове ім'я у вітчизняній етномузикології. *Культурологічні джерела.* Ужгород, 2017. №1 (37). С. 62–64.

* Повний перелік публікацій апробаційного характеру подається в Додатку З.

ЗМІСТ

ВСТУП……. 15

РОЗДІЛ 1. АНАМНЕЗ ТА ПОЧАТКИ УЖИТКОВОГО ЕТАПУ НА ЗАКАРПАТТІ (XVII –XIX ст.)

1.1 Передісторія……. 25

1.1.1 Перші записи народних мелодій ……..…… 25

1.1.2 Нотації фольклорних творів на межі XVIII – XIX ст. …. 29

1.2 Початки ужиткового етапу на Закарпатті у XIX ст…… 33

1.2.1 Історичне тло …….……. 33

1.2.2 Зародження першої композиторської хвилі (1850–1910) 35

Висновки до 1 розділу…….. 57

РОЗДІЛ 2. Б. БАРТОК і Ф. КОЛЕССА У СТАНОВЛЕННІ МУЗИЧНОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ НА ЗАКАРПАТТІ

2.1 Вступні зауваги……..……. 60

2.2 Дослідження Б. Бартока на Закарпатті (1911–1940)..... 61

2.2.1 Документування музичного фольклору……. 61

2.2.2 Наукові студії …….. 66

2.3 Закарпатські дослідження Ф. Колесси (1910-1945) …..…… 71

2.3.1 Документування музичного фольклору……. 71

2.3.2 Музично-етнографічні збірники……. 76

2.3.3 Студії про народнопісенний фольклор Закарпаття…..… 85

Висновки до 2 розділу……. 97

РОЗДІЛ 3. ЗАРОДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ НА ЗАКАРПАТТІ (1920–1940 рр.)

3.1 Друга композиторська хвиля…….….. 100

3.2 Утвердження етнографістського періоду..…… 105

3.2.1 Діяльність М. Рощахівського та його послідовників у 1920– 1930-х рр. ……..…… 105
3.2.2 Музичний етнографізм у діяльності першого об'єднання збирачів музичного фольклору (1940-і рр.)……. 127
3.3 Перші етномузикознавчі дослідження…….…… 140
Висновки до 3 розділу……. 146

РОЗДІЛ 4. В. ГОШОВСЬКИЙ – ЗАСНОВНИК ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВА НА ЗАКАРПАТТІ
4.1. Музично-етнографічна ситуація на Закарпатті в середині XX ст. 149
4.2. Утвердження В. Гошовським етномузикознавства на Закарпатті 157
4.2.1. Самоосвіта і польові дослідження ……..……. 158
4.2.2. Наукові публікації…….. 165
Висновки до 4 розділу…….. 189

ВИСНОВКИ…… 192
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ …… 196

ДОДАТКИ
Додаток А. Примітки……. 233
Додаток Б Біографічні відомості……. 257
Додаток В Фотоматеріали …….. 270
Додаток Г Нотні приклади ……. 299
Додаток Д. Покажчики…… 309
Додаток Е Картосхеми…… 352
Додаток Ж Схеми …… 357
Додаток З. Список опублікованих праць за темою дисертації …… 364

ВСТУП

Актуальність теми. Одним із пріоритетних напрямів досліджень у сучасній науці про музичний фольклор є географічне етномузикознавство. Воно охоплює вивчення народної музики окремих територій, порівняльні етномузикознавчі студії, а також передбачає з'ясування специфіки процесів формування музичної фольклористики у регіонах. *(див. примітку у Додатку А.1.1)*[*]. В Україні дослідження історичного аспекту географічного етномузикознавства має давні традиці. Їх ще на початку XX ст. заклали такі класики вітчизняної етномузикології як Ф. Колесса, К. Квітка, розвинули В. Гошовський, С. Грица, А. Іваницький, О. Правдюк, О. Мурзина, Б. Луканюк, Н. Яремко, а згодом продовжили представники нової когорти етномузикознавців-істориків: І. Довгалюк, Л. Добрянська, В. Пасічник, О. Юзефчик та ін.

У багатоманітті локальних проявів особливу увагу привертає історія музичної фольклористики Закарпаття – пограничного регіону на південно-західних кордонах України, який вирізняється своєю самобутньою традиційною культурою. Він опинився в інакших умовах історичного розвитку, а в загальних оглядах історії вітчизняної музичної фольклористики представлений досить скупо.

Спроба видатного українського етномузиколога В. Гошовського написати окреме ґрунтовне дослідження залишилася в проекті, а його починання впродовж останніх п'ятдесяти років так і не знайшло продовження: спеціальна праця на цю тему все ще не з'явилася. Відтак, запит часу і потреба проведення цілісного дослідження історії зародження, становлення і розвитку етномузикології Закарпаття зумовили актуальність обраної теми дисертації.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі історії музики згідно з темою № 4 «Методологічні аспекти українського історичного музикознавства: сучасний стан, ґенеза, перспективи», перспективно-тематичного плану науково-

[*] Далі посилання на примітки і додатки подаватимуться у скороченні: "див. прим. у Дод.".

дослідницької діяльності ЛНМА імені М. В. Лисенка на 2014–2019 рр. Тема дисертації затверджена (протокол № 12 від 26 грудня 2013 р.) й уточнена (протокол № 7 від 26 червня 2018 р.) на засіданні Вченої ради ЛНМА імені М. В. Лисенка.

Територія дослідження. Термін «Закарпаття» – багатовекторний та означає адміністративну, історико-географічну й етнографічну територіальні одиниці, кордони яких не збігаються. У дисертації він уживатиметься у найширшому тлумаченні – як територія, об'єднана спільністю історичного розвитку, національного коріння та географічного розташування. В різні періоди історико-етнографічне Закарпаття входило до складу Австрійської імперії, Австро-Угорської монархії та Чехословацької Республіки, а нині охоплює ареал Закарпатської області України, Пряшівського краю Східної Словаччини, а також українські села Східної Угорщини, Румунії (район Марамуреш, Східний Банату), Республік Сербія (край Воєводина) та Хорватія. У різні часи регіон змінював історичні назви: Угорська Русь, Підкарпатська Русь, Карпатська Русь, Карпатська Україна. Питоме населення складали українці, географічно відділені від материнської території пасмом високогірних карпатських хребтів. Сьогодні Закарпаття межує з чотирма країнами – Польщею, Словаччиною, Угорщиною та Румунією.

Стан наукової розробки теми. В українському етномузикознавстві одними з перших науковий інтерес до вивчення історії збирання та дослідження народної музики Закарпаття виявили К. Квітка та Ф. Колесса. У статті «Музыкальная этнография в Украине в послереволюционные годы» [110] та доповіді «Сім років музичної етнографії» [112] К. Квітка порушив питання необхідності залучення закарпатських матеріалів у загальний огляд історії становлення української етномузикології. «Для повноти треба хоч у найкоротшій формі зазначити здобутки [музичної етнографії] за межами [Української] Республіки», – писав учений [112, с. 42], і в загальний перелік досліджень української народної музики він включив стислу інформацію про закарпатські експедиції та нотні збірники Ф. Колесси, Б. Бартока й М. Рощахівського [110, с. 211–212, 214; 112, с. 42].

Свій вклад до зрушення зацікавлення історією вивчення закарпатської народної музичної культури вніс і Ф. Колесса. Майже всі свої закарпатські статті: вступну розвідку до збірника «Народні пісні з південного Підкарпаття» [249], «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті», «Декілька слів про мелодії народних пісень з Підкарпатської Русі», «Народнопісенні мелодії українського Закарпаття» [122] він розпочинав із екскурсу збирання і вивчення народних пісень цього регіону філологами, етнографами й музикантами. Дослідник описав власні закарпатські експедиції та видані музично-етнографічні збірники, а від 1934 р. – також рукописні збірники М. Рощахівського. Інформація Ф. Колесси була лаконічною й обмежувалася періодом 1910–1920 рр. У 1950-х рр. історичний огляд доповнив Ю. Костюк.

Наступним етапом вивчення історії дослідження народної музики на Закарпатті став задум В. Гошовського. У 1960-х рр. учений розпочав науково-пошукову роботу та приступив до написання кандидатської дисертації, у якій планував представити історію становлення на Закарпатті музичної фольклористики. Однак, зіткнувшись із складністю у доступі до ряду архівів, був змушений відмовитися від заявленої теми, а опрацьований матеріал викласти у низці публікацій: нарисі «Із історії збирання і вивчення українських народних пісень Закарпаття», що увійшов до передмови збірника «Українські пісні Закарпаття» і надовго залишився головним інформаційним джерелом про збирання і дослідження українських народних пісень краю; статті «Сторінки з історії музичної культури Закарпаття» [42; 43] та «Листуванні Івана Панькевича з Філаретом Колессою» [36].

Вивченням історії збирання текстових збірок народних пісень Закарпаття займалися філологи й етнографи: фундатор закарпатської радянської школи фольклористів-філологів П. Лінтур, його учні І. Сенько, Ю. Туряниця, І. Хланта; засновник закарпатської лінгво-діалектичної школи Й. Дзендзелівський, відомий етнограф М. Тиводар та ін. У 1970–1980 рр. чимало нової інформації на цю тему було опубліковано у Східній Словаччині [20; 75; 92;131–132; 168–169; 220; 234; 241; 270; 274; 277; 306–309; 311; 328; 339–341; 357; 377–375].

З розпадом СРСР епіцентром досліджень історії збирання та вивчення закарпатських народних пісень стала Україна [3; 5; 13–15; 18; 23–24; 30; 52; 64–75; 80–81; 106; 117–118; 121; 133; 140–143; 164; 166; 172–213; 215; 217; 229; 231; 239; 239–240; 243–246; 253; 259; 262; 266–267; 278–286; 292–294; 298–300; 326; 329; 342–346; 383]. Хоча окремі закарпатські *музичнофольклорні* матеріали публікувалися в Словаччині [26; 137; 233; 235; 237–238; 310], Угорщині [12; 368–369; 381; 384], Чехії [385–386], Румунії [116], Сербії [254–256], Німеччини [135; 242], Австрії [392], Польщі [138**;** 377–378], Іспанії [382]. Учені, які працювали у 1970–2010 рр., спрямовували свої зусилля, з одного боку, на поповнення переліку фольклорних збірників (оглядовий нарис М. Гиряка про збирацькі здобутки українців Східної Словаччини [20], «Каталог районування опублікованих нотних записів українських (руських, русинських) народних пісень сучасної території Закарпатської області» авторки даних рядків [190]), а з іншого – на вибіркове поглиблення відомостей про окремі факти чи події з історії збирання і вивчення народної музики в регіоні. До цієї групи ввійшли матеріали різного рівня: статті, повідомлення та принагідна інформація. Серед найзначніших – дослідження О. Рудловчак (про період XIX ст. та нотні публікації В. Талапковича, Н. Нодя) [306–310], М. Мушинки (про фонозаписи І. Панькевича, Г. Стрипського, етномузикознавчу діяльність О. Дутко) [243; 235–237], Ю. Костюка (про внесок Ф. Колесси у розвиток музичної фольклористики Закарпаття) [131], Д. Задора та Е. Мар’ян (про творчі взаємини Д. Задора з Б. Бартоком у вивченні закарпатської народної музики) [396; 217], Б. Луканюка (про збирацьку діяльність Б. Бартока на Закарпатті та запис Я. Благословом народної пісні «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш») [164; 166], В. Мадяр-Новак (про закарпатські експедиції та наукові студії Ф. Колесси, Б. Бартока, М. Рощахівського, Ю. Костюка, П. Милославського, П. Світлика, Д. Задора, В. Гошовського, М. Кобулея, В. Шостака) [3; 13; 172–211]. Та попри низку різних досліджень, цілісного етномузикознавчого дослідження про становлення й формування на Закарпатті фахової етномузикології не було.

Об’єкт дослідження – музична фольклористика Закарпаття.

Предмет дослідження – особливості становлення та розвитку української музичної фольклористики на Закарпатті в історико-культурному, науковому контексті краю, України та Центрально-Східної Європи.

Мета дослідження – простежити розвиток української музичної фольклористики Закарпаття від кінця XVII до середини XX ст.

Реалізація визначеної мети передбачає вирішення таких ***завдань:***

– провести пошукову роботу в архівах, долучити спогади сучасників, листування та інші матеріали задля розширення джерельної бази дослідження;

– виділити етапи розвитку музичної фольклористики Закарпаття на основі врахування внутрішньої логіки розвитку цієї науки й окреслити їх хронологію в регіоні;

– з'ясувати регіональні особливості розвитку етномузикознавства Закарпаття в контексті порівнянь з іншими теренами України;

– виявити знакові постаті закарпатських музикантів, причетних до історії музичної фольклористики, та проаналізувати основні напрямки їх діяльності;

– висвітлити внесок Б. Бартока, Ф. Колесси у розвиток музичної фольклористики Закарпаття;

– дослідити роль В. Гошовського в утвердженні етномузикології Закарпаття.

Хронологічні межі дослідження охоплюють часовий проміжок від останніх десятиріч XVII ст. до 1960-х рр.

Джерельною базою дослідження послужили друковані першоджерела та рукописні архівні матеріали Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Державного архіву Закарпатської області, Закарпатського обласного краєзнавчого музею імені Т. Легоцького, Закарпатського музею народної архітектури і побуту, Ужгородського музичного фахового коледжу імені Д. Є. Задора, Барток-архіву Угорської Академії наук, приватних архівів

С. Арпи, В. Олексина, В. Мадяр-Новак, І. Задора (Угорщина), М. Дольницької (Чехія), М. Мушинки (Словаччина), а також спогади й інтерв'ю дисертантки від 37 осіб, причетних до музичної фольклористики регіону або їхніх рідних.

Методологія дослідження. Дослідницьку стратегію роботи визначила методологія, націлена на виявлення типових рис у регіональній музичній фольклористиці, в основі якої лежить діалектико-галузевий методологічний підхід. Він, з одного боку, базований на тезі К. Квітки про проходження різними народами схожих етапів музичного розвитку, а з іншого – дослідницькій теорії Б. Луканюка, згідно з якою діалектика розвитку будь-якої науки охоплює: 1) передісторію, 2) визрівання передумов появи нового явища, 3) зародження, 4) розвиток і 5) занепад, а також враховує специфіку окремо взятої галузі науки.

Як свідчить порівняльний аналіз розвитку музичної фольклористики країн Центрально-Східної Європи, спільними для них є такі етапи: 1) передісторії, 2) кількаступеневого визрівання: від укладання пісенників – через композиторську творчість – до появи у композиторів потреби вивчати народну музику; 3) зародження та розвитку музичної фольклористики. За дефініцією Б. Луканюка, перший з етапів – анамнез – характеризується накопиченням інформації про народну музику, яка ще не усвідомлювалася як предмет зацікавлення та пов'язується із появою перших фольклорних нотацій. Другий етап – ужитковий – відзначається умисним інтересом до народної музики з різною прикладною метою, що викликано, насамперед, пробудженням національної свідомості. Третій же – науковий етап – засвідчує самодостатність народної музики як об'єкта дослідження та відокремлення науки від композиторської практики.

Внутрішнім поділом вирізнявся ужитковий етап, розвиток якого охопив проходження: 1) пісенникового, 2) композиторського, 3) науково-дослідницького, 4) етнографістського періодів. *Пісенниковий* – підніс народну пісню, як знамено національного утвердження. *Композиторський* – започаткував появу композиторських творів на народній основі й у своєму розвитку пройшов три хвилі: 1) звернення до міського фольклору, 2) захоплення селянською народною

музикою, 3) поєднання фольклору з композиторською технікою XX ст. *Композиторсько-дослідницький* період знаменував вивчення народної музики у невіддільному зв'язку з композиторською практикою. *Етнографістський* – відобразив прагнення музикантів максимально точно зафіксувати народні мелодії з етнографічними коментарями для наступних поколінь дослідників і митців.

Для здійснення системного аналізу окреслених етапів і періодів перебігу музичної фольклористики на Закарпатті, виявлення специфіки їх розвитку, характеристики найяскравіших постатей та їхніх здобутків на шляху становлення етномузикознавства, застосовано *загальнонаукові та спеціальні методи дослідження*: джерелознавчо-пошуковий (для пошуку й аналізу архівних рукописів і друкованих джерел), аналітичний (для осмислення й аналізу здобутої інформації), ретроспективний (для реконструкції явищ минулого), історико-порівняльний (для проведення історичних паралелей і порівнянь), логічно-доказовий (для доведення логічності спостережень із залученням напрацювань інших науковців і віднайдених доказових матеріалів), статистичний і хронологічний (для з'ясування кількісних і часових характеристик), а також біографічний (для вивчення результатів діяльності збирачів народної музики та науковців).

Теоретична база дослідження. Теоретичну базу дисертаційної роботи становлять наукові праці таких українських і зарубіжних дослідників:

– *з етномузикології:* Б. Бартока [3; 8], Я. Бодака [10], С. Грици [50–51], В. Гошовського [31–48], Л. Добрянської [64–66], І. Довгалюк [67–72], Є. Єфремова [74], І. Зінків [93], А. Іваницького [94–95], К. Квітки [106–109], І. Клименко [120], Ф. Колесси [3; 118–119], Б. Луканюка [164–167], І. Мацієвського [219], М. Мишанича [253], О. Мурзиної [232], В. Пасічника [278–282], Г. Пеліної [283–285], О. Правдюка [295–296], Ю. Рибака [299], О. Смоляка [317], М. Хая [352], А. Чекановської [391], В. Шостака [361], Н. Яремко [365] та ін.;

– *з історії музики:* М. Загайкевич [77], І. Задорожного [84–87], Л. Кияновської [114–115], Л. Корній [127–128], К.-П. Коха [135], В. Кузик [139],

В. Ламберт [381], О. Мартиненко [215], Л. Микуланинець [222–223], М. Митровки [229], Л. Мокану [231], Л. Назар [246], С. Павлишин [266], Т. Росул [300], Б. Сюти [129], М. Степаненка і Б. Фільц [319], О. Шевчук [355] та ін.;

– *з етнографії:* В. Гнатюка [21], Ф. Ковача [137], О. Кольберга [377–378], П. Леньо [146], М. Тиводара [332], П. Федаки [343–345] та ін.;

– *з філології та фольклористики:* М. Гиряка [20], С. Гостиняка [26], Й. Дзендзелівського [62], О. Лісової [162], О. Мишанича [230], М. Мушинки [233–243], Л. Мушкетик [244–245], І. Панькевича [268–275], О. Рудловчак [306–310], І. Хланти [252; 353], І. Франка [351] та ін.;

– *з історії:* Й. Баглая [5], М. Бабидорича, Е. Балагурі, І. Гранчака, В. Ілька, І. Попа [49], О. Гріна [52], Д. Данилюка [54–55], І. Кондратовича [125], Д. Попа [292], Я. Штенберга [362] та ін.;

– *з філософії:* Х.-Г. Гадамера [377], Г. Гегеля [19].

Наукова новизна результатів дослідження полягає у тому, що в українському музикознавстві *вперше*:

– віднайдено, проаналізовано та введено у науковий обіг низку рідкісних архівних матеріалів, раритетних праць М. Рощахівського, П. Світлика, Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського, О. Тимка, О. Дутко, В. Гошовського; зустрічне листування Д. Задора і Б. Бартока, матеріали експедицій ІМФЕ АН УРСР, рукописи хорових обробок, пісенників та авторських творів закарпатських композиторів початку XX ст.: С. Сільвая, Г. Гузенного, С. Фенцика та низку інших матеріалів.

– об’єднано розпорошені факти, що дозволило пересунути нижню хронологічну межу найперших нотацій на сто років раніше, уточнити час перших у регіоні рекордувань народних мелодій, з’ясувати вплив К. Квітки на етнографістську діяльність М. Рощахівського, відзначити небувалий розквіт етнографістських обстежень у Східній Словаччині, виявити рівень збирацької роботи закарпатських переселенців Сербії, розширити уявлення про ранні наукові праці В. Гошовського;

– з'ясовано роль М. Рощахівського, О. Дутко, Д. Задора, В. Гошовського у становленні української етномузикології на Закарпатті;

– зроблено спробу реконструкції закарпатських експедицій В. Талапковича, Ф. Колесси, М. Рощахівського, П. Світлика, Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського, В. Гошовського;

– проаналізовано іншомовні закарпатські публікації В. Гошовського «Чеські і словацькі пісні в українському фольклорі Закарпатської області УРСР», О. Дутко «Ґенеза карпатської пісні».

В роботі *набуло подальшого розвитку:*

– дослідження закарпатських набутків Б. Бартока, Ф. Колесси, З. Василенко, В. Талапковича, П. Світлика, П. Милославського й ін.;

– вивчення наукових взаємин Ф. Колесси й Б. Бартока; Ф. Колесси і М. Рощахівського, Ф. Колесси та О. Дутко, Б. Бартока і Д. Задора.

Теоретичне значення результатів дослідження полягає у тому, що в українському музикознавстві вперше проаналізовано історію становлення та розвитку вітчизняної етномузикології. Результати досліджень можуть бути використанні при написанні праць з історії етномузикознавства, краєзнавства, біографістики, при підготовці узагальнюючих досліджень з історії української музичної культури.

Практичне значення результатів дослідження. Основні положення та висновки дисертації слугуватимуть орієнтовним прикладом при здійсненні аналогічних досліджень інших регіонів України, можуть бути залучені в лекційні курси «Історія етномузикознавства», «Історія фольклористики», «Історія української музики» та при написанні навчальних посібників для студентів музичних навчальних закладів України, Східної Словаччини, Румунії, Сербії і т. д.

Особистий внесок здобувача. *Вперше* у науковій літературі:

− проведено ґрунтовне дослідження історії української музичної фольклористики на Закарпатті;

− системно висвітлено етапи та періоди формування українського етномузикознавства регіону в хронологічних межах трьох століть;

– розширено усталені уявлення про музичну фольклористику Закарпаття, проаналізовано чимало новознайдених раритетних архівних матеріалів;

– оприлюднено доробок раніше невідомих дослідників;

– з'ясовано регіональну специфіку становлення науки про народну музику на Закарпатті.

Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача одноосібні.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та висновки дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри музичної фольклористики ЛНМА імені М. В. Лисенка (2013–2019) і відображені в доповідях на понад 30 міжнародних наукових конференціях, серед яких: «У діалозі з музикою» (Ужгород, 2020), «Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти» (Львів, 2019), «Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2019), Конференції дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 2017, 2018), «Конференція з нагоди 25-ліття ПНДЛМЕ» (Львів, 2017), «Слов'янська мелогеографія» (Київ, 2011, 2015, 2016), «Колессівські читання» (Львів, 2009, 2011, 2016) та ін., зокрема на організованих авторкою роботи міжнародних конференціях на Закарпатті: «До 100-річчя Юрія Костюка», «До 100-річчя Дезидерія Задора» (Ужгород, 2012), «Володимир Гошовський і Закарпаття» (Ужгород, 2007, 2017).

Публікації. Результати роботи викладено у 30 наукових публікаціях, з яких вісім – у спеціалізованих фахових виданнях за переліком МОН України, одна – у зарубіжному фаховому виданні. Згідно з темою дисертації упорядкована «Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття», том 1 (Ужгород, 2019).

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, списку використаних джерел (403 позицій) та додатків (8 розділів). Загальний обсяг дисертації – 371 сторінка. Основний текст складає 181 сторінку. Додатки охоплюють 139 сторінок.

РОЗДІЛ 1
АНАМНЕЗ ТА ПОЧАТКИ УЖИТКОВОГО ЕТАПУ НА ЗАКАРПАТТІ (XVII – XIX ст.)

1.1 Передісторія

1.1.1 Перші записи народних мелодій

Етап принагідних поодиноких нотацій народних пісень (або за дефініцією Б.Луканюка «анамнез»[*]) пройшли усі країни Європи. Його особливість полягала у відсутності усвідомленого суспільного інтересу до народної музики, внаслідок чого музичний запис фольклорних мелодій був рідкісним явищем і носив випадковий характер. Як слушно зазначав А. Іваницький, «насичуючи побут усіх верств суспільства (навіть аристократії), [фольклор] не був предметом спеціального зацікавлення. Парадокс полягав у тому, що, співаючи народну пісню, про її джерела та місце в культурі ніхто не замислювався» [95, с. 17].

На території України етап принагідних фіксацій мелодій народних пісень припав на добу Бароко і Просвітництва та датований останнім десятиліттям XVI – кінцем XVIII ст. *(див. прим. у Дод. А.1.2)*. Поява народномузичних записів була обумовлена музично-естетичними потребами митців українського Бароко. Не дотримуючись етнографічної точності, музиканти довільно «підправляли» їх мелодику або ритміку відповідно до музичних норм свого часу. Про подібний підхід у ранніх фольклорних нотаціях писав Б. Барток [3, с. 172].

Випадкові записи народних мелодій тих часів траплялися у двох основних середовищах: церковному та світському. За спостереженнями О. Правдюка у вітчизняній церковній практиці XVI–XVII ст. подекуди з'являлося «підтекстовування духовних віршів під мелодії народних пісень» [295, с. 393]. Про цей факт у «Граматиці музикальній» згадував і М. Дилецький. Узагальнюючи техніку композиції українського Бароко, видатний митець рекомендував залучати у процес творення музики світські (до яких належать і

[*] Анамнез – термін, який ввели у сучасне етномузикознавство Б. Луканюк та І. Мацієвський для означення передуючих подій перед певною точкою відліку.

народні) мелодії: «І то не послідній способ до композиції, когда не тілько церковную, але і світськую якую пісеньку в голосі жалобном албо ли і в веселом будет что, прекладаю на церковную» [63, с. 25] *(див. прим. у Дод. А.1.3)*.

За інформацією німецького вченого Клауса-Петера Коха, придворні музиканти (іноді дворяни), а в університетських містах, де нерідко навчалася молодь із України (*ruthenus*), місцеві або іноземні студенти укладали нотні рукописні зібрання танців, до яких потрапляли й українські мелодії. У замках Німеччини, Словаччини віднайдено кілька клавесинних, лютневих, мандоревих табулятур, окремі мелодії яких виявили інтонаційний зв'язок з українськими танцювальними мелодіями. Серед них: рукописний збірник Сірмай-Кецер 1700 р. із замку Сірмай на території Східної Словаччини, збірник Віеторіса 1680 р. з бібліотеки В. Віеторіса (Південна Словаччина), клавесинна табулятура «Levocsky pestry sbornik» 1640 р. зі Спишу (Північна Словаччина) [135]. Про наявність нотних закарпатських фольклорних матеріалів минулих століть у фондах Дебреценської колегіальної бібліотеки писав Стефан Орос [264, с. 94–95].

У добу Просвітництва продовжували з'являтися поодинокі фольклорні нотації. За даними М. Азадовського й А. Іваницького, перед появою ранньоромантичних тенденцій у суспільстві спостерігалося негативне ставлення до фольклору, як «до залишків язичництва, темної старовини і безкультур'я» [95, с. 17]. Позитивним у цій ситуації виявилося те, що просвітителі засвідчили існування культури усної традиції.

На Закарпатті через украй несприятливі історичні умови музичне Бароко та Просвітництво не дало паростків. Антитурецькі й антигабсбургські війни (1526–1711), що розтяглися майже на двісті років, привели регіон до повного занепаду, голоду та епідемій. Негативну роль відіграла й колоніальна політика Угорського королівства, котре вважало Угорську Русь сировинним придатком і не піклувалося про її економічний і культурний розвиток. До цього додалися запеклі релігійні війни між протестантами, католиками і православними.

Майже 100 років у регіоні чинився опір прийняттю унії. На хвилі протистоянь у православних священиків, які за соціальним статусом зрівнювалися зі селянами, утворився тісний контакт з народом. У праці «Карпаторуське письменство XVII–XVIII в.» І. Франко вказував, що під впливом ідей, поширюваних протестантизмом, зросла «потреба просвітництва, навчання народа народною мовою» [351, с. 4]. У кінці XVII ст. ця обставина сприяла розквіту «народної літератури» (термін Л. Дежьо), яку вивчали український філолог О. Мишанич, чеський дослідник Ф. Тихій, угорський славіст Л. Дежьо та ін. [230; 244; 332]. Нетривале культурне піднесення на тлі економічної розрухи дало низку письменників, серед яких: С. Теслевич, І. Канізовський, Т. Дулишкович, М. Андрелла-Росвигівський та інші, що писали духовні апокрифи, проповіді, поучення, оповідання, прологи тощо *(див. прим. у Дод. А.1.4)*. Ф. Тихій назвав цей період «золотою добою» та зазначив що Галичина, яка після прийняття унії перебувала під впливом латинізації, подібного підйому «народної літератури» у XVII ст. не зазнала [332]. Однак твори закарпатських авторів не друкували, а через малу кількість освічених людей – отримали мінімальне поширення. До того ж у краї не було розвиненої мережі освітніх закладів – на заваді стояли безперервні війни. Поодинокі школи перебували у жалюгідному стані. Тому, незважаючи на підтримку православних священиків з інших територій, протестантів і семигородських князів, [9, с. 17], на початку XVIII ст. короткочасний розквіт згорнувся *(див. прим. у Дод. А.1.5)*.

Академічна музична культура Закарпаття цього періоду залишається малодослідженою через труднощі, спричинені пошуком нотних рукописів *(див. прим. у Дод. А.1.6)*. Не збереглися й відомості про вплив «народної літератури» на демократизацію музичного мистецтва. Під час воєн XVI–XVII ст. книги горіли разом з храмами й цілими селами. Непоправної шкоди завдала ліквідація радянською владою музичної бібліотеки греко-католицького Кафедрального собору, заснованої К. Матезонським, книгозбірень товариств «Просвіта» та «Подкарпатского общества наук», що містили унікальні нотні першоджерела.

Ймовірно, в XVI–XVII ст. православне духовенство володіло народно-музичною лексикою. Але, судячи з різних джерел, воно не бачило потреби у фольклорних нотаціях і було не спроможне їх здійснювати через низький рівень освіти. І. Панькевич зазначав: «загал духовенства був необразований, священики уміли ледви читати и писати, що заучили дома у своїх отців священиков» [273, с. 208]. Тим не менше найдавніший із відомих нині музичних записів закарпатської народної пісні датується саме XVII ст. *(див. прим. у Дод. А.1.7)*. Він належав уніатській церкві і був віднайдений у Польщі Йдеться про № 178 «Cyzwá» [Ćyzma] із рукописного збірника «Устави Божественной літургії», укладання якого завершено влітку 1680 р. верховицьким ієреєм Семеном Кульчевским (за матеріальної підтримки верховицького просвітера Ієрея Флоріяна Каменского). Про цю знахідку стало відомо завдяки пошуковій роботі Богдани Фільц і Михайла Степаненка та їхій публікації в першому томі «Історії української музики» [319, с. 291] *(див. Дод. Г.1.1 і прим. А.1.8)*.

Внесення закарпатської мелодії у польську збірку мало історичне підґрунтя. Угорська Русь і Річ Посполита, що були сусідніми територіями, у XVII ст. переживали період гострих військових конфліктів і релігійних протиріч *(див. прим. у Дод. А.1.9)*. Згаданий вище рукописний збірник 1680 р. був покликаний сприяти заохоченню парафіян до греко-католицької віри, а тому долучив народні мелодії різних українських територій, разом із західним тереном Закарпаття. Ймовірно, проаналізувавши важелі впливу православних священиків на місцеве населення, греко-католики застосували у своїй діяльності їхню стратегію: здобували прихильність вірян через народну культуру, а на святковій Літургії за допомогою звучання найхарактерніших фольклорних мелодій тих чи інших регіонів окреслили території поширення унії.

Нотація закарпатської пісні привернула увагу низкою особливостей.

І. Найдавніший нотний запис закарпатської мелодії представлений в інструментальній версії і з естетичних міркувань перетворений у художню обробку для двох інструментів. Це пов’язане з тим, що збірник створювався для уніатського митрополита цілої Русі – архієпископа Киприяна Жоховського,

котрий, за інформацією «Польської енциклопедії» («Muzyczne silwarerum z XVII wieku»), запроваджував у греко-католицьке богосложіння музичні інструменти. Нововведення, коли *«співаки грали на хорах на різних інструментах»,* підтримував Ян III [319, с. 288] і було залучене до закарпатського взірця.

II. Запис мелодії – фаховий, зроблений у новітній західноєвропейській клавірній системі нотації. Укладання збірника для церковнослужителя високого сану вимагав досконалості. Однак до фольклорного джерела нотувальник підійшов вільно, долучивши свої «покращення».

III. У № 178 «Уставу Божественної літургії» відчутний зв'язок із професійною тогочасною музикою. Барокове «вбрання» інструментальному дуету додають теситурний розрив між партіями (регістрова віддаленість між ними складає 1,5–3,5 октави!), введення поліфонічних прийомів (елементів контрастної поліфонії, нескінченного канону) та модулюючих мелодичних секвенцій перед кадансуванням, характерних для тієї епохи.

IV. Записана у XVII ст. мелодія позбавлена синкопованих закінчень фраз, характерних сучасному варіанту. Синкопи з'являться згодом під впливом вербункошу та новоугорської пісні. Загалом, найперший із відомих на сьогодні закарпатських музичнофольклорних записів потребує спеціального дослідження.

1.1.2 Нотації фольклорних творів на межі XVIII–XIX ст.

Зародження ранньоромантичних тенденцій у Європі та в Україні відбулося на зламі XVIII–XIX ст. і сприяло пробудженню національної свідомості. Під впливом концепції народності Й. Г. Гердера, німецького історика культури та письменника другої половини XVIII ст., сформувалося усвідомлення того, що «кожна національна культура є самобутнім явищем й одночасно складовою частиною світового багатства» [129], змінилося ставлення до фольклору, як до чинника ідентифікації національностей і національних мистецьких шкіл, з'явилося розуміння його естетичної цінності, загострилося зацікавлення народною мовою та власною історією.

На Закарпатті цей процес розпочався майже одночасно з Центрально-Східною Європою та збігся з повоєнним відродженням національно-культурного життя краю. Завдячуючи утвердженню унії та прогресивній діяльності генерального вікарія, а згодом – глави Мукачівської єпархії Андрія Бачинського (1732–1809) наприкінці XVIII ст. в регіоні відбулося чимало позитивних змін *(див. прим. у Дод. А.1.10)*. Член верхньої палати сейму, доктор богослов'я, видатний діяч, політик і просвітитель А. Бачинський перетворив Ужгород у культурний центр краю *(див. Дод. В.1, В.2)*, сприяв розквіту науки та літератури, зміцнив соціальний статус греко-католицького духовенства, домігся усамостійнення Мукачівської єпархії, провів низку реформ. У галузі освіти він запровадив обов'язкове навчання дітей від шести до 14-ти років, розширив мережу україномовних шкіл, забезпечивши їх підручниками й учителями, окрім того, Мукачівську богословську школу переніс до Ужгорода, перейменувавши в Королівську єпархіальну семінарію (1778), при якій відкрив підготовчу школу-інтернат «Алумнеум» і домігся права навчання закарпатської молоді в кращих університетах Європи *(див. прим. у Дод. А.1.11)*. В роки керівництва А. Бачинського стан освіти на Закарпатті характеризувався найкращими показниками з-поміж усіх українських земель. Як людина європейського рівня освіти й виховання, він також заклав основи національного розвитку краю: відстояв право на навчання рідною мовою (освітні реформи Марії-Терезії), а священиків наставляв: «[наше завдання допомогти] зберегти нашу материнську мову, письмо і національність» [2].

Також А. Бачинський сприяв зростанню інтелектуального рівня місцевого населення й формуванню нової високоосвіченої інтелігенції. Його вихованці, здобувши за кордоном вищу освіту, долучилися до розбудови культурного життя регіону. В умовах мистецько-наукового відродження та національного піднесення зародилася нова «руська» література (засновник В. Довгович), мовознавство, словесна фольклористика та історія «карпаторосів» (фундатор М. Лучкай). Були закладені основи етнографії та досліджень «карпаторусского наречія» (І. Фоґорашій). На Закарпатті, як і на інших теренах західноукраїнських

земель, склалася унікальна ситуація: національним розвитком краю опікувалося прогресивне духовенство, бо українці (за окремими винятками) могли отримати в той час лише богословську освіту.

У системі культурно-освітніх реформ не залишалася поза увагою й музика. 1794 р. в Ужгороді була заснована півце-учительська чоловіча семінарія (препарандія). У ній діяв церковний двоклиросний хор, щотижнево проводилися заняття зі співу, значну увагу було приділено вивченню церковної музики. Практичними посібниками із засвоєння музичної грамоти та сольмізації слугували ірмологіони [86]. Однак музична грамотність відповідала лише початковому рівню музичної освіти [300, с. 19], адже, як зазначав у своїх працях І. Панькевич, курс навчання в Ужгородській півце-учительській семінарії був коротким: тривав усього один рік, згодом – два. Вихованці отримували практику читання нот («співаня з листков») [264, с. 94] і не відпрацьовували техніки нотації мелодій на слух. Дещо довше (чотири роки) готували переписувачів церковних книг у спеціальних церковних школах за межами краю чи «в науці у дяків» [264, с. 94]. Переписувачів нот на Закарпатті було небагато, але їхню працю високо цінували сучасники [296, с. 233]. На загальному тлі вони були краще підготованими, однак і їм бракувало навичок запису музики на слух.

Внаслідок цього виник дисбаланс: нові прогресивні тенденції складно уживалися з низьким рівнем музичної грамотності. Незважаючи на зміну ставлення до народної пісні, фольклорних нотацій не побільшало. Тобто у цей перехідний період підійшов до завершення період анамнезу, а музично-фольклорні записи все ще залишалися рідкісним явищем. Та все ж порівняно із XVII ст. у загальному музичному процесі можна спостерегти й позитивні зрушення. Якщо раніше закарпатські народні мелодії фіксували лише представники сусідніх народів, то на межі XVIII–XIX ст. – місцеві церковні музиканти. Причому вони робили це свідомо, будучи таким чином передвісниками ужиткового періоду в історії музичної фольклористики.

Серед тогочасної музично-церковної еліти краю виділялася постать Іоанна Югасевича-Склярського (1741–1814) – півце-учителя, поета, іконописця,

укладача, переписувача та оформлювача церковних книг *(див. Дод. Б.1)*. Він належав до когорти прогресивних діячів, що підтримали ідеї А. Бачинського. Писав вірші, пройняті повагою до простого люду («Слово о простаках»), збирав фольклор. І. Югасевич-Склярський записав бл. 400 прислів'їв, низку народнопісенних текстів, здійснив поодинокі фольклорні нотації. Його зібрання переписувала та поширювала місцева інтелігенція *(див. прим. у Дод. А.1.12)*. Із нотних записів народних пісень І. Югасевича-Склярського збереглася «Пісня свіцка про Ляшка»*, внесена до «Ірмологіону» 1800 р. *(див. Дод. А.1.13, В.3, В.4)*. Порівняно з нотацією кінця XVII ст. вона містила низку відмінностей:

1. Пісня подана у вокальному одноголосому викладі (з підтекстованим словесним текстом), що дало підстави створити цілісне уявлення про народний твір і певною мірою віддзеркалило домінування на початку XIX ст. співу *a cappella.*

2. Мелодію записано київською нотацією, типовою для церковної хорової музики Закарпаття зламу XVIII–XIX ст. Відсутність тактових рисок і низка метро-ритмічних помилок свідчили про аматорський рівень запису та відображали тогочасний стан музичної освіти регіону.

3. Вибір народнопісенного матеріалу засвідчив популярність міського музичного фольклору, що включав фольклорні й авторські пісні, які зазнали народного поширення [308, с. 465]. Зацікавлення ними буде притаманним для митців усієї першої композиторської хвилі.

4. Фольклорна нотація І. Югасевича-Склярського дала уявлення про музичний репертуар україномовного населення міст імперії Габсбургів межі XVIII–XIX ст. Історична цінність цього запису полягає у тому, що популярна на той час пісня патріотичного змісту «Про Ляшка» нині вже забута і вийшла з ужитку, а в «Ірмологіоні» закарпатського переписувача церковних книг збереглася у найповнішому варіанті.

* Для зручності читання стара орфографія тут і в подальшому переведена на сучасну.

5. Зафіксований твір відобразив інтерес до народних пісень галицьких українців [42, с. 205], яких разом із закарпатцями,в Австро-Угорській імперії називали *карпаторосами*.

Загалом, з етапу Анамнезу віднайдено лише дві нотації закарпатських мелодій (питому й напливову). Здійснений аналіз дозволив констатувати, що вони були рукописними, включалися у церковні книги греко-католицьких священиків XVII – початку XIX ст. за межами та на території Закарпаття, фіксувалися у різних системах нотації (західноєвропейській та київській), відрізнялися рівнем фаховості та редакторської праці. Водночас ці зразки були абсолютно типовими і підтверджували типово європейський шлях закарпатської фольклористики.

Мінімальні кількісні показники нотних записів на Закарпатті зумовлені тим, що під час безперервних воєн XVI – початку XVIII ст., лихоліть Першої та Другої світових воєн і внаслідок атеїстичної ідеології радянської влади багато церковних книг було знищено. Наразі не має й окремого дослідження, присвяченого пошукам ранніх закарпатських фольклорних нотацій у Європі. Однак *першопричина* малої кількості фольклорних нотувань полягала у відсутності суспільної зацікавленості народною музикою, що було характерно для етапу Анамнезу, а з появою перших проявів національної свідомості пояснювалася низьким рівнем музичної освіти в регіоні. Та все ж ці випадкові нотації утворили передісторію, необхідну для розпочинання етапу визрівання на Закарпатті майбутнього етномузикознавства.

1.2. Початки ужиткового етапу на Закарпатті у XIX ст.

1.2.1 Історичне тло. Із успадкуванням престолу Францом II, внутрішня політика якого була спрямована проти ліберальних реформ попередників, розпочався наступ політичної реакції. Було встановлено суворий поліцейський режим, шпигунство, жорсткі утиски проти свободи висловлювання громадської думки, друку «карпаторуських» часописів. Наприкінці 1790-х рр. розвиток української культури став згортатися, освітні реформи Марії-Терезії

скасовували, адміністративні, військові установи та школи зазнали примусової мадяризації. Через погіршення політичної ситуації частина прогресивної інтеліґенції покинула Закарпаття і реалізовувалася за його межами *(див. прим. у Дод. А.1.14)*. Ті, хто залишилися, опинилися в меншості й не змогли протидіяти політичному тиску. До того ж пішли з життя визнані авторитети: В. Довгович, М. Лучкай, І. Фогорашій.

Погіршення умов життя й посилення кріпацтва призвели до соціального потрясіння – селянського повстання 1831–1832 рр., яке швидко згорнулося через небачену епідемію холери та масові страти повстанців *(див. прим. у Дод. А.1.15)*. В. Вернадський розцінив цей спалах як спробу національного пробудження.

Відчутні національні зміни у життя Закарпаття принесла буржуазна революція 1848–1849 рр. («весна народів»). Рух за політичне визнання українців краю очолив А. Добрянський (1817–1901). 1849 р. у комітатах Унґ, Берег, Угоча та Мараморош було проголошено «руську» автономію, розгорнуто заходи з національного визнання, в офіційних установах і навчальних закладах державною утверджено мову корінного населення краю. Через півроку після ліквідації автономії, політичні процеси перейшли в культурно-просвітницьке русло, очолюване О. Духновичем (1803–1865). Він дав такий потужний імпульс до національного становлення, що ввійшов в історію як «будитель карпаторуського народу», а сам період 1850–1860 рр. названо *будительським*. О. Духнович сприяв утвердженню української мови та літератури, створив та очолив «Литературное завідение Пряшевское» (1850–1853), що стало осередком національно-культурних змін краю; заснував в Угорській Русі перший «руський» календар «Поздравление русинов», налагодив публікацію місцевої світської літератури (творів О. Духновича, А. Рубія, О. Павловича); підтримав розвиток етнографії, про що засвідчили численні повідомлення та народознавчі розвідки А. Кралицького, Є. Фенцика у львівських часописах «Правда» і «Зоря Галіцкая», налагодив друк підручників рідною мовою. Члени товариства стали дописувачами періодичних видань Відня («Вісник»), Будина («Церковная газета», «Церковний Вісник»), Львова («Зоря Галіцкая»), адресованих українцям Австрійської імперії.

Активізації національного руху сприяв період відносного послаблення абсолютизму в 1860–1867 рр. На Закарпатті було створено товариства: «Общество Иоанна Хрестителя» (1862), що опікувалося створенням української бібліотеки, «Общество Андрія Первозванного» (1863), яке займалося вихованням молоді, «Літературне общество подкарпатских синов восточно-католицької церкви» [перейменоване в «Общество св. Василія Великого» (1866)], що розгорнуло книгодрукування. Було засновано першу «руську» газету «Світ» (1867).

Отже, у першій половині XIX ст. на Закарпатті прокотилося дві хвилі пробудження національної свідомості. Перша – виявилася короткочасною і слабкою (початок 1830-х рр.); друга – потужною та розгорнутою в часі (1850–1860 рр.). Під їх впливом у регіоні розпочався процес національного ренесансу.

1.2.2 Зародження першої композиторської хвилі (1850–1910)

Перша хвиля композиторського фольклоризму розпочалося з інтересу до народної пісні. На етапі національної ідентифікації пісня перетворилася на символ національних стремлінь і породила пісенниковий період. У XIX ст. усна музична культура перебувала в активній фазі розвитку, що відзначав Ю. Гуца-Венелін у розвідці 1830 рр. «О піснелюбіи славян закарпатских» *(див. прим. у Дод. А.1.16)*.

Укладання тогочасних пісенників на Закарпатті було позначене певною специфікою. Через низький рівень музичної освіти їх появу у 1830-х рр. стимулювали літератори та етнографи. Вони започаткували два підходи до втілення фольклорного матеріалу: 1) укладання текстових зібрань народних пісень та 2) популяризацію народних мелодій шляхом підкладання під них авторських поезій *(див. прим. у Дод. А.1.17)*. Їх почин підхопили музиканти, що активізувалися на хвилі буржуазної революції. Передумовою стало проведення в регіоні музичної реформи. У 1833 р. в Ужгород приїхав диригент і композитор епохального для Закарпаття значення Костянтин Матезонський *(див. Дод. Б.2 і В.6)*. Він започаткував перехід від одноголосого церковного співу до

багатоголосого, розпочав подолання «катастрофічних відставань» у галузі музичної освіти, а організований ним хор «Гармонія» перетворив на «Ужгородську школу» (за зразком до «Перемиської школи в Галичині»), в якій готував молодих композиторів і регентів якісно іншого рівня. Саме його учні стали рушійною силою в укладанні нотних пісенників і написання музичних творів на народній основі.

Укладання літературно-фольклорних пісенників траплялося на різних територіях, однак на Закарпатті вони стали значно поширенішими. Саме їм була відведена важлива роль – привернути суспільну увагу до національного мелосу. Зачинателем новітньої справи в регіоні став фундатор закарпатської літератури Василь Довгович *(див. Дод. Б.4).* З його «легкої руки» поєднання поезії з народними мелодіями давало змогу створювати національні пісні й було окреслене терміном «сочинити пісню». Нотний запис він замінював приміткою: «Даний стих співається на голос народной думки» (далі йшла назва пісні) [73]. За відсутності виписаних мелодій, перші пісенні збірники містили посилання на наспіви популярних народновокальних творів, які уможливлювали їх відтворення.

Найхарактернішим для виконання такого роду пісень був сольний спів *a cappella*. Підтвердження знаходимо в альманасі «Поздравление русинов на год 1852» (Відень, 1851): «Сия пісня, прекрасним г. *сочинителя* голосом воспіта [...] *[курсив мій. – В. М.-Н.*], удостоилася полного удовольствія і громкого рукоплескання віденских русинов» [42, с. 212]. Судячи із наведеної цитати, поезія під фольклорні мелодії долучалася у різного роду зібраннях з нагоди відзначення річниць важливих подій, а її виконання об’єднувало носіїв національної ідеї. Оскільки основною формою розвитку світського мистецтва було домашнє музикування, то очевидно, що такі пісні проникали в музичний побут і розширювали тогочасний репертуар. Любительське сольне виконання урізноманітнювали ансамблевий і гуртовий спів.

Найвищого розквіту літературно-фольклорна пісенникова хвиля досягла в 1850–1860 рр. у творчості О. Духновича, О. Павловича, Н. Нодя та інших.

З розвитком музичної освіти покликання на мелодії пісень змінилися нотаціями. Ця тенденція визначила особливості пісенного збірника Н. Нодя «Русскій Соловій», виданого у Відні 1851 р. *(див. Дод. Б.3).* Його належність до літературно-фольклорної хвилі в музикознавчій літературі вказано *вперше*, а тому потребує аргументації. Тим більше, що вона суперечить існуючим оцінкам пісенника: В. Гошовський уважав «Русскій Соловій» Н. Нодя композиторським витвором (з авторськими варіантами текстів народних пісень і власною музикою) [42], опираючись на авторську ремарку «сочинено [...] Николаєм Нодь», а М. Загайкевич – фольклорним [77], зважаючи на народне звучання мелодій. Щоб з'ясувати реальну ситуацію, звернімося до документальних джерел.

У коментарях до однієї з пісень «Русского Соловія», передрукованої вже без нот у календарі «Послание Русинам на год 1852», О. Духнович зазначив: «Сия пісня [...] поется по голосу народной жалостной думки» [42, с. 212] [тобто на мелодію народної сумної пісні]. Але поряд із цим редактор календаря називає Н. Нодя «сочинителем» [42, с. 212]. Це свідчить про позицію літераторів того часу. На їхній погляд, головною складовою пісенника була поезія (музичній частині вони відводили другорядну роль), і визначення «сочинено» поширювалося тільки на головне – на слова пісні. Цю ж ситуацію віддзеркалює і сам збірник: на титульній сторінці наголошено авторство («Сочинено […] Николаєм Нодь»), а в передмові у художній формі зазначено наявність фольклорного співу («Прийміт з рота Соловія *стром народной оливы*») [260, с. 3.] *(курсив мій – В. М.-Н.).*

Поява в літературно-фольклорному пісеннику нотного запису вказує на багатогранну обдарованість автора, який був одночасно і поетом, і музикантом. Н. Нодь належав до когорти учнів К. Матезонського, добре володів музичною грамотою, успішно реалізував себе в хоровому диригуванні та композиції. Його музично-фахові якості яскраво виявилися у нотаціях, в яких простежуємо уважне ставлення до всіх музичних чинників (темпових позначок, варіантів тощо).

Пісенник Н. Нодя побачив світ у кишеньковому форматі (10 х 14 см) і містив 14 пісень. Національну належність віддзеркалила назва *«Русскій* Соловій*»*. Число «1» на титульній сторінці засвідчувало, що збірник став першим нотним виданням «Літературного заведения Пряшівського» і започатковував традицію публікування карпаторуських пісенників *(див. прим. у Дод. А.1.18)*. Він присвячувався молоді («Юношеству Русскому»). Адже, як педагог Ужгородської духовної семінарії та українських шкіл краю, Н. Нодь піклувався про духовний розвиток і поповнення пісенного репертуару юнацтва, в якому вбачав майбутнє нації.

Зазвичай, перші музичнофольклорні пісенники передмов не мали, однак тут вона є і дає уявлення про наміри упорядника й особливості збірника. Автор наголошує, що прагне утверджувати прогресивні ідеї свого часу: 1) сприяти духовному зміцненню «народности русской» («О любезний Соловію [...] скажи, чтось Вісника посол и Галицкія Зори») *(див. прим. у Дод. А.1.19)*; 2) розвивати національну культуру та виховувати повагу до сусідніх народів («Живий приклад – се Соловій: чужу піснь ся научитъ […], но свое не залишитъ»); 3) розкривати світ почуттів і переживань *рідною мовою* («Соловій [...] своим словом [...] в своем гнізді свое чувствіе шепче […] нашим […] красавицам [...] цвітучим і тужливим […] с молодцами» [260, с. 3].

У збірнику можна виокремити три тематичні групи: 1) національне пробудження (1–2 пісні); 2) внутрішній світ людини (3–13 пісні); 3) подолання непорозумінь між народами (14 пісня). Така логіка упорядкування утворила тричастинну архітектоніку, де обрамлення склали твори суспільного значення, а центральну частину – лірика. Текстам притаманна яскрава образність, наявність порівнянь, метафор, епітетів, алегорій («русскій соловій» – символ співця, «русска нива» – втілення народу). Національний чинник підсилили рідна мова й фольклорна музика, в якій домінували місцеві народні мелодії.

Важливими з художнього погляду виявилися музичні деталі. Високим регістром (у контексті образу солов’я) Н. Нодь виділив найбільш значущі пісні (№ 2 – пробудження українців; № 14 – єднання слов’янських народів

Австрійської імперії) *(див. прим. у Дод. А.1.20)*. Оптимістичний тон задало відкриття й завершення циклу мажорними творами. Єдності циклу сприяв тональний план: G–A–G–B–a–C, в якому тональним стрижнем слугує «G»: початок (1–2 пісні) і середина циклу (7–8 пісні). Відхилення в дієзну сферу («A») надає перехід до світлих образів і швидших темпів (4–6 пісні), а в бемольну («B») – до сумних настроїв і повільних темпів (9–10 пісні). Життєствердному фіналу (13–14 пісні) передує лірична кульмінація («a» –11–12 пісня). Завершення циклу в C-dur'і означає вихід на новий рівень.

Музична різноманітність досягнута не лише завдяки ладовим, темповим, метро-ритмічним і тональним контрастам, вона стала результатом чергування двох музично-жанрових сфер: пісенно-романсової й танцювальної, представлених майже порівну *(див. Дод. Г.1/2–3)*. До першої – увійшли закарпатські пісні, позначені угорськими впливами (№ 3, 7, 10), слов'янського походження (№ 2), авторського походження (№ 9). Ліричну кульмінацію визначили сумна пісня (№ 11) та гостро експресивний романс (№ 12). Сферу пісенно-танцювальних мелодій склали № 1, 4–6, 8, 13–14, серед яких переважали «руські» танці (шумка – № 1, 4 та лемківська карічка – № 5). Поряд із українськими музичними зразками подано чеську польку (№ 8), угорський лоншу (№ 6), польський мазур (№ 14) і моторну мелодію авторського походження (№ 13 – пісня про дурня та його сліпе кохання). Наявність внутрішніх контрастів за одночасної загальної єдності циклу свідчать про мистецьку майстерність Н. Нодя. Водночас продуманість музичних деталей наводить на думку, що задля художньої досконалості Н. Нодь міг «покращувати» народні мелодії. Тим паче, що тип пісенника не виключав вільного поводження з першоджерелами.

Вибір народнопісенного матеріалу був зумовлений художнім смаком митця, а в його особі – уподобаннями закарпатської інтелігенції: тяжінням до чуттєвих пісень-романсів, яскравих національних танців і пісень авторського походження. У XIX ст. саме вони визначали музичну культуру міст та ототожнювалися з поняттям «народної музики», яке не передбачало

розмежування справжніх народних мелодій від авторських, про що свідчать записи М. Лучкая, О. Духновича та інших закарпатських збирачів *(див. прим. у Дод. А.1.21)*. Географія записів Н. Нодя була тісно пов'язана з місцями його проживання: зокрема, Ужгородом і Пряшевом. Загалом, пісенник виявив зв'язок із лемківським фольклором, у ньому відчутний угорський вплив. На музичному рівні переважали мажор і дводольний метр, домінували помірні темпи (що зумовлене тяжінням до лірики), мелодична будова ААВА (AA^1BA; АВВА), що вказувало на особливості міського музичного побуту західної частини Закарпаття середини XIX ст. *(див. прим. у Дод. А.1.22).* З огляду на мізерну кількість збережених нотних матеріалів і той факт, що більшість зафіксованих мелодій вийшла з ужитку, записи Н. Нодя становлять наукову цінність.

Підсумовуючи характеристику літературно-фольклорної пісенникової хвилі на Закарпатті, варто констатувати: 1) її зв'язок із соціальними потрясіннями, що сприяли національному піднесенню; 2) лідерство літераторів у пробудженні інтересу до народних мелодій і дещо пізніше долучення музикантів; 3) домінування *рукописних пісенників*, що негативно позначилося на збереженні матеріалів; 4) єдиним друкованим нотним виданням цієї хвилі у XIX ст. став збірник Н. Нодя «Русскій Соловій», чим і пояснюється особлива увага до нього з боку науковців [42, с. 208–215; 77; 310; 392].

Збірники народних пісень. У період 1930-х рр. в регіоні з'являються й власне фольклорні збірники народних пісень, поява яких пробудила інтерес сучасників до культурної спадщини народу. Їх започаткували етнографи й філологи, до яких згодом долучилися музиканти. Як і на інших територіях, перші фольклорні пісенники були текстовими, потім з'явилися й нотні.

«Текстовий» етап розпочався в 1830-х рр., а у 1850–1860 рр. розгорнувся на повну силу. Започаткував його вчений європейського рівня: мовознавець, засновник словесної фольклористики та історіографії на Закарпатті, видатний культурно-освітній і церковний діяч – Михайло Лучкай *(див. Дод. Б. 5)*. Він був послідовником А. Бачинського й носієм нових віянь Європи. Під час перебування у Відні, Римі, Флоренції та Луцці поставив собі за мету «піднести

честь свого народу» [16, с. 33]. Для українців Австрійської імперії М. Лучкай створив одну з кращих граматик початку XIX ст., заклав основи історіографії («Історія карпатських русинів»), а також започаткував збирання фольклору. Свої народнопісенні записи уперше він опублікував у додатках «Слов'яно-руської граматики» (Будин, 1830) *(див. Дод. В. 5).*

До укладання фольклорних пісенників долучилися і перший закарпатський лінгводіалектолог, настоятель церкви св. Варвари у Відні І. Фоґорашій *(див. Дод. Б. 6)*, церковнослужителі І. Бірецький із Пряшівщини, В. Талапкович із Мараморощини й ін.. З них лише І. Фогорашію вдалося видати малу частину своїх зібрань у додатках «Русько-угорської ілі мадярської граматики» (Відень, 1833). Записи інших укладачів пісенників 1830-х рр. залишилися в рукописах.

На хвилі буржуазної революції ключову роль у пробудженні національної свідомості відіграв О. Духнович. У 1850–1860 рр. він очолив збирання регіонального фольклору та заохотив до цієї справи широке коло місцевої інтелігенції. У «Віснику» (№ 54, 1850) О.Духнович закликав: «Ми вознамірилися народные издати пісні [...]. Молим Вас, подбескидских братей, пожалуйте [...] іспитати в народі [...] якоє єсть в них древності сокровище» [360, с. 53] На його звернення відгукнулися А. Кралицький, О. Павлович, К. Шафранкович, О. Митрак, В. Денис, І. Воробель, В. Сухий, І. Яцкович, Й. Петрашович, М. Бескид та інші. Підтримкою О. Духновичу у справі укладання закарпатських фольклорних пісенників стало сприяння галицьких діячів, польських і словацьких учених. У «Церковному Віснику» (№ 7, 1858) А. Петрушевич опублікував програму збирання фольклору [342, с. 29], Я. Головацький залучив матеріали закарпаців до збірки «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» [22], О. Кольберг включив регіон «Ruś Węgierska» до етнографічного дослідження «Ruś Karpacka» (t. 54, 55) [377–378], яке містило текстові зібрання народних пісень, прислів'їв та оповідань, Л. Штур – до студії «O narodnich pisnich a pověstech plemen slovanskych» [389].

Після смерті О. Духновича (1865) і до утворення Австро-Угорщини (1867) національний розвиток краю зазнав стримування з боку держави, але

інтелігенція зберігала активність і реалізувала свої здобутки за межами краю. А. Кралицький опублікував у Львові збірник «Народні пісні из околицы Мистичевской в Угріи» (1866). На Слов'янському з'їзді й Етнографічній виставці (Москва, 1867) були представлені тестові народнопісенні зібрання А. Кралицького, І. Раковського, Е. Грабара, М. Молчана, Н. Бачинського, Й. Рубія, які привернули увагу до Угорської Русі і засвідчили, що укладання пісенників перебувало в активній фазі *(див. прим. у Дод. А.1.23).*

Нотний етап пісенникової хвилі розпочався з мінімальним хронологічним розривом від текстового (у середині 1830-х рр.) і розвинувся у 1850–1860 рр. Порівняно з текстовими записами фольклорні нотації були менш чисельними і зберігалися винятково у вигляді рукописів *(див. прим. у Дод. А.1.24).* Зачинателем нотного етапу народнопісенникової хвилі на Закарпатті став ***Василь (Іоанн) Талапкович*** – за сучасною інформацією, єдиний укладач *нотних* збірників періоду 1830-х рр. *(див. прим. у Дод. А.1.25 і Дод. Б.8)* В. Талапкович належав до музично-обдарованого та національно-свідомого духовенства періоду національного піднесення (за влучною характеристикою О. Духновича – «ревный русин, да и півец» [153]). Ідеєю збирання фольклору захопився під впливом о. М. Лучкая, з котрим у 1829 р., як наймузикальніший семінарист Ужгородської препарандії, проводив богослужіння в італійському містечку Лукка. Спілкування з видатним земляком, знайомство з його науковими працями пробудили в юнака зацікавлення етнографією. Він долучився до збирацької справи. Хоча початкова музична освіта, здобута в семінарії, не дала В. Талапковичу належної фахової підготовки (він навчався ще за старої квадратної системи нотації), але він самотужки опанував західноєвропейську систему *(див. прим. у Дод. А.1.26),* щоби хоча би на аматорському рівні записати народні мелодії.

Найінтенсивніша збирацька праця В. Талапковича припала на 1830–1850 рр. До цього його підштовнули смерть М. Лучкая та революційні події 1848–1849 рр. Загальну кількість укладених ним рукописних збірників нині назвати складно, однак з його листувань відомо, що два готувалися до друку:

перший (менший) був пересланий О. Духновичу, а другий («Список нісколких русско-народних пісень, загадок и пословиц с иними подробностями») – Я. Головацькому. Тексти народних пісень другого збірника були видані у XIX ст., повна версія (з нотами) – лише у XX ст. На сьогодні ця збірка є єдиним збереженим зібранням В. Талапковича *(див. прим. у Дод. А.1.27)*. Вона неодноразово ставала об'єктом наукових студій: «Музичне життя Західної України другої половини XIX століття» *М. Загайкевич* [77, с. 62–64], «Сторінки історії музичної культури Закарпаття XIX – першої половини XX ст.» *В. Гошовського* [43, с. 211–217; 45, с. 64], «Закарпатоукраїнські фольклористи і їх фольклорні записи 50–60-х років минулого століття в рукописних фондах Якова Головацького» *О. Рудловчак* [308, с. 392–493], «Зародження музичної фольклористики на Закарпатті» *В. Мадяр-Новак* [185 с. 78–81], «Талапкович Василь (Іван) Дмитрович» *М. Качмар* [106, с. 619–620] *(див. прим. у Дод. А.1.28)*. Враховуючи висновки наявних праць та власних досліджень, звернімо увагу на ключові моменти.

Для В. Талапковича саме цей пісенник став етапним, підсумувавши його понад 25-літню польову працю. До нього увійшли зібрання марамороського (1833–1855) і березького (1855–1858) періодів його життя. Незважаючи на відсутність паспортних даних, зазначені у текстах народних пісень назви сіл вказали на географію записів. Із Марамороського комітату згадувалося сім населених пунктів: Волове (Міжгір'я), Студене, Синій-вир (Синевир), Рахів, Ясіня [Закарпатської області], Сігеті, Крачунове (Кричунів) [нині Румунія]; з Березького – три села: Білки, Сільце, Верецьки (Нижні Ворота), з Угочанського – два: Вилок і Заріччя. До них можна додати місце проживання збирача – Вучкове Марамороського комітату та села, які у 1960-х рр. на основі результатів музично-діалектичного аналізу виявив В. Гошовський: Воловець Березького комітату, Довге Марамороського комітату та одне зі словацьких сіл Ужгородського округу *(див. прим. у Дод. А.1.29)*. Загальний перелік склав 16 населених пунктів (дев'ять – з Марамороського комітату, чотири – з Березького, два – з Угочанського, один – з Ужанського). Широка географія

населених пунктів засвідчила активність Талапковича-збирача й інтерес до фольклору різних теренів Угорської Русі. Однак основними територіями його збирацької діяльності стали Мараморський і Березький комітати (з перевагою першого).

Як для старту нотного етапу народнопісенникової хвилі «Список нісколких русско-народних пісень, загадок и пословиц с иними подробностями» *(див. Дод. В.8–В.9)* був нетиповим, оскільки мав ознаки, притаманні виданням етнографістського напряму. Відмовившись від художньої назви збірника, свій внесок у започатковане М. Лучкаєм збирання фольклору українців Австрійської імперії В. Талапкович окреслив словом «список» (з подальшим уточненням національого вектора, різножанровості). У контексті багатої фольклорної спадщини українського народу фразою «список *нісколких* […] пісень […]» *(курсив мій. – В.М.-Н.)* він скромно зазначив, що його зібрання ознайомлює лише з частиною національної культури. «Нісколко» в його збірнику означало понад 600 творів. Опублікований матеріал збирач не повторював: «Думки […], в Граматиці Лучкаевой видани, сюди […] не зайшли» [308, с. 447] або або «Кромі стихов, на страници 147 в «Поздравленіи Русинов на год 1851» сущих, еще поются и наступающія» [308, с. 424].

Зібрання В. Талапковича умовно можна поділилити на дві частини. Першу (*пісенний фольклор*) становили 29 мелодій «русско-народних пісень» та 304 пісенні тексти (з яких 289 коломийок, 12 зразків необрядового фольклору: балади, лемківські співанки, новоугорські пісні; три «забавні приспіви для дітей», а також перелік 15 популярних серед тогочасної інтелігенції пісень); другу частину (*словесний фольклор*) утворили малі форми народної прози: шість скоромовок, 32 загадки та 269 приказок і прислів'їв. Фіксуючи різні фольклорні жанри, збирач наслідував підхід М. Лучкая, проте, як співак, перевагу надав народним пісням. У зібранні вони подані першими й кількісно перевершили інші жанри.

Намагаючись зробити свій збірник інформативно насиченим, В. Талапкович додав чимало супутніх матеріалів, зазначивши це в назві: «список

[…] *с иними подробностями» (курсив мій – В. М.-Н.),* серед яких: покликання на існуючі публікації народних пісень, запис пісенних текстів, мелодій пісень, етнографічних коментарів.

Загалом, представлений у збірці матеріал можна поділити на три групи. Першу склали пісні, які були раніше опубліковані. Їх укладач подав у вигляді інципітного списку з покликанням на джерело публікації. Наприклад: «Сія и сим подобная думки, може уже типом изданія суть за Бескідом в Галичині, и прото тут не зазначаются» [308, с. 447]. До другої увійшли вперше записані В. Талапковичем словесні тексти пісень, які досі не були опубліковані. Проте найбільший інтерес для етномузикознавців становить третя група – транскрипції народних пісень. Зважаючи на складність запису мелодій, укладач нотував не всі, які йому доводилося чути, а ті, які вважав найвартіснішими, тобто мелодичні, розспівні й регіонально самобутні.

«Подробності» відобразили методику польової роботи В. Талапковича: від укладання репертуарного списку народного співака *(1 етап)* – через зіставлення пісень із загальним каталогом на предмет виявлення невідомих зразків *(2 етап)* – до запису текстів *(3 етап)* та вибіркових нотацій найяскравіших мелодій *(4 етап)*.

Суттєву інформативну роль відіграли різного роду коментарі до пісень. За змістом їх можна поділити на кілька груп: 1) ознайомчі зауваги (розташування населених пунктів, пояснення діалектизмів та інше); 2) музично-етнографічні відомості (про музичні жанри, специфіку виконання, місце в народному обряді та побуті); 3) класифікаційні нотатки.

У загальних зауваженнях укладач не лише наголосив спадкоємність своєї праці зі справою М. Лучкая, але й подав перелік перших текстових публікацій руських народних пісень, які в 1830–1850-х рр. були основним джерелом пізнання усної культури краю. До нього увійшли «Слов’яно-руська граматика» М. Лучкая («Slavo-Rutena Gramatica». Будин, 1830), галицькі видання (без уточнення назв) та календар О. Духновича «Поздравление Русинам на 1851 год» (Відень, 1850).

Пояснення діалектизмів і коротка інформація про згадувані населені пункти краю були зумовлені прагненням зробити збірник читабельним за межами Закарпаття. Наведу лише кілька прикладів із величезної кількості подібних приміток: «днука – внутрі» [308, с. 411], «кожиці – дуди с кожі» [308, с. 445], «Воловое – первое, або головное село в Верховині Марамориша, гді тепер сідлище чиновников столичних» [308, с. 427] тощо.

Етнографічні коментарі виявили уважність збирача до народної термінології, зокрема: *голос, думка, гудьба, коломийка.* У ряді випадків вказано обставини виконання пісень: «на пряділі», «на гостині в кума» [308, с. 446], «при вінкоплетіх» [308, с. 421]. Усе це – елементи етнографістського підходу.

Але найціннішими виявилися малопримітні класифікаційні нотатки, подані В. Талапковичем у вигляді окремих авторських коментарів та епізодичних заголовків, які засвідчили нехарактерне для перших збірників народних пісень явище систематизації зібраного матеріалу. Зовні упорядкування не було оформлене у струнку систему, тому попередні дослідники їх не відзначали. «Розмитість» класифікуванню надавали різні способи означення музичних жанрів. У одних випадках В. Талапкович вводив заголовки, в інших – замінював їх коментарями, а найчастіше, упускаючи заголовки й коментарі, близькі жанри розміщував поряд. Увиразнення вказаних особливостей допомогло виявити поділ народнопісенного матеріалу на 4 розділи: 1) міські «думки» (пісні та пісні-романси) – найбільша група /35 номерів/, 2) «плясавые» (приспівки до танців: коломийки, шумки, талалайки) /п’ять мелодій з великою кількістю текстових варіантів/, 3) «штучні» (пісні авторського походження) /15 назв/; 4) «забавні приспіви для дітей» /три зразки/. Відокремлення пісень від танців, музично простих дитячих забавлянок – від розвинених мелодій, а «штучних» вокальних творів – від народних засвідчило розуміння В. Талапковичем особливостей власне народномузичної традиції. Для Західної України такий підхід був новаторським.

Регіонально самобутніми та найціннішими укладач уважав народні пісні (пісні-романси) й танці. Таких творів у збірнику було найбільше, і тільки до них

В. Талапкович долучив записи мелодій. Найбільшу музичну різноманітність виявила *пісенна* група, що містила міський, рекрутський і селянський фольклор. Її об'єднало домінування лірики, розвиненість мелодій і перевага мінору. Серед міських зразків важливе місце посіли пісні-романси, поміщені на початку збірника, як данина романтизму. Рекрутських пісень було мало (всього дві), натомість більше половини зібрання становили записи селянських пісень. В. Талапкович першим серед місцевих музикантів XIX ст. «відкрив» архаїчний шар народної музики, який потрапить у поле уваги місцевої інтелігенції лише у 1920–1930-х рр. Він випередив час і став передвісником другої композиторської хвилі.

Зацікавлення селянською народною музикою у збирача було пов'язане з необрядовими жанрами: баладами, «співаними», лемківськими співанками, новоугорськими й новітніми піснями. Обрядового фольклору він зафіксував небагато. Із кількасот зібраних творів усього чотири (№ 16, 30, 31, 35) пов'язалися обрядами (з них – дві жниварські пісні (з коментарем «в час жнив») і дві весільні (пісня і ладкання). Історично вони стали найдавнішими закарпатськими нотаціями зазначених жанрів. При цьому В. Талапкович першим серед музикантів краю відзначив музичну спорідненість між жниварськими й весільними піснями та зауважив на об'єднання пісень у малий цикл за принципом рапсодії.

Окремою групою виділено «пісні плясавие» (приспівки до коломийок, талалайок, весільних та інших танців). Із них левову частку записів склала «пісня именем коломыйка» [308, с. 422]. В. Талапкович записав аж 289 її текстових варіантів на чотири типові мелодії (№ 9, 36, 37, 40), долучаючи до них найбільше музично-етнографічних коментарів. Коломийку він уважав одним із найприкметніших на Закарпатті жанрів і називав «справедливо-народною» [308, с. 422]. За спостереженнями збирача, її виконання охоплювало: 1) синкретичне поєднання співу, інструментального супроводу й танцю („приспівивается, і при гудьбі єя плясается охотно») [308, с. 422]; 2) почерговий сольний спів («поются по сольках») [308, с. 422]. У характеристиці жанру загострено увагу на

імпровізаційній основі («при плясці […] сочиняются і приспівуются по расположению духа») [308, с. 422], на довільному поєднанні коломийкових строф («между собою совсім правильний союз не мают») [308, с. 422] та на стилістичній єдності мараморошських коломийок («в самом бо Марамороши майже осьмообразно пропівивается») [308, с. 422].

Серед танцювальних жанрів збірника за кількістю зафіксованих зразків на другому місці опинилися «талалайки» – приспівки до танцю зі структурою вірша 2(6+6), які І. Панькевич називатиме «лемківськими співанками» або «шалалайками», а В. Гошовський – «карічками». Шумки з будовою 4(4+4) та весільні танці у В. Талапковича представлені мінімально і лише текстово. Під час запису приспівок до танців музикант звернув увагу на перетворення коломийки у шумку або лемківську співанку. Ці зразки (з однаковим змістом) він подав поряд без коментарів. Так само «за кадр» виніс музичну характеристику танцювальних мелодій, відобразивши безпосередньо в нотаціях домінування мажору та дводольного метру.

Авторські та дитячі пісні збирач виокремив у III і IV групи. Відзначивши їх існування, подав їх небагато. Однак факт врахування вікового чинника й стилістичного контрасту «штучних» пісень виявився важливим.

За допомогою коментарів упорядник порушив низку інших класифікаційних питань: поділ народнопісенної культури на питому та напливову (супровідною характеристикою «пісня новозайшлая»); врахування території побутування традицій: народна музика Мараморощини, народна музика «по ту сторону Бескіда» (Галичини). Вказівкою «подобная» відзначив текстові варіанти.

Загалом, систематизація народнопісенного матеріалу В. Талапковича поєднала елементи жанрового, демографічного і функційного підходів. Хоча зовні вона не виділялася чіткістю, але містила низку починань, які у досконалому прояві проступлять у культуро-жанровій класифікації С. Людкевича.

Отже, *початок нотного етапу* народнопісенникової хвилі, що зародився в регіоні у 1830-х рр. й утвердився на хвилі буржуазної революції отримав

регіональний прояв. Попередні відставання у сфері музичної освіти позначилися на недосконалості запису мелодій, а стрімкий прорив у галузі етнографії та співпраця засновника нотного етапу народнопісенникової хвилі із фундатором закарпатської фольклористики сприяли зародженню етнографізму. Перші музичні збірники народних пісень Закарпаття охопили етнографічні коментарі, дали спроби музичної класифікації народновокального матеріалу і, випереджуючи свій час, почали відкривати прадавній шар селянських народних пісень. Для раннього етапу народнопісенникової хвилі інших теренів України подібне явище було нетиповим. На Закарпатті ж воно виникло під впливом діяльності М. Лучкая.

У час, коли проводив свої дослідження В. Гошовський, збірник В. Талапковича вважали єдиним, що у 1850–1860-х рр. «містив ноти» [43, с. 17]. Сьогодні ж, узагальнюючи віднайдену інформацію та враховуючи припущення, базовані на дотичних фактах, можна говорити про щонайменше 10 музично-фольклорних пісенників і стверджувати, що почин В. Талапковича був підхоплений прогресивним духовенством.

Нотні пісенники його послідовників припали на розпочатий процес музичних реформ. На початку 1850-х рр. музикантів нового покоління було небагато, але поступово їх кількість зростала. Після заснування «Обществом музикальним» першої музичної школи [300, с. 19, 145] у регіоні виник *суспільний* запит на фольклорні нотації. У 1867 р. зі сторінок газети «Світ» пролунав заклик Є. Фенцика: у кожному номері публікувати одну народну пісню з нотами [342, с. 37] *(див. прим. у Дод. А.1.30)*. Однак у цей рік національний розвиток у регіоні було грубо перервано і нотний етап не встиг розгорнутися на повну силу.

Ті ж, хто до 1867 р. все ж долучилися до укладання нотних пісенників, входили до кола кращих музикантів того часу. Сфера музичної діяльності дала змогу умовно поділити їх фольклорні зібрання: на пісенники представників церковно-учительської інтелігенції (А. Поливки) та збірники композиторів-реґентів (К. Матезонського, М. Лихварчика, М. Сташевського, І. Стреновського, Н. Нодя). Перша група підпорядковувалася шкільним цілям, друга – слугувала

допоміжним матеріалом для створення композиторських обробок, обидві використовувалися в домашньому музикуванні.

У 1960-х рр. стосовно нотних зібрань закарпатських учителів стало відомо про існування одного з них – рукописного збірника Андрія Поливки *(див. Дод. Б. 9).* Цю інформацію віднаходимо у працях І. Шлепецького «История развития народной пісні в Карпатах» [359, с. 99], М. Мушинки «До історії збирання українського фольклору Східної Словаччини» [234, с. 190] та М. Шмайди «Першопочатки» [360, с. 35]. Дослідники відзначали, що збірник А. Поливки був укладений у 1864 р. і, подібно зібранню В. Талапковича, у ньому лише «частина пісень покладена на ноти» [360, с. 35]. Позаяк життя збирача пов'язують з Великим Буковцем, можна припустити, що пісенник містив народнопісенний матеріал, записаний у цьому селі або його околицях. В існуючій літературі місце збереження рукописного пісенника А. Поливки не зазначене і потребує з'ясування.

Композиторів-реґентів, що доєдналися до нотацій музичного фольклору, виявилося більше. Успішно поєднуючи диригування з композицією, вони мали музичну підготовку. На хвилі національного підйому свої знання й уміння залучили до запису народних мелодій. Інформація про них є такою:

Костянтин Матезонський (1794–1858) був авторитетною постаттю у музичному житті Закарпаття, видатним реформатором музичного життя краю *(див. Дод. Б.2 і В.4).* У 1830-х рр. він певний час проживав у В. Довговича та поділяв його погляди щодо важливості музичного фольклору у пробудженні національної свідомості. В. Гошовський писав, що К. Матезонський долучав своїх вихованців до співу народних пісень «На війну іду», «Ой на горі жита много» та ін. [38], а Ф. Ковач засвідчив вплив цього музиканта на створення сільських хорів, які окрім церковної музики «виконували народні пісні, колядки, великодні, русальні та інші обрядові пісні» [137, с. 213]. Частина учнів К. Матезонського долучилася до нотування фольклору. Цілком можливо, що учитель теж їх записував, але, остерігаючись зайвої політичної уваги (жив під псевдонімом), не вказував прізвища і нічого не зберігав у власному архіві,

передаючи власні фольклорні записи та твори на їх основі своїм вихованцям або до заснованої ним музичної бібліотеки хору «Гармонія» Ужгородського кафедрального собору. Графологічне порівняння почерків анонімних фольклорних нотацій із рукописами його композиторських творів допомогли би встановити авторство. Однак це неможливо, оскільки перша музична бібліотека Закарпаття в роки Другої світової війни була знищена.

Михайло Старецький (1806–?) – ровесник В. Талапковича, один із кращих закарпатських музикантів 1850–1860 рр. (*див. Дод. Б.10*). Його високо цінував О. Духнович і в листі до Я. Головацького від 16.01.1858 р. рекомендував як доброго знавця народної музики. Часопис «Зоря Галіцкая» (№ 26 за 1853 р.) назвав М. Старецького «ученим-музикалістом» [308, с. 464]. Він заснував і керував хорами у Пряшеві та Стащині, писав для них музику. У тогочасній періодиці неодноразово відзначалося виконання його хорових обробок українських народних пісень. Зібрання М. Старецького не збереглися.

Іван Стреновський *(?–?)* – вихованець К. Матезонського, соратник та однодумець М. Старецького, разом з яким зорганізував молодіжний хор у с. Стащин (нині Словаччина). Як прогресивний діяч підтримував ідею нотації фольклорних джерел, а до репертуару хору, за інформацією Ф. Ковача, долучав «власні обробки народних пісень» [137, с. 328], подальша доля яких невідома.

Николай Нодь (1819–1862) – учень К. Матезонського, керівник греко-католицьких церковних хорів у Сиготі, Ужгороді та Відні, автор опублікованої збірки «Русскій Соловій» (1851), знаний церковний діяч (радник конзисторії Мукачівської єпархії і духовник Віденської духовної семінарії). До запису народних пісень підходив, як композитор. Його нотації з особистого архіву після арешту та раптової смерті у 1862 р., найвірогідніше, були знищені.

Михайло Лихварчик (1821–1883) – вихованець і послідовник К. Матезонського. Відразу після його смерті він керував хором «Гармонія» (1859–1860), викладав спів, скрипку і вів хорові заняття в Ужгородській гімназії та Ужгородській півце-учительській чоловічій семінарії. За уточненою інформацією І. Дацків [56], у 1862–1883 рр., М. Лихварчик працював

управителем півце-учительської семінарії [60]. Як наступник К. Матезонського втілював у життя ідеї свого наставника, що у сприятливий період могли стосуватися й нотувань народних мелодій. У часи політичної реакції він змушений був від них відійти.

Еміліан Талапкович (1836–1889) – теж учень К. Матезонського, наступний після М. Лихварчика диригент «Гармонії» (1861–1869), син В. Талапковича *(див. Дод. Б.11).* Від батька успадкував повагу до фольклорних надбань свого народу: нотував закарпатські народні пісні, писав їх обробки, доля яких невідома.

Серед потенційних збирачів народних мелодій могли бути й регенти церковних хорів І. Кулиман та О. Бачовський. Донедавна побутувала версія про існування нотних збірників О. Духновича, але на сьогодні вона видається сумнівною *(див. прим. у Дод. А.1.31).*

Фольклорні пісенники існували лише в рукописному вигляді, що ускладнило їх збереження. Факти засвідчують, що впродовж 1850–1860-х рр. жодної нотації народної пісні ні окремим виданням, ні у вигляді нотних додатків чи окремих музичних записів на сторінках тогочасної української періодики надруковано не було. Цю обставину у 1873 р. з прикрістю констатував Н. Бачинський: «Наші пісні еще не суть выпечатаны» [342, с. 63]. На заваді стали відсутність на Закарпатті нотної друкарні та початок політичної реакції.

Знищення більшості рукописів фольклорних нотацій збирачів 1850–1860 х рр. позбавило можливості їх проаналізувати й ускладнило спостереження над особливостями розвитку пісенникового періоду *(див. прим. у Дод. А.1.32).* Однак окремі деталі наявної інформації все ж допомогли дійти до ряду висновків:

1. Укладання *нотних* фольклорних пісенників на Закарпатті зародилося у 1830-х рр. на хвилі пробудження національної самосвідомості та, як явище, поширилося після подій буржуазної революції 1848–1849 рр.

2. За рівнем музичної освіти збирачі 1850–1860 рр. поділилися на дві групи: першу творили представники дореформеного періоду, які володіли

старою квадратною системою нотації і самотужки перелаштовувалися на вимогу часу; другу – нове покоління музикантів, що мало хорошу підготовку, знання європейської системи нотування та володіло грою на музичному інструменті.

3. Під впливом музичної реформи К. Матезонського рівень фольклорних нотацій зазнав еволюції: від недосконалих аматорських – до більш фахових. Часовий розрив між ними виявився мінімальним – близько 15 років.

4. На етапі долучення до фольклорних нотацій композиторів-реґентів відбулося злиття народнопісенникової хвилі з композиторською творчістю. В силу особливостей розвитку Закарпаття зацікавлення митцями народною музикою розпочалося не після завершення пісенникового періоду, а паралельно з ним: у 1850–1860 рр. Явища, котрі на інших землях України і Центрально-Східної Європи зазвичай відбувалися почергово, тут нашарувалися та виявилися стисненими у часі.

Композиторська хвиля знаменувала свідоме залучення народної музики в академічне музичне мистецтво й початок формування місцевої композиторської школи. Фольклоризм, характерний загалом для Європи, проявився і на Закарпатті. Митці відображали художньо-естетичне сприйняття народної музики, а оскільки в процес розбудови національної культури вони долучилися в той час, коли під поняттям «народна музика» розуміли міський фольклор, то головний їх інтерес був прикутий до пісень-романсів і регіональних танців.

Як на всіх інших західноукраїнських територіях, зацікавлення фольклором проявилося у хоровому мистецтві. У 1840–1860-х рр. на Закарпатті утверджувалося багатоголосся, що супроводжувалося створенням вихованцями К. Матезонського численних хорових колективів: Н. Нодєм у Сиготі (1840), М. Старецьким у Пряшеві (1856), І. Кулиманом у Давидкові (1856), Мукачеві (1856) та Берегові (1861), О. Бачовським у Севлюші (1867) і т. д. [229, с. 85].

Здебільшого реґенти були носіями національної ідеї, збирачами народних пісень і композиторами, а провідними жанрами, що сприяли національному піднесенню, стали хорові (сольні) обробки міського фольклору та оригінальні

хори, проникнуті народним духом. Перші зразки становили нескладні аматорські гармонізації. Ранньоромантичні тенденції впливали на тяжіння до гармонічної милозвучності, емоційно виразних мелодій. Склад виконавців був ідентичним виконанню церковних творів, переважно – чоловічий хор *a cappella*. На вибір засобів виразності впливало ознайомлення з музикою Д. Бортнянського, світськими хорами митців Перемиської школи (М. Вербицького, А. Лаврівського) та тогочасних слов'янських композиторів (через поширення на території краю ідей панслов'янізму). До цієї групи належали обробки Н. Нодя, М. Старецького, І. Стреновського, Е. Талапковича, І. Кулимана, О. Бачовського та інших, освіта яких обмежувалася теологічними закладами. Через те, що їхні композиції залишалися в рукописах, зберігалися у приватних архівах і вилучалися в період насильницького нав'язування угорської культури, ми маємо лише згадки про їх існування й обмежуємося виявленням тільки основних тенденцій.

У контексті історичних умона Закарпаття плинна лінія першої композиторської хвилі виявилася не суцільною, а перерваною – з глибоким розривом і неодноразовими спробами її поновлення. Призупинення її розвитку, що виникло внаслідок жорсткої політичної реакції (1870–1890 рр.) і тотальної мадяризації місцевого населення, «розкололо» процес становлення національного мистецтва на два часові відрізки: 1) етап його зародження (1850–1860), 2) спроби відродження у короткочасні проміжки послаблення антиукраїнського тиску (межа XIX–XX ст.) і після розпаду Австро-Угорської імперії (1918 – початок 1920 рр.).

Композиторська хвиля у 1870–1910 рр. Після утворення Австро-Угорської монархії (1867 р.) через зраду так званих мадяронів Закарпаття не змогло протидіяти антинаціональному тиску.*(див. прим. у Дод. А.1.33)* У той час, коли на Галичині спостерігався подальший поступ, цей регіон опинився в ізоляції і згідно із законом «Про рівноправність усіх національностей» (1868) зазнав потужного асиміляційного тиску. Українців насильницько перетворювали в єдину угорську націю і позбавляли можливості культурного розвитку [300,

с. 21]. У 1870-х рр. усі державні установи та навчальні заклади краю повністю перейшли на угорську мову. Було закрито «руські» товариства та пресу *(див. прим. у Дод. А.1.34)*; під угорським впливом видозмінено імена та місцеві географічні назви; а прогресивну місцеву інтелігенцію було переселено вглиб Угорщини. Політична реакція, що утримувалася на Закарпатті півстоліття, стала причиною масової еміграції в США й Канаду *(див. прим. у Дод. А.1.35).* Денаціоналізація була настільки потужною, що в І. Петрушевича, М. Драгоманова та інших діячів виник острах, що «500 тис. угорських русинів скорше чи пізнійше щезне в мадярському морю» [313, с. 290].

У цій ситуації науковці Санкт-Петербурга (що утворили осередок підтримки української культури), Харкова, Києва, Одеси, Львова співчували Закарпаттю. В. Вернадський у своїх «Щоденниках» писав: «ніколи не уявляв, що можна дожити до того, що відбувається зараз. Пам'ятаю свої розмови про Угорську Русь з Драгомановим, котрий вважав […] священним обов'язком її захистити. Про те ж саме я довго розмовляв у Москві із М. С. Грушевським» [212, с. 8] *(див. Дод. Б.7)*.

На знак підтримки закарпатської спільноти Слов'янський з'їзд (1867, Москва) представив на Етнографічній виставці народнопісенні записи А. Кралицького, І. Раковського, Е. Грабара, Н. Бачинського, М. Молчана та Й. Рубія. Імператорське Російське географічне товариство видало збірники з текстами закарпатських народних пісень: А. Дешка «Народные песни, пословицы и поговорки Угорской Руси» (т. І, СПб., 1876) [61] і Г. Де-Воллана «Угро-русские народные песни» (т. XIII, СПб., 1885) [57]; у 1878 р. вийшло друком чотиритомне зібрання Я. Головацького *(див. Дод. Б.12–Б.14).* «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» [22] *(див. прим. у Дод. А.1.36).* В етнографічних збірниках «Наукового товариства імені Шевченка у Львові» 1897–1911-х рр. було опубліковано шеститомник В. Гнатюка «Етнографічні матеріали з Угорської Русі» [21], дослідження «Гоя дюндя і собітки на Угорській Русі» [244], а у 1901 р. – «Знадоби до пізнання угро-руських говорів» І. Верхратського [12]. Експедиційні виїзди на Закарпаття здійснив голова Етнографічної комісії

НТШ І. Франко [243, с. 46] *(див. прим. у Дод. А.1.37)*, у 1895 р.– О. Роздольський [68, с. 28], у 1903–1905 рр. – Ф. Вовк, який провів чотири комплексні етнографічні обстеження та опублікував працю «Антропометричні досліди українського населення Галичини, Буковини й Угорщини» (1908) [213] *(див. Дод. Б.15–Б.17)*. Тему Угорської Русі неодноразово порушували у публіцистичних рецепціях галицькі діячі В. Лукич, І. Філевич, І. Созанський, В. Охримович, І. Петрушевич та ін. [313].

Усе це дратувало угорську владу, але водночас спонукало до контрдій. Щоб ізолювати місцеву спільноту від закордонних східнослов'янських (насамперед українських) впливів, уряд вирішив публікувати збірники народних пісень Закарпаття в угорському перекладі й у такий спосіб перетворювати їх у надбання угорської культури. До цієї справи залучили дослідників: Т. Легоцького, М. Фінцинського, Я. Ердеї; працівників етнографічних музеїв Клужа, Будапешта. На сторінках угорськомовних газет «Felvidék» («Верховина»), «Kelet» («Схід») і часопису «Vasárnapi ujság» («Недільні новини») публікувалися етнографічні розвідки, літературні обробки народнопісенних матеріалів і розповіді про народних виконавців. Для вивчення закарпатського фольклору було відкрито ужгородську філію *Етнографічного товариства Угорщини* (1891).

Авторитет науковців у першому десятилітті XX ст. призвів до поступок влади. На сторінках друкованого органу «Ethnographia» з'явилися тексти регіональних народних пісень мовою оригіналу. Починання етнографів підхопили окремі газети, місяцеслови та календарі, що епізодично публікували записи, зібрані П. Бігуном, С. Бараном, Ю. Данкулинцем, Ю. Жатковичем, Ю. Янковичем, Г. Бадик, П. Долинаєм, І. Білаком, Ю. Костробою, І. Васьком, Л. Дем'яном, І. Паппом та ін. За підтримки Етнографічного товариства Угорщини місцевою говіркою було опубліковано текстові збірники закарпатських народних пісень учителя М. Врабеля: «Русский соловей» [«Народна ліра»] (Ужгород, 1890) й «Угро-русски народни співанки» [«Співанки мараморошски»] (Будапешт, 1990). Етнограф Г. Стрипський організовує перші

на Закарпатті фонографічні записи місцевих коломийок для етнографічного музею Клужа (1908). В регіоні у 1911–1913 рр. проводить фольклорні експедиції Б. Барток.

У короткочасну культурну «оазу» першого десятиліття XX ст. завдяки реґентам-композиторам «Гармонії» поступово відновилося написання музичних творів на народній основі. Е. Желтвай (1861–1906), І. Бокшай (1874–1940), А. Чучка (1884–1937), С. Сільвай (1876–1932) долучаються до фольклорних нотацій та укладають рукописні пісенники. В архіві П. Милославського збереглися відомості про об'ємний «Зборник пісень» І. Бокшая (1893) [327], в архіві С. Арпи – про «Наші співанки» Е. Желтвая (1899), в монографії Т. Росул вказано про зібрання А. Чучки, в архіві Закарпатського музею народної архітектури і побуту авторкою дослідження віднайдено записи й обробки С. Сільвая [316].

Однак із початком Першої світової війни політична реакція вкотре призупинила народномузичні студії. Поновилися арешти українських священиків, було заборонено кирилицю (1916) і навіть офіційну назву закарпатців «рутен» змінено на «греко-католицькі угорці». Лише після розпаду Австро-Угорської імперії перша композиторська хвиля на Закарпатті досягне кульмінації розвитку.

Висновки до 1 розділу

Подібно до інших українських територій, формування музичної фольклористики Закарпаття розпочалося з передісторії (анамнезу) та переходу до ужиткового етапу. Їх розмежування виявилося методологічно важливим. Адже з анамнезом пов'язалося байдуже сприйняття народної музики і, як наслідок, поодинокі фольклорні нотації, що були вартісними передусім як найперші спроби запису народних пісень. З початком ужиткового етапу музичний фольклор опинився в центрі суспільної уваги. Тільки з цього моменту розпочалося накопичення необхідних передумов для появи фахового вивчення

народної музики, а точкою відліку процесу визрівання майбутньої науки стало пробудження національної свідомості.

Узагальнюючи регіональну специфіку передісторії та настання ужиткового етапу музичної фольклористики на Закарпатті, зазначу таке:

1. Низький рівень музичної освіти, спричинений розрухою двохсотлітніх антитурецької й антигабсбурзької воєн та економічною занедбаністю, відтермінували появу перших фольклорних нотацій, а в подальшому ускладнили укладання нотних народнопісенних збірників. Якщо у Наддніпрянській Україні перші нотації народних мелодій з'явилися в кінці XVI ст., то на Закарпатті – на століття пізніше в записах польського духовенства («Кажуть люде, кажуть» в «Уставах Божественной Літургії» С. Кульчевского). Місцева інтелігенція долучилася до запису народних мелодій лише у повоєнне культурне відродження межі XVIII–XIX ст. («Пісня про Ляшка» в «Ірмологіоні» І. Югасевича-Склярського).

2. Через відсутність до 1833 р. на Закарпатті музичних реформ між початковими етапами формування музичної фольклористики утворився перехідний період. Паростки ранньоромантичних тенденцій пробуджували інтерес до народної пісні, однак проблематичність запису мелодій не дозволяла збільшити кількість фольклорних нотацій. Вони й надалі залишалися поодинокими.

3. Повноцінне розгортання національного руху на Закарпатті розпочалося пізніше, ніж на Галиччині – в період буржуазної революції 1848–1849 рр. Через запізнений старт, пісенниковий і композиторський періоди нашарувалися один на одного. Їх об'єднало зацікавлення міським фольклором.

4. Пісенниковий період розпочався з текстових фольклорних збірників, в яких для співу народної пісні відводилася спеціальна примітка з інципітним посиланням на мелодію конкретного загальновідомого народновокального твору (пісенники В. Довговича). Нотні співаники з'явилися на межі 1840–1850-х рр. та утворили два різновиди: літературно-фольклорні, які включали підкладання авторських поезій під мелодії народних пісень, і власне фольклорні, що містили

народні пісні. Літературно-фольклорні пісенники на Закарпатті отримали більше поширення, ніж на інших теренах України. Фольклорні збірники поєднали аматорський рівень нотного запису з нехарактерними для перших пісенників елементами етнографізму.

5. Композиторський період сприяв формуванню в регіоні національної композиторської школи, що для формування передумов музичної фольклористики було важливим. Перша композиторська хвиля утверджувалася у хоровому жанрі, переживала піднесення і спади. Провідну роль у національній розбудові музичного мистецтва відіграло духовенство.

Основні положення розділу розкрито у публікаціях «Зародження музичної фольклористики на Закарпатті» [185], «Передумови формування музичної фольклористики Закарпаття (особливості першого етапу)» [198], «Василь Талапкович та його перший на Закарпатті нотний збірник народних пісень» [172].

РОЗДІЛ 2
Б. БАРТОК і Ф. КОЛЕССА У СТАНОВЛЕННІ МУЗИЧНОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ НА ЗАКАРПАТТІ

2.1 Вступні зауваги

Кінець XIX – початок XX ст. характеризувалися якісними змінами в житті Європи. Період зламу століть ознаменував розгортання науково-технічного прогресу, появу епохальних винаходів (радіо, кіно, паровоза, автомобіля, телеграфа, фонографа і т. д.); виявилися періодом високої інтенсивності у розвитку різних галузей науки та мистецтва. Плюралізм породив співіснування різних мистецьких течій. Формувалися нові науки, в числі яких етномузикологія.

Одним із чинників стрімкого розвитку музичної фольклористики стало винайдення фонографа. У Відні (1899), Парижі (1900) та Берліні (1900) були засновані перші в Європі фонограмархіви, що перетворилися на центри дослідження народних музичних культур [71, с. 98, 109]. Австро-Угорщина стала одним із європейських лідерів у фонографуванні народної музики. Закарпаття ж, як складова її частина, опинилося в колі інтересів спочатку угорських етнографів-філологів, а згодом – дослідників народної музики. Заснована в Ужгороді у 1891 р. філія *Етнографічного товариства Угорщини (див. прим. у Дод. А.2.1)* та ініціатива секретаря товариства – Бели Вікара, що активно пропагував новий метод фіксації народної музики, вплинули на появу в регіоні народнопісенних рекордувань.

Перший фонозапис закарпатського музичного фольклору з'явився 1908 р. в межах проекту Етнографічного товариства Угорщини *(див. прим. у Дод. А.2.2)*. Відповідальним за його організацію і проведення було призначенено члена ужгородської філії цього товариства, видатного етнографа, історика та філолога – Гіадора Стрипського. Звукова колекція охопила 50 зразків коломийок і планувалася для етнографічного музею в м. Клуж (нині Румунія). У 1910 р. фонозбірка була перевезена в Етнографічний відділ Будапештського національного музею. На цьому інформація обірвалася. Відомості про місце

збереження й географію звукозаписів фонографічного доробку Г. Стрипського відсутні. Існує лише припущення, що це були матеріали з Мараморошу [243].

З іменами одного із фундаторів українського етномузикознавства Філарета Колесси та засновника угорської музичної фольклористики Бели Бартока було пов'язано продовження фонографування музичного фольклору на Закарпатті й започатковано етномузикознавче вивчення народної музики краю. Прикметно, що хронологія перших у регіоні народномузичних рекордувань австро-угорського періоду виявилася досить щільною: 1908 р. – фонозаписи Г. Стрипського, 1910, 1912 р. – Ф. Колесси; 1911–1913 рр. – Б. Бартока *(див. Дод. Б.19, В.12).*

2.2 Дослідження Б. Бартока на Закарпатті (1911–1940)

До вивчення закарпатської народної музики Б. Бартока спонукала необхідність розв'язання більш глобального питання: з'ясування самобутності угорської народної музики на основі порівнянь з народною музикою сусідніх народів. Оскільки на північному заході угорці межували з українцями, а друкованих нотних збірників цього регіону на той час не існувало, учений провів власні польові обстеження, до яких за апробованою практикою залучив фонограф.

2.2.1 Документування музичного фольклору

Польові обстеження. Тривалий час відомості про закарпатську експедицію Б. Бартока в українські села були приблизними та містили розбіжності [11; 35; 258] *(див. прим. у Дод. А.2.3)*. Інформаційну прогалину у цьому питанні заповнив Б. Луканюк. У статті «Зібрання Б. Бартока на Закарпатті» [164] він з'ясував три ключові питання: 1) маршрут експедиції, 2) час її проведення, 3) обсяг і список зібраного фольклорного матеріалу. Низку доповнень стосовно фонозаписів цієї експедиції внесла І. Довгалюк [71, с. 549–551]. З'ясування окремих деталей належить і авторці дисертаційного дослідження. Узагальнення новітніх даних і власних напрацювань допомогло оновити відомості про польові обстеження угорського вченого на Закарпатті.

Прагнучи уникнути іншонаціональних впливів, місцем досліджень Б. Барток обрав передгірну та гірську територію центральної частини Закарпаття *(див. прим. у Дод. А.2.4),* яка за класифікацією В. Гошовського становила межу боржавського та східно-верховинського музичних діалектів. Експедиція була розвідковою, залучила методику «кущово-гніздового» збирання фольклору, яку вперше запровадив в експедиційну практику Й. Роздольський. Географічне планування Б. Бартоком польових обстежень окреслило трикутник із населених пунктів, розташованих на відстані приблизно 25–30 км^2, а для вивірки окремих даних включило відвідування найближчих сусідніх сіл *(див. Дод. Е. 2).*

Відповідно до нумерації фонографічних валиків, які проставив угорський учений, маршрут експедиції пролягав через села Верешмарт (нині Велика Копаня) – Салдобош (Стеблівка) – Довге, приблизно рівновіддалених між собою. Додатково дослідник відвідав два прилеглі населені пункти менших розмірів: на північному заході від Салдобоша – Сокирницю, а на південному сході від Довгого – Липецьку Пóляну *(див. прим. у Дод. А.2.5)*. У Сокирниці вчений зіткнувся з посиленням румунських впливів *(див. прим. у Дод. А.2.6)*, а от Липецька Пóляна, ізольована гірським хребтом і розташована в стороні від автомобільних і залізничних шляхів, виявила стильову спорідненість із народною музикою Довгого. Причиною обрання двох останніх сіл могла стати інформація про місце проживання місцевих віртуозів-скрипалів (у Сокирниці – Івана-Богача Сабадоша, у Липецькій Пóляні – Дмитера Федерацького). Саме від них була записана більша частина фольклорних матеріалів цих сіл. Побувавши в п’яти населених пунктах, Б. Барток відібрав кращі зразки української питомої культури: народні пісні та інструментальні мелодії. Обсяг звукозаписів склав 93 твори.

А от рік проведення експедиції, зазначений Б. Луканюком, у зв’язку із залученням додаткової інформації варто переглянути.

Судячи з датувань нотних прикладів у додатках праці Б. Бартока «Народна музика Угорщини та сусідніх народів», на Закарпатті вчений провів не одну, а три музично-етнографічні експедиції: в 1911 р. – *в українські* села Угочського та

Мараморського комітатів, у 1912 р. – *в угорські* села Угочського [Нодьтарно (нині Хижа)] та Березького комітатів [округ Мукачево: Дерцент (Дрисино), Баркасот (Баркасове); округ Косино: Райфайнофалут (Райфайново), Форношт (Ліскове), округ Ужгород: Кінчестанят (Кінчеш), Хомокот (Холмок)] [8, с. 63, 68, 69, 72], у 1913 р. – у румунські села вздовж річки Тиса до Кішбочкот (Малого Бичкова) [8, с. 68, 69] *(див. прим. у Дод. А.2.7)*. Перші два обстеження виявилися рівновеликими й охопили бл. 90 фольклорних зразків: у першій експедиції – 93 твори, у другій – 86. В обох випадках територія досліджень була розташована неподалік від станції Кіралгаз (нині Королеве Виноградівського району), лише в різних напрямах: українські села – в північно-східному, угорські – у південно-західному. Отож Б.Луканюк абсолютно вірно дійшов до висновку, листівка Б. Бартока з Кіралгазу від 21.01.1912 р. була пов'язана з проведенням експедиційної роботи і що п'яти днів вповні вистачало для запису близько 90 творів. Однак, за новоз'ясованою інформацією не української, а – угорської. А якщо це так, то не має сенсу піддавати сумніву вказаний самим Б. Бартоком рік збирання українського фольклору Закарпаття – 1911 р., тим більше, що в питанні паспортизації видатний етномузиколог був дуже скурпульозним і прискіпливим. При цьому слушним є припущення Б. Луканюка, що українська екседиція могла відбутися взимку, про що свідчать записи низки колядок і коляд *(див. прим. у Дод. А.2.8)*.

Прагнучи отримати цілісне уявлення про закарпатську народну музику, учений приділив однакову увагу як вокальним, так інструментальним жанрам. Комплексний підхід позначився на результатах експедиції: вокальних творів – 52, інструментальних – 41. В окремих селах співвідношення між вокальними та інструментальними зразками видозмінювалося *(див. Дод. Д. 3 і прим. А.2.9)*.

Народновокальні зразки. У пісенних записах виявилося 25 % обрядового фольклору та 75 % звичайних пісень. Фіксуючи найтиповіше, Б. Барток відобразив особливу любов закарпатців до різдвяно-новорічних та весільних пісень. Йому було наспівано 8 зразків зимової обрядової музики (три колядки, чотири коляди й одну маланкову пісню *(див. прим. у Дод. А.2.10)*, що становило

15 % від усіх вокальних записів), а також п’ять творів весільного обряду (в т. ч. два ладкання) (разом 10 %). Шар звичайних пісень вразив угорського ученого домінуванням коломийки, зразків якої виявилося більше, аніж усіх інших необрядових пісень разом узятих: 38 % (20 творів). Як наслідок, у дослідженні «Народна музика Угорщини та сусідніх народів» він назвав коломийку найтиповішим жанром українських Карпат.

Народноінструментальні зразки. Інструментальна народна музика була зафіксована в гірських селах і відобразила побутування типових інструментів: трембіти, дримби, сопілки та скрипки. Угорський учений записав на фонограф специфіку сольної інструментальної гри початку ХХ ст. Звукозаписи Б. Бартока зберегли розвинену колись у Довгому традицію трембітування, яка нині вже зникла. Окрім найпоширеніших сигналів-повідомлень (у т. ч. про викрадення овець), він зафіксував унікальне виконання рапсодії «Коли дівчина загубила вівці, і коли їх знайшла» *(див. прим. у Дод. А.2.11)* та програмного твору «Пісня старої діви» [всього п’ять зразків гри на трембіті]. У селах східноверховинського музичного діалекту Салдобош (Стеблівка) і Сокирниця етномузиколог звернув увагу на поширення жіночого (дівочого) музикування на дримбі (сім зразків) і вівчарських сопілкових награвань (три зразки). Надзвичайно цінними виявилися дослідження традиційної скрипкової музики (аж 25 зразків) у виконанні народних музик із сіл Липецька Пóляна та Сокирниця *(див. прим. у Дод. А.2.12.)*. Їх репертуар виявився багатим на танцювальні мелодії («Заверті», «Увиванець», «Тропотянка», «Танець для двох ніг», «Чардаш», «Мараморський румунський», «Трансільванський румунський танець») та інструментальні імпровізації.

Фонографування. Рекордуючи *народновокальну* музику Закарпаття, Б. Барток дотримувався поширеної методики фіксування першої строфи пісні та, як вказує І. Довгалюк, на валик поміщав три (рідше чотири) твори [71, с. 550–551]. Зразки ж *інструментальної* музики учений записував повністю.

Закарпатська фоноколекція схоплених Б. Бартоком народних мелодій загалом налічує 38 валиків, які зберігаються в архіві Будапештського етнографічного музею (Néprajzi Múzeum) під реєстраційними номерами 1859–

1893, 1895–1897 [403] *(див. Дод. Д.1–Д.2 і прим. А.2.13)*. За оцінкою Б. Луканюка, вона «становить, хоч і порівняно скромний, але […] вагомий внесок в музичну етнографію Закарпаття, що не втратив і ніколи не втратить своєї високої наукової вартості. Особливо цінні бартоківські фонозаписи зразків народної інструментальної музики початку XX століття – перші в практиці нашої етномузикології» [164, с. 57].

Транскрипції. Разом із фонозаписами у Будапештському етнографічному музеї зберігаються «схематичні транскрипції мелодій (виконані збирачем по гарячих слідах), нерозшифрований польовий зошит зі словесними текстами пісень (занотованих латинкою)» [164, с. 55]. З цих матеріалів опубліковано лише чотири нотації: дві коломийки («Та не сама, не сама» з Довгого, «Сидить Юра коло мура» з Верешмарта/Великої Копані), подані у Нотних додатках до монографії «Народна музика Угорщини та сусідніх народів» – № 63, 64а) [8, с. 72] і два трембітальні награвання із Довгого, проілюстровані у статті В. Шостака «Архаїчні форми інструментального музикування на Закарпатті» [361, с. 32, 35]. Їх доступність дає змогу проаналізувати специфіку закарпатських транскрипцій Б. Бартока.

Інструментальні зразки. Транскрибування трембітальної музики відобразило уважність угорського ученого до багатьох музичних параметрів. Ним відтворено вільну ритміку, елементи манери виконання (мелізматику, нетемперовані глісандо до визначеного звуку, форшлаги, ґлісандо, динамічні градації на одному звуці: *crescendo – diminuendo*), а також ставлення до звукоподачі, що проступило у супровідних штрихах (*legato, staccato, marcato, non legato*) *(див. Дод. Г.3)*. Прикро, що під час сучасного передруку транскрипцій було упущено позначки темпу, що суперечить Бартоковій пунктуальності. Угорський етномузиколог ніколи не упускав їх з поля зору, подавав їх за метрономом і завжди радив фіксувати хронометраж творів за допомогою секундоміра.

Народновокальні зразки. Нотації народних пісень, опубліковані у нотних додатках до праці «Народна музика Угорщини та сусідніх народів» Б. Бартока,

строго відповідають оригіналу. Вони містять точні темпові позначення (№63 – ♩ =84; №64а –♩=72), підкладання текстів мовою оригіналу. Для відзначення складочислової будови вірша у нотах застосовано спеціальні знаки, які визначили межі складочислових груп і віршованих рядків (*/,], //*). У № 63 при ключі зазначена нейтральна секста чвертьтоновим заниженням (/2) – тобто не ½ тону, а на його половину –$^{1}/_{4}$ тону нижче від звичайного неальтерованого звуку, що відобразило прагнення транскриптора максимально наблизити запис до народного звучання. На відміну від нотацій інструментальних творів, поданих в абсолютній звуковисотності, вокальні – задля порівнянь – транспоновані у тональність «Соль».

Загалом, музично-етнографічні транскрипцій Б. Бартока – високофахові. Вони засвідчують, що в 1910–1930-ті рр. учений тяжів до морфологічних нотних записів з елементами фонетичних. Видання нотного збірника зі записами бартокової експедиції, як і його звукової колекції закарпатської музики початку XX ст., дотепер залишається справою перспективи. Хоча на необхідності друку наголошував і К. Квітка, коли у 1925 р. писав: «поки що збірник неопублікований» [110, с. 214], і Б. Луканюк, який у 1995 р. зазначав: «Варто було б опублікувати закарпатську збірку Б. Бартока, зробивши її доступною як для зацікавлених дослідників, так і для найширших кіл громадськості» [164, с. 57]. Вона би стимулювала вивчення етномузикознавчої спадщини угорського вченого, розширила дослідницьку базу і сприяла б розв’язанню низки наукових питань.

2.2.2 Наукові студії

Музичний фольклор Закарпаття й Галичини (в контексті виявлення взаємовпливів з угорською музикою) Б. Барток розглядав у працях «Угорська народна пісня» (Будапешт, 1924) і «Народна музика Угорщини та сусідніх народів» (Будапешт, 1934) *(див. прим. у Дод. А.2.14)*.

Спираючись на результати власної фольклористичної експедиції та існуючі збірники (текстові й нотні), етномузиколог висловив сміливу, але недостатньо обґрунтовану гіпотезу про те, що карпатська коломийка, потрапивши в угорське середовище, могла дати поштовх для формування нової гілки угорського фольклору – так званої новоугорської народної пісні. Б. Барток інтуїтивно окреслив шлях поступових трансформацій: коломийка → угорська чабанська пісня (пісня свинопасів) → куруц-пісня і рекрутська пісня («вербункош») → новоугорська пісня [3, с. 150]. Перший етап перетворень учений продемонстрував кількома нотними прикладами угорських чабанських пісень. Із них випливало, що під угорським впливом українська коломийка «змадяризувалася»: дворядкова строфа перетворилася на чотирирядкову, характерна коломийкова ритміка з рівномірною пульсацією дрібних тривалостей замінилася на синкопований ритмічний малюнок або так званий угорський коріамбус (зіставлення пунктованого ритму із синкопованим), темп уповільнився, а форма змадяризованих коломийок стала кільцевою, як у новоугорських піснях. Подальші етапи перетворень обмежувалися лише інтуїтивними припущеннями, позбавленими доказовості. Щодо другого рівня трансформацій зазначено: «в XVIII столітті […] рекрутські пісні урбанізувалися, а їх *схожість із чабанськими піснями знівелювалася*» [3, с. 149], щодо третього: «*дослідити взаємозв'язок між новоугорськими та рекрутськими піснями виявилося ще важче*, аніж між рекрутською музикою та чабанськими піснями» [3, с. 150] (*курсив мій. – В. М.-Н.*).

Зворотній вплив угорського музичного фольклору на західноукраїнську народномузичну культуру, за спостереженням Б. Бартока, проступає у проникненні новоугорських пісень на пограничні українські території. Це бачив і Ф. Колесса: «мадярські впливи, що помітні у галицьких лемків, на Закарпатті проступають ще сильніше» [3, с. 117]. Але масштаби цього впливу виявилися вражаючими. За підрахунками угорського ученого в нотних виданнях «Народні пісні з південного Підкарпаття» і «Народні пісні з галицької Лемківщини» Ф. Колесси «із 153-х пісень першого збірника 63 (тобто понад

40 %), а з 817 пісень другого збірника 149 (тобто майже 20 %) є народними піснями угорського походження» [3, с. 150]. Причиною поширення новоугорських пісень було спільне військо, а в південно-західному терені України ще й наслідки політики «мадяризації» в результаті якої «*в останні десятиріччя минулого і початку нового століття (курсив мій. – В. М.-Н.)* українська народна музика зазнала ще більшого угорського впливу, ніж народні пісні словаків» [3, с. 150]. Вказуючи на цей факт, Б. Барток мав на увазі, насамперед, Закарпаття й опирався також на свої дитячі враження від Севлюша (нині Виноградів), де асиміляція угорської культури проходила інтенсивно. Та ототожнювати (хоча й попередньо) прояв угорсько-українських взаємовпливів Закарпаття з усією Західною Україною без аналізу тогочасних збірників І. Колесси, О. Роздольського–С. Людкевича, відповідних записів К. Квітки *(див. прим. у Дод. А.2.15)*, на думку Б. Луканюка, було, принаймні, некоректно, тому що угорський вплив у Західній Україні був значно меншим.

Та якщо бартокове бачення угорсько-українських зв’язків сучасники сприймали як констатацію підтвердженого факту, то його гіпотеза про вплив коломийки на новоугорську музику вже у той час викликала різну реакцію.

Повага до беззаперечного авторитету вченого одних у 1920–1940 рр. спонукала прийняти його припущення як аксіому. Така позиція відобразилася в публікаціях «Nepünk dalai» [«Пісні нашого народу»] Л. Горвата (Будапешт, 1924), «A magyarság táncai» [«Угорські танці»] Р. Прікелла (Будапешт, 1924), «Руська народна пісня /пути історичного розвитку/» П. Милославського (часопис «Зоря», № 1–2 за 1942 р.) тощо. В умовах окупації 1939–1944-х рр. ця теза вченого допомогла закарпатській інтелігенції відстоювати право на розвиток місцевої культури.

Критичний підхід до концепції етномузиколога у 1940–1950-х рр. породив дискусії. Одним із перших (хоча й делікатно) Б. Бартоку опонував Д. Задор. У статті «Коломийка в руськой народной творчости» («Зоря», № 3–4 за 1942 р.) він вказав: «подвоєна форма», заповільнення темпу […] можуть витікати із самої коломийки […]. Про наявність впливу на неї новоугорських мелодій тут не

можна стверджувати» [394, с. 380], а щодо пунктованого ритму дипломатично зазначив: «напевно в багатьох випадках не обійшлося без угорського впливу. Хоча можна припустити, що ця ритмічна своєрідність могла виникнути і самостійно, як результат певного настрою, емоційного стану» [394, с. 381].

На гіпотезу Б. Бартока про вплив коломийки на угорські чабанські пісні гостро відреагував З. Кодай. У книзі «Угорська народна музика» (1956) він схилявся до думки, що прототипом чабанських пісень слугував марійський фольклор, і підтверджував своє бачення виявленням спільних рис (пентатоніка, типові мелодичні звороти, ритмічні малюнки кадансів тощо).

Із новою силою дискусія розгорнулася з публікацією монографії «Біля джерел народної музики слов'ян» (1971) В. Гошовського. У нарисі «Коломийка» український етномузиколог зауважив, що З. Кодай проіґнорував застосовану Б. Бартоком типологічну класифікацію і через цю методологічну помилку прирівняв коломийкові типи угорських й українських пісень до «неколомийкових типів марійських й інших угорських пісень» [44, с. 202], а також не врахував, що у більшості чабанських пісень транспозиція мелодичного матеріалу на квінту (кварту чи інші інтервали) відсутня. Підтримуючи бартокове припущення й пропускаючи його крізь призму історичного минулого, В. Гошовський уточнив: 1) чабанські пісні – це не запозичені, а асимільовані коломийки, носіями яких у XVI–XVII ст. були *закарпатські* чабани; 2) відсоток цієї музики в угорському фольклорі був настільки мізерним, що не мав перспектив для розвитку; 3) зв'язок між коломийками і рекрутськими піснями міг відбутися безпосередньо через закарпатських утікачів після поразок куруцьких повстань під проводом Імре Текелі проти Габсбурзької імперії, а потім Ференца II Ракоці (XVII–XVIII ст.). Уникаючи розправ, кілька тисяч учасників куруцького руху «розсіялися» серед угорців, а опинившись у війську, вплинули на видозмінення угорських рекрутських пісень. У кінцевому варіанті гіпотеза Б. Бартока у поданні В. Гошовського була скорегована таким чином: 1) на території Угорщини українська коломийка дала два розгалуження: одне – в чабанському середовищі; інше – в рекрутському; 2) перспективу подальших

трансформацій отримала тільки друга гілка: українські коломийки → рекрутські пісні → новоугорські пісні *(див. Дод. Ж. 1).*

Запропонована В. Гошовським версія «поділила» припущення Б. Бартока на дві частини. Перша – підтвердила українсько-угорські зв'язки між коломийкою й угорською чабанською піснею (спільність структури вірша), у другій – історичне підґрунтя не змогло замінити відсутності музичних доказів. Отож, якою би привабливою не була думка угорського ученого про вплив коломийки на новоугорську пісню, вона залишилася не підтвердженою гіпотезою.

Відтворення закарпатської музики у композиторських творах. Матеріали закарпатських експедицій відбилися у композиторській творчості Б. Бартока. Співробітник Барток-архіву В. Ламберт у 1978 р. виявила в його творах (*переважно у скрипкових!*) шість цитат закарпатського фольклору [381] і низку авторських тем, написаних у дусі закарпатських мелодій *(див. прим. у Дод. А.2.16).* Угорського музиканта приваблювали асимільовані й запозичені народномузичні жанри українсько-угорського пограниччя. Як учений, він прагнув до наукової точності, як митець, відтворював атмосферу народного музикування і враження від зустрічей із виконавцями. Цим зумовлений художній підхід і пошуки нових звукових «фарб» і новаторських прийомів. *Сучасне* художнє прочитання закарпатського фольклору Б. Барток здійснив *вперше*.

Таким чином, Бартокові дослідження українського музичного фольклору Закарпаття охопили: 1) експедицію в українські села, під час якої було записано на фонограф 93 твори, 2) музично-етнографічні транскрипції, 3) розгляд взаємовпливів на межі української й угорської музичних культур («Угорська народна музика» й «Народна музика Угорщини та сусідніх народів»). Напрацювання угорського етномузиколога стали цінним внеском у пізнання народної музики Закарпаття, збагатили його композиторську творчість, а в 1940–1950-х рр. сприяли становленню етномузикознавства в регіоні.

2.3 Закарпатські дослідження Ф. Колесси (1910–1945)

Важлива сторінка історії музичної фольклористики Закарпаття пов'язана і з ім'ям корифея української етномузикології – Філарета Колесси *(див. Дод. Б.20, В.11).* На відміну від Б. Бартока, він вивчав закарпатську народну музику ґрунтовніше, що позначилося на кількості фольклористичних експедицій, нотних збірників і наукових статей. У своїх студіях Ф. Колесса сконцентрувався винятково на вивченні народних пісень. Інтерес українського етномузиколога до музичного фольклору Закарпаття тривав 35 років (1910–1945) і припав на австро-угорський (1910–1912), чехословацький (1922–1938) та радянський (1945) періоди. Найрезультативнішим виявився чехословацький період, коли край входив до складу Чехословацької Республіки.

Окремі грані наукової діяльності українського вченого у південно-західному регіоні України висвітлювали К. Квітка [113], С. Грица [122], В. Гошовський [28; 36; 46,], Ю. Костюк (Костьо) [131], І. Довгалюк [70–72], авторка дисертації [3; 186] *(див. прим. у Дод. А.2.17).* Та нині постала необхідність об'єднати наявну інформацію й проаналізувати її у світлі сучасних вимог.

2.3.1 Документування музичного фольклору

Польові обстеження. Ф. Колесса здійснив три закарпатські експедиції: у 1910, 1912 та 1929 рр. Перші дві відбулися перед Першою світовоюї війною, коли вказаний регіон разом з іншими західноукраїнськими землями входив до складу Австро-Угорщини. За дослідженням І. Довгалюк, учений провів їх паралельно з виконанням двох різних проектів: 1) австрійського уряду «Народна пісня в Австрії» та 2) Етнографічної Комісії НТШ ім. Шевченка «Корпус українського фольклору». Обстеження фольклору закарпатських сіл попередньо у плани вченого не входило, воно виникло спонтанно.

Перебуваючи в 1910 р. на межі із Закарпаттям, Ф. Колесса помітив, що «в селах, близше до угорської границі (як н. пр. Бітля) слідний вплив угорських і словацьких пісень як у мелодіях, так і у лексиці пісень» [71, с. 367]. Це спостереження спонукало перевірити ступінь зростання впливів безпосередньо

на території Угорської Русі, й український учений зробив виїзд у високогірні закарпатські села, які за тогочасною етнографічною класифікацією належали до Бойківщини *(див. прим. у Дод. А.2.18)*. Його марштрут проліг через населені пункти Ужок, Волосянка, Кострини та Люта Березнянського повіту Ужської сто́лиці/комітату*)* (нині Великоберезнянський р-н), розташовані у верхів'ях річок Уж і Лютянка *(див. прим. у Дод. А.2.19).* Ужок виявився прилеглим до Волосянки і його фольклор стилістично не контрастував пограниччю Прикарпаття, тому Ф. Колесса тут не затримався – записав лише одну пісню. Натомість, у Волосянці було зібрано 24 твори (роботу прискорило залучення фонографа). Далі він попрямував на південний захід (у бік словацько-угорських впливів). Оминаючи села Луг, Ставне, Жорнава, зупинився в Кострино, де зафіксував 45 творів і відійшов на схід «у глибинку» – кінцеве село вздовж лінії Кострино–Вишка–Люта, де зібрав 30 пісень. Обрані населені пункти географічно утворили трикутник із середньою відстанню між селами бл. 20 км, що засвідчило про застосування «кущово-гніздового» методу розвідкових обстежень. Сумарно в чотирьох селах Ф. Колесса записав 100 народнопісенних творів *(див. прим. у Дод. А.2.20)*.

У 1912 р. у гірських селах Лемківщини на межі адміністративних кордонів між Галичиною та Угорською Руссю, Ф. Колесса вдруге зіткнувся з посиленням словацько-угорських впливів, відтак, здійснив короткочасний виїзд в угроруські села Цигелка та Нижній Тварожч Бардійовського повіту Шариської сто́лиці /нині Цигелька і НижніТварожец Словаччини/, що розташовані на відстані 10 км. У них учений зафіксував 61 пісню (30 – у Цигелці і 31 – у Тварожч).

Обидві експедиції проведено влітку, в канікулярний період. Вони «тривали разом 7 днів» [3, с. 17]. Характеризуючи склад виконавців, Ф. Колесса зазначав, що «переважну частину пісень [було] записано від дівчат і жінок, але подекуди, напр. у Волосянці й Костринах, співали також парубки» [3, с. 17]. Як вказує І. Довгалюк, уникаючи політичних проблем, зумовлених агресивною мадяризацією, інформацію про ці обстеження дослідник певний час тримав у таємниці та вперше оприлюднив її після розпаду Австро-Угорщини

у передмові до збірника «Народні пісні з південного Підкарпаття» (1923) [71, с. 366].

Третя закарпатська фольклористична експедиція Ф. Колесси відбулася в чехословацький період відразу по закінченні І Міжнародного з'їзду слов'янських філологів, що проходив 6–13 жовтня 1929 р. у Празі. Її проведення засвідчило про співпрацю галицького ученого з ужгородською «Просвітою» і, насамперед, з ученим європейського рівня І. Панькевичем, котрий вбачав необхідність паралельного вивчення текстової та музичної сторін народних пісень. Налагодження творчих контактів було взаємокорисним: Ф. Колессі – уможливлювало реалізацію наукових проектів, розпочатих у цьому регіоні (організацію польових обстежень, опублікування музично-етнографічних збірників, розвідок, хорових обробок місцевих народних пісень); Закарпаттю – стимулювало зародження етномузикознавства, спонукаючи місцеву інтелігенцію до нотацій і пізнання народної музики свого краю. Не останню роль у заохоченні етномузиколога відіграла й оплата його досліджень. У листі від 07.03.1923 р. Ф. Колесса зауважував: «Се праця з ідейного боку дуже приманчива […], до того ж вона куди краще виплачується, як […] в тутешніх виданнях» [36, с. 116].

Польові обстеження 1929 р. було заплановано заздалегідь. І. Панькевич оформив офіційне приватне запрошення на приїзд Ф. Колесси в Ужгород відразу після завершення І Міжнародного з'їзду слов'янських філологів і тим самим подовжив період перебування українського вченого в Чехословацькій Республіці (на термін «несповних двох неділь» [3, с. 104]). Галицький етномузиколог отримав дозвільний документ на пересування в околицях Ужгорода та додатковий час, який використав винятково на польові записи народних пісень ще не вивченої етномузикологами південної (передгірно-низинної) частини Ужансько-Тур'янської долини.

Щодо тривалості цієї експедиції в літературі спостерігаємо розбіжність. У повідомленні І. Панькевича за 1929 р. про І Міжнародний з'їзд славянських філологів у Празі, опублікованому в часопису «Подкарпатска Русь», зазначено,

що записи українського вченого тривали «бігом трьох днів» [271, с. 219]. У передмові до збірника «Народні пісні з Підкарпатської Руси» (1938) Ф. Колесса вказав інший час – «несповна двох неділь» [3, с. 104]. Вірогідно, з дипломатичних міркувань І. Панькевич применшив період проведення цієї експедиції (адже офіційно етномузиколога було запрошено в гості). Вже через дев'ять років не було сенсу щось приховувати, тим паче, що й обсяг зібраного матеріалу – 160 пісень (включаючи текстові варіанти) не вкладався в три дні запису слуховим способом.

Маршрут розвідкових експедицій Ф. Колесси окреслив трикутник із сіл Раково Перечинського округу, Невицьке Ужгородського округу та Горяни (з прилеглими населеними пунктами Радванка та Ужгород) Ужгородської жупи *(див. прим. у Дод. А.2.21)*. Те, що першим було Раково, підтверджує коментар до обставин виконання народних пісень у цьому селі: «співали на […] "бабин вечер"» [249, с. 54], що проводився на святкування Покрови (14 жовтня), а це було на наступний день після закінчення міжнародного форуму. Подальші населені пункти були розташовані вздовж головного транспортного та залізничного шляхів і вели до Ужгорода, звідки учений виїхав до Львова (найімовірніше, залізницею, хоча у 1929 р. в Ужгороді було відкрито й аеропорт). Відстань між опорними селами становила орієнтовно 20–25 км [Раково–Невицьке = 26 км (у південно-західному напрямку); Невицьке–Горяни = 17 км (на південний схід)]. Обсяг фольклорного матеріалу в кожному селі виявився інакшим.

У Раково вчений записав 102 пісні *(див. прим. у Дод. А.2.22)*. Велика кількість пісенного матеріалу зумовлена тим, що в експедиції Ф. Колесси це село виявилося єдиним населеним пунктом Тур'янської долини і представляло народнопісенний матеріал невідомого йому ареалу. Окрім того, місцевий учитель Іван Гнатик за дорученням І. Панькевича зорганізував до запису аж 12 виконавців, котрі готувалися співати як окремо, так і групами *(див. Дод. Д.11)*. На початку перебування у с. Раково у святкові дня відзначення Покрови Богородиці етномузиколог фіксував пісні повністю, вже перед від'їздом

обмежувався у записі лише першими строфами. Кількість скорочених пісень у цьому селі виявилася незначною (17 %). Найбільше їх припало на спів Марії Стегури, репертуар якої був великим і, вірогідно, виконувався в останній день запису *(див. Дод. Д. 11)*.

У Невицькому, культурою якого на І Міжнародному з'їзді слов'янських філологів зацікавив науковців І. Панькевич, етномузиколог записав вдвічі менше матеріалу – 42 пісні (переважно в колективному виконанні від двох груп дівчат). Зросла кількість скорочених пісень, що становили вже 43 %. Учений поспішав не пропустити винобраня у Горянах і весілля у Радванці, намічені для запису супроводжуючим помічником Миколою Гнатишаком *(див. прим. у Дод. А.2.23)*. Завершенням експедиції стали околиці Ужгорода. Оскільки до закінчення терміну дії закордонної візи залишилося мало часу, тут Ф. Колесса записав небагато: у Горянах – вісім пісень, у Радванці – шість, в Ужгороді – дві (разом 16 творів). Однак останні враження виявилися одними із найяскравіших: вперше етномузиколог побачив винобраня *(див. прим. у Дод. А.2.24)*.

Загалом ужинок третьої експедиції Ф. Колесси склав 160 пісень (включно з варіантами). Враховуючи, що учений працював без фонографа, це було багато. Його приїзд 1929 р. на Закарпаття виявився останнім. Хоча, як засвідчують листування з І. Панькевичем і передмова до збірника «Народні пісні з південного Підкарпаття»), окрім нереалізованих виїздів 1914, 1923, 1924 рр. були плани на 1930, 1937 і 1938 рр. для запису народних пісень гуцульської Мараморощини, щоби доповнити бойківські (1910) і лемківські (1912) обстеження *(див. прим. у Дод. А.2.25)*. Але втілити задумане в життя не судилося.

Отож, під час трьох проведених на Закарпатті фольклористичних експедицій учений відвідав 11 сіл, записав 326 пісень (включно з варіантами), а загальний польовий час зайняв неповних три тижні. Його обстеження були розвідковими. Етномузикологу вдалося дослідити територію Ужанської долини та частину Низьких Бескúдів, розташованих у західному напрямку від верхів'я ріки Уж уздовж пасма високогірних хребтів. Загалом, експедиції виявилися результативними та принесли низку музично-етнографічних відкриттів.

Фонозаписи. Як зазначав сам Ф. Колесса у передмові до збірника «Народні пісні з південного Підкарпаття», його перші закарпатські експедиції супроводжувалася звукозаписами на фонограф. Проте техніку він залучав вибірково: «Мельодії списував я по части при допомозі фонографу, а по части безпосередньо з голосу народних співців» [3, с. 17]. Дослідник рекордував рідкісні жанри, складні для нотацій народномузичні твори, а також пісні, для запису яких залишалося мало часу (у цьому випадку фіксувалася лише перша строфа пісні). Кількість фонозаписів була меншою за загальну кількість нотацій.

Закарпатська звукова колекція українського вченого постраждала від наслідків двох світових воєн, відтак, частина фонографічних валиків була втрачена. Збережені ж матеріали дуже пошкоджені часом і перезволоженням. Вони важко прослуховуються, окремі з них не мають паспортних даних. Як зазначала І. Довгалюк, із матеріалів закарпатських експедицій Ф. Колесси на сьогоднішній день збереглися фонографічні валики народних пісень із сіл Люта та Волосянка. Вони знаходяться у фондах Інституту народознавства НАН України у Львові й потребують оцифрування [71, с. 378].

2.3.2 Музично-етнографічні збірники

За матеріалами закарпатських польових обстежень Ф. Колесса уклав два збірники: «Народні пісні з південного Підкарпаття» та «Народні пісні з Підкарпатської Руси».

«Народні пісні з південного Підкарпаття (тексти й мелодії із вступною розвідкою) / зібрав і зредагував Др. Філярет Колесса» *(Ужгород, 1923)* [249]. Історію укладення цього збірника висвітлено у листуваннях між І. Панькевичем і Ф. Колессою [36] та напрацюваннях І. Довгалюк [71]. З них відомо, що чорнові нотації народнопісенних творів учений зробив майже відразу після експедицій, а у 1921–1922 рр. переписав їх начисто. Поштовхом для створення музично-етнографічного збірника послужила пропозиція І. Панькевича подати його на конкурс, оголошений Шкільним відділенням Цивільної Управи Підкарпатської Русі (разом з композиторськими обробками

пісень цього збірника), та можливість опублікування [36, с. 111]. Дослідник спланував застосувати у збірнику розроблений ним класифікаційний підхід укладання пісень за структурою вірша, відшукати паралелі до зібраних творів (що практикувалось у виданнях НТШ) і написати розгорнуту вступну розвідку з характеристикою фольклорного матеріалу. Остаточним результатом роботи він був задоволений, однак виконання поставлених завдань зайняло більше часу. Збірник вийшов уже поза конкурсом у другому річнику «Наукового збірника» ужгородської «Просвіти», а також окремою відбиткою у 1923 р. [249].

Друк відбувався в Ужгороді. Загострення протистоянь між «Просвітою» і москвофілами з приводу мовного питання та офіційна позиція Шкільного відділення Цивільної Управи Підкарпатської Русі змусили редактора І. Панькевича на титульній сторінці в назві збірника прибрати слово «українські». Однак на основний текст це редагування не поширилося. Через технічні обмеження нотний набір відбувався повільно, а стислі терміни (річник мав бути видрукуваний до кінця року) не дозволяли зупиняти роботу для пересилки матеріалів Ф. Колессі на авторську правку. Отож нотації вивіряв на місці диригент Руського національного хору О. Приходько. Неуважність працівників друкарні до його правок позначилася на неякісному наборі нотацій. На настійливі вимоги вченого кінцевий варіант збірника все ж було йому надіслано. Ф. Колессу вразила «тьма похибок» [71, с. 371]. Та часу на перенабір матеріалу не було. Обмежилися друком переліку основних неточностей у нотах та текстах *(див. прим. у Дод. А.2.26)*.

Важливу інформацію про збірник містила передмова. У ній викладено історію створення, загальний опис збірки й аналіз музично-стилістичних особливостей зібраних народних пісень. Ф. Колесса вперше описав закарпатські експедиції 1910, 1912 рр., зазначив специфіку роботи з фонографом і звернув увагу на вкрай короткий період перебування в закарпатських селах, які спонукали до скорочення творів (75 % пісень збірника обмежилося початковими строфами) *(див. Дод. Д. 7)*. Окрім польових матеріалів, до зібрання увійшло п’ять творів з позаекспедиційних джерел: зразки пісенного фольклору Мукачевого та

Керестурі-Бачки (тодішньої Югославії). З них три занотовані від відомого українського етнографа В. Гнатюка й «віднайдені […] в часі печатання» [249, с. 71].

Згідно з нумерацією загальний обсяг «Народних пісень з південного Підкарпаття» становив 153 пісні. До них було додано п'ять мелодичних варіантів і вісім текстових, що разом склало 166 номерів. Варіанти фіксували видозміни однієї й тієї ж пісні в сусідніх селах та імпровізаційні процеси в межах творів.

Система упорядкування фольклорного матеріалу збірника охопила триступеневу ієрархію: *1 рівень* вказував на ізометричну [до прикладу: 2(4+4)] або гетерометричну *строфу* [(4+4) (4+4+6)]; *2 рівень* виявляв принцип будови *стихів* – дво-, три- і чотириколінні стихи [наприклад: (4+4), (3+3+3), (4+4+4+3)]; *3 рівень* визначав тип пісень за кількістю складів у колінах. За цією класифікацією усі народні пісні були поділені на дві частини (А, Б): А. «Строфи, зложені з однакових стихів» (№ 1–127); Б. «Строфи, зложені з неоднакових стихів» (№ 128–150)] [249, с. 3, 61]. Поділ продемонстрував, що пісні з ізометричною побудовою строфи для Закарпаття є більш характерними, вони становили 83 % усього фольклорного матеріалу збірника й утворили три групи: I. «Двоколінні стихи» (№ 1–103); II. «Триколінні стихи» (№ 104–124); III. «Чотириколінні стихи» (№ 125–127) [249, с. 3, 48, 58]. Подальша ієрархія у межах кожної з груп виокремила можливі типи народних пісень. Послідовність розміщення визначалася зростанням цифрового покажчика складів. У двоколінних – від семискладовиків – до дванадцяти-; у триколінних – від дев'ятискладовиків – до чотирнадцяти-; у чотириколінних – від п'янадцятискладовиків і більше. Долучивши принцип моделювання, учений продемонстрував не лише основні типи пісень, але й варіанти їх трансформацій: розширення за допомогою вставних вигуків, повторів окремого коліна (складочислової групи), стиха (віршованого рядка) чи рефрену. Кількісні параметри визначали рівень популярності в регіоні тих чи інших пісенних типів *(див. Дод. Д. 4)*.

Згідно з отриманими даними найпоширенішими виявилися лемківські співанки зі структурою вірша 2(6+6). Вони становили 35 % пісень збірника. На другому місці опинилися пісні зі складочисловою будовою вірша 4(4+3) та 4(4+4), що у музичному фольклорі висогірних сіл Ужанської долини та Низьких Бескúдів склало 12,2 % і 11,5 % [майже втричі менше ніж пісень на (6+6)]. Коломийок у матеріалах збірника виявилося всього 7,7 % [майже у п'ять разів менше за найпопулярніший жанр]. Решта структур – за своїми показниками нижчі 5 %, але вони утворили відчуття розмаїття. Під їх впливом у передмові до збірника «Народні пісні з південного Підкарпаття» Ф. Колесса написав: «Колиж протягом двох коротких екскурсій […] повелося мені записати таке значне число пісень, то се показує наглядно, що південне Подкарпаттє по богатству пісенних текстів і мельодій не то що не стоїть позаду инших частей української етнографічної території, але декотрі з них навіть перевисшає під тим оглядом, – особливож галицьку Бойківщину та Гуцульщину. З-поміж *галицьких гірняків хиба лиш Лемки богатством пісенних мельодій дорівнують закарпатским Русинам*» [3, с. 17].

Загалом, застосована класифікація демонструвала співіснування великої кількості різних типів пісень, виділяла типологічні явища, але без залучення комплексного підходу – виявила певну недосконалість. Приміром, ладкання із заспівами та без них опинилися в різних групах, як зовсім відмінні між собою явища. При акценті лише на віршованій структурі уявлення про напливові й питомі зразки, про жанровий спектр народних пісень дещо «розсіяювалося».

Хоча у більшості випадків укладач виписував жанрові різновиди народних пісень, однак увиразнити функційний спектр збірника «Народні пісні з південного Підкарпаття» допоміг додатковий аналіз та укладання покажчика *(див. Дод. Д. 6)*. Він виявив, що обрядового фольклору у збірнику насправді більше, аніж вважалося раніше – 18 %. З календарних обрядів: дві колядки, шість гаївок, три собіткові пісні (з текстовими варіантами) та одна жнивна пісня (колядки й жниву пісню записано під час першої експедиції, собіткові – під час другої, а великодні гаївки впродовж обох). Мала кількість зразків різдвяно-

новорічного циклу обумовлювалася літнім періодом проведення експедиції; знак питання, проставлений дослідником біля трьох гаївок означав, що зафіксовані мелодії вже втратили обрядове значення. З родинних обрядів до збірника ввійшло по одній пісні з хрестин та проводів до війська і 16 зразків весільної музики, серед яких: чотири ладкання (без зазначення народної термінології, але з рідкісним для Закарпаття передладканням «Не загуляше» у с. Люта), приспівки до двох весільних танців, 10 весільних пісень [ладкання записані у 1910 р., приспівки до танців – у 1912 р., весільні пісні – у 1910 і 1912 рр.].

У необрядовому фольклорі Ф. Колесса звернув увагу на сезонно-трудові пісні: сінокосні, грабарські, збиральницькі, млинарські, до прядіння. Хоча їх виявилося всього вісім зразків, але факт їх запису був показовим. Те саме стосувалося й дитячого фольклору, що містив дві колискові пісні, мирилку та приспівку до дитячого танцю *(див. Дод. Д.6).* Водночас учений відобразив тяжіння місцян до балад і домінування лемківських співанок. В обстежуваному ареалі вони виявилися вкрай популярним, їхня структура проникла у весільні, хрестильні, колискові, грабарські, рекрутські, збиральницькі пісні, балади тощо.

Обрана Ф. Колессою для польових обстежень територія верхів'я ріки Уж, за результатами обстежень І. Панькевича [275], характеризувалася значною кількістю запозичень угорської мови, а села Цигелка і Тварожч вважалися найбільш словакізованими. «Як першовідкривач музичного фольклору Закарпаття, Ф. Колесса не мав ще повної уяви про справжні народні традиційні пісні цього району» [46, с. 72] й обережно зауважував: «може […] се треба покласти за рахунок мадярського впливу, – та сеї справи не беремося тут рішати» [249, с. 129]. В результаті, за визначенням В. Гошовського, «значну частину збірника склали популярні «ходові» на той час угорські та словацькі пісні, які не відповідали українському народному музичному стилю даного району» [46, с. 72]. Однак для історико-порівняльного вивчення зафіксовані впливи виявилися важливими.

Фаховість збірника Ф. Колесси «Народні пісні з південного Підкарпаття» продемонстрували якісні музично-етнографічні транскрипції. Учений прагнув

якомога точніше відобразити текстові й музичні особливості народних пісень. Тексти записував фонетикою, відображав особливості місцевих говірок, які супроводжувалися роз'ясненням діалектизмів, і фіксував схему структури вірша. Принципово важливою для Ф. Колесси була правильність запису народної мелодії, через що він так болісно реагував на музичні похибки, допущені під час друкарського набору нотного тексту. У нотаціях етномузиколог відтворював складні ритмічні малюнки, перемінні розміри, у більшості випадків тактовими рисками відображав структурні особливості пісень. У мелодиці вказував варіантні видозміни: незначні варіанти – нотами з протилежними штилями; зміни до двох тактів – додатковим нотним записом, розміщеним після фінальної каденції. Звертав увагу на манеру виконання (мелізматику, форшлаги, нахшлаги, вібрацію голосу, пролонгацію тощо). Темпи Ф. Колесса записував італійськими термінами, тональностями відображав реальну звуковисотність співу. Джерела паралелей до пісень учений подавав під нотаціями дрібним штрифтом. Загальний обсяг джерел охопив до 20 видань (*див. прим. у Дод. А.2.27–А.2.28)*.

В історії краю «Народні пісні з південного Підкарпаття» стали *першим науковим нотним* виданням закарпатських народних пісень. У збірнику подано одні із найстаріших музично-етнографічних фонозаписіна Закарпаття. Загалом він виявився цікавим і цінним, однак для місцевої інтелігенції 1920–1930-х рр. – в позиції складочислення не до кінця зрозумілим.

«Народні пісні з Підкарпатської Руси: мелодії і тексти» / зібрав і зредагував Філарет Колесса (Ужгород, 1938) [250] *(див. Дод. В.15).* Основу музично-етнографічнного збірника склали матеріали закарпатської фольклористичної експедиції Ф. Колесси 1929 р. Згодом дослідник долучив кілька власних позаекспедиційних транскрипцій і нотації талановитого українського емігранта, що осів на Закарпатті – Михайла Рощахівського (початково – обидві його збірки). Друк запланованого зібрання затягнувся на сім років. Спочатку «Народні пісні з Підкарпатської Руси» планувалося видати у Львові в Етнографічному збірнику НТШ, але у зв'язку зі стагнацією стало очевидним, що підготовані до друку матеріали «даремно чекають своєї черги»

[36, с. 128]. Шукаючи альтернативу, Ф. Колесса звернувся до І. Панькевича: «Мабуть не потребую доказувати, що найвідповідніше місце для друкування […] матеріалів із Закарпаття було б таки якесь тамошнє видання, а в першу чергу “Науковий збірник Просвіти”, де вже появилася одна моя збірка […]. В інтересах самої справи звертаюся […] з просьбою […] прокласти […] тим згаданим цінним збіркам дорогу до видання» [36, с. 129] (лист від 16.03.1934 р.).

Попри те, що ужгородська «Просвіта» переживала важкі часи й загрозу згортання видавничої діяльності, завдяки надзусиллям І. Панькевича друк збірки Ф. Колесси було внесено у план роботи на 1937 р. Але через зменшення обсягу «Наукового збірника» макет довелося переробити, вилучивши з нього більший збірник М. Рощахівського, який у 1939 р. планувалося видати окремо. Новий варіант «Народних пісень з Підкарпатської Руси» містив лише матеріали Ф. Колесси й малий збірник М. Рощахівського, які мали вийти у двох річниках: ноти – у XIII, народнопісенні тексти – у XIV. У травні 1937 р. у Жовкві було розпочато нотний набір, котрий корегував учений. Та з оголошенням конкурсу на кращі музично-фольклорні зібрання з нагоди 20-річчя Чехословацької республіки (ЧСР) І. Панькевич вкотре зробив неможливе: під договір майбутніх надходжень розпочав набір наступного річника, щоб об’єднати з попереднім й у цілісному вигляді подати збірник «Народні пісні з Підкарпатської Русі» на конкурс [36, с. 142]. 19 травня 1938 р. друк було завершено.

Зібрання вийшло об’ємним: містило130 народних пісень, до яких було додано 29 мелодичних і 21 текстовий варіант, що разом склало 180 творів. Із них 89 % становили польові матеріали 1929 р., 2 % – позаекспедиційні транскрипції Ф. Колесси, 9 % – нотації М. Рощахівського. «Народні пісні з Підкарпатської Руси» включили передмову та два розділи: нотний і текстовий. На прохання І. Панькевича передмова була короткою, але інформативною. В ній було подано основні відомості про експедицію 1929 р., географію та кількість пісень, перелік виконавців, список залучених для порівнянь народнопісенних збірників, а також роз’яснено особливості етнографічного запису.

Класифікація народних пісень поєднала функційний підхід зі структурним, причому з акцентом на першому – зрозумілішому для тогочасного закарпатського читача *(див. прим. у Дод. А.2.29)*. За функційним призначенням матеріал збірника розділено на: А. Обрядові пісні; Б. Необрядові пісні (за місцевою народною термінологією – «світські»). Перша група охопила: 1. Колядки /№ 1–4/; 2. Веснянки /№ 5–8/; 3. Весільні пісні і ладкання /№ 9–16/; 4. Обжинкові ладкання /№ 17а, б, в/; 5. Хрестильні й приколискові пісні /№ 18–26/. Необрядові народнопісенні твори український учений розмістив за структурною систематизацією. Залучивши принцип поступового ускладнення віршованих побудов, він виділив такі народнопісенні типи: 1. Розмір (4+3) /№ 27–32/; 2. Розмір (4+4) /№ 33–49/; 3. Розмір (5+3) /№ 50/; 4. Розмір (4+6) /№ 51–54/; 5. Розмір (6+6) /№ 55–83/; 6. Розмір (4+4+3) /№ 84–89/; 7. Розмір (4+4+6) /№ 90–104/; 8. Розмір (4+4+4) /№ 105/; 9. Розмір (4+4+7) і (6+6+7) /№ 105–108/; 10. Мішані розміри /№ 109–130/. Порівняно з попереднім закарпатським збірником система подання структурної класифікації за будовою пісенних віршів – простіша, серед ритмічних схем виділено найголовніші.

35 % пісень (разом із мелодичними варіантами) зібрання становили зразки *обрядового фольклору.* Їх виявилося вдвічі більше, ніж у збірнику «Народні пісні з південного Підкарпаття», збагатилася жанрова палітра. Цього разу «родзинкою» видання стали *обжинкові ладкання* [два мелодичних варіанти із с. Раково] та *пісні винобраня* (збирання винограду) [по два твори з Раково і Горян], які в українській етномузикознавчий літературі з'явилися вперше. Змінилося співвідношення між колядками і гаївками. Колядок записано більше: чотири мелодії з Ракова і Невицького (з низкою текстових варіантів), гаївок – всього два зразки й обидва з Невицького.

Збірник виявився багатим на весільні мелодії. Вони становили 15 % усього народнопісенного матеріалу. Особливу увагу приділено весільним ладканням, котрі разом із обжинковими ладканнями Ф. Колесса відкрив на закарпатському матеріалі. У текстовому розділі весільні пісні супроводжувалися етнографічними коментарями щодо їх місця в обряді. Вченому вдалося зафіксувати пісню

до «лопатóк» – похоронних молодіжних ігор біля мерця, виконуваних без сторонніх людей (№ 102 із Невицького). У «Народних піснях з Підкарпатської Руси» виявилося значно більше музичних зразків із хрестин та проводів до війска *(див. Дод. Д.9 і прим. А.2.30).* Як і в першому закарпатському збірнику тут подано сезонно-трудові пісні: сінокосні, грабарські, пастуші, млинарські; з дитячого фольклору – більше колискових пісень. Відображено інтерес місцян до балад.

В обстежуваному ареалі збереглося домінування лемківських співанок з будовою вірша 2(6+6), який проник у весільну та хрестинну музику, колискові та пастуші пісні *(див. Дод. Д.10).* Відсоток нотацій з таким віршем у збірнику становив 34 %, а текстів – 37 % (більше, ніж у «Народних піснях з південного Підкарпаття»). Серед досліджуваних сіл епіцентром лемківських співанок стало Раково. Пісенні твори з віршем (4+4+6), (4+4) та (4+3) опинилися на другому місці й за ступенем поширення виявилися майже рівнозначними (12 % становили коломийки й новітні пісні 4(4+4), 9 % – народновокальні твори з віршем (4+3). Ближче до Ужгорода поширення коломийок згасало, їх структура пов’язувалася з баладами, а пісенний тип 4(4+4) частіше траплявся в с. Раково.

Щодо пісень з віршем (4+3), то серед них в одних випадках були архаїчні зразки (як у веснянках), в інших – твори з інонаціональним впливом, як в обрядах проводів до війська, винобрані та приспівках до весільного танцю нареченої, званого «золотим». Угорські впливи в рекрутських піснях обумовлювалися спільним для усіх народів Австро-Угорщини проходженням військової служби; у музиці винобраня – великою популярностю серед угорців свята завершення збирання винограду. «Золотий танець молодої» увібрав риси словацької музики.

Транскрипції. Порівняно з першим закарпатським збірником, Ф. Колесса удосконалив техніку нотацій музично-етнографічних транскрипцій. Усі народнопісенні мелодії за традицією Б. Бартока транспоновано в тональність «Соль». Для виділення інтонаційного підвищення і пониження окремих звуків на ¼ тону введено спеціальні позначки над нотою у вигляді дієза, бекара чи бемоля. У випадках, коли мелодичні цезури не збігалися з текстовими, застосовано пунктовані тактові риски. Усі етнографічні позначки (як музичні, так і текстові)

учений роз'яснив у передмові. Покращень зазнала і система запису структури пісенного вірша (введено спеціальні позначки повторення складочислових груп, віршованих рядків, означення рефренів). Список збірників, залучених до наведення паралелей і варіантів, було розширено до 35 джерел. Окрім зазначення населених пунктів, звідки походить мелодія, до кожної пісні додано прізвище виконавця, а у передмові – їх вік і соціальний статус. Відсоток друкарських похибок – мінімальний (одиничні одруківки передмови майже непомітні *(див. прим. у Дод. А.2.31)*.

Отже, збірник «Народні пісні з Підкарпатської Руси», порівняно з попереднім закарпатським зібранням Ф. Колесси, став кращим, досконалішим, доступнішим. Текстових скорочень народних пісень у ньому виявилося вдвічі менше *(див. Дод. Д. 11)*. Наукову цінність і новизну видання визначило звернення до музичного фольклору необстежених територій, опублікування маловідомих обжинкових ладкань, музики винобраня, співу при мерці на молодіжних іграх «лопаткѝ». Відображено структурну специфіку «колядок жидові», виявлено два типи весільних ладкань (з мелодичними варіантами), зв'язок весільних пісень з обрядом («чепчання», «вінкоплетини», «початок весілля» тощо), а в контексті зникаючих жанрів краю – від 87-річного Вовчика Мигаля зафіксовано реліктові гаївки. Загалом, зібрання Ф. Колесси знаменувало новий етап укладання закарпатських музично-етнографічних збірників і сприяло розбудові музичної фольклористики в регіоні.

2.3.3 Студії про народнопісенний фольклор Закарпаття

Важливу частину доробку Ф. Колесси склали статті про народну музику Закарпаття, представлені у *ґрунтовному етномузикознавчому дослідженні* «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті» (1934), *рефератах до доповідей, виголошених на міжнародних форумах* [«Обрядові пісні на пограниччі словацько-руськім межи Михайловцями а Ужгородом» до II з'їзду слов'янських географів і етнографів у Польщі (1923) та «Карпатський цикл народніх пісень (спільних лемкам,

словакам, моравським чехам і полякам)» до I з'їзду слов'янських філологів у Празі (1929)], *у передмовах до музично-етнографічних збірників* «Народні пісні з південного Підкарпаття» (1923) і «Народні пісні з Підкарпатської Руси» (1938)]; *у науково-популярних статтях для збірників і журналів* [«Několik slov o nápěvech národnich pisni z Podkarpatské Rusi» (1936), «Народнопісенні мелодії українського Закарпаття» (1945)] *(див. прим. у Дод. А.2.32)*. Більшість його праць були орієнтовані на учених, пізні статті – на закарпатську музичну інтелігенцію з-поміж учителів, диригентів і виконавців. Хронологія їх написання охопила 1923–1945 роки, найпліднішими з яких виявилися 1930-ті.

Праці чехословацького періоду. Хоча до музичного фольклору Закарпаття Ф. Колесса епізодично звертався в різні періоди своєї дослідницької діяльності, але у 1930-х рр. виникла системність: кожні два роки його матеріали публікували у наукових виданнях Праги, Братислави, Ужгорода. Стимулами дослідження слугували власні зацікавлення та співпраця з відомим етнографом І. Панькевичем. Коло наукових питань, порушених у студіях Ф. Колесси охопило: а) аналіз музичної стилістики пісенного фольклору регіону на межі з галицькими бойками і лемками; б) виявлення взаємовпливів народної музики слов'янських народів карпатського ареалу (включно із Закарпаттям); в) характеристику архаїчних жанрів регіону на предмет виявлення їх національного коріння. Паралельно для місцевої інтелігенції учений написав і коротеньку методичну працю, в якій роз'яснив техніку етнографічної нотації народновокальних творів.

Аналізу музичної стилістики пісенного фольклору західної частини краю була присвячена його перша закарпатська розвідка, включена у передмову до збірника «Народні пісні з південного Підкарпаття». Ф. Колесса написав її у зрілому віці (52 роки), демонструючи фаховий рівень, науковий стиль викладу думок і багатогранну характеристику досліджуваної музики. У вступі він представив стан збирання місцевих народних пісень, подав перелік закарпатських текстових пісенників XIX – початку XX ст., вказав на відсутність *нотних* публікацій.

Завдяки комплексному підходу в центрі уваги Ф. Колесси опинилися як поетичні, так і музичні чинники. Розмаїття пісенних типів на Закарпаття вчений виявив за складочисловою будовою віршів. Проаналізувавши ладовий спектр, відмітив домінування мажорних мелодій над мінорними, співіснування архаїчного, середньовічного і новітнього пластів музичного фольклору. В огляді жанрів відзначив їх різноманітність, цінність обрядового фольклору і як унікальне явище виділив собіткові пісні. Підсумком став висновок про *спорідненість народної музики південного Підкарпаття з піснями галицьких лемків*.

Основні положення цієї розвідки з певними доповненнями продубльовані чеською мовою в публікації Ф. Колесси «Několik slov o nápěvech národnich pisni z Podkarpatské Rusi» [«Декілька слів про мелодії народних пісень з Підкарпатської Руси»], покликаній дати музичну характеристику народним пісням цього краю *(див. прим. у Дод. А.2.33)*. Стаття ввійшла до ювілейного збірника «Podkarpatska Rus» (Братислава, 1936. С. 225–232), що демонстрував здобутки регіону за 15 років чехословацької влади й адресувався чеській спільноті. Через редакційні обмеження обсягу статті вчений розглянув лише ритміку та мелодику пісень, виокремивши їх у два розділи. Внаслідок об’єднання попередніх висновків з результатами експедиції 1929 р. і статті «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті» (Ужгород, 1934) визначальними рисами народних пісень західної території Підкарпатської Русі Ф. Колесса виділив такі: 1) збереження архаїчних жанрів: колядок, гаївок, собіткових пісень, обжинкових і весільних ладкань; 2) поширення серед колядок структури (5+5)R(3, 5+5+нов.R3), серед ладкань – три- і чотирирядкових семискладовиків з мелодичною будовою АВА чи АВВА й відчуттям тридольності (3/8, 6/8, 9/8)]; 3) домінування коротких приспівок до танцю зі складочисловою будовою 2(6+6), значення яких подібне до коломийок у бойків і гуцулів; 4) різноманітність пісень з іншими структурами вірша та тяжіння до симетричності віршованих рядків у строфі; 5) багатство рефренів; 6) часте вживання синкоп; 7) перевага парних розмірів (2/4, 4/4, 6/8) над

непарними (3/4, 3/8, 9/8), зумовленими «польськими впливами» [3, с. 99]; 8) складні (5/4, 5/8) і мішані розміри (2/4+4/4, 2/4+3/4, 9/8+6/8) в мелодіях речитативного типу; 9) перевага мажорного ладового нахилу; 10) співіснування фольклору різних епох: а) примітивних мелодій (із три–чотиритоновими звукорядами); б) пісень, заснованих на ладах народної музики (з перевагою дорійського, міксолідійського та лідійського); в) мелодій «традиційного мажору та мінору з […] модуляціями в домінанту чи субдомінанту, паралельну тональність, з хроматикою та широким діапазоном» [3, с. 101], з яких останні становлять ⅓ фольклорного матеріалу; 11) наявність «напливових мелодій касарняного типу з […] ознаками угорського та словацького впливу» [3, с. 99].

У висновках учений наголосив на українському корінні закарпатських народних пісень, їх музичній спорідненості із народновокальними творами галицьких лемків, а також зазначив, що «на захід від Ціроки та в пониззі ріки Лаборець […] лемківський музичний діалект сягає на схід далі, ніж лемківський говір» [3, с. 101]. Відповідно *кордони музичного діалекту тут не збіглися із мовним*. Загалом, стаття вийшла компактною і фаховою. Вона стимулювала до подальших досліджень народної музики цього краю.

Одночасно Ф. Колесса розпочав дослідження в галузі слов’янознавства. Спочатку він вивчав спільні моменти словацького й українського фольклору, що відобразилося у рефераті «Обрядові пісні на пограниччі словацько-руськім межи Михайловцями а Ужгородом» (1923), підготованому до II з’їзду слов’янських географів та етнографів у Польщі (Етнографічний збірник НТШ, т. XXI–XXII, Львів, 1923). Згодом ареал порівняльних студій було розширено завдяки залученню народної музики усіх слов’янських народів карпатського регіону. Його реферат «Карпатський цикл народніх пісень (спільних українцям, словакам, чехам і полякам)», виголошений у 1929 р. на II з’їзді слов’янських філологів у Празі й опублікований у збірнику «Sborník prací I. Sjezdu Slovanských filologů v Praze 1929» (Прага, 1932), спирався на великий масив народнопісенного матеріалу, виявив міграції пісенних сюжетів, структурну спорідненість і видозміни в обрядовому фольклорі, баладах, піснях-романсах і

пісенній ліриці карпатського регіону. У підсумках учений зазначив, що: 1) слов'янські народи мали спільне коріння у давньослов'янській культурі, що підтвердили обрядові народні пісні на рівні «ритмічних основ з принципом складочислення» [3, с. 57]; 2) у подальших взаємовпливах: а) одним із найпотужніших осередків продукування балад, від якого «розходилися нові пісні і пісенні теми» [3, с. 56], виявилася територія чеської Моравії; б) важливими епіцентрами пісенної лірики карпатського регіону стали польська й українська музика; 3) роль посередника між східними та західними слов'янами відіграла Лемківщина. Через 30 років спостереження Ф. Колесси розвинув В. Гошовський [372–373].

Набутий досвід і напрацьована методологія в галузі слов'янознавства допомогли Ф. Колессі зайнятися ще одним актуальним питанням*: виявленням національних витоків корінного населення Закарпаття* на основі розгляду архаїчних жанрів та їх порівнянь із подібними народномузичними зразками інших регіонів України. До цієї проблематики підштовхували: 1) спроба за допомогою науково обґрунтованих фактів розв'язати в регіоні мовне протистояння між офіційною позицією ЧСР (яку розділяла ужгородська «Просвіта») і москвофілами (разом із «Русским культурно-просветительским обществом им. А. Духновича»); 2) ознайомлення з матеріалами місцевих збирачів М. Рощахівського та П. Світлика, які вразили вченого багатством музичної архаїки. Стаття «Народна пісня» П. Світлика, опублікована у 1926 р. в часопису «Подкарпатска Русь» [250], привернула увагу до весільних ладкань, з якими Ф. Колесса стикався, не зауважуючи їх народної термінології. Два рукописні музично-етнографічні збірники М. Рощахівського виявили велику кількість старовинних колядок, невідомих етномузикознавству обжинкових ладкань та інших обрядових жанрів.

Стаття Ф. Колесси «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті» (Ужгород, 1934) відбила результати досліджень ученого та виявилася взірцевою *(див. прим. у Дод. А.2.34)*. Написана в дусі праць провідних європейських етномузикологів Ганса Мерсмана, Ільмара

Крона, вона виділялася ґрунтовністю висвітлення теми, глибиною й багатогранністю етномузикознавчого аналізу; містила відкриття народномузичних жанрів і новаторські методи їх пізнання. Рівень наукової досконалості був зумовлений тим, що цей матеріал (під назвою – «Старинні українські мелодії в пісенному репертуарі Закарпаття») готувався до наукового збірника М. Грушевського, про що Ф. Колесса згадував у листі до І. Панькевича [36, с. 129].

Чітко окреслена структура статті охопила вступ, два розділи (відповідно до жанрів, уточнених у підназві) та висновки. У вступі вчений зосередив увагу на специфіці закарпатського фольклору, подав огляд літератури, джерельної бази, а також визначив мету і коло завдань. До загальних особливостей народної музики регіону учений відніс наявність лемківського, бойківського і гуцульського музичних діалектів, відзначив впливи культур сусідніх народів – угорців, словаків і румунів. В огляді літератури він подав максимально повний список опублікованих текстових пісенних збірникіна Закарпаття. Долучив інформацію про нотну джерельну базу, розширену від 166 до 423 пісень внаслідок матеріалів власної експедиції 1929 р. і збірників М. Рощахівського *(див. прим. у Дод. А.2.35)*, вказав їх географію. Вперше опублікував відомості про закарпатські зібрання М. Рощахівського, загострившi увагу на їх фаховості, обсязі, великому відсотку обрядових творів і долученні записів із раніше необстежуваних територій.

Безпосередньо перед розкриттям теми автор сформулював коло наукових завдань: 1) розглянути будову найстаріших народних мелодій Закарпаття: колядок і весільних; 2) «відшукати їх варіанти» й «означити територію їх поширення» [3, с. 65]; 3) виявити зв’язки між закарпатськими, галицько-волинськими та придніпрянськими народними мелодіями.

Відповідно до заповідженого стаття містила два пропорційні розділи: 1) весільні пісні (ладкання); 2) колядки і щедрівки. Обрана послідовність відразу привернула увагу до ладкань, які в українському етномузикознавстві проаналізовано вперше. До їх вивчення учений підійшов комплексно:

з виявленням слідів архаїки у текстах, із врахуванням історичних відомостей про формування весільної обрядовості українців, які почерпнув із літописів, досліджень М. Грушевського, Ф. Вовка, Й. Лозінського. У характеристиці жанру зосередив увагу на специфіці виконання; звуковисотних і метро-ритмічних рисах музичної архаїки; складочисловій будові віршів, різновидах форми строфи, а також питанні мелогеографії (виявленні територій поширення музичних явищ).

За польовими спостереженням Ф. Колесси, старовинні ладкання виявилися жанром народних професіоналів, спів яких вимагав «особливого музичного та поетичного таланту, а також підготовки» [3, с. 65]. «В тому зв'язку, – писав учений, – годиться згадати, що в кожному селі є жінки-спеціалістки, які найкраще знають весільні пісні й обряди і яких звичайно запрошують на весілля за свахи» [3, с. 69]. Із музичних ознак культури тисячолітньої давнини ладкання зберегли: а) на звуковисотному рівні – тетрахордове мислення, діатонічний лад з мажорним нахилом у межах кварти (квінти), виділення початкових і фінальних опор; б) на ритмічному – тяжіння до вільної ритміки, що вплинуло на формування співано-речитативного типу мелодики, через що: «мелодія […] нелегко вкладається в музичні такти» [3, с. 70]. Серед зафіксованих Ф. Колессою зразків переважали семискладовики «без правильної цезури (3+4), (4+3), (5+2)» [3, с. 70] та три типи ладкань: трирядкові, чотирирядкові і тирадні. На Закарпатті домінуючим виявився трирядковий семискладовик, менш поширеним – чотирирядковий; тирадних ладкань (із довільним нанизуванням середніх рядків і чергуванням семискладових віршів із шести-, восьми- і дев'ятискладовими) зафіксувати йому не вдалося *(див. прим. у Дод. А.2.36)*. Усі типи об'єднувала «ідентичність початкової і кінцевої фрази з ферматою в закінченні, повторювання першого вірша під відмінний ритмічний мотив другої фрази, трійковий такт (переважно), варіювання одного характерного мотиву» [3, с. 74]. Нерідко перед кількома строфами виконували заспів із віршем (5+5) (на Закарпатті найчастіше зі словами «Лежали бервін, бервінковії») *(див. прим. у Дод. А.2.37)*.

На підставі вивчення існуючих нотних збірників український учений дійшов висновку, що ладкання трапляються в різних теренах Західної України

(Закарпатті, Лемківщині, Бойківщині, Гуцульщині, Волині, Підляшші, Поділлі) і навіть на Придніпрянщині. За його спостереженням, цей жанр «такий живучий [, що] перейшов […] на польську етнографічну територію» [3, с. 74], віднайдений в інших обрядах: обжинках (на всіх українських землях) і собітках (в галицькій Лемківщині) [3, с. 71–72]. Відтак, Ф. Колесса розглянув його ширше: в контексті України, впливу на інші жанри й музику сусідніх народів.

У розкритті особливостей прадавніх колядок і щедрівок учений відштовхувався від напрацювань провідних філологів та етнографів (В. Гнатюка, О. Потебні, М. Пачовського, М. Коробки та інших) щодо різдвяно-новорічної обрядовості. Його цікавили «признаки глибокої старовини» [3, с. 70]. В цьому контексті Ф. Колесса розглянув широке коло питань, серед яких паралелі зі скоморохами, склад колядницьких груп (провідник-зачинальник «береза», «міхоноша», скрипник, а на Гуцульщині – ще й трембітар), специфіка виконання (чергування заспівів «берези» з гуртовим співом колядників), репертуар (спів, пританцьовування, інструментальна гра, театралізовані дійства) тощо. В аналізі текстів колядок, адресованих ґазді, ґаздині, дівчині, парубкові, слідом за В. Антоновичем і М. Драгомановим вказав на «щедро розкинені риси, що малюють обстановку княжого чи боярського двору» [3, с. 78] часів Київської Русі. До архаїчних рис відніс просту форму, де «кожний вірш разом з рефреном творить сам по собі ритмічну й мелодичну цілість, неначе строфу; тому й рима в колядках слабо розинена: її заступають у більшій частині асонанси» [3, с. 78]. У музиці проявами старовинного походження колядок, на думку вченого, слугували: «примітивна триколінна мелодія» [3, с. 78], повторювана ритмо-формула (♪♪♪♪♩), елементи пентатоніки, діатоніки (переважно з мажорним нахилом) у межах кварти (квінти), міксолідійський, іонійський і дорійський лади народної музики. Прикметно, що у цій праці Ф. Колесса провів демаркаційну лінію між колядками, щедрівками та колядами; врахувавши структуру вірша, склад виконавців і зміст.

Як у попередньому розділі, учений звернув увагу на типологію й відзначив основні типи колядок: 1) однорядкові колядки з чотирискладовим рефреном

(5+5+R4); 2) дворядкові колядки з чотирискладовим рефреном 2(5+5+R4); 3) колядки з розширеним рефреном, що утворює дворядкову будову (5+5)(R3,5+5+новий R3), вказавши, що в краї зафіксовано лише перший і третій тип. На підставі народнопісенних збірників з'ясував мелогеографію поширення різних типів колядок.

Загалом, у вітчизняній науці стаття Ф. Колесси «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті» виявилася першою спробою етноґенетичного вивчення українського музичного фольклору. На це звернула увагу українська дослідниця С. Грица. Дослідження етноґенези ладкань і колядок прямо або опосередковано засвідчило про їх зародження ще в доісторичну добу та розквіт у часи Київської Русі. Та найголовніше – підтверджувало їх належність до слов'янської культури. Відповідь на запитання: «Чи є інші підтвердження слов'янського коріння Закарпаття?» – можна знайти у Нестора-літописця в «Повісті врем'яних літ»: «Бо сиділи тут раніше [у IX столітті] слов'яни, і волохи забрали землю Слов'янську. А потім угри прогнали волохів і унаслідували землю ту. І сиділи вони разом із слов'янами, підкоривши їх собі, і, відтоді прозвалася земля ця Угорською» [289]. Слов'янське населення в Угорському королівстві (у чужорідному оточенні) краще й сильніше, ніж на основних територіях, зберігало традиції своїх дідів і прадідів.

Головний висновок статті підводить до думки: якщо закарпатські зразки архаїчного музичного фольклору виявили збіжності «аж до подробиць» із відповідними жанрами інших територій України «від Попраду, Буга, Прип'яті аж ген поза Дніпро» [3, с. 84], то це є важливим підтвердженням їх єдиного національного коріння. Наявність широкого кола порівнянь і паралелей, а також значної кількості нотних фольклорних прикладів зробили висновки Ф. Колесси максимально аргументованими та переконливими.

Спостерігаючи над розгортанням на Закарпатті етнографістських досліджень, Ф. Колесса порушив питання техніки музично-етнографічної нотації, перетворюючи значну частину передмови до збірника «Народні пісні з Підкарпатської Руси» на зведення норм і правил нотного запису фольклору.

Ключовими стали п’ять позицій: 1) обов’язковість супровідних даних до народномузичних творів (де, коли і від кого була записана народна пісня); 2) правила запису складочислової будови народних пісень [що покликано допомогти у розстановці тактових рисок]; 3) специфіка етнографічного запису пісенного тексту (відтворення фонетики та морфології); 4) особливості фіксування ритміки й звуковисотності; 5) відображення текстових і музичних варіантів у систематизації матеріалу.

Якщо перший пункт продемонстровано географічним покажчиком пісень, висвітлено у стислій інформації передмови про експедицію і виконавців, а також у супутніх коментарях біля кожної пісні, то наступні – ґрунтовно роз’яснено. Якби «Народні пісні з Підкарпатської Руси» видавали у Львові, то потреби в них не було би. А оскільки збірник публікувався в Ужгороді й був адресований закарпатцям – учений взяв на себе місію «підтягти» місцеву інтелігенцію до рівня розуміння наукової літератури. Наприкінці 1930-х рр. він уже врахував фактор її непідготованості й усі ключові моменти схеми запису складочислової будови пояснив до найменших дрібниць: значення цифрових позначок, плюсу, круглих і квадратних дужок, додаткових позначок (bis, малих цифр, крапок над цифрами тощо). Для відтворення фонетики місцевих говорів (обов’язкової умови етнографічних нотацій) Ф. Колесса ввів низку спеціальних позначок: невелике змягшення (серединне «л», «н») виділив апострофом після приголосної, відчутне помягшення – м’яким знаком, придих перед голосною позначив літерою «й», а також вказав наявність призвуків «о», «у» у твердому «ы». Спираючись на розробки лінгвістів, пояснив, чому в одних випадках скорочену форму дієслова «єсмь» записано разом, а в інших через дефіс.

У роз’ясненнях особливостей запису народної ритміки і мелодики вчений вказав на двояке трактування тактової риски (метричний акцент або місце цезури), випадки неспівпадінь музичних цезур з текстовими (пунктовані тактові риски), залежність виставлення ключових знаків від їх наявності в мелодії, способи запису меловаріантів (протилежними штилями чи додатковими тактами в кінці пісні), їх нумерації (літерою абетки біля поточної цифри – ч. 5а, а

в текстових – римською цифрою через похилу риску ч. 8/I), позначення інтонаційного підвищення чи пониження звуку на ¼ тону (♯, ♮, ♭ над нотами) *(див. прим. у Дод. А.2.38)*.

Водночас у передмові автор узагальнив фольклорний матеріал збірника, подав відомості про його збирання, прокоментувала цікаві наукові відкриття. Роз'яснення техніки музично-етнографічної нотації перетворилися на «Рекомендації транскрипторам народних пісень», у чому й полягала їхня велика користь для закарпатських збирачів народної музики.

Праця радянського часу «Народнопісенні мелодії українського Закарпаття» (Львів, 1945). Після звільнення України від угорської окупації з листопада 1944 р. до червня 1945 р. велася активна радянська пропаганда щодо приєднання Закарпатської України до УРСР. Для обґрунтування цього акту було залучено науковий потенціал країни – почесних академіків Всеукраїнської академії наук, до когорти яких від 1929 р. входив і Ф. Колесса *(див. прим. у Дод. А.2.39)*. Етномузиколог підтримав ідею об'єднання розділених кордонами українців, але увідомлював, що після відокремлення Закарпаття від Чехословаччини місцеві публікації 1920–1930-х рр. будуть вилучені з вільного доступу. Тому вчений скористався можливістю уберегти від забуття результати своїх закарпатських досліджень. У розгорнутій статті він підсумовував напрацювання тривалого періоду.

Під час написання праці «Народнопісенні мелодії українського Закарпаття», видатний етномузиколог відтворював власний внесок у розбудову музичної фольклористики краю та, цінуючи організаційні зусилля І. Панькевича, рятував розпочату справу. Супутньо він підтримав найперспективнішого закарпатського етнографіста М. Рощахівського, що посприяло його політичній реабілітації [3, с. 78] й призначенню на посаду директора Виноградівської музичної школи.

Враховуючи реалії сталінських часів, Ф. Колесса аж ніяк не міг сподіватися на неочікуваний жест радянської влади, за яким указом Верховної

Ради України буде посмертно опубліковано його основні праці та повернуто у науковий обіг низку закарпатських аналітичних матеріалів 1920–1930 рр. Велінням долі через чверть століття «Народнопісенні мелодії українського Закарпаття» опиняться поряд зі статтями чехословацького періоду у книзі «Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці» [122]. На подібність між ними звернули увагу С. Грица [122, с. 584], дисертантка [190, с. 300] й інші. Однак поза увагою дослідників тривалий час залишатиметься важлива деталь: серед усіх публікацій ученого, присвячених виявленню стилістичних особливостей закарпатської народної музики, саме остання стала найдосконалішою (як за викладом матеріалу, так і за структурою). Вона охопила «родзинки» попередніх статей, останні наукові висновки і стала його «лебединою піснею» в характеристиці народномузичної культури Закарпаття. Високий рівень науковості поставив її в один ряд зі «Старинними мелодіями українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті». У 1950–1960 рр. як єдинодоступний науковий матеріал про пісенний фольклор краю вона виконала покладену на неї місію і сприяла формуванню закарпатських етномузикознавців.

Популяризація фольклорних матеріалів закарпатських експедицій у композиторських творах. Як і Б. Барток, Ф. Колесса писав композиторські твори за матеріалами власних закарпатських експедицій. Він створив 34 різножанрові обробки закарпатських народних пісень для хору *a cappella,* основні з яких увійшли до виданих у Празі збірників: «Руські народні пісні з Подкарпатскої Руси» (для мішаного хору) [312] та «9 народних пісень з південного Підкарпаття в укладі на мужеский хор». Відзначені у 1922 р. першою премією на конкурсі, оголошеному Шкільним відділенням Цивільної Управи Підкарпатської Русі, вони підтримали становлення в регіоні другої композиторської хвилі, дали приклад звернення до селянського фольклору, залучення Лисенкового етнографічного підходу і виявилися затребуваними *(див. прим. у Дод. А. 40).*

Загалом, наукова діяльність Ф. Колесси на Закарпатті пройшла шлях еволюції та розтяглася на три десятиліття, охопивши період 1910–1945 рр.

Внесок українського вченого у пізнання народної музики Закарпаття у першій половині XX ст. виявився значним. У ряді випадків він став першовідкривачем: 1) одним із перших залучив фонограф для звукозапису народної музики краю; 2) обстежив недосліджені території; 3) за матеріалами експедицій уклав *перші наукові нотні збірники* краю («Народні пісні з південного Підкарпаття», «Народні пісні з Підкарпатської Руси»); 4) започаткував етномузикознавчі розвідки про музичний фольклор краю; 5) став фундатором вивчення в регіоні двох наукових напрямів: виявлення стилістичних особливостей народних пісень закарпатської Лемківщини та лемківсько-бойківського пограниччя, а також дослідження архаїчних жанрів (ладкань та колядок); 6) заклав міцні підвалини для подальших етномузикознавчих досліджень Закарпаття; 7) сприяв популяризації селянського пісенного фольклору і переходу до другої композиторської хвилі.

Між дослідженнями Ф. Колесси та рівнем сприйняття місцевої інтелігенції тривалий час існувала велика прірва, яка поступово долалася в міру визрівання внутрішніх передумов для формування музичної фольклористики регіону.

Висновки до 2 розділу

На початку XX ст. Закарпаття зазнало зовнішніх стимулів для інтенсифікації розпочатих процесів. Воно опинилося в полі зору угорської етнографічної школи та всесвітньовідомих етномузикологів Б. Бартока й Ф. Колесси. Науковий прорив виник не внаслідок процесу визрівання науки, який через національний тиск та економічну занедбаність регіону значно уповільнився, а ззовні – в силу появи прогресивних тенденцій в Європі.

Під впливом науково-технічного прогресу у 1908–1913 рр. у краї було проведено перші звукозаписи місцевої народної музики на фонографічні валики: Г. Стрипським (1908), Ф. Колессою (1910, 1912) і Б. Бартоком (1911–1913). Результати польових обстежень 1910-х рр., з одного боку, призначалися для демонстрування закарпатського музичного фольклору в музеях за межами краю

(записи Г. Стрипського), з іншого – склали базу для перших досліджень етномузикологів.

На цьому етапі вивчення фольклору Закарпаття становило лише одну зі складових частин у розв'язанні більш глобальних наукових проблем, якими тоді займалися європейські вчені. Б. Бартока цікавили фольклорні взаємовпливи сусідніх із Угорщиною народів, Ф. Колессу – народні пісні Лемківщини та Бойківщини по різні схили Карпат для підтвердження українськості цих територій. Обидва етномузикологи працювали незалежно один від одного. Залучаючи фонограф та «кущово-гніздову» методику розвідкового запису фольклору, вони обстежували різні ареали: український учений – західну частину Закарпаття: Ужансько-Тур'янську долину і частину Низьких Бескúдів, угорський етномузиколог – центральну територію краю (північніше гірського Потисся й Чорногори – до хребта Полонина Боржава). Б. Барток фіксував як народновокальну, так і народноінструментальну музику, Ф. Колесса обмежився лише народними піснями.

Обставини, інтенсивність і результати досліджень учених відрізнялися, оскільки Б. Барток контактував з ужгородською філією Етнографічного товариства Угорщини, то з розпадом Австро-Угорщини й припиненням діяльності цього товариства можливість подальших обстежень регіону у нього обірвалася. Завершити розпочате допомогли опубліковані збірники Ф. Колесси. З'ясувавши угорсько-українські взаємовпливи, інших наукових аспектів стосовно фольклору Закарпаття угорський етномузиколог не порушував. Однак експедиційними матеріалами він заклав основи для вивчення інструментальної музики українських Карпат. Своєю чергою, Ф. Колесса, який у 1910 та 1912 рр. обстежував народні пісні краю за власною ініціативою (без офіційного дозволу угорської влади), у чехословацький період за підтримки ужгородської «Просвіти» та І. Панькевича активізував і розширив свої дослідження в регіоні, а в 1945 р. – їх підсумував. Наукова діяльність на Закарпатті еволюціонувала: від виявлення музичної стилістики лемківських і бойківських народних пісень – через залучення їх у сферу порівняльного слов'янознавства – до аналізу

архаїчних народномузичних жанрів краю, наукового відкриття ладкань і доведення українського коріння музичного фольклору цього регіону.

Загалом, результати досліджень європейських етномузикологів виявили дві найголовніші особливості закарпатської народної музики: 1) наявність асиміляційних процесів, пов'язаних із географічним розташуванням регіону на перехресті різнонаціональних культур; 2) збереження музичної архаїки через «ізоляцію» краю гірським ландшафтом і позначилися на їх композиторській творчості. Студії обох учених випереджували музично-фольклористичні процеси на Закарпатті й не відразу були належно оцінені місцевою інтелігенцією. І це закономірно, адже у той час, коли у складних політичних умовах регіон намагався відродити першу композиторську хвилю, Б. Барток вже демонстрував зразки неофольклоризму. Тим не менше, їхній внесок у вивчення народної музики Закарпаття у подальшому відіграв позитивну роль. У 1930-х рр. вони обидва підтримають потенційних фольклористів краю: Ф. Колесса – М. Рощахівського, Б. Барток – Д. Задора (через листування). На працях видатних етномузикологів будуть формуватися майбутні закарпатські дослідники народної музики.

Основні положення розділу розкрито у публікаціях «Перші фонозаписи закарпатського музичного фольклору» [201], «Бела Барток – 125-річчя від дня народження композитора, етнографа і музикознавця (1881–1945)» [172], «Із досліджень на тему історії збирання і вивчення музичного фольклору Закарпаття [розділ «Збирацька і дослідницька робота Ф. Колесси на Закарпатті»] [190], «Філарет Михайлович Колесса – 135-річчя з дня народження дослідника музичного фольклору (1871–1947)» [206], а також у коментарях до праць Ф. Колесси і Б. Бартока у першому томі «Антології наукової думки про народну музику Закарпаття» [3].

РОЗДІЛ 3
ЗАРОДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ НА ЗАКАРПАТТІ (1920–1940 рр.)

3.1 Друга композиторська хвиля

20-30-ті рр. XX ст. знаменували потужну хвилю економічного, національного і культурного підйому Закарпаття у складі Чехословацької Республіки *(див. Дод. В.16–18, 45)*. Нова влада взяла курс на швидке перетворення колишнього сировинного придатку Австро-Угорщини в економічно і культурно розвинений регіон Європи. Сюди переїжджали чеські й словацькі фахівці, емігранти. Стратегія інтенсифікації розвитку торкнулася усіх сфер життя. За висновками Чеської Академії наук корінне населення Закарпаття було визначено українцями та відокремлено в автономну республіку «Підкарпатська Русь». Визнання мови, розбудова освіти, науки, мистецтва, підтримка діяльності культурних товариств сприяли небувалому національному піднесенню. Значну роль відводили музиці. Масарикове гасло «Кожен чех – музикант!» поширилося й на Закарпаття. У краї масово створювали хори, засновували музичні школи, організовували конкурси, з'їзди хорів, талановитій молоді надавали можливість навчання в елітних закладах Чехії. Настав «музичний ренесанс» (*термін Ю. Костюка)* [160].

У цих умовах І. Бокшай, Е. Желтвай, С. Сільвай та інші прогресивні митці старшого покоління відродили першу композиторську хвилю (з опорою на чуттєві пісні-романси й народні танці), яка в 1920–1930 рр. зазнала найвищого розквіту. З'явилися *публікації* збірок обробок народних пісень: «Подкарпатські співанки для хору» (Ужгород, 1921) О. Кізими, «Пісні для чоловічого хору» С. Сільвая (Ужгород, 1925). Особливою популярністю користувалися музичні твори І. Бокшая, написані в народному дусі. У творчості митців спостерігався перехід до зрілого романтизму, що проявився у колористичності гармоній, залученні прийому персоніфікацій, переході до великих наскрізних побудов *(див. прим. у Дод. А.3.1)*. Одночасно з цим відновилося укладання фольклорних

співаників для шкіл на кшталт педагогічної літератури XIX ст.: «Русскій пісенник для дітей и молодежи» Л. Тиблевича (Ужгород, 1920) *(див. Дод. Б.21)*, «Пісні подкарпатских русинов» С. Фенцика (Прага, 1921. Ч. 1; 1923. Ч. 2), «Зборник 3-х голосних пісень для школьних діточих хоров» Г. Гузенного (Великий Березний, 1930), в яких до «руського» фольклору зачисляли народні й авторські зразки, регіональні та східнослов'янські *(див. прим. у Дод. А.3.2)*.

Державна політика «вливання свіжих сил» (себто скерування на Закарпаття талановитих музикантів Праги, Києва, Братислави та інших культурних центрів інтенсифікувала зародження в регіоні *другої композиторської хвилі (див. прим. у Дод. А.3.3)*. Потужним імпульсом на цьому шляху стала концертна діяльність товариства «Кобзар», до якого увійшло 18 новоприбулих учасників Української Республіканської капели О. Кошиця та через обробки М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка сприяли «художньому відкриттю» селянської пісні. Залучення Закарпаття в мистецький процес другої композиторської хвилі розпочалося з творів капелян О. Кізими та М. Рощахівського *(див. прим. у Дод. А.3.4)*. Їх підтримали галицькі митці: М. Гайворонський, Я. Ярославенко, З. Лисько, Ф. Колесса, В. Барвінський, а згодом емігранти П. Милославський і П. Щуровська-Росіневич. Нові тенденції проявилися насамперед в жанрі хорової обробки, втіливши різні композиторські підходи: етнографічний і художній; видозмінили творчість окремих церковних митців (С. Сільвая, О. Чучки, С. Гладоника) і сформували творчі засади молодих композиторів-аматорів (П. Світлика, Ф. Повхана, Ю. Носи, Ф. Шимоновського та ін.).

Найперспективнішим і найталановитішим серед перших представників другої композиторської хвилі виявився ***Михайло Рощахівський*** (1891–1952). У музичному житті Підкарпатської Русі він став першим, а в 1920-х рр. – єдиним *світським фаховим композитором (див. прим. у Дод. А.3.5)*. Зосередившись на хоровому жанрі, він писав обробки народних пісень художнього типу *(див. прим. у Дод. А.3.6)*, хори, хорові поеми («Змагайтеся!»), цикли хорів («Руські терцети»), кантату «Карпати», звертаючись до віршів В. Гренджи-Донського, О. Духновича, С. Черкасенка та власної поезії.

Нове розуміння фольклору позначилося на педагогічній літературі. Дитячі нотні збірники із селянськими народними піснями контрастували пісенникам старої ґенерації. Вони були орієнтовані на різні вікові групи дітей. Кращим співаником *для дошкільнят* стала «Забава: зборник забавок із мелодіями, призначений для родин, захоронок [дитсадків] і школ Подкарпатскої Руси» М. Рощахівського (Ужгород, 1921) [302], яка містила 33 дитячі гри зі співом (поділені на 2 групи: а) простіші ігри; б) складніші й рухливіші), лічилку і мирилку, супроводжувалася методичними рекомендаціями щодо їх розучування *(див. прим. у Дод. А.3.7)*. Популяризації селянських пісень *серед школярів* сприяли хорові збірники «21 пісня в триголосному укладі для шкільних хорів» (Ужгород, 1936) П. Щуровської-Росіневич (за матеріалами звукозаписів І. Панькевича) [364] *(див. Дод. Б.23)*, «Школьний дівочий хор» зошит 1 (Прага, 1937) Г. Мельника, П. Миговки, публікації хорових обробок колядок М. Рощахівського в журналі «Пчолка», які формували усвідомлення цінності прадавньої народної музики для національної ідентифікації.

Внесок етнографів і філологів у вивчення закарпатських народних пісень. У 1920–1930 рр. музичний фольклор закарпатських сіл, як одна зі складових частин народної культури, входив у коло наукових інтересів етнографів Чехословацької республіки. Це засвідчували історико-етнографічна праця А. Кожмінової «Подкарпатска Русь» (Прага, 1922), монографія Я. Гусека «Етнічний кордон між словаками і карпаторосами» (Прага, 1925), І. Панькевича «Великодні ігри й пісні Закарпаття» (Львів, 1929) тощо. Їх матеріали хоча й охоплювали поодинокі нотації, однак не могли претендувати на вичерпний аналіз музичної сторони народних пісень. Як науковці суміжної галузі, етнографи й філологи були зацікавлені у співпраці з дослідниками народної музики. На шляху її налагодження, заохочення творчої молоді до музично-етнографічних досліджень та акумулювання можливого потенціалу, спроможного розбудувати музичну фольклористику краю, неоціненним виявився внесок найзначнішого етнографа, філолога та культурно-освітнього діяча Закарпаття періоду 1920–1930 рр. – ***Івана Панькевича*** (1887–1958) *(див.*

Дод. Б.24, В.19). Він створив сприятливі умови Ф. Колессі для вивчення закарпатської народної музики, підтримав етнографістську діяльність М. Рощахівського (допоміг у віднайденні можливостей фінансування експедицій, давав поради щодо вибору недосліджених територій), заохочував місцеву інтелігенцію (О. Приходька, П. Щуровську-Росіневич, П. Світлика) до нотацій народних пісень і написання статей про музичний фольклор Закарпаття; пробуджував у молодшої ґенерації бажання пізнавати народну музику рідної землі. Майбутні дослідники Д. Задор, О. Дутко, В. Гошовський у гімназійний період вчилися саме у нього.

Усвідомлюючи велику роль народної пісні в житті нації, у 1925 р. І. Панькевич започаткував перший в історії краю *Архів народної пісні Підкарпатської Русі* з трьома фондами – текстовим, нотним і звуковим, а у 1929 і 1935 рр., використовуючи набутий досвід роботи у Віденському фонограм-архіві 1912–1918 рр., здійснив два проекти звукозапису народної музики краю, які знову вивели Закарпаття на рівень територій Європи, досліджуваних за найсучаснішими технологіями XX ст. Обсяг звукового матеріалу цих проектів становив 120 творів, записаних на 27 платівках. Перший із них (11 платівок), що був здійснений у Празі в жовтні 1929 р., пов’язаний із лінгвістичними дослідженнями під егідою Чеської АН у співпраці з експериментальною лабораторією фонетики Празького університету та французькою фірмою звукозапису «Phate». Записи другого проекту (16 платівок, хоча їх мало бути 19), зроблені в 1935 р., призначалися для фонотеки Чехословацького радіо *(див. прим. у Дод. А.3.8)*. Якщо у грамофонних записах 1929 р. переважав словесний фольклор і лише третину *[24 твори]* склали народні пісні (для демонстрування поєднання мовної специфіки зі співом), то у 1935 р. – весь матеріал був музичним *(70 народно-вокальних творів [73 % загального обсягу] і 26 інструментальних [27 %]) (див. прим. у Дод. А.3.9)*. В обох випадках було залучено діалектологічний підхід, що допоміг виявити багатобарвність фольклору краю. Під час виконання першого проекту учений зафіксував 14 діалектів (із них сім із народними піснями), під час другого – п’ять *(див. прим. у Дод. А.3.10 і Дод.*

Д.13–14). Водночас звукозаписи 1935 р. утворили ілюстрації до статей М. Рощахівського, П. Світлика, публікації І. Панькевича «Великодні ігри й пісні Закарпаття» *(див. прим. у Дод. А.3.11)* й експедиції Ф. Колесси 1929 р.

Цінність фонографічної колекції етнографа визначив високий відсоток обрядового фольклору. 80 % від усіх пісень першого звукозапису та 44 % – другого становили зразки прадавньої народної музики, серед яких було зафіксовано низку великодніх гаївок, поодинокі зразки собіткових пісень, обжинкових ладкань, ладкань до худоби, пісню до «лопатóк» (ігор молоді при мерці), ряд хрестильних пісень та одну похоронну (на смерть дитини). Основну ж частину обрядового фольклору склала поширена в регіоні різдвяна та весільна музика: вінчування, гуцульські плєсанки, кучанки, світські та церковні колядки [виконувані сольно, гуртом чи у супровіді малих «троїстих музик» (скрипка, цимбали)], різні типи весільних ладкань, що стало реакцією вченого на статтю Ф. Колесси «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті».

Належне місце І. Панькевич відвів інструментальній музиці. На таке його рішення вплинула пропозиція не оминати інструментальних жанрів М. Рощахівського (про діяльність якого йтиметься нижче). Відображаючи найхарактерніше, І. Панькевич записав різноманітні вівчарські награвання на сопілці, пищалці, флоярі, теленці (в т. ч. у поєднанні з голосом, що супроводжувало прадавній ритуал обстригання овець), репертуар «троїстих музик», що включав гуцулку, аркан, тернавський, руський, волоський танець, арделину, дуботанець, свадьб’яний марш, відзначив популярність дримби у середовищі дівчат, а також гру на трембіті, яка перетворилася на музичний символ Карпат. Етнограф не лише зафіксував різні сигнали, що упорядковували життя горян, але й надав можливість порівняти між собою тембральні та лексикальні відмінності між бойківською і гуцульською трембітами. Долучені святкові дзвони Ужгородського кафедрального собору на Чехословацькому радіо стали візитівкою Підкарпатської Русі.

За матеріалами грамплатівок планували видати нотний збірник. До виконання нотацій була запрошена П. Щуровська-Росіневич, але плани порушила Друга світова війна. Лише через 67 років задум реалізував акад. М. Мушинка у збірнику «Голоси предків» із власною розвідкою та нотаціями Ю. Костюка [233].

Оцінюючи значення фонозаписів І. Панькевича, варто відзначити, що з їх появою регіон увійшов до переліку обстежених територій з урахуванням новітніх європейських дослідницьких підходів. Звукозаписи стали важливою базою подальшої розбудови музичної фольклористики краю.

3.2 Утвердження етнографістського періоду

3.2.1 Діяльність М. Рощахівського та його послідовників у 1920–1930-х рр.

Розвиток нової композиторської хвилі у поєднанні зі сприятливими умовами соціально-культурного розвитку привів до усвідомлення на Закарпатті необхідності збирати й пізнавати народну музику. Фундатором етнографістського періоду в регіоні став представник «українського відродження» та подвижник музичної культури краю – ***Михайло Рощахівський*** *(див. Дод. Б.22 і В.21).*

Як збирач пісенного фольклору музикант сформувався у 1916–1919 рр. у Києві. Спочатку було захоплення українською народною піснею в Українському національному хорі (під орудою К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Приходька й О. Кошиця) та обговорення зі К. Стеценком і М. Леонтовичем питань музичного фольклору в Міністерстві освіти УНР, куди М. Рощахівського було запрошено працювати помічником діловода. Згодом М. Леонтович надав юнаку перші «уроки» збирання народної музики. Занотовані від М. Рощахівського подільські народні пісні він перетворив на хорові обробки *(див. прим. у Дод. А.3.12)*. К. Стеценко, прагнучи залучити талановитого юнака до самостійного збирання музичного фольклору, запросив його прослухати цикл лекцій К. Квітки на курсах для освітян. Ці лекції упорядкували знання М. Рощахівського про український фольклор, ознайомили з методикою збирання, технікою нотування та розширили світоглядні позиції. Молодий

музикант збагнув, що запис фольклору потрібен не лише для композиторської творчості, але й розвитку народномузичних досліджень. У січні 1919 р. він розпочав етнографістські записи на Поділлі *(див. прим. у Дод. А.3.13)*.

Безпосередньо К. Квітка та М. Рощахівський не були знайомі *(див. прим. у Дод. А.3.14)*. У примітці до статті «Песни украинских зимних обрядовых празднеств» К. Квітка писав: «Особисто я М. Рощахівського не знав» [111, с. 124]. Проте між ними виник своєрідний «дистанційний діалог»: 1) під враженням лекцій К. Квітки молодий музикант записав перші фольклорні мелодії на Поділлі, які К. Стеценко передав київському вченому. Ці записи К. Квітка долучив у збірник «Українські народні мелодії», а згодом у дослідження «Песни украинских зимних обрядовых празднеств»; 2) публікація нотних записів М. Рощахівського спонукала початкуючого збирача власноруч укласти музично-етнографічний збірник народних пісень Закарпаття; 3) К. Квітка відзначив рукописне зібрання «Пісні подкарпатских русинов» М. Рощахівського в огляді нових нотних збірників українського фольклору; 4) закарпатський збирач стежив за появою чергових статей К. Квітки, відтак, методологічні позиції праць «Професіональні народні співці-музиканти на Україні (Програма для досліду їх діяльності і побуту)» (1924), «Вступні зауваги до музично-етнографічних студій» (1925) [107] залучив до фольклорних обстежень Закарпаття *(див. Дод. Ж.10)*. Перебіг цих подій сприяв фаховому зростанню М. Рощахівського-етнографіста та активізував його діяльність.

К. Квітка був найвищим авторитетом для молодого музиканта і в музично-етнографічних дослідженнях. Покликаючись на його праці, він нерідко вживав фразу: «Ідучи слідом за увагами шан. етнографа К. Квітки» [3, с. 216]). Як провідник ідей київського вченого, М. Рощахівський реалізував на Закарпатті два його важливі постулати: 1) *збирати*, відшуковуючи музичні артефакти; 2) *вести просвітницьку діяльність*, виховуючи майбутніх збирачів. Будучи хорошим психологом, М. Рощахівський не критикував, а заохочував до праці; методику збирання демонстрував власним прикладом, а просвітницьку роботу вів дуже доступно й цікаво, адаптуючи складні проблеми на рівень

непідготованого до фахової літератури читача. Внаслідок цього саме наукові погляди К. Квітки, доступно викладені М. Рощахівським, заклали необхідний фундамент для розбудови в регіоні етнографістських обстежень у той час, коли результати закарпатських досліджень Б. Бартока і Ф. Колесси місцевим музикантам здавалися недосяжними. В листі від 31.03.1934 р. І. Панькевич навіть просив галицького ученого писати доступніше, «щоби учителі порозуміли» [36, с. 130].

К. Квітка навзаєм високо оцінив транскрипторську працю М. Рощахівського. У примітці до статті «Песни украинских зимних обрядовых празднеств» він писав: «Вважаю записи [М. Рощахівського] заслуговуючими на довіру» [111, с. 124]. Київський учений неодноразово згадував його ім'я у своїх публікаціях 1922, 1925, 1926 та 1930 рр. *(див. прим. у Дод. А.3.15)*.

Інтерес до наукової діяльності К. Квітки підштовхнув М. Рощахівського до поглибленого вивчення його студій, а відтак їх громадження у власній бібліотеці. Тож, у той час, коли на підрадянській Україні сталінський режим усіляко нищив доробок К. Квітки, на Закарпатті праці вченого, перечекавши лихоліття та згодом потрапивши до В. Гошовського, були убережені від забуття у двотомному виданні «Вибрані праці К. Квітки» [108; 109].

На початку 1930-х рр. у М. Рощахівського зав'язалися контакти і з Ф. Колессою. Учений бачив у молодому дослідникові найперспективнішого місцевого транскриптора народної музики Закарпаття. «Його записи взагалі дуже добрі й цінні», – писав він І. Панькевичу [36, с. 130]. Укладаючи свій другий закарпатський збірник, Ф. Колесса додав до нього транскрипції М. Рощахівського і 1932 р. підготував їх до друку. З цього приводу галицький фольклорист писав: «Була би велика шкода, якби такі цінні матеріали лишилися ненадруковані Бог знає до якого часу, а то й запропастилися серед якоїсь метушні» [36, с. 128–129].

Співпраця Ф. Колесса та М. Рощахівського на цьому не закінчилася. Наприкінці 1930 рр. Ф. Колесса рекомендував перший збірник М. Рощахівського на конкурс до 20-ї річниці заснування ЧРС, 1934 р. запропонував йому зібрати

похоронні голосіння Закарпаття, а у 1937 р. запланував провести спільне з М. Рощахівським обстеження Мараморошу *(див. прим. у Дод. А.3.24)*. Саме Ф. Колесса був ініціатором листувань із закарпатським колегою, які позитивно позначилися на обох. Під його впливом етнографіст ознайомився зі світовими тенденціями етномузикознавства, відкоригував своє розуміння того, хто такі автентичні носії фольклору та в чому сутність народної музики. Своєю чергою, завдяки М. Рощахівському, Ф. Колесса краще зрозумів першочергові потреби місцевої інтелігенції на етапі зародження в регіоні музичної фольклористики та скерував свої зусилля на їх підтримку.

У народномузичній діяльності М. Рощахівського-етнографіста 1920–1930 рр. можна окреслити три етапи: 1) *початковий* [1920–1921 рр., поодинокі закарпатські нотації й укладання фольклорно-педагогічного збірника «Забава»], 2) *консерваторський* [1921–1925 рр., активізація збирацької роботи, поєднання композиторських інтересів з етнографістськими, упорядкування музично-етнографічного збірника «Пісні подкарпатских русинов»]; 3) *зрілий* [1926–1938 рр., пов'язаний із посиленням музично-етнографічних досліджень і переходом до ґрунтовних обстежень окремих сіл (другий рукописний музично-етнографічний збірник, стаття «Музика й спів у присілку Вишоватом в Марамороші»)].

У чехословацький період М. Рощахівський провів низку експедицій, у яких занотував понад 300 народних пісень *(див. прим. у Дод. А.3.17)*. Сильною стороною фахового збирача було поєднання спостережливості, рідкісної інтуїції та вміння відшукувати унікальні фольклорні твори. Саме тому до нього звернувся за допомогою в організації підготовки народних виконавців Вишоватого до звукозапису для Чехословацького радіо І. Панькевич, і власне його (разом із П. Щуровською-Росіневич) він залучив до експедицій 1931 р., 1936 р. від товариства «Просвіта» у села Березької та Мараморошської жупи.

Проте фольклорні матеріали, які зібрав у цей період М. Рощахівський збереглися частково. Його родинний архів було знищено, вціліли лише ті рукописи, що сьогодні містяться у рукописних фондах ІМФЕ НАНУ (архів

Ф. Колесси) в Києві, а це: передмова до першого збірника М. Рощахівського «Пісні подкарпатських русинов», рецензія на нього Я. Ламача, другий збірник М. Рощахівського, а також публікації статті «Музика й спів у присілку Вишоватом в Марамороші» та 50 нотацій (розпорошених у збірниках К. Квітки, Ф. Колесси, часописах «Подкарпатська Русь» і «Пчолка»).

Збережені нотації М. Рощахівського засвідчили його фаховість як транскриптора народної музики *(див. прим. у Дод. А.3.18)*. Проведений аналіз засвідчив, що головну увагу дослідник зосереджував на трьох важливих позиціях: 1) збереженні фонетики й діалектичних особливостей тексту пісень; 2) правильному відтворенні ритмічної сторони народної музики та 3) точному записі звуковисотних параметрів (мелодичної лінії, багатоголосся, елементів манери співу), до яких долучав важливі етнографічні деталі виконання, а за потреби й інші коментарі. Для фіксування текстової сторони транскриптор опирався на фонетичний запис, до тактування підходив диференційно *(див. прим. у Дод. А.3.19)*. В мелодиці він відтворював мінливу мелізматику, розспівування, варіанти; фіксував двоголосся й партитуру ансамблю «троїстих музик». Орієнтуючись на місцевий рівень музикантів, мелодії транспонував у зручні тональності, темпи зазначав італійськими термінами, знаки альтерацій виписував біля нот. Для відображення специфіки співу залучав спеціальні позначки, серед яких: (♩) – фальцетні звуки, ‖о‖ – зміна кількості складів у інших куплетах, ноти дрібним шрифтом на основному нотному стані – мелодичні варіанти тощо. Обов’язково вказував паспортні дані (інформанта, населений пункт), склад виконавців, чергування соліста з гуртом, народну термінологію, зв’язок з обрядом. Фаховість його нотацій допомогла поставити їх в один ряд із транскрипціями К. Квітки та Ф. Колесси.

Рукописний збірник «Пісні подкарпатських русинов» М. Рощахівського (Прага, 1923) **–** музично-етнографічне зібрання, яке дало початок етнографістському періоду на Закарпатті *(див. Дод. В.22 і прим. А.3.20)*. Збірник у багатьох відношеннях був особливим: 1) укладений під впливом і за зразком «Українських народних мелодій» К. Квітки; 2) виявився найбільшим зібранням

обрядового музичного фольклору краю; 3) містив перші транскрипції найхарактерніших народних мелодій із закарпатської Гуцульщини й Мараморощини.

Початково М. Рощахівський планував записати лише колядки Закарпаття, проте через рік у нього виник задум укласти повноцінний музично-етнографічний збірник. Збирача підтримав І. Панькевич, який для експедиції у Шкільного відділення Цивільної управи Підкарпатської Русі виклопотавав матеріальну «підмогу в сумі 500 кч [чеських корун]» [36, с. 118]. Експедиція була запланована на літо 1923 року. Враховуючи нереалізований задум Ф. Колесси, І. Панькевич порадив М. Рощахівському поїхати у східну частину Мараморської жупи. Для обстеження обрали недосліджені досі села Ясіня, Рахів, Бичків Рахівського округу і Руська Мокра, Дубове, Калини Тячівського округу Мараморської жупи. Записані раніше колядки у селах Ворочево Перечинського округу; Радванка Ужгородського округу, Комаровці та Дубровка Середнянського округу Ужгородської жупи розширили географію збірника. Загальний обсяг зібраних творів склав 115 пісень *(див. прим. у Дод. А.3.21)*.

Свою основну увагу М. Рощахівський зосередив на «залишках язичницького обряду» [3, с. 214–215], які за його словами «під подихом цивілізації доживають свої останні дні [і потребують] якнайшвидшого […] фіксування» [3, с. 214–215]. Архаїка склала 56 % збірника. Серед записів переважали колядки (24,5 %) та весільні мелодії (24,5 %), були тут і зразки гаївок, музика жнив і хрестин (7 %). Прикметно, що збірник виявився найбільшим нотним зібранням колядок на Закарпатті та став музично-етнографічним відкриттям ладкань (весільних і обжинкових), текст яких послідовно відображав хід обрядів. Великою кількістю зразків (18 весільних, чотири обжинкових) і народною термінологією етнографіст закцентував увагу на раніше невідомому жанрі, а також уперше зафіксував чотирирядкове одинадцятискладове ладкання. Це зібрання згодом підштовхнуло Ф. Колессу до написання статті про закарпатські колядки й ладкання. Водночас укладач подав прадавні примітиви, варіанти відомих народномузичних творів, пісні із

незвичними формами або слідами впливу сусідніх народів. Відповідно до музично-етнографічних вимог твори супроводжували паспортні дані: «прізвище виконавця та назва місцевості» [3, с. 220].

«Пісні подкарпатских русинов» М. Рощахівський уклав, подібно К. Квітці, спираючись на культуро-жанровою систему С. Людкевича і поділяючи їх на: А. Обрядові пісні [64 твори]. Б. Світські пісні («звичайні») [51 твір] *(див. прим. у Дод. А.3.22)*. У розділі *А* виділено: І. Весняні ігри. ІІ. Спів на жнива. ІІІ. Весільні. IV. Кумовські на народинах. V. Колядки; у *Б* – І. Пісні та балади. ІІ. Коломийки. ІІІ. Інтелігентські пісні. Внутрішня диференція окреслила річний цикл обрядів, основні жанри та стилістичну відмінність між селянським і міським фольклором. Високу оцінку збірникові дав її рецензент Ян Ламач *(див. Дод. Б.25)*, відзначивши велику кількість «гарних мелодій» [145, с. 12]. Загалом, проект, який передбачав польові нотації, їх упорядкування, написання передмови та чистове оформлення збірника, був виконаний всього за чотири місяці.

Зібрання М. Рощахівського настільки зацікавило Ф. Колессу, що 1932 р. він, як ішлося вище, мав намір опублікувати його нотації разом із матеріалами власної експедиції 1929 р. Однак цей збірник було вирішено публікувати окремо. За інформацією В. Гошовського, під час анексії Закарпаття 1939 р. ці матеріали було знищено вже на стадії друку в Ужгородській типографії, а укладача, за словами його сина, кинуто в карцер смертників. Тож, віднайдення через 80 років в архіві Ф. Колесси у Києві рукопису передмови М. Рощахівського [304] та рецензії Я. Ламача на збірник [145] допомогли бодай уявити, яким він мав бути.

Рукописний збірник «Мелодії пісень села Радвани жупи Земплинської, записані Михайлом Рощахівським» [221] частково опублікував Ф. Колесса у виданні «Народні пісні з Підкарпатської Руси» (Ужгород, 1938).

Рік запису М. Рощахівським пісенного матеріалу с. Радвань Земплинської жупи Ф. Колесса не вказав, відтак, у літературі виникли різні припущення щодо часу запису цього музично-фольклорного зібрання. Першою з'явилася версія Й. Баглая [5], який уважав, що менший збірник (тобто «Мелодії пісень села Радвани жупи Земплинської […]») мав передувати більшому. Проте його

припущення, не підтверджене доказами, суперечило інформації Ф. Колесси, який писав, що ця збірка М. Рощахівського «була *другою*» [3, с. 61] *(виділення курсивом моє. – В. М.-Н.*). Інша версія, запропонувана авторкою дисертації, опиралася на документальні факти. Спочатку було визначено орієнтовне десятиріччя запису збірника: 1924–1934 рр. [від кількох місяців після упорядкування попередньої збірки – до року повідомлення Ф. Колессою про існування другого збірника М. Рощахівського) [194]; призвідцем до збирання фольклорних матеріалів могло послужити заснування «Архіву підкарпаторуської народної пісні» (1925)]. Згодом хронологію було звужено. Завдяки пошуковій роботі у листах Ф. Колесси до І. Панькевича вдалося віднайти деяку інформацію про збірник, а в рукописних фондах ІМФЕ – й сам оригінал: робочі польові нотації М. Рощахівського (без дати). Навідні факти у поєднанні з повідомленнями у листах Ф. Колесси дали підстави припустити, що найвірогідніше «Мелодії пісень села Радвани жупи Земплинської […]» були записані влітку 1931 р. *(див. прим. у Дод. А.3.23)*.

На початку 1930 рр. М. Рощахівський перейшов до ґрунтовних обстежень окремо взятих населених пунктів краю. Тому матеріал другого збірника охопив народні пісні лише одного села – Радвань Земплинської жупи Межилаборського округу, розташованого в гірській місцевості на ріці Лаборець (північніше Гуменного). Вибір населеного пункту розширив уявлення етнографіста про фольклор Закарпаття та перетинався з науковими інтересами Ф. Колесси. Село опинилося по середині між населеними пунктами другої та третьої експедицій етномузиколога. Тож М. Рощахівський передав ученому свої польові нотації для ознайомлення, які той вирішив включити у власний збірник. Збирачеві не довелося навіть упорядковувати матеріал.

У процесі редагування із 29 пісень збірника «Мелодії пісень села Радвани жупи Земплинської, записані Михайлом Рощахівським» Ф. Колесса відібрав 16 (а не 14, як вважалося раніше) *(див. Дод. Д.15)*. Він не взяв до уваги зразки міського фольклору, занотовані від учителя А. Сухіго із с. Збутьска Біла та сільської інтелігенції с. Радвань і в такий спосіб звернув увагу на окремі хибні

позиції М. Рощахівського щодо напливового фольклору *(див. прим. у Дод. А.3.24)*. Відібраний матеріал відобразив найголовнішу рису закарпатського збирача: інтерес до фольклорної архаїки, що загалом значно збільшило відсоток давніх мелодій у збірнику «Народні пісні з Підкарпатської Руси» Ф. Колесси *(див. Дод. Д.16)*. Серед 10 зразків обрядового фольклору особливу цінність склали зникаючі гаївки, обжинкове ладкання та хрестинні пісні. Із необрядових творів Ф. Колесса відібрав нотації балади, дитячих, ліричних і жартівливих пісень (у т.ч. варіанти «Про комара» та «Пташине весілля»).

За рукописами польових транскрипцій М. Рощахівського вдалося простежити хід експедиції, проаналізувати прийоми роботи з інформантами. Рукописи містили паспортні дані, народну термінологію (приміром: «керстини» (тобто хрестини), «колисанки» (колискові), «вінчики» (назва весняної гри), «баби і дівки» (жінки та дівчата) [221]). У другому збірнику збирача було представлено річний і родинний цикли обрядового фольклору (гаївки, обжинкові ладкання, весільні пісні, хрестинні, колядки), виділено пісні різних вікових груп, відображено зацікавлення інтелігенції австро-угорського періоду міським фольклором. Призбираний фольклорний матеріал представив жанрове розмаїття окремого населеного пункту.

З музично-етнографічних статей М. Рощахівського збереглися передмова до збірника «Пісні подкарпатских русинов» (Прага, 1923) і розвідка «Музика й спів у присілку Вишоватом в Марамороші», що вийшла в часопису «Подкарпатська Русь» (№ 1, 4, 1931). Обидві були тісно пов’язані з темою збору музичного фольклору на Закарпатті, несли просвітницьку функцію, заохочували до пізнання народної музики рідного краю, містили практичні поради *(див. прим. у Дод. А.3.25)*. Їх об’єднав «дух відкриття», синтез аналітичного мислення з літературним хистом, вміння цікаво й доступно писати про наукові речі місцевим говором, який краянам був ближчим і зрозумілішим.

У передмові до збірника етнографіст представив стан збирацької діяльності в регіоні; обґрунтував мотивацію до збирання та дав практичні рекомендації. Своєю статтею він похитнув зневагу місцевої інтелігенції до

народної музики села. У відповідь на висловлювання: «задарь туй (межи простим народом) глядаете красних співанок! Вун знае гойкати лем коломийку!» [3, с. 211], – взявся «відкрити очі» на вражаюче багатство народнопісенної культури. Для початку він відзначив географічну унікальність Закарпаття, яке: 1) виявилося «територією на межі між слов'янським сходом і заходом» [3, с. 216], що спричинило до міграційних процесів; 2) зважаючи на гірський ландшафт і віддаленість від цивілізації зберегло й «приховує в собі архаїчну красу староруського співу» [3, с. 212]. А далі він зупинився на трьох найважливіших аспектах методики збирання фольклору: 1) *для чого* треба збирати; 2) *що* слід шукати і 3) *як* записувати *(див. прим. у Дод. А.3.26)*. Відповідь на 1 питання була багатовекторною: а) для пробудження «інтересу до рідної пісні […] та пізнання народного духу, що криється за убогою свитиною» [3, с. 218]; б) для збереження народних скарбів; в) для розбудови науки та вивчення «свого минулого, минулого слов'янства, а, можливо, і людства» [3, с. 218]. На питання «що шукати?» радив насамперед зберегти обрядовий фольклор: «найскоршого зафіксовання […] [потребує] обрядова пісня, [яка] […] доживає свої останні дні» [3, с. 214–215], а також – зріз народної культури в її різноманітності: «збирач не сміє себе обмежувати поділом пісень на «майкрасні» и «нич-не-варті», широковідомі і малорозповсюджені, твердоруські автохтонні і чужі» [3, с. 215]. Щодо самого запису, це питання він рекомендував розділити на дві складові: 1) віднайдення; 2) нотація. Пошуки пропонував доручити місцевій інтелігенції, нотації – фаховим музикантам. Сполучною ланкою між ними мав стати Шкільний відділ Цивільної Управи Підкарпатської Русі (чи ужгородська «Просвіта»), куди би збирачі надсилали свої матеріали, а у разі цінності направляли би в село транскриптора. Основні думки передмови й характеристику особливостей музично-етнографічної нотації М. Рощахівський поширював на крайових курсах для учителів співу, курсах для диригентів, під час творчих зустрічей у читальнях «Просвіти». З огляду на це вони дали потужний поштовх до розгортання етнографістських обстежень в регіоні.

Стаття «Музика й спів у прис. Вишоватом в Мараморощі» (1931) [303]. засвідчила якісну видозміну та розвиток етнографістської діяльності М. Рощахівського на Закарпатті, розуміння музичного фольклору як комплексу вокальної та інструментальної музики у взаємозв'язку зі середовищем. Розвідка була покликана покращити якість описових музичнофольклорних матеріалів, що надсилалися у Шкільний відділ й ужгородську «Просвіту». На прикладі власного обстеження етнографіст продемонстрував майстер-клас, під час якого загострив увагу на методиці збирання, дав зразок коментарів до музично-етнографічних матеріалів, висловив своє бачення можливих напрямів наукових досліджень.

Розкриваючи питання методики збирання фольклору, М. Рощахівський наголосив на важливості: 1) *вибору етнографічно консервативних сіл;* 2) *фіксування питомого фольклору;* 3) *долучення коментарів до нотацій;* 4) *фахового збирання музичного фольклору,* що передбачає: а) ґрунтовні та тривалі спостереження, які допомогають уникнути випадкових записів; б) фіксування всіх проявів народного музикування: співу, інструментальної гри й танців (що на етапі розгортання музично-збирацької роботи було ідеальним і відкривало можливість комплексних обстежень); в) подання інформації у Шкільний відділ для здійснення фонозаписів унікальних народних мелодій. Рекомендації етнографіста опиралися на настанови К. Квітки.

Основну частину статті склав опис власних спостережень М. Рощахівського над народномузичним побутом Вишоватого. Дослідник продемонстрував, що один із головних критеріїв збирацької роботи є не стільки кількість фольклорних нотацій, скільки їх музично-етнографічна цінність. За його спостереженнями народних мелодій, властивих невеликому присілку, виявилося лише три: 1) коломийкова; 2) «до румунського танцю» й 3) колядкова. Кожна із них була по-своєму унікальною.

Коломийка Вишоватого поєднала універсальність зі здатністю до жанрових перетворень (своєрідний «трансформер»). З одного боку, вона утворювала незмінне музичне тло присілку з різноманітними варіантами виконання (від вокальних – до інструментальних та їх поєднання) і, за словами

М. Рощахівського, не звучала лише тоді, коли Вишоватий спав. З іншого боку, через сповільнення темпу від *Allegro* до *Andante* коломийка змінювала свою функцію, перетворюючись із «руського танцю» на так званий марш з тріольною синкопованою пульсацією (♪♩). У «руському танці» *(див. Дод. Г.5/5)* спостерігалося чергування активного дуботіння з короткочасним переходом на спокійні кроки. При цьому хореографічний малюнок танцю окреслював тільки коло (з почерговим рухом то в один, то в протилежний напрямок). Марш виконував подвійну функцію. Він був: а) музичним супровідом до ходи; б) сигналом про місцеперебування. У високогірних умовах, де на людину могла чатувати небезпека, припинення звучання маршу сповіщало про завершення маршруту. Вишоватівський марш відрізнявся від сусіднього нересницького, що було важливим для ідентифікування людини зі сусіднього села *(див. Дод. Г.5/3–4)*.

Друга мелодія присілку – «до румунського танцю» *(див. Дод. Г.5/6)* – була напливовою та будувалася на безкінечно повторюваній короткій поспівці. У хореографічному відношенні танець, який виконували лише хлопці, вирізнявся різноманітністю танцювальних фігур.

Третя мелодія викликала найбільший інтерес. М. Рощахівський уперше звернув увагу на так звані колядки-жеканки, у рефрені яких «Ой дай, Бо-же» спостерігався словорозрив, через що строфи розпочиналися із останнього складу «-же» і закінчувалися на «Бо-» *(див. Дод. Г.5/7)*. Але справжнім відкриттям став опис манери їх виконання. «Масивний, насичений, а разом з тим дещо затушований або ліпше сказати, занурений у себе унісон» [3, с. 243] виникав унаслідок співу в тіснім колі з опущеними головами звуком у стіл, від поверхні якого відбивалося звучання. Таке відтворення зберегло залишки прадавніх язичницьких часів. Воно звучало як «побожна містерія, приглушений гімн на честь забутого Бога» [3, с. 243] і було зафіксоване вперше. Відтак, до переліку найневідкладніших справ науковців, ігнорування яких було би непоправним злочином перед прадавньою культурою, М. Рощахівський відніс обов’язковий запис на фонограф манери виконання вишоватівських колядок-жеканок як

одного із унікальних народномузичних явищ краю *(див. прим. у Дод. А.3.27)*. Він також зафіксував неординарний випадок перетворення балади про голубів у колядку.

Етнографічно вартісною була й інформація, яку подав збирач про підготовку хлопців до колядувань (так звані проби), його характеристика народних інструментів присілка, виявлення типів і складу «троїстих музик», їх репертуару, перелік найталановитіших інструменталістів. Окремі музичні явища автор описав ширше. Спираючись на власні обстеження інших населених пунктів, він визначив ареал поширення нерівномірної пульсації «маршів». Причому, застосовуючи методику проведення розвідкових обстежень Й. Роздольського, оетнографіст окреслив його географічним трикутником: Бедевля–Широкий Луг–Дубове та намітив кілька можливих напрямів подальших досліджень, зокрема: вивчити взаємовпливи у музичному фольклорі українців і румунів, з'ясувати причини ритмічної спорідненості між т. зв. маршами Мараморошу та веснянками Волині *(див. Дод. Г.5/2–3)*.

У 1930-х рр. стаття «Музика й спів у присілку Вишоватом в Мараморощі» М. Рощахівського була однією із найвідоміших і належала до знакових публікацій про народну музику краю. Під її впливом відбувся перехід до комплексного збирання музичного фольклору. Збирачі заснованого в 1934 р. Етнографічного товариства, як і І. Панькевич у проекті звукозапису закарпатської народної музики для Чехословацького радіо, почали фіксувати не лише вокальні, але й інструментальні твори *(див. прим. у Дод. А.3.28)*. На доробку М. Рощахівського була вихована нова генерація місцевих етнографістів, серед яких П. Світлик, Ф. Повхан, Ю. Носа, П. Ференчук, А. Скиба, М. Гоєр, Д. Задор, Ю. Костьо, А. Контратович та багато ін.

Першим серед представників нової місцевої інтелігенції до етнографіських обстежень приступив ***Петро Світлик*** (1901 – 1973) – учитель-просвітитель, хоровий диригент, композитор-самоук і збирач фольклору, названий «подвижником Боржавської долини» [117] *(див. Дод. Б.26, В.20)*.

Захоплення П. Світлика народною піснею сформувалося в дитинстві. На хвилі національного піднесення юнак усвідомив необхідність її збирання. Під впливом розповідей керівника хору семінаристів О. Приходька про експедиційну діяльність М. Рощахівського, появи збірника Ф. Колесси «Народні пісні з південного Підкарпаття» (1923), заснування крайового «Архіву народної пісні Підкарпатської Русі» (1925) П. Світлик запалився ідеєю транскрибування і вивчення музичного фольклору краю. Завдяки лідерським якостям і цілеспрямованості, він очолив авангард молодої учительської інтелігенції *(див. прим. у Дод. А.3.29)*. Його першою заявкою на етнографістську і навіть етномузикознавчу діяльність стала стаття «Народні пісні», опублікована 1926 р. в часопису «Подкарпатска Русь» [314]. Це було обговорення назрілих питань щодо збирання і вивчення пісенного фольклору краю (а не опис обрядів з ілюстраціями пісень, як припускав В. Гошовський [45, с. 68]). У ній автор висловив думки місцевої музичної інтелігенції з приводу згаданого збірника Ф. Колесси, загострив увагу на необхідності нотацій і вивчення народних пісень, запропонував варіанти розв’язання низки супутніх проблем.

У місцевих учителів 1920-х рр. збірник Ф. Колесси «Народні пісні з південного Підкарпаття» викликав двояке ставлення. З одного боку, його поява віталася. Видання підносило цінність народної пісні, охоплювало записи мелодій і в історії краю виявилося першим *опублікованим* музично-етнографічним зібранням. З іншого, збірник не був зорієнтований на музично-етнографічні знання закарпатців і містив багато незрозумілих для них речей. Ф. Колесса не враховував рівень непідготованих читачів, які не знали значення вживаних ним термінів, не були ознайомлені з його «Ритмікою українських народних пісень» і не уявляли «яким способом треба розріжняти ритми пісень» [314, с. 78]], тобто їх складочислову будову. Для учителів неясною була й концепція збірника Ф. Колесси. До цього додалися одруківки, які у важливих моментах побіжного роз’яснення сутності ритміки унеможливили його розуміння. Це все знизило коефіцієнт доступності видання, але водночас викликало у місцевої інтелігенції

прагнення довести, що вона мисляча, готова вчитися й орієнтується в музичному фольклорі рідного краю.

Проаналізувавши пісні нотного зібрання етномузиколога, П. Світлик виявив у ньому великий відсоток угорських мелодій. «Дуже шкода, – писав він, – що Др. Колесса […] зобрав народні пісні в окрузі села Цигелка, які окрем ніскольких, *суть майже всі мелодично мадярські*» [314, с. 78] (*курсив мій. – В. М.-Н.*). На думку прогресивної учительської інтелігенції, у закарпатському музично-етнографічному збірнику (а тим паче – *найпершому*), слід було би надати перевагу народним пісням зі слов'янською основою. Критика виявилася об'єктивною і збіглася з Бартоковим висновком 1934 р., за яким 47 % цього збірника становив угорський фольклор. Корінний закарпатець мав достатній слуховий досвід, щоби безпомилково вирізняти угорські мелодії з-поміж місцевих українських. Натомість галицький учений не був знайомий з асиміляційними процесами Закарпаття, свої записи він здійснював у період насильницького насадження угорської культури. Та й час його перебування в регіоні був надто коротким, щоби зрозуміти особливості місцевої фольклорної традиції.

Оскільки у передмові до «Народних пісень з південного Підкарпаття» Ф. Колесса висловив жаль, що не побував у Мараморoській жупі, то П. Світлик вирішив поділитися власними спостереженнями щодо народної музики цього регіону (за винятком Гуцульщини) і подав власні нотації найхарактерніших зразків народних пісень, зафіксованих у с. Кушниця. Серед визначальних рис пісенного фольклору Мараморoша він виділив: 1) домінування коломийок із синкопованою пульсацією тривалостей; 2) побутування чотирирядкових весільних латкань, без яких «свадьба била [би] не повна» [314, с. 83]; 3) популярність весільного «дуботанцю»; [314, с. 83] *(див. прим. у Дод. А.3.30)*; 4) проникнення напливових пісень, серед яких особливо виділив модну «Катеринку». Водночас у статті «Народні пісні» він *уперше відзначив існування на Закарпатті музичних діалектів*. Тільки на південному сході краю із власного досвіду автор зауважив стилістичну відмінність («инакий темперамент» [314,

с. 83]) між співом гуцулів, західних верховинців Мараморської жупи та долинян Березької жупи. В майбутньому він планував ознайомити читачів з характерними рисами пісень березьких долинян.

Поряд із народномузичними питаннями автор статті виявив глибоке розуміння фольклорно-педагогічних та етнографістських проблем. На його думку, в умовах національного розквіту краю перед учительством краю постало два нагальних завдання: 1) занотувати «дорогий народний скарб» [314, с. 78]; 2) «якнайліпше розвивати пісні межи народом» [314, с. 78], тобто виховувати до них повагу, стимулювати виконання та вчити цінувати їх регіональну неповторність. Для якісної, фахової та швидкої реалізації першого завдання (причому не з окремої частини Закарпаття, а з усієї території краю) П. Світлик запропонував план розбудови збирацької справи, який передбачав залучення місцевого потенціалу. Оскільки «записати пісню по мелодії є дуже тяжка річ, яка потребує більшого музичного знання» [314, с. 78], він бачив необхідність організації спеціальних 1–1,5-місячних курсів для близько десяти музичнограмотних зацікавлених диригентів з різних округів краю. Після їх завершення кожен із підготованих збирачів зайнявся би нотацією фольклору у своєму окрузі, що допомогло би спільними зусиллями зібрати народні пісні усієї Підкарпатської Русі: «З сяким знанєм [...] под 1/2 роком зобрали бы на всіх округах пісні по мелодіям и тогди можно би видіти, що який дорогий скарб міститься в нашом руськом народі» [314, с. 79]. «Колько пісень би було, якби з кождого села найменше 10 пісень зобрано?» [314, с. 78]. Пропозиція П. Світлика була планом всеохопного збирання народних пісень Закарпаття *(див. прим. у Дод. А.3.31)*. Вона склала його творче кредо і вплинула на посилення бережливого ставлення іршавчан до народномузичних традицій.

Публікація «Народні пісні» стала першою й останньою музичнофольклорною статтею П. Світлика. Недовіра І. Панькевича щодо об’єктивності критичних зауважень її автора в адресу Ф. Колесси й оприлюднені у примітках несправедливі випади на неуважність П. Світлика зачепили гідність і професійні амбіції молодого вчителя та зруйнували його бажання вивчати

народну музику краю. Цей музикант міг стати хорошим етномузикологом, для цього у нього були усі задатки: зацікавленість та аналітичний склад мислення, гострий слух і володіння музичною грамотою, здатність виявляти проблеми і знаходити оптимальні рішення, жадоба до нових знань, організаційний талант, чесність, принциповість. Але після коментаря І. Панькевича П. Світлик згорнув свої перші етномузикознавчі дослідження та зосередився лише на етнографістській діяльності *(див. прим. у Дод. А.3.32)*.

Упродовж 1925–1970 рр. понад 40 років П. Світлик занотовував народні пісні і провів тотальне обстеження майже всіх сіл Іршавщини. Через різкі політичні зміни заради безпеки рідних він двічі (у 1939, 1945 рр.) знищував власні зібрання *(див. прим. у Дод. А.3.33)*. Однак дещо збереглося: фольклорні нотації, передані в архів П. Милославському [314], опубліковані зразки, народні пісні, відновлені з пам'яті для хорових обробок народних пісень. Про існування окремих нотних записів надали уявлення народні пісні Іршавщини, підготовані збирачем для платівок 1935 р. Загальний обсяг *збережених* транскрипцій П. Світлика склав 65 народновокальних творів із 16 сіл Іршавщини *(див. прим. у Дод. А.3.34, Дод. В.24–26)*.

Порівняння фольклорних нотних записів різних періодів збирацької біографії П. Світлика виявило їх еволюцію. Якщо у 1926–1930 рр. початківець упускав темпові позначки (хоча вносив динамічні відтінки, штрихи, фразування, що свідчило про його музикальність), зазначав лише рік і місце запису, то у 1940–1970 рр. завжди вказував темпи творів (українською або італійською мовами) і повні паспортні дані (дату й рік запису, населений пункт, округ, прізвище, ім'я та вік виконавця). Його транскрипції – морфологічні; ритмічний малюнок речитативних жанрів – схематичний. Тактування диференційоване: в одних випадках відтворювало метричну схему, а в інших – структуру вірша. Сильною стороною нотацій П. Світлика була точність у записі мелодій, увага до мелізматики, відтворення текстових і мелодичних варіантів пісень сусідніх сіл, відзначення різних мелодій на один текст. Він користувався офіційно прийнятим правописом, проте намагався фіксувати фонетичні особливості текстів і подавав

тлумачення діалектизмів. Народнопісенні тексти етнографіст записував переважно повністю, але при лімітованому часі вносив скорочення. Назви пісень подавав за інципітами.

Загалом, у 1930 рр. під впливом діяльності М. Рощахівського і П. Світлика в регіоні був започаткований і отримав розвиток етнографістський напрям. Цьому сприяли поступ етнографії та музичної освіти. У 1934 р. на Закарпатті було засноване Етнографічне товариство, окрему гілку якого утворила музична секція під керуванням О. Приходька. Наступного, 1935 р., І. Панькевич сприяв реалізації проекту Чехословацького радіо щодо звукозаписів народної музики краю. Масовим явищем 1930-х рр. стало проведення хорових Днів русинської народної пісні, які спонукали диригентів до нотацій фольклорного матеріалу. Окрім того, організація вокальних і хорових курсів, відкриття музичних шкіл *(див. прим. у Дод. А.3.35)*, посилення ролі хорового співу у школах, гімназіях, учительських семінаріях, зростання чисельності хорів та оркестрів сприяли збільшенню кількості транскрипторів. Важливими осередками аматорських музично-етнографічних нотацій стали хори: Руський національний хор, Крайовий хор підкарпатських учителів, хори Мукачівської та Ужгородських учительських семінарій і т.д. Першим до збирацької роботи долучилися учасники Крайового хору підкарпатських учителів (керівник – О. Приходько, хормейстер – П. Світлик) *(див. прим. у Дод. А.3.36)*, які з'їжджалися з різних куточків краю. Вони втілили в життя пропозицію П. Світлика: нотувати народні пісні у своєму окрузі, а поради щодо техніки транскрипції їм надавав диригент О. Приходько.

У другій половині 1930 рр. до збирання фольклору долучилися П. Милославський, Ю. Костьо, Д. Задор, які увійшли до музичної еліти краю та активізували етнографістські обстеження. Кожен із них зробив посильний внесоку розбудову закарпатської музичної фольклористики.

Петро Милославський (1896–1954) – російський емігрант, диригент, композитор, вихованець петербурзької хорової школи О. Архангельського, дипломований інженер, людина всебічних обдарувань *(див. Дод. Б.28, В.42)*.

Для поповнення репертуару очолюваних хорів, П. Милославський розпочав збір пісенного фольклору та створення на його основі хорових обробок закарпатських народних пісень, активізуючи у цьому напрямку потенціал своїх хористів. Урешті він згромадив фольклорний архів, який у 1933–1938 рр. містив: 1) власні *транскрипції*, 2) вибрані *нотації* народних пісень з опублікованих і рукописних джерел: збірників О. Кізими, С. Фенцика, Ф. Колесси, статей М. Рощахівського, П. Світлика, рідкісних рукописних зібрань І. Бокшая («Зборник пісень», 1893), Е. Желтвая («Наші співанки», 1899); 3) *нотні фольклорні записи* хористів: Ф. Повхана, П. Світлика, Т. Боднар, Є. Штейнбергера та Сабінова. Весь матеріал архіву П. Милославського становили рукописи. Транскрипції робили без задіяння звукозаписуючої техніки.

Юрій Костьо (Костюк) (1912–1998) – талановитий закарпатський музикант, випускник Празької консерваторії, подвижник музичної культури краю *(див. Дод. Б.27, В.40–41).* У чехословацький період із січня 1939 р. він працював професором музики учительської семінарії у Севлюші (нині Виноградів). Як представник етнографістського напряму, Ю. Костьо був одним із найплідніших транскрипторів народної музики краю, послідовником і добрим товаришем М. Рощахівського, з яким спілкувався в Севлюші. Записувати народнопісенні мелодії Закарпаття Ю. Костьо розпочав 16-літнім юнаком у рідній Сирмі Севлюського округу (нині с. Дротинка Виноградівського району). Упродовж 1928–1938 рр. у канікулярний період регулярно нотував пісні в Севлюському, Мукачівському округах і прилеглих територіях. Навчаючись у Празькій консерваторії (1935–1938), він поглибив знання з фольклору, ознайомився з музично-етнографічними збірниками Л. Куби, С. Людкевича, К. Квітки. Нотації Ю. Костя були морфологічними, запис тексту – фонетичним.

Дезидерій Задор (1912–1985) – перший закарпатець із аспірантською музичною освітою, лауреат Чехословацького радіо-конкурсу піаністів імені Ф. Шопена, випускник Празької консерваторії, Школи вищої майстерності, студент Карлового університету *(див. Дод. Б.29, В.27–28).* В університеті він спеціалізувався з етномузикології, суміщаючи навчання з роботою

в Міністерстві освіти Чехословацької Республіки (ЧСР), де працював референтом з питань музичного фольклору Підкарпатської Русі. У 1936–1938 рр. Д. Задор пройшов усі етапи етномузикознавчої діяльності: від польових обстежень – через укладання збірників – до досліджень. Він вивчив історію збирання народної музики краю, простудіював праці й збірники чеських та українських дослідників: Л. Куби, О. Гостинского, А. Хаби, Ф. Колесси, а з етномузикознавчими публікаціями Б. Бартока ознайомився мовою оригіналу, перетворившись на його послідовника.

Експедиційна робота Д. Задора мала системний характер. Упродовж 1936–1938 рр. він щорічно виїжджав нотувати фольклор: 1936 р. – у жовтні, 1937 р. – у липні, 1938 р. – у січні. На його першу експедицію відреагувала ужгородська угорськомовна газета «Magyarújság» («Угорська молодь») від 10.10.1936 р. короткою статею «За прикладом Бели Бартока Дезидерій Задор збирає підкарпатські народні пісні», де наголошувалося, що музикант продовжує справу угорського вченого у вивченні регіональної селянської музики (пісень та інструментальних мелодій) і планує «опрацювати зібраний матеріал за принципами Б. Бартока» [329, с. 115–116]. Географія, обсяг і дата проведення польових обстежень у повідомленні не вказані. Доля цих нотувань невідома.

Експедиція 1937 р. планувалася з участю Ф. Колесси, М. Рощахівського, П. Щуровської-Росіневич і Д. Задора, про що йшлося у листі І. Панькевича від 20.05.1937 р. [36, с. 138]. Для її проведення етнограф виклопотав на початок липня 1000 чеських ко́рун, домовився про організаційну допомогу місцевих учителів, розробив маршрут з урахуванням інтересів Ф. Колесси. Професор П. Щуровська-Росіневич залучила у проект сільських дівчат з-поміж студенток Ужгородської жіночої учительської семінарії, готових наспівати народні пісні свого села. Та через невідкладні справи Ф. Колесса не приїхав, тому І. Панькевич доручив проведення польових обстежень Д. Задору, котрий радо погодився.

Д. Задор дотримався попередньо розробленого плану зі залученням методики «кущово-гніздового» розвідкового зондування Й. Роздольського. Вивчення центральної частини Закарпаття відбулося в межах географічного

трикутника сіл Кольчино (округ Росвигово) – Волівець (округ Нижні Верецьки Березької жупи) – Келечин (округ Воловоє Мараморської жупи) з прилеглим до Кольчино селом Шелестово, а до Волівця – Скотарським. Обстеження східної території краю включило три населені пункти Мараморської жупи: Тячево (округ Тячево) – Рахово – Ясіня (округ Рахово). До призначених сіл збирач добирався паровозом центральною залізничною лінією та розгалуженими вузькоколійними шляхами. Для полегшення пересування на малій відстані залучив велосипед. Місця перебування він документував фотоапаратом *(див. Дод. В.29–30)*.

Географію фольклористичної експедиції 1937 р. доповнили нотації Д. Задора від студенток Ужгородської учительської семінарії: А. Фанковичової (з Олешника), В. Мішкової (із Сільця), М. Дорошової (із Макарьова), Ґ. Сільвайової (із Драгова), а також матеріали місцевих збирачів, серед яких дослідник неочікувано виявив багато рукописних нотних збірників. Найцікавіші з них: зібрання Ед. Шнеідер із Вільхівців, управительки чеської школи із Верховини Бистрої, учителя О. Ступки із Лаз, фахового учителя Г. Дишканта з Баранинець, учителя Є. Шерегія із Хуста – він долучив до власної колекції.

Зимова експедиція Д. Задора 1938 р. виявилася коротшою й обмежилася занотованими колядками та коломийками від художника Ф. Манайла, студенток Г. Дехової (з Перечина) і М. Дорошової (із Рахова).

Загалом, польові обстеження Д. Задора мали характер розвідкового зондування. Як референт Міністерства освіти він намагався зафіксувати закарпатський музичний фольклор різних куточків краю в його розмаїтті, а як студент Карлового університету, що досліджував найтиповіший музичний жанр українських Карпат, закцентував увагу на різновидах коломийки. Народні твори Д. Задор фіксував слуховим способом, фонограф йому був недоступним. Його записи містили раніше невідомі фольклорні зразки, які розширили уявлення про народну музику Закарпаття.

Підсумком збирацької діяльності Д. Задора стало укладання рукописного музично-етнографічного збірника ***«Русинські народні пісні»*** (Прага, 1938) [82],

який містив 156 вперше зафіксованих творів із 23 населених пунктів Підкарпатської Русі. Роботу над його завершенням і машинописним оформленням прискорило оголошення про «Конкурс зібрання оригінальних пісень з Підкарпатської Русі з мелодіями», приурочений 20-річчю утворення ЧСР [36, с. 142]. За попереднім розглядом комісії збірник «Русинські народні пісні» був висунутий на першу премію. Однак через початок війни конкурс не відбувся.

За основу класифікації фольклорних матеріалів Д. Задор обрав принцип виокремлення найпоширеніших жанрів пісень. Перші три розділи збірника, що виявляли типові зразки музичного фольклору гірської частини краю, були конкретизовані: 1. Коломийки (64 зразки); 2. Весільні пісні (5 зразків); 3. Колядки (17 зразків). Четвертий розділ мав назву «Різне» та об'єднав 70 одиничних зразків інших жанрів.

Найчисельнішими (за кількістю зразків одного жанру) й найрізноманітнішими виявилися коломийки, що було зумовлено їх популярністю в обстежуваному терені Закарпаття. Вони стали візитівкою збірника Д. Задора *(див. Дод. В.31)*. До систематизації коломийок укладач залучив інципітний, частотний та еволюційний підходи. Спочатку він згрупував матеріал за початковим тоном мелодії (інципітом), а потім виявив найтиповіші групи та розмістив їх у послідовності частотного згасання: від поширених – до рідкісних. Серед них 34 % склали коломийки, що розпочиналися з квінтового звуку, 31 % – з терцієвого, 17 % – з тонічного, 9 % – із субдомінантового; коломийки з початковим тоном на II, VII, IV♯ щаблях увійшли до групи поодиноких зразків. А вже у межах кожної із груп Д. Задор задіяв принцип «від простого – до складного», що дозволило простежити варіанти урізноманітнення мелодії, форми, ритмічного малюнку, поступове відходження від танцювальної основи та перетворення основного типу в пісню та рецитацію з коломийковою структурою.

З-поміж родинно-обрядових жанрів найпоширенішою виявилася музика весілля, а з календарно-обрядових – колядки (розділи 2–3), яких у збірнику

небагато. Серед найцінніших: чотирирядкові весільні ладкання Латорицької долини, гуцульські колядки, новорічні вінчовання й зразки закарпатських заздравних «Многая літ». Розділ «Різне» утворив мозаїку необрядового фольклору.

В укладанні збірника «Русинські народні пісні» Д. Задора відчутний Бартоковий вплив. Як і угорський учений, Д. Задор виділяв лише найхарактерніші жанри, мелодії транспонував у тональність «G», темп визначав за метрономом, до кожної пісні додавав паспортні дані, точно фіксував звуковисотність, ритмічні особливості та окремі елементи манери народного співу (форшлаги, глісандо, чвертьтонові інтонаційні зміни). Подібно Б. Бартоку, він користувався інструментальними штилями та поділом на малі такти, що полегшувало прочитання мелодій.

Призбирані фольклорні матеріали склали важливе наукове підґрунтя для написання Д. Задором докторського дослідження у Празькому університеті, яке він не встиг захистити через початок Другої світової війни. Згодом основні положення цієї праці дослідник опублікував у статті «Коломийка в руській народной творчости» [394].

Узагальнюючи перебіг чехословацького періоду на Закарпатті, варто відзначити, що 1920–1930 рр. виявилися сприятливими для формування фахової музичної фольклористики і створили добре підґрунтя для її подальшого розвитку.

3.2.2 Музичний етнографізм у діяльності першого об’єднання збирачів музичного фольклору (1940-і рр.)

Після втрати Карпатською Україною незалежності та окупації Закарпаття Королівством Угорщини місцева культура зазнала переслідувань. Курс нової влади на жорстку мадяризацію й безапеляційне твердження про необхідність заповнення «відсутнього» регіонального мистецтва угорським, загострив патріотичні почуття закарпатців і викликав обурення навіть у угорців (Д. Задора, А. Молнара, З. Лендєла та ін.). Пошуки місцевою інтелігенцією можливостей

протидії виявилися значно активнішими, ніж у попередні історичні періоди. Задля політичного відмежування від паралелей з українською культурою, було повернуто граматику початку XX ст. (з літерами «ѣ», «ъ», «ы» та ін.). Для уможливлення вивчення місцевого музичного фольклору у 1939 р. Д. Задор звернувся за підтримкою до Б. Бартока. Через свого брата Андрія, тодішнього студента Будапештської музичної академії, та А. Молнара він передав угорському етномузикологу рукопис збірника «Русинські народні пісні» (1938).

Фактом офіційного визнання наукової цінності музично-етнографічних записів Д. Задора та доцільності вивчення закарпатського фольклору стало включення його зібрання у Фонди Угорської Академії наук. Під час підготовки матеріалів до депонування між Б. Бартоком і Д. Задором зав'язалося листування. Хоча воно тривало лише з червня 1939 р. по березень 1940 р. й обмежилося чотирма зустрічними листами, але у складних політичних реаліях відіграло важливу роль. Уже перший лист Б. Бартока став вагомим аргументом владі для отримання Д. Задором дозволу на проведення експедицій. У лютому 1940 р. в період «довгих канікул» [151, с. 1] він, на той час професор Ужгородської жіночої учительської семінарії, вирушив у Тячівський округ для запису музики та сценарію весільного обряду. Подібні матеріали містив знищений збірник М. Рощахівського. Його почин було повторено, а крім того, «задумано відтворити русинське весілля на сцені» (лист Д. Задора до Б. Бартока від 5.03.1940 р.) [151] *(див. прим. у Дод. А.3.37).*

Листування з видатним угорським музикантом сприяло подальшому фаховому зростанню Д. Задора в царині етномузикознавства *(див. Дод. В.32–33 та прим. А.3.38)*. Під впливом ученого, протидіючи штучному нівелюванню українських рис у музичному фольклорі краю, закарпатець перейшов на фонетичний спосіб фіксації народнопісенного тексту і став прискіпливішим у виборі інформантів. Своєрідною наукою для Д. Задора виявилися також залишені у його збірнику Бартокові позначки, записані олівцем для переписувача нот Угорської академії наук. Вони ознайомили його зі структурним аналізом народнопісенного матеріалу, роботою вченого над виявленням напливового

фольклору та визначенням рівня асиміляції музики сусідніх народів. Позиція Б. Бартока стосовно того, що усі народні пісні, записані від інтелігенції, не є народними, спонукала Д. Задора замислитися.

Майже одночасно із Д. Задором до наукового вивчення культури корінного населення краю долучилися етнографи. Саме у цей період на Закарпаття повернувся Гіадор Стрипський (ініціатор перших фонозаписів у регіоні). Заручившись підтримкою провідних угорських учених, у 1941 р., авторитетний науковець заснував «Подкарпатске общество наук», яке об'єднало патріотично налаштовану еліту краю та шанованих в Угорщині дослідників народної культури. Товариство відіграло настільки важливу роль у суспільному житті української спільноти регіону, що в народі було назване «русинською академією». Воно розгорнуло видавничу діяльність, започаткувавши чотири серії («Літературно-наукову бібліотеку», «Народну бібліотеку», «Дитячу бібліотеку», «Школьні учебники») та три часописи (двотижневик «Літературна неділя», щомісячник «Руська молодеж» і «русько-мадярський» науковий щоквартальник «Зоря» [із резюме французькою та німецькою мовами]). На сторінках видань угорська тематика чергувалася з «руською». «Подкарпатске общество наук» сприяло пізнанню специфіки регіону, утвердженню різних галузей науки (в т. ч. музичної фольклористики), а також пом'якшенню тиску на місцеву культуру й уможливленню її подальшого розвитку.

До складу товариства ввійшли Д. Задор, Ю. Костьо та П. Милославський *(див. Дод. В.35–37).* Вони мали незаплямовану для окупаційного режиму репутацію, вищу освіту, музичні досягнення, окрім того, були пов'язані зі сферою освіти, яку підтримувала угорська влада *(див. прим. у Дод. А.3.39)*. Незважаючи на різні національності та рівень фольклористичних знань, у протидії тиску на культуру корінного населення вони перетворилися у дієву команду однодумців і відіграли важливу роль як у національній розбудові мистецького життя краю, так і в подальшому розгортанні етнографістських обстежень. Задля спільної справи кожен із них взяв на себе певні обов'язки. Перемовини з чиновниками вів Д. Задор – угорець і визнаний Б. Бартоком

етномузикознавець. Таким проявом дипломатії з його боку була публікація матеріалів про українські коломийки угорською мовою. Маючи організаційний, збирацький і публіцистичний досвід, П. Милославський зі сторінок офіційних видань впливав на зміну ставлення влади до народної музики краю й утверджував суспільну думку про необхідність її пізнання. Ю. Костьо пропагував місцевий фольклор зі сцени, щотижня залучаючи у концертні програми хору Ужгородської учительської семінарії обробки закарпатських народних пісень.

Активна етнографістська діяльність адептів української народномузичної культури на Закарпатті розгорнулася у трьох напрямах: 1) написанні статей, 2) укладанні музично-фольклорних збірників і 3) залученні до нотувань народних пісень місцевих учителів і молоді.

Етнографістські публікації. Розробивши спільну стратегію, усі три музиканти взялися за написання статей. На етапі найсильнішого тиску дипломатичну публіцистику взяв на себе П. Милославський, який за допомогою переконливих аргументів пом'якшував упереджене ставлення окупаційного режиму до народної музики краю. У 1942–1944 рр. він опублікував п'ять статей.

Установчою стала його *«Руська народна пісня (пути історичного розвитку)»*, опублікована у першому номері наукового часопису «Зоря» [227]. Головна ідея статті зводилася до думки, що внаслідок спільної тисячолітньої історії Угорської Русі й Угорського королівства закарпатські українці для угорців не були «чужорідним елементом», їхню культуру вивчали угорські етнографи й музиканти (в т. ч. Б. Барток). П. Милославський використовував твердження компромісного характеру *(див. прим. у Дод. А.3.40)*. Приміром, фраза «приходить час, коли ми не лише можемо, но и мусиме […] збирати то, что нас [угорців з угрорусинами] звязовало і звязує» [227, с. 94] не означала, що треба обмежуватися записом пісень лише з угорським впливом. Але саме так поступово формувалося лояльне ставлення влади до культури корінного населення, а на перспективу – створення окремої музичної інституції, пов'язаної з регіональним фольклором. Ця публікація поєднала науково-популярний підхід

з публіцистичним, містила до 30-ти нотних прикладів (20 – на підтвердження угорсько-українських фольклорних взаємовпливів), що повинно було переконати навіть скептиків.

Наступні статті П. Милославського про народну музику краю були не менш актуальними. *«Война в руськой народной пісні»* [224], опублікована у першому номері «Зорі» за 1943 р., стала співзвучною подіям Другої світової війни *(див. прим. у Дод. А.3.41)*. Водночас вона продовжила поставлені у попередній публікації проблеми. Численними нотними зразками, яких виявилося 15, автор переконував, що угро-руські й угорські історичні пісні описують одні й ті самі події минулого: боротьбу з турками, Першу світову війну; звернув увагу на масив спільних вояцьких пісень, пов'язаних зі службою в угорському війську. У такий спосіб автор намагався наголосити на об'єднуючих аспектах двох народів. Добірка ж місцевих пісень військової тематики викликала чималий інтерес.

У певному сенсі розважальною та водночас пізнавальною стала публікація *«Пияцькі пісні»* [226], де П. Милославський розглянув згадки про вживання алкоголю в народних обрядах (від часів Київської Русі – до XX ст.), і, опираючись винятково на тексти народних пісень, виявив різні життєві ситуації, пов'язані з горілкою. Стаття продемонструвала, що у стремліннях до демократизації народницької ідеї П. Милославський опирався на народнопісенні тести.

Досягаючи від влади певних поступок, П. Милославський перейшов до надання методичної допомоги потенційним музикантам-збирачам. Стаття *«Як записувати мелодію народної пісни»* [228], надрукована у 15–16 числах «Литературної неділі» 1943 р., виявилася однією з кращих його публікацій. Як досвідчений музикант, П. Милославський надав цінні рекомендації сільським диригентам і вчителям музики щодо техніки запису народних мелодій слуховим способом, закцентував їхню увагу на системі тактування, сутності складочислової будови пісень (для правильного виставлення тактових рисок), особливостях фіксації народнопісенних текстів і їх варіантів, долученні паспортних даних творів, специфіці оформлення нотації та роботі

з інформантами. Ця публікація розвинула розпочаті напрацювання М. Рощахівського, Ф. Колесси та сприяла розгортанню етнографістських обстежень новим поколінням музикантів.

Від нотацій П. Милославський перейшов до питання систематизації пісень. У статті *«К вопросу упорядковання зборников народних пісень»* (1944) [225] він запропонував спрощений варіант текстової класифікації Г. Стрипського: обрав 14 тематичних груп і відкинув низку функційних і жанрових чинників. За П. Милославським, музика весільного обряду ввійшла до пісень «про родинне життя», коломийки й балади він помістив у різних тематичних групах (згідно зі змістом). Здійснюючи екскурс в історію упорядкування закарпатських пісенників, автор обґрунтував необхідність групувати призбираний матеріалу за текстом і відмовився від функційної та структурної систематики (в т. ч. Ф. Колесси *(див. прим. у Дод. А.3.42)*. У період підготовки до друку збірки «Народні пісні подкарпатских русинов» Д. Задора, Ю. Костя та П. Милославського він протиставив філологічний підхід класифікаційним поглядам Д. Задора й Ю. Костя, які наполягали на врахуванні музичних критеріїв.

Загалом, публікації П. Милославського виявилися різноплановими. Вони продемонстрували його зацікавлення текстовою стороною народних пісень, питаннями транскрипції фольклорних творів та їх систематизації. Попри наявність дискусійних моментів у складних політичних умовах 1939–1944 рр. статті П. Милославського відіграли позитивну роль.

Імена Ю. Костя та Д. Задора в часописах з’являлися рідше, але їхні матеріали були не менш важливими для подальших етнографістських досліджень. Публікація Ю. Костя *«Коляди в Сирмі»* [130], що вийшла в січні 1944 р. в «Літературній неділі», засвідчили про продовження починань М. Рощахівського. До 11 нотацій коляд свого села автор подав яскраво-образний (майже художній) етнографічний опис їх виконання під час обряду. *«Коломийка в руській народной творчости»* Д. Задора [80], опублікована в часопису «Зоря» (Ч. 3–4 за 1942 р.), за порушеною проблематикою вийшла на рівень

етномузикознавства і знаменувала перехід від описовості народномузичних явищ до їх аналізу й узагальнень. Її поява засвідчила розвиток етнографістських досліджень на Закарпатті.

Експедиційна діяльність. У роки окупації музиканти «Подкарпатского общества наук» інтенсифікували збирання закарпатських народних пісень. Так, у чехословацький період Ю. Костьо записував пісні лише в кількох селах Севлюського і Мукачівського округів, у 1939–1944 рр. – вже у 20 селах 9 округів і населених пунктах закарпатських переселенців Сербії та Румунії *(див. Дод. Д.17–18).* Він прагнув охопити різні куточки Закарпаття. В етнографічному відношенні його цікавив пісенний фольклор Гуцульщини, Мараморощини, лемківсько-бойківського пограниччя і долинян. У період угорського тиску до нотацій народної музики він долучив кращих студентів Ужгородської чоловічої семінарії: М. Кречка, І. Фекету, А. Контратовича, П. Ференчука, І. Марушку та ін.

Якщо у 1935–1938 рр., щойно приїхавши на Закарпаття, П. Милославський тілько-но заснував власний фольклорний архів, а нотації народних пісень робили лише окремі учасники його хору (П. Світлик, Ф. Повхан, Т. Боднар, Є. Штейнберг, А. Ігнатович і Сабінова), то в 1939–1944 рр. збирачами стали майже всі його хористи (бл. 20 осіб, у тому числі: В. Щубелка, А. Станко, Е. Гудак, Є. Стегун, сестри Олеян, М. Дрозда, А. Добей, І. Крайняк, М. Кіш, В. Микуланинець, І. Балога, А. Желтвай), які разом із їхнім керівником зафіксували понад 200 пісень із щонайменше 50 населених пунктів краю.

У 1940–1944 рр. народномузичні зібрання поповнили фольклорні записи Д. Задора. Його експедиції були, головно, тематичними. У лютому 1940 р. фольклорист записав народну музику мараморського весілля, про що писав Б. Бартоку [138], у 1941 р. він занотував балади (у тому числі історичної тематики) у с. Липча Хустського округу, а в 1942–1943 рр. записав трембітальні сигнали у Воловому (нині Міжгір'я) та весільні мелодії в Лютій (для порівняння весільної музики різних тереніна Закарпаття). Географія його експедицій 1940–1943 рр. охопила 20 сіл, а обсяг зібраного матеріалу становив понад 200 народномузичних творів *(див. прим. у Дод. А.3.43)*.

Отож етнографістський напрям 1940 рр. активізували місцеві музиканти, рушійною силою яких стала «угроруська трійця» у складі Д. Задора, Ю. Костя і П. Милославського. Кожен із них згуртував довкола ідеї фіксації народних мелодій задля їх збереження свій осередок учителів і молоді. Запис народних мелодій поступово перетворився на помітне явище суспільного життя краю.

Публікації народномузичних нотацій. У виданнях «Подкарпатского общества наук» 1942–1943 рр. почали з'являтися *нотації* місцевого фольклору. У 1942 р. редакція «Літературної неділі» відродила ідею Є. Фенцика в кожному випуску друкувати по одній пісні з нотами і заснувала рубрику «Народна пісня из Тересвянской долини», в якій диригент В. Потапов публікував мелодії коломийок. Фольклорні нотації долучали до своїх статей Д. Задор, Ю. Костьо, П. Милославський і навіть філологи *(див. прим. у Дод. А.3.44)*. Але найбільшим нотним виданням народних пісень став музично-етнографічний збірник *«Народні пісні подкарпатских русинов». Ч. 1 (Унґвар, 1944)* – перша публікація такого роду «Подкарпатского общества наук» *(див. Дод. В.38)*.

Ідея створення цього збірника виникла ще у 1939 р. Як згадував А. Контратович [98], за задумом Ю. Костя, зібрання мало представити фольклор усієї території Закарпаття й об'єднати нотації різних збирачів. З цією метою до запису народних пісень було залучено студентів Севлюської учительської чоловічої семінарії. Але з переїздом до Ужгорода і заснуванням «Подкарпатского общества наук» Ю. Костьо розширив проект, запросивши до нього Д. Задора і П. Милославського, але при цьому наполіг на включенні у збірку нотацій своїх вихованців: А. Контратовича (18 пісень) й П. Ференчука (14 пісень). За прикладом Ю. Костя додав кілька записів учасників керованого ним Учительського хору Ужгородського округу і П. Милославський, зокрема, Анни Желтвай і Федора Повхана, а також Д. Задор – відомого художника Федора Манайла. Нотації своїх помічників Д. Задор і П. Милославський подали як частину власних архівів, зазначивши лише їхні імена у передмові до збірника. Задля розширення географії представлених пісень укладачі збірника у 1941–

1943 рр. провели низку додаткових експедицій у необстежені та малообстежені терени краю.

На засіданні товариства для видання збірки пісень було обрано скромний на вигляд формат «Народної бібліотеки» (в обсязі бл. 100 сторінок), що давав змогу на регулярній основі почастинно публікувати музичнофольклорний матеріал. Дизайн обкладинки доручили зробити художнику Йосипу Бокшаю. Для першого збірника кожен музикант відібрав із власного архіву бл. 35 різножанрових українських народних пісень з різних регіоніна Закарпаття. Вони погодили спільну систему оформлення нотацій, питання класифікації і в «Народних піснях подкарпатских русинов» постали як основні збирачі, транскриптори й укладачі.

Загалом, до збірника увійшло 135 пісень і 8 варіантів (разом 143 твори) із 59 населених пунктів, які представили усі округи краю з українським населенням і, за висловом І. Панькевича, охопили територію «від чехословацьких до українсько-румунських кордонів, від річки Верхньої Руської до гірської Тиси» [385, с. 127] *(див. прим. у Дод. А.3.45 і Дод. Д.17)*. Однак не всі терени Закарпаття в ньому були представлені рівнозначно, що відобразило стан музичнофольклорних обстежень Закарпаття у 1940 рр. Левову частку збірника склав народномузичний матеріал із Ужансько-Тур'янської долини [55 пісень із 18 населених пунктів]. Великий відсоток загального обсягу зайняли пісні Гуцульщини, Мараморoша і, за визначенням В. Гошовського, східноверхо-винського музичного діалекту [45 творів із 23 сіл]. А от із низинної території, позначеної асиміляційними процесами, пісень було значно менше [31 твір із 14 сіл Березької, 10 творів із чотирьох сіл Угочської жупи] *(див. прим. у Дод. А.3.46)*.

Жанровий спектр збірника виявився надзвичайно різноманітним. Він містив зразки календарно-обрядового циклу (колядки, коляди, великодні гаївки, жниві), родинно-обрядового (весільні) та необрядові пісні різної форми й тематики (балади, коломийки, лемківські співанки, колискові, любовні, вояцькі,

пияцькі тощо). До них було долучено два трембітальні сигнали з поясненнями (про напад опришків та «сумноє»).

У загальній палітрі кожен зі збирачів виділявся певним колом географічних і музично-жанрових інтересів. *Дезидерій Задор* хоча й був ужгородцем, але в Ужгородському окрузі не записував. За методикою Б. Бартока він вирушав в етнографічні «глибинки» – високогірні села, віддалені передгірні й низинні населені пункти. Найбільше він записав в окрузі Нижні Верецьки (нині Воловецький район), виявився єдиним збирачем у Тячівському окрузі. Д. Задор записував, головно, коломийки, балади й обрядову музику Карпат. Він єдиний зафіксував ладкання з Латорицької долини та Бескида (чотирирядкові семискладовики), рідкісні однорядкові колядки, колядки-жеканки та трембітальний сигнал про напад опришків. Всього музикант подав до збірника 38 мелодій із 17 сіл 11 округів.

Основною територією фольклорних нотацій *Петра Милославського* стали Середнянський та Ужгородський округи, де він разом зі своїми хористами виявився єдиним збирачем. Вибір був обумовлений місцем його проживання (Середнє) і роботою з Учительским хором Ужгородського округу *(див. прим. у Дод. А.3.47)*. Прагнення перевершити інших спонукало П. Милославського охопити найбільшу кількість сіл (23) та округів (12). Основним зацікавленням збирача стала необрядова музика. Написання тематичних статей позначилося на значній кількості схоплених вояцьких і пияцьких пісень. Обрядовий фольклор у його записах представлено поодинокими зразками колядок, коляд, ігрових веснянок, жнивних та весільних пісень. Із архіву П. Милославського до збірника ввійшло 45 творів (40 пісень і п’ять варіантів до них).

Юрій Костьо найбільше матеріалу записав у рідному йому Севлюському окрузі (де його нотації виявилися єдиними) та на Гуцульщині. Ним було обстежено 19 сіл із дев’яти округів. Збирач усвідомлював історичну цінність обрядового фольклору й залучив до збірника найбільшу кількість гаївок, жнивних і весільних пісень. Низка народнопісенних творів, які записав Ю. Костьо, згодом стала музичною емблемою Закарпаття («Ой Марічко чічері»,

«Летів пташок понад воду» тощо). Порівняно з іншими основними збирачами, до збірки він подав найменше творів: 32 пісні та два варіанти, щоби не давати підстав зменшувати кількіть нотацій своїх вихованців.

Записи студентів Ю. Костя виявилися вартісними. Їх було, звісно, менше, ніж у основних збирачів, а географія – вужчою. 14 нотацій *Петра Ференчука* були зроблені в шести населених пунктах Рахівського і Тересвянського округів. Серед них: балади, обрядовий фольклор (колядки, коляди, гаївки, весільні пісні) та регіонально характерні жанри (коломийки, «співані», трембітальні сигнали). Із зібрань *Антона Контратовича* до збірника ввійшло 19 нотацій (18 із яких були записані у селах першої закарпатської експедиції Ф. Колесси: Волосянці (17) та Ужку (1) з верхів'я річки Уж, а один твір доповнив малочисельну групу пісень із Хустського округу). Збирач продемонстрував жанрову різноманітність записаних творів і, як усі вихованці Ю. Костя, інтерес до архаїки *(див. прим. у Дод. А.3.48).*

Однією із найважливіших особливостей збірника стало відповідальне ставлення транскрипторів до точності нотних записів. Їх зробили досвідчені музиканти (або процес відбувався під їх контролем) і викликали довіру. Нотації відобразили метро-ритмічні та ладово-мелодичні особливості пісень, варіантність, манеру виконання (глісандо, дрібну мелізматику, форшлаги та нахшлаги), а у Д. Задора навіть чвертьтонові завищення інтонування.

Зорієнтованість нотних записів на місцеву інтелігенцію спонукала транскрипторів полегшити читання нотного тексту. З цією метою співавтори збірника обрали *інструментальне* групування тривалостей у межах долей, обмежилися тональностями до двох знаків, для позначення темпу застосували традиційні італійські терміни, із поясненнями їх значення в кінці збірника, а в тактах (окрім П. Милославського) проставляли найменший розмір, що відображав долю. Запис окремих деталей – альтерації, змінного розміру, повторення тексту в нотах – допускав індивідуальний підхід. З огляду на політичну ситуацію збирачі-транскриптори змушені були користуватися старою граматикою початку XX ст. Текст фіксували фонетикою зі залученням

спеціальних фонем для відтворення місцевого говору («ы», «ü») і супроводжувався поясненням діалектизмів. Про фаховий підхід свідчила наявність паспортизації (інформація до кожної пісні: хто і де її занотував), а також уважне ставлення до варіантів. Д. Задор, Ю. Костьо відзначали музичні варіанти, П. Милославський – переважно текстові *(див. прим. у Дод. А.3.49*. Науковий рівень підсилили стисле й містке «переднє слово», два прикінцеві покажчики: «Поділ пісень» [класифікація пісень] та «Азбучний покажчик творів» (тобто покажчик інципітів пісень за початковими літерами з доданою інформацією про місце запису творів).

Концептуальність збірника визначила система упорядкування пісень. Для укладачів це питання стало дискусійним. П. Милославський наполягав на текстовій класифікації, а Д. Задор і Ю. Костьо відстоювали музично-жанрову. Компромісним рішенням стало групування пісень за жанрами та виявлення в їх межах тематичних груп. Музичний підхід полягав у проведенні своєрідного екскурсу жанрів закарпатських народних пісень із позицій музичної форми: від довгих народновокальних творів (балад) – через найрізноманітніші пісні середніх розмірів – до мініатюр (коломийок). Твори середніх розмірів виявили внутрішній поділ на обрядові й необрядові. Обрядові охопили колядки, гаївки, весільні пісні, необрядові – колискові та пісні найрізноманітнішої тематики: любовні, вояцькі, пияцькі, гумористичні, про родинне життя тощо.

Однак у 1944 р., коли Д. Задора і Ю. Костя було мобілізовано на фронт, а остаточна вичитка і редагування збірника лягли на плечі П. Милославського, той вирішив «підправити» узгоджене групування відповідно до власного бачення, підкресливши у передньому слові, що «систематика проведена виключно після змісту» [251, с. 4]. В результаті новаторський поділ пісень за музичною формою було відсунуто на другий план. Уважаючи недоречним дублювати подібну тематику у різних жанрах, музикант вилучив окремі балади й коломийки з їх жанрових груп і розкидав між піснями відповідної тематики. Внаслідок некоректного втручання виникло протиріччя: балади опинилися в кількох групах: «балади», «історичні пісні», «любовні» тощо. Між жанровою та

тематичними групами розділилися й коломийки. Цю непослідовність зауважив І. Панькевич у рецензії на збірник [385, с. 127].

Принципове ставлення музикантів до правильності друкарського набору нотного тексту спонукало в кінці збірника вказати помічені помилки. П. Милославський закцентував увагу на ритміці, звуковисотності нотацій, однак упустив відсутність темпових позначень у творах за номерами 18, 21, 28, 30, 32, 127 та назв населених пунктів у піснях 15, 113.

Таким чином, збірник «Народні пісні подкарпатских русинов» Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського відобразив запит часу. Усі його нотні матеріали були опубліковані вперше, виявили зріз народнопісенної культури краю середини XX ст., відображаючи багато цікавих фольклорних явищ. Водночас видання дало уявлення про рукописні збірники Д. Задора, Ю. Костя та П. Милославського, які на сьогодні все ще не надруковані *(див. прим. у Дод. А.3.50)*. В історичній перспективі зібрання намітило плани на майбутнє (які були перервані політичними змінами) і виявилося вищим досягненням 1940-х рр., що відзначали І. Панькевич, О. Дутко та В. Гошовський.

Етнографістські обстеження 1940-х рр. продовжували розвиватися паралельно з композиторською творчістю. Серед тих, хто розбудовував у цей час регіональне академічне музичне мистецтво на національній основі, опинилися майже всі тогочасні збирачі музичного фольклору: Д. Задор, Ю. Костьо, А. Скиба, П. Милославський, З. Лендєл, П. Світлик, М. Гоєр та інші. У 1942 р. за підтримки «Подкарпатского общества наук» було розпочато публікацію композиторського доробку місцевих авторів. За музичною редакцією Д. Задора вийшли друком: «Школьний хор для старших клас народних і середніх школ» М. Гоєра, «Хоровий зборник» І. Бокшая, які представили оригінальні хори й обробки закарпатських народних пісень. Подіями музично-культурного життя ставали прем’єри нових музичних творів П. Милославського, Д. Задора, Ю. Костя.

На тлі піднесення другої композиторської хвилі та розвитку етнографіських студій на межі 1930–1940 рр. розпочався перехідний

композиторсько-дослідницький період, у надрах якого зародилися етномузикознавчі дослідження про народну музику Закарпаття. Він проступив у діяльності двох універсальних музикантів: Дезидерія Задора й Ольги Дутко. На початковому етапі вони переслідували композиторські інтереси, але згодом, отримавши вищу освіту з етнографії та музикології у Празькому Карловому університеті та опанувавши науковий доробок Б. Бартока (Д. Задор) і Ф. Колесси (О. Дутко), розпочали власні наукові дослідження.

3.3 Перші етномузикознавчі дослідження

Перше місцеве етномузикознавче дослідження про народну музику краю належало ***Дезидерію Задору*** (1912–1985). Його докторська праця з етномузикології, написана під час навчання у Карловому університеті, для Закарпаття означала перехід від описовості народномузичних явищ до їх аналізу та узагальнень. Війна завадила закінчити та захистити докторське дослідження, але в умовах протидії політиці окупаційного уряду Д. Задор опублікував його головні положення в угорськомовній статті «A ruszin népdaköltészet kolomöjkái» [«Коломийка в руській народной творчости»], що вийшла у часопису «Зоря» за 1942 р., ч. 3–4 [394] *(див. Дод. В.43–44).* На вибір теми вплинули враження, які Д. Задор отримав під час власних експедицій, посилений інтерес науковців до найтиповішого жанру Карпат і спостереження М. Рощахівського над явищем переходу танцювальних коломийок у «марші» та навпаки. Методологічною ж основою дослідження послужила гіпотеза Б. Бартока про можливе еволюційне переродження одного жанру в інший.

Орієнтація на місцевого читача спонукала Д. Задора писати доступно, залучивши образно-художню стилістику (за прикладом М. Рощахівського, П. Милославського) та велику кількість музичних ілюстрацій. В окремих випадках (подібно Б. Бартоку) пояснення він заміняв нотними прикладами. Головну концепцію праці про трансформації жанру виклав поетапно: від характеристики основного типу коломийок («до танцю») – через аналіз першого жанрового перетворення танцювальної коломийки в пісню («співану») – до

виявлення особливостей подальшої трансформації «співаних» у рецитації з коломийковою структурою (за Д. Задором – «двічі народжені коломийки») *(див. Дод. Ж.2)*.

До ключових характеристик основного типу коломийок Д. Задор відніс синкретичний зв'язок з дводольним круговим танцем, швидкий темп, простоту мелодій, невеликий звуковий діапазон, характерний ритмічний малюнок 1111/1111/1111 22 і складочислову будову вірша $(4+4+6)^2$ *(див. Дод. Ж.3)*. Він зауважив, що при збереженні функційно-жанрової основи внаслідок варіантно-варіаційних змін основний тип допускав ритмічні, мелодичні, ладові та формотворчі урізноманітнення *(див. прим. у Дод. А.3.51)*.

Усі *жанрові* видозміни коломийки Д. Задор пов'язував зі зміною її функційного призначення. Перший рівень трансформацій дав перетворення приспівки до танцю на *пісню* з коломийковою структурою, в результаті чого швидкий темп змінився помірним, мелодія ставала розвиненішою і доповнювалася розспівами. Різний підхід до ритмічної сторони утворив два різновиди «співаних»: а) зі збереженою ритмоформулою (колективне виконання у випадку супроводу до ходи та сольне – у колискових) [умовно тип І-А]; б) без коломийкової ритмоформули (сольні пісні імпровізаційного плану з ритмічною свободою) [тип І-Б] *(див. Дод. Г.7/1–2, Ж.4)*.

На наступному етапі імпровізаційні сольні пісні коломийкової структури видозмінилися у рецитації зі збереженими структурними ознаками коломийки, але без коломийкової ритмоформули. За темпом вони розділилися на швидкі й дуже повільні. Швидкі рецитації закріпилися за гуртовим парубочим виконанням і характеризувалися «грою ритміки» з неочікуваними акцентами, дуже повільні – виконувалися сольно, в тужливій манері, наближеній до плачу *(див. Дод. Г.7/3–4, Ж.5)*. Цей різновид найбільше віддалений від основного типу: дворядкова строфа замінилася розгорнутою формою (нерідко з ознаками тричастинної будови), а складочислова будова зазнала «розхитувань» вставками-вигуками. В межах основного типу коломийки та кожної з її трансформацій

автор виявив внутрішньожанрові урізноманітнення, що проступили у ритмічних варіантах, спареній формі, мелодичних та ладових особливостях.

Таким чином, теорія трансформації коломийки Д. Задора продемонструвала поступові зміни функційної, темпової, мелодичної, ритмічної, формотворчих ознак жанру та в кінцевому варіанті трансформованого твору збереження лише складочислової будови. Дослідження виявило внутрішній зв'язок між різними жанрами з коломийковою структурою на території закарпатської Бойківщини і Гуцульщини, відзначило важливість народнопісенного структурного параметру в певному етнографічному ареалі. У наступне десятиліття угорська мова цієї статті врятувала Д. Задора від звинувачень радянської влади у так званому буржуазному націоналізмі, але водночас призвела до тривалого й незаслуженого її забуття *(див. прим. у Дод. А.3.52)*. У період Незалежної України було зроблено переклад статті українською мовою [80] та належно її проаналізовано [143; 207]. У контексті зародження музичної фольклористики розвідка знаменувала початок наукових студій на Закарпатті. Проте Д. Задор припинив наукову працю. Результати ж досліджень *(див. Дод. Ж.6)* він використав у своїй композиторській практиці.

Історію перших закарпатських музично-фольклористичних досліджень продовжила ***Ольга Дутко (Дуткова)*** (1910–2004) – племінниця президента Карпатської України Августина Волошина, донька та дружина священика, іммігрантка, яка під час окупації Закарпаття 1939 р. була ув'язнена, але після депортації нелегально дісталася до Праги *(див. Дод. Б.30, В.58)*. У радянський період її ім'я вперто замовчували. Однак у процесі формування музичної фольклористики Закарпаття праці дослідниці виявилися сполучною ланкою між науковими публікаціями Д. Задора і В. Гошовського.

О. Дутко була високоерудованою жінкою (її освітою опікувався А. Волошин). Ще до Карлового університету вона отримала ґрунтовну музичну освіту в Ужгородській фортепіанній школі С. Дністрянської, Львівському вищому музичному інституті ім. М. Лисенка та Празькій консерваторії спочатку як піаністка, а згодом як композиторка і диригентка. В університеті опановувала

три спеціальності: музикологію, етнографію і славістику. У 1952 р. успішно захистила докторську дисертацію «*Ґенеза карпатської пісні» (див. прим. у Дод. А.3.53)* та стала диригентом і художнім керівником Українського ансамблю пісні й танцю у Меджилабірці Східної Словаччини. Роботу суміщала з плідними музично-етнографічними польовими обстеженнями Пряшівського краю, вивченням музичних інструментів та обрядового фольклору. Результатом досліджень 1953–1955 рр. стало поповнення репертуару очолюваного колективу місцевими народними піснями, а також написання етномузикознавчих статей «Нарис музичних інструментів Закарпаття» та «Обрядові пісні», які залишилися в рукописах. Однак у 1955 р. дослідниця підпала під «політичні чистки першої половини 50-х років» [235, с. 2]. Знаючи на прикладі долі свого дядька А. Волошина про жорстокість радянської системи, відійшла від етномузикознавства, а згодом очолила ансамбль старовинної церковної музики «Візатіон» при Слов'янському інституті Чехословацької Академії наук у Празі.

Головною етномузикознавчою працею О. Дутко стала її дисертаційна робота, написана чеською мовою «Genese [za]karpatské pisně» [«Генеза [за]карпатської пісні»] [373], яка все ще не опублікована і зберігається у вигляді машинописної копії в приватному архіві М. Мушинки. У цьому дослідженні було продовжено вивчення ґенези закарпатських народних пісень, яке започаткував Ф. Колесса, але вже на матеріалі новітніх фольклорних нотацій. Вона *вперше* провела глибокий науковий аналіз збірника «Народні пісні подкарпатских русинов» Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського *(див. прим. у Дод. А.3.54)*. Відсутність у ньому музичного фольклору українців Східної Словаччини О. Дутко компенсувала власними зібраннями народних пісень. Зі записів своїх фольклористичних експедицій 1948–1952 рр. дослідниця відібрала 29 творів із дев'яти сіл: Бехерів, Бодружакль, Вирава, Камйонка, Капишова, Крайня Паруба, Мироля, Нижній Комарник, Орябина, Тополя і таким способом змогла охопити народні пісні усієї території історичного Закарпаття.

У характеристиці народнопісенного матеріалу О. Дутко опиралася на методи аналізу Ф. Колесси та його ключові праці, зверненню до яких сприяли особисті контакти з видатним ученим. Під час збирання народних пісень села Невицького, що на Закарпатті, у 1929 р. він зупинявся у них удома, а її батько – парох цього села та член правління Музичної комісії ужгородської «Просвіти» Михайло Дутко, допомагав зорганізувати вмілих співаків і створював умови для запису пісень. У подальшому родини товаришували й листувалися. У роки навчання у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка О. Дутко неодноразово за дорученням батька зустрічалася з етномузикологом у Львові. Вона добре знала пісні з його закарпатських збірників, понад половину з яких співала напам'ять. Відтак, фольклористичні зацікавлення дівчини сформувалися під його безпосереднім впливом. Тому коли в Карловому університеті О. Дутко запропонували вивчати музичний фольклор Закарпаття, наукові ідеї галицького вченого стали базовими в її дослідженні.

У роботі «Генеза карпатської пісні», дотримуючись загальноприйнятої етнографічної класифікації, О. Дутко вказала на існування на Закарпатті народномузичної культури лемків, бойків, гуцулів і долинян. У межах кожної групи, за часом появи народних пісень, згідно з поділом Ф. Колесси, дослідниця виділила архаїчний, середньовічний і новітній музичний фольклор. До характеристики народнопісенного матеріалу вона підійшла комплексно, як філолог, етнограф і музикант, проаналізувавши зміст творів, зв'язок з історичними подіями чи постатями, структуру і лексику пісенних віршів, особливості музичної форми, виявила ладову, мелодичну і метро-ритмічну специфіку пісень. Долучивши до цього архівні документи та з'ясувавши найпоширеніші народнопісенні мелотипи краю, вона дійшла висновку, що на Закарпатті є збережена музична архаїка, наявні асиміляційні явища, поширені мелотипи співіснують з рідкісними (напливовими). Усе це разом утворило народнопісенну багатобарвність краю. Загальна структура дипломної праці О. Дутко охопила як загальний огляд закарпатського музичного фольклору, так і подання коментарів до кожної із пісень (які виявляли зміст, жанр,

складочислову будову, лад, форму, територію поширення окремих мелотипів у межах карпатського регіону тощо). За прикладом галицького вченого до усіх творів спільного збірника Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського, а також власних нотацій із Пряшівського краю О. Дутко віднайшла текстові й мелодичні паралелі (як із закарпатськими народнопісенними збірниками, так і зі збірниками карпатського регіону (польськими, чеськими, словацькими, югославськими).

У дослідженні авторка доповнила огляд історії збирання народної музики краю, бібліографію нотних фольклорних пісенників, збірок хорових обробок місцевих народних пісень, описових й аналітичних публікацій у крайовій періодиці 1920–1940 рр., додала перелік перших композицій українських радянських митців, написаних на основі закарпатських мелодій.

Праця О. Дутко засвідчила володіння етнографічною та музикознавчою літературою слов'янських дослідників: І. Яґича, І. Панькевича, З. Неєдли, Л. Куби, відобразила захоплення народною музикою загалом і Закарпаття зокрема, та продемонструвала вміння легко й логічно обґрунтовано подавати науковий матеріал.

Дослідження О. Дутко припали на початок радянської доби, коли «музична трійця» на Закарпатті розпалася. Ю. Костьо, змінивши прізвище на Костюк, виїхав у Чехословаччину, де спільно зі Словацькою Академією наук організував перші державні наукові експедиції українського народнопісенного фольклору Східної Словаччини і розгорнув потужні етнографістські обстеження *(див. прим. у Дод. А.3.55)*. В умовах сталінського режиму Д. Задор і П. Милославський (після арешту останнього) припинили фольклористичну діяльність і переключилися на виконавську, композиторську та музично-педагогічну сфери. У цій ситуації розвиток закарпатського етномузикознавства був продовжений на території Чехословаччини, але через ідеологічний тиск виявився короткочасним і швидко згорнувся.

Висновки до 3 розділу

У тривалому процесі визрівання передумов формування фахової музичної фольклористики 1920–1950-і рр. для Закарпаття стали кульмінаційними. Завдяки інтенсифікації розвитку академічного музичного мистецтва було прискорено зародження другої композиторської хвилі. Її пізній (порівняно з іншими регіонами України) початок був компенсований стрімким утвердженням. Цьому сприяло: а) національне відродження краю у складі ЧСР; б) самовіддана подвижницька праця композиторів-емігрантів, переселенців і допомога галицьких митців, що активізували формування нової закарпатської музичної інтелігенції; в) поява *фахових світських* композиторів краю.

Важливу роль у зміні світоглядних позицій і посиленні інтересу до селянського фольклору відіграло небувале піднесення краєзнавства, діяльність етнографів, філологів, заснування етнографічних і культурно-освітніх товариств. У 1920–1930-х рр. неоціненним виявився внесок видатного дослідника мови і культури Закарпаття І. Панькевича, а в роки угорської окупації – відомого етнографа Г. Стрипського. Обидва вони стимулювали зародження в регіоні етномузикології. І. Панькевич – співпрацював з Ф. Колессою, підтримував і заохочував місцевих музикантів до збирання й вивчення народної музики, створив «Архів підкарпаторуської народної пісні», організував грамофонні звукозаписи; Г. Стрипський – залучив Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського у «Подкарпатске общество наук», сприяв їхній народознавчій діяльності.

У цих умовах адаптація М. Рощахівським на рівень місцевої інтелігенції поглядів К. Квітки про фахове збирання музичного фольклору сприяла зародженню в регіоні *етнографістського напряму*: запису народної музики на рівні теренових етнографічних обстежень для її збереження для майбутніх поколінь. Якщо в інших регіонах України це явище було малопомітним, а іноді співіснувало з першими науковими дослідженнями, то на Закарпатті, як ніде інде, воно зазнало бурхливого розквіту і передувало композиторсько-дослідницькому періоду. Засновником етнографістського напряму тут став М. Рощахівський, який задіяв модель К. Квітки збирання не лише народних

пісень, а й інструментальної музики й танців, розгорнув просвітницьку роботу та сприяв розгортанню збиранню музичного фольклору композиторами, диригентами та учителями співу. В роки угорської окупації почин М. Рощахівського продовжили учасники першого об'єднання музикантів у складі Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського. У повоєнні роки цей напрям розвинувся у дослідженнях українців Східної Словаччини: Ю. Костюка, Ю. Цимбори, А Дулеби та ін.

Розквіт етнографізму та комплекс інших чинників спонукав місцевих музикантів до усвідомлення необхідності вивчення народної музики і залучення результатів досліджень у практичну діяльність. Наприкінці 1930 – початку 1940 рр. у регіоні розпочався перехідний композиторсько-дослідницький період, у межах якого зародилися етномузикознавчі дослідження про народну музику Закарпаття.

На етапі формування музичної фольклористики (1930–1950-х рр.) важливу роль відіграло знайомство краян зі закарпатськими збірниками та науковими працями Ф. Колесси та Б. Бартока. Вплив видатних етномузикологів на процес становлення науки про народну музику був підсилений можливістю особисто з ними спілкуватися або листуватися.

Важливим етапом в історії етномузикології Закарпаття стала народознавча діяльність Д. Задора та О. Дутко. Вивченням закарпатської народної музики вони займалися під час навчання у Празькому Карловому університеті та кілька років по тому. Їхніми найголовнішими працями стали дипломні роботи. Д. Задор у своїх студіях опирався на наукову спадщину Б. Бартока, О. Дутко – на дослідження Ф. Колесси. Враховуючи ідеологічні реалії, етномузикознавча діяльність закарпатців не перетворилася на домінуючий рід занять, а виявилася лише короткочасним «вкрапленням» в їхню мистецьку діяльність. Зважаючи на це, їхні праці мали перехідне значення і стали передвісниками утвердження на Закарпатті наукового етапу.

Основні положення розділу розкрито у 22 публікаціях [180–183, 189–197, 200, 202–205, 207–210]. Серед основних: «Михайло Рощахівський у витоків

формування музичної фольклористики Закарпаття» [194], «Музика й спів у присілку Вишоватом в Мараморощі» – раритетна стаття Михайла Рощахівського про музичний фольклор Закарпаття» [195], «Перший рукописний збірник М. Рощахівського: до питання історії створення» [200], «Музично-фольклористична діяльність Петра Михайловича Світлика на Закарпатті» [196], «Фольклористична діяльність Дезидерія Задора» [207], «Столітній ювілей Дезидерія Задора» [204], «Юрій Костюк – подвижник української музики на Закарпатті та Східній Словаччині» [209].

РОЗДІЛ 4
ВОЛОДИМИР ГОШОВСЬКИЙ – ЗАСНОВНИК ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВА НА ЗАКАРПАТТІ

4.1 Музично-етнографічна ситуація на Закарпатті в середині XX ст.

Після Другої світової війни *(див. Дод. В.46–50)* територія Підкарпатської Русі була визнана Карпатською Україною і за договором від 29.06.1945 р. між Чехословацькою Республікою та СРСР увійшла до складу Радянського Союзу, а окремі її частини – до Чехословаччини та Румуніїі.

Із возз'єднанням Закарпаття з Радянською Україною до запису регіональних народних мелодій долучилися провідні митці Спілки композиторів УРСР, що віддзеркалилося в їхній творчості і продемонструвало залучення краю у «дружню сім'ю народів» *(див. прим. у Дод. А.4.1)*. Нові тенденції, які на початку XX ст. зародилися у творчості Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Барвінського та ін., у 1950–1960-х рр. поширилися на Закарпатті. Друга хвиля композиторського зацікавлення народною музикою в регіоні поступово перейшла у третю: народну музику почали використовувати у сфері виразових можливостей фонізму. Дотримання точності у відтворенні особливостей народних мелодій стало необов'язковим, воно змінилося посиленням художньої свободи та фантазії. Наявність уже готових численних пісенних збірників звільняла митців від збирання фольклорного матеріалу. Оновлення академічного музичного мистецтва в регіоні очолив ***Іштван Мартон*** (1923–1996) *(див. Дод. Б.31)*.

Із зародженням неофольклоризму відбулося відокремлення наукових досліджень від композиторської практики. Вивчення народної музики перестало бути прерогативою композиторів та етнографістів і поступово перейшло у сферу зацікавлень науковців. Воно перетворилося на самостійну галузь. Процес прискорили соціально-політичні зміни періоду «хрущовської відлиги»: послаблення ізоляції від Заходу, відкриття доступу до сучасних світових досягнень (при збереженні певних ідеологічних обмежень). Врешті, на межі

1950–1960 рр. на Закарпатті відбулося становлення *наукового* етапу, засновником якого став етномузиколог В. Гошовський *(див. Дод. Б.34, В.59 і прим А.4.2).*

Прихід В. Гошовського в музичну фольклористку Закарпаття припав на часи, коли: 1) Д. Задор і О. Дутко вже припинили короткочасну етномузикознавчу діяльність, натомість диригенти активізували етнографістські обстеження в регіоні; 2) учені академії наук УРСР та Словацької АН залучили Закарпаття в коло своїх інтересів; 3) Ужгородський університет пожвавив вивчення словесного фольклору та лінгводіалектології.

У 1950–1960-х рр. етнографістський напрям у Закарпатській області очолив *Михайло Кречко* (головний диригент Закарпатського народного хору, учень Ю. Костя й П. Милославського) *(див. Дод. Б.32, В.57)*, серед закарпатських переселенців краю Воєводина (Сербія) – *Онуфрій Тимко (див. Дод. Б.33 і прим. А.4.3).* Фундатором етнографістських обстежень у Пряшівському краї Східної Словаччини став *Юрій Костюк* (засновник і керівник Українського ансамблю пісні й танцю в Меджилаборцях, Піддуклянського українського народного ансамблю, в яких короткочасно з ним співпрацювала хормейстер О. Дутко) *(див. Дод. Б.27)*. Хори під їхньою орудою перетворилися на осередки популяризації місцевого фольклору, стали музичною візитівкою регіону.

Для поповнення фольклорної бази колективів використовували найрізноманітніші нагоди. М. Кречко проводив сеанси запису під час гастрольних турне Закарпаттям (після концертів), занотовував нові фольклорні зразки на оглядах художньої самодіяльності, куди запрошувався як голова журі, залучав практику П. Милославського, за якою кожен хорист мав віднайти колоритні маловідомі народні пісні свого району, а також цікавився фольклорними нотаціями композиторів і заохочував до запису народної музики учасників диригентських курсів.

Етнографісти Східної Словаччини надавали перевагу кількатижневим музично-етнографічним експедиціям і за підтримки Української народної ради Пряшівщини, а згодом Культурної спілки українських трудящих поставили їх

проведення на регулярну основу. Організатором та учасником перших обстежень українського музичного фольклору Пряшівського краю виступив Ю. Костюк. У 1948 р. (разом із О. Сухим) він записав 280 пісень, у 1952 р. – 120 мелодій до народних танців, у 1954 р. (разом із Ю. Цимборою) – 250 пісень і т. д. Музикант об'єднав довкола себе однодумців, серед яких виділився диригент Юрій Цимбора, найактивніша фаза експедицій якого припала на 1952–1959 рр. У краю Воєводина (Республіка Сербія) парох української греко-католицької церкви О. Тимко зорганізував вірян до співу народних пісень. Він нотував власноруч і заохочував до цього музикантів М. Ковача, С. Суботина, Б. Ченейца, Я. Олеара, Я. Хому. Фіксація народної музики в середовищі закарпатських переселенців Північної Румунії, Хорватії та Угорщини ускладнювалася невизнанням їхніх національних інтересів і прагненням цих держав «розчинити» українців у домінуючій нації *(див. прим. у Дод. А.4.4)*.

Результатом діяльності закарпатських етнографістів 1950–1960 рр. стала поява нотних збірників: 1) «Наша писня: зборнїк народних и популярних писньох югославянских русинох» (кн. 1–3) / упоряд. О. Тимко (Руски Керестур, 1953, 1954) [254–256], «Українські народні пісні Пряшівського краю» / упоряд. Ю. Костюк (Пряшів, 1958) [338], 2) «Закарпатські народні пісні» / упоряд. М. Кречко (Ужгород, 1959) [89]; 3) «Українські народні пісні Східної Словаччини» / упоряд. Ю. Цимбора. Кн. 2 (Братислава – Пряшів, 1963) [339]. У них народні мелодії були подані без будь-якого композиторського опрацювання. Нотації упорядників складали базу видань і доповнювалися записами інших збирачів *(див. прим. у Дод. А.4.5)*.

Проте збірники різнилися між собою за способом упорядкування народномузичних матеріалів. Зокрема, О. Тимко орієнтувався на підхід Б. Бартока, який полягав у виявленні найпоширеніших народномузичних жанрів, відзначенні стилістичної неоднорідності пісень, асиміляційних процесів та етнографічних деталей. Ю. Костюк і його послідовники продовжили напрацювання Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського, обираючи за зразок їхній збірник «Народні пісні подкарпатских русинов», акцентуючи на поданні

різних за змістом і жанрами пісень, охопленні широкої географії поданих народних творів *(див. прим. у Дод. А.4.6)*, уважності до варіантів, уведенні передмови та покажчиків. Однак пряшівські збірники виявилися об'ємнішими. Якщо у М. Кречка – 153 пісні (і 7 варіантів до них), то у Ю. Костюка – 263 пісні (58 варіантів), а у Ю. Цимбори – 487 (26 варіантів).

Зазначені зібрання народних пісень також відрізнялися підходами до їх класифікації, концепціями та ступенем заідеологізованості. Так, *О. Тимко* прагнув продемонстувати стилістичну неоднорідність народної музики закарпатських переселенців у Сербії, виявивши співіснування чотирьох стилістично відмінних шарів фольклору: *А* – давніх пісень закарпатських переселенців 1740–1810 рр. із Мараморського, Угочанського, Пряшівського і Земплинського комітатів; *Б* – бачко-сримської народної музики; що виникла на основі синтезу завезеного фольклорного матеріалу з різних закарпатських комітатів; *В* – новітніх пісень закарпатських, галицьких, подільських і наддніпрянських переселенців зламу XIX–XX ст.; *Г* – асимільованих творів сусідніх народів: словаків, угорців, хорватів. До цього він залучив елементи функційної, жанрової та демографічної класифікації: обрядовий фольклор відокремив від необрядового, пісні – від танців, «леґиньский» репертуар – від «женского». Зафіксував лише найтиповіші жанри. В обрядовій музиці – весільні пісні та ладкання, в необрядовій – пісні карпатського циклу (балади, пісні-романси), колискові, рекрутські та ін. Географічне обмеження п'ятьма населеними пунктами (Коцур, Руски Керестур, Вербас, Дюрдьове, Срима) було зумовлене епіцентрами культури переселенців. Через автономність краю Воєводина і невтручання Сербії у мовні питання регіону О. Тимко відтворював фонетичну специфіку народнопісенних текстів.

Ю. Костюк тяжів до жанрово-тематичного поділу матеріалу та виявляв посилену увагу до архаїки (колядок, гаївок, собіткових пісень, обжинкових і весільних ладкань), *М. Кречко* скористався досвідом П. Милославського та згрупував пісні за змістом, *Ю. Цимбора* – за віковими й соціальними групами, надаючи перевагу необрядовому фольклору, хоча не оминув й обрядові жанри.

Прикметно, що збірники Ю. Костюка та Ю. Цимбори були об'єднані спільною серією «Українські народні пісні Східної Словаччини», яка продовжила перерваний у 1944 р. проект багаточастинного видання регіональних народних пісень і виявила поступ від розвідкового зондування (кн. 1) до тотальних музично-етнографічних обстежень краю (кн. 2). Своєю чергою пісенник М. Кречка продемонстрував спадкоємність традицій нотувань закарпатського музичного фольклору від Ф. Колесси (збірника «Народні пісні південного Підкарпаття»), Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського («Народні пісні подкарпатских русинов») до нотацій радянського періоду *(див. Дод. Д. 19).* Всупереч заборонам УРСР на закарпатську літературу 1920–1940 рр. М. Кречку вдалося познайомити сучасників зі здобутками попередників. Однак кількістю нотацій тих чи інших збирачів довелося відобразити ідеологічну думку про те, що буцімто активізація нотного запису музичного фольклору відбулася саме завдяки радянській владі.

Через сильніший, аніж у Чехословацькій Республіці (від 1960 р. – ЧССР) політичний тиск і вищий рівень заідеологізованості, в умовах СРСР при укладанні збірки М. Кречку неодноразово доводилося застосовувати «дипломатичний підхід» *(див. прим. у Дод. А.4.7)*. Зокрема, врахувати існуючі вимоги до укладання радянських фольклорних збірників (починати їх революційними піснями, завершувати – творами радянської тематики, не подавати колядок, гаївок та інших жанрів через їх спів під час релігійних свят). За прикладом П. Милославського, задля популяризації фольклору рідного краю М. Кречко погодився на певні поступки. У «річищі політики партії» в деякі пісні він додав вставні строфи або замінив окремі словосполучення. Такі «підправлені» твори уможливили залучення значної кількості народних пісень у їх первісному варіанті й гарантували підтримку влади.

Радянську тематику містили переважно нотації П. Милославського та М. Кречка, що становили 24 % обсягу збірника та були подані в останніх розділах – «Пісні про боротьбу трудящих проти експлуататорів» та «Пісні радянського періоду». Однак втручання у фольклорні тексти на тому не

закінчилися. Задля підкреслення належності регіону до Радянської України редактор їх олітературнив. Протидіяти цьому М. Кречко ніяк не міг. У Східній Словаччині, де радянська ідеологія ще не пустила глибокого коріння, етнографісти уникнули аж таких «ідеологічних домішок» і зберегли «фонетичні та морфологічні особливості місцевих говірок» [339, с. 7]. Проте через «політичні чистки», упорядники збірок змушені були вилучати зі своїх видань нотації «неблагонадійних» збирачів, у тому числі й транскрипції О. Дутко, ім'я якої опинилося під забороною.

Працю закарпатських етнографістів підтримали культурно-освітні організації (Закарпатський обласний Будинок народної творчості, Культурний союз українських трудящих Східної Словаччини) та наукові інституції України й Чехословаччини. В обох країнах науковці співпрацювали з диригентами провідних закарпатських хорів, що популяризували пісенний фольклор краю: Словацька АН – із Ю. Костюком, Академія наук УРСР – з П. Милославським та М. Кречком *(див. прим. у Дод. А.4.8)*.

Діяльність науковців академій наук Словаччини та УРСР на Закарпатті у 1950 рр. Словацька АН (САН) була створена як філія Чеської АН у 1953 р. і з моменту заснування розпочала польові дослідження музичного фольклору українських сіл Пряшівського краю – західної частини історико-етнографічного Закарпаття. Основні фольклористичні експедиції були проведені в 1953–1954 рр.: у 1953 р. – у найсхідніші українські села Східної Словаччини (Збій, Колбасово, Рунина), в 1954 р. – у високогірні населені пункти округів Снина та Гуменне *(див. прим. у Дод. А.4.9)*. Матеріали цих наукових обстежень поповнили фонди САН, а нотації першої експедиції були опубліковані у збірнику Ю. Костюка «Українські народні пісні Пряшівського краю» (1958).

Дослідження народних пісень Закарпатської України здійснювала АН УРСР, починаючи з 1945 р. *(див. прим. у Дод. А.4.10)*. Найзначніші її експедиційні виїзди періоду «хрущовської відлиги» у цей регіон відбулися у 1956 і 1958 рр. Група вчених у складі З. Василенко, М. Гордійчука, М. Загайкевич, О. Правдюка та Л. Ященка обстежила музичний фольклор центральної частини

Закарпатської області. Маршрут 1956 р. проліг через села В. Раковець, Заднє (нині Приборжавське), Довге Іршавського району; Колочава Міжгірського району; Драгово, Сокирниця Хустського району; Буштино Тячівського району [96; 150, с. 1]. У 1958 р. науковці відвідали Синевир, Міжгір'я, Репинне Міжгірського району; Горінчово, Липовець, Нанково, Рокосово Хустського району; Бобовище, Мукачеве, Іванівці Мукачівського району. Протягом двох експедицій було зафіксовано бл. 250 пісень на бабінний магнітофон («Дніпро-5») і укладено збірник «Закарпатські народні пісні».

Збірник «Закарпатські народні пісні» / упорядкування, передмова і примітки Зої Василенко (Київ, 1962) [88]. Основу фольклорного видання склали експедиційні матеріали ІМФЕ АН УРСР 1956, 1958 рр. у транскрипціях З. Василенко, В. Матвієнка, О. Правдюка та Л. Ященка, до яких із рукописних фондів закладу було долучено окремі записи попередніх років (П. Батюка, Я. Джерелюка, З. Калини, З. Василенко, Л. Ященка), нотації з друкованих джерел (серед яких найбільше зі збірника М. Кречка) та рукописи місцевих збирачів (Ю. Вегерича, Д. Задора, Н. Кащук, П. Копинця, М. Машкіна, С. Мельника, П. Милославського) *(див. Дод. В.51–56, Д. 22).*

На той час це радянське видання, включивши разом із варіантами 205 творів, за кількістю *закарпатських* народних пісень виявилося найбільшим в Україні. Його географія охопила різні райони Закарпатської області, але переважали записи народних пісень з центральних районів: Іршавського, Міжгірського та Хустського (*див. Дод. Д. 23).* Фольклорний матеріал З. Василенко згрупувала за функційно-тематичним принципом, із подальшим поділом на обрядовий і необрядовий. Перша група – обрядовий фольклор – склала всього 7 % збірника. Кількість календарно-обрядових пісень виявилася незначною (по дві колядки і гаївки), з родинно-обрядових у збірку внесено лише весільні пісні. Друга група – необрядовий фольклор – була систематизована за змістом. Окремим завершальним розділом упорядниця виділила твори радянської тематики (*див. Дод. Д. 24).* Після публікації «розгромної» критики В. Гошовського та Ю. Канчія на збірник М. Кречка, тексти хоч і були

олітературнені, проте редакторських втручань виявилося значно менше. Водночас АН УРСР підтримала збирацьку діяльність М. Кречка і долучила у це видання багато передруків з його зібрання (16 % обсягу).

Нотації народних мелодій збірника були морфологічними, подані у тональностях до чотирьох знаків. Темпові позначки виписані українською мовою. Загалом, З. Василенко відібрала до збірника мелодично виразні та характерні зразки закарпатського пісенного фольклору, більшість із яких увійшла до «золотого фонду» репертуару Закарпатського народного хору та нині добре відома закарпатцям.

Видання мало ґрунтовну вступну розвідку З. Василенко з вичерпною характеристикою народнопісенного фольклору центральної частини Закарпатської області. До етномузикознавчого аналізу дослідниця підійшла комплексно: виявила тематичну й жанрову палітру народних пісень регіону, особливості мелодики, форми, специфіки виконання та порівняла з народним співом центральної України. У цьому контексті вона наголосила на спільному корінні календарно-обрядового фольклору, відзначила відсутність на Закарпатті кобзарських дум, козацьких, чумацьких і протяжних пісень, а також підголоскової поліфонії. У виявленні регіональних ознак народнопісенної музики краю відзначила домінування дво- та чотири-рядкових «куплетів-періодів», тяжіння до сольного виконання, у гірських районах – хорового унісону, в багатоголоссі – до терцієвої втори. Вона відзначила явище довільного поєднання одних і тих самих текстів з різними мелодіями, наявність пісень кільцевої будови зі синкопованими кадансами (за Б.Бартоком «новоугорських пісень») та популярність коломийок. У висновках учена виділила чотири стилістичні групи закарпатського фольклору: 1) народні пісні, спільні з Наддніпрянськими (колядки, пісні-романси, напливові ліричні пісні); 2) популярні західноукраїнські народновокальні твори; 3) пісні місцевого походження (коломийки й похідні); 4) запозичені та творчо переосмислені елементи фольклорної музики сусідніх народів (угорців, чехів, словаків, румунів).

Із третьої групи З. Василенко виокремила та проаналізувала найтиповіший жанр центральної території Закарпаття – коломийки, що склали третину пісенного матеріалу збірника. Дослідниця підійшла до цього ґрунтовно: дала визначення жанру, виявила характерні риси (складочислову будову вірша, музичну форму, ритмічний малюнок, типові інтонаційні звороти, ладову та мелодичну специфіку) та узагальнила експедиційні спостереження. З. Василенко зауважила, що термін «співанка» вживається як синонім коломийки або для означення «в'язанки» коломийок, об'єднаних спільною тематикою. За функційним призначенням цей жанр утворює дві групи: 1) «до танцю» і 2) «до співу», з поділом останніх на сольні та колективні. Приспівки до танцю мелодично прості й швидкі. Співані коломийки виділяються ширшим діапазоном мелодії, розвиненою мелізматикою, колективні – зберігають ритмоформулу, сольні – виявляють ритмічну свободу, яка є наслідком імпровізації *(див. прим. у Дод. А.4.11)*. Кількість коломийкових мелодій в одному населеному пункті коливалася від п'яти до десяти, що поєднувалися з безліччю текстів. Видання мало також «Алфавітний покажчик та примітки», де було поміщено список пісень в абетковій послідовності та примітки з паспортними даними творів, а також «Словник діалектних слів та виразів» з поясненням мовних діалектизмів.

Загалом, дослідження З. Василенко характеризувало пісенний фольклор боржавських долинян та бойківсько-мараморського пограниччя на території Закарпатської області. Зразки народних пісень з інших теренів краю дали підстави констатувати існування на Закарпатті народномузичних діалектів, виявлення яких потребувало окремих досліджень. Однак на близьку перспективу нових обстежень музичного фольклору Закарпаття ІМФЕ ім. М. Рильського не планувало, адже в завдання інституції входило вивчення фольклору всієї України.

4.2 Утвердження В. Гошовським етномузикознавства на Закарпатті

На межі 1950–1960 рр, коли студії приїжджих учених були епізодичними, а О. Дутко і Д. Задор із міркувань власної безпеки від етномузикознавства

відійшли, особливо важливою виявилася дослідницька діяльність В. Гошовського. Вивченням народної музики майбутній учений зайнявся вже у зрілому віці (в 33 роки), маючи дві вищі освіти (лінгвістично-етнографічну й музичну), прогресивний європейський підхід у сфері етнографії, набутий під час навчання у Празькому Карловому університеті, і велике прагнення у максимально стислі терміни реалізуватися як етномузикознавець. Його прихід у цю сферу наукових досліджень припав на 1955 р., коли в Радянському Союзі вивчення народної музики перестало бути небезпечним родом занять, однак ще залишалося заідеологізованим. Відстоювання наукових принципів потребувало сміливості, цілеспрямованості та сильного характеру. Саме ці риси дозволили В. Гошовському утвердити етномузикознавство в регіоні, перетворити вивчення музичного фольклору в самостійну науку, а в його житті утворити найголовнішу сферу діяльності, яку він образно називав своєю «аж до смерті точк[ою] “омега”» [30, с. 395].

Входження В. Гошовського в етномузикознавство розпочалося із дослідження закарпатського музичного фольклору (1955–1969 рр), яке припало на ранній період його наукової біографії (самоосвіта, інтенсивні польові обстеження та визначення кола наукових інтересів – Ужгород, 1955–1961 рр.) і початок зрілості (завершення розпочатих проектів, найголовнішим з яких стала публікація збірника «Українські пісні Закарпаття» – Львів, 1962–1969 рр.). Від самого початку зацікавлення народною музикою діяльність В. Гошовського охопила повний комплекс музично-фольклористичної роботи: збирання – нотування – студії. Перші кроки в новій науковій сфері дослідник розпочав із самоосвіти та експедицій.

4.2.1. Самоосвіта і польові дослідження

Розпочавши народномузичні дослідження, В. Гошовський насамперед ґрунтовно опрацював вітчизняну та європейську літературу з етномузикології. Як писав учений, він «простудіював усього Колессу та Квітку, різних радянських і зарубіжних вчених» [13, с. 14], праці яких склали вітчизняну класику.

Публікації радянських учених московської, ленінградської, київської та львівської шкіл допомогли оцінити стан вивчення музичного фольклору в СРСР. В ознайомленні з дослідженнями науковців країн Європи й Америки В. Гошовському допомогло знання мов. У багатьох випадках він читав їх в оригіналі. Це були англійськомовні, німецькомовні, італійськомовні видання, література різними слов'янськими мовами: чеською, польською, болгарською, словацькою, українською, російською, білоруською, що доступно було далеко не кожному радянському музикознавцю-фольклористу.

В ужгородський період В. Гошовський досконало вивчив науковий доробок дослідників народної музики Закарпаття: Б. Бартока, Ф. Колесси, Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського, етнографічні праці І. Панькевича. Задля можливості порівнянь велику увагу він приділив ознайомленню з нотними «збірниками пісень різних народів» [30, с. 395]. Необхідну літературу В. Гошовський віднаходив у наукових бібліотеках, фондах музеїв та архівах Ужорода, Львова й Києва. Високий європейський рівень знань з етномузикознавства, досягнутий завдяки самоосвіті, в СРСР був рідкістю. Але саме він забезпечив українському ученому лідерські позиції в науці.

Одночасно із самоосвітою В. Гошовський зайнявся збиранням пісень, оскільки чітко усвідомлював, що «без власного пісенного матеріалу […] ефективно досліджувати народну музику [неможливо]» [30, с. 399] *(див. прим. у Дод. А.4.12).* Для проведення такої роботи він «мав достатньо знань з методики […] збору етнографічного матеріалу» [13, с. 9], що ж стосувалося етномузикознавчої практики – він «був новачком і самоуком» [13, с. 15]. Перед ним відразу постала дилема: яким способом фіксувати пісні: нотами чи на сучасні звуконосії? З одного боку, він прагнув наблизитися до європейських стандартів, де *звукозапис* надавав повне уявлення про автентичну пісню (разом із манерою виконання, діалектизмами, варіантно-варіаційними змінами й іншими ледь помітними на перший погляд нюансами), а з іншого – необхідно було враховувати реалії. Та у 1955 р., «коли в Ужгороді з'явилися у продажу перші громіздкі магнітофони» [30, с. 364], він обрав звукозапис і започаткував власний фольклорний фоноархів.

Реконструювати маршрути закарпатських експедицій В. Гошовського, їх хронологію й проаналізувати їхні особливості допомогли паспортні дані до нотних прикладів у ряді його праць, спогади вченого та сучасників, фрагменти листувань, документація його фоноархіву, що зберігається в Ужгороді, а також «Інвентарна книга експедицій Львівської консерваторії» [96; 97]. Опрацьовані відомості допомогли з'ясувати, що обстеження В. Гошовським пісенного фольклору Закарпаття тривало 12 років: з 1955 до 1966 рр. *(див. Дод. Д.26 і прим. А.4.13)*. Таке багаторічне експедиційне дослідження фольклору краю свідчило про ґрунтовний підхід ученого. Внаслідок розширення наукових інтересів, удосконалення технічних засобів фіксації фольклору, зростання кількісних та якісних показників записаного народномузичного матеріалу, збирацька робота В. Гошовського еволюціонувала, пройшовши етапи: 1) стаціонарних записів (1955–1956 рр.), 2) окремих виїздних експедицій (2-га пол. 1956–1958 рр.); 3) інтенсивних польових досліджень (1959–1961 рр.); 4) поступового згортання експедиційної роботи на Закарпатті (кінець 1961–1966 рр.).

У спогадах «Були колись літа…» В. Гошовський пише, що на початках збирацької діяльності він робив звукозаписи лише в Ужгороді (в обласному Будинку народної творчості чи в домашніх умовах) від учасників оглядів хорів-ланок. Ключовим критерієм відбору виконавців слугували автентичний спів, музикальність і знання питомого фольклору свого населеного пункту. У 1955–1956 рр. учений фіксував лише невідомі йому пісні із «далеких верховинських сіл» [30, с. 407]: Верхнє Водяне, Великий Бичків Рахівського району; Кострина Великоберезнянського району; Заднє (нині Приборжавське) Іршавського району та ін. Сеанси звукозаписів були короткими. Серед записаного переважали коломийки *(див. прим. у Дод. А.4.14)*, які визначили першу тему його кандидатського дослідження – «Коломийка у слов'ян та сусідніх народів» (1958).

У 1956 р. вчений зацікавився питанням музичної діалектології. Розширення наукових інтересів В. Гошовського вплинуло на інтенсивність його збирацької роботи та перехід до виїздних експедицій. Він придбав «один з перших переносних магнітофонів радянського виробництва "Ельфа-1", […]

[що] важив близько 15 кг» [13, с. 14]. Щоправда, у 1956–1958 рр. у зв'язку з розпочатою електрифікацією міст і сіл він міг переміщатися «тільки в околиці районних центрів, електрифікованих сіл, або записувати в тих селах, де клуб мав свій електродвигун» [30, с. 408].

Перші експедиційні виїзди тривали недовго та були проведені у найближчих біля Ужгорода селах. Згодом дослідник поступово віддалявся від обласного центру та працював у селах Антонівці Ужгородського району (нині Анталовці), Дубриничі Перечинського району і т. д. На практиці він переконувався, що підключення магнітофона до клубного електродвигуна через шум двигуна та стрибки напруги дає погані результати. Шукаючи можливості покращити технічну якість звукозаписів, вчений домовлявся з керівництвом Закарпатського радіокомітету про оренду батарейного магнітофона «Репортер» на збирання аудіоматеріалів для власних радіопередач [30, с. 398].

У листопаді 1957 р. В. Гошовський здійснив один із перших тривалих музично-етнографічних екскурсів, застосувавши «кущово-гніздовий» метод обстеження музичного фольклору, яким користувалися його попередники. У центральній частині Закарпаття він обрав села, що склали географічний трикутник на межі трьох районів: Свалявського (Голубине, Неліпино), Виноградівського (Малі Ком'яти, Олешник) і Міжгірського (Колочава), з подальшим дослідженням сіл Кушниця і Довге Іршавського району в середині визначеного «трикутника». Прикметно, що частина цієї території співпала з ареалом досліджень Б. Бартока, охопивши Виноградівський, Іршавський райони та с. Довге.

Листопадове обстеження 1957 р. знаменувало перехід В. Гошовського на якісно новий рівень експедиційної роботи. Починаючи з 1957 р., учений неодноразово залучатиме «кущово-гніздове» зондування, як у 1958 р. під час запису пісень Свалявського району (трикутник: Голубине–Неліпино–Тибава) так і у багатьох наступних експедиціях.

Загалом, у 1956–1958 рр. кількість фольклорних звукозаписів зросла. Проводячи щороку по дві–три виїзди, В. Гошовський обирав ще не досліджені

етномузикознавцями місцевості. До намічених населених пунктів збирач добирався рейсовими автобусами. Основним експедиційним періодом були канікули. Взимку він виїздив у ближні села, влітку – у віддалені. Обстеження 1956–1958 рр. стали етапом апробовування вищезгаданих методів збирання пісень та удосконалення технічного рівня звукозаписів *(див. прим. у Дод. А.4.15)*.

Проте найрезультативнішими у збирацькій біографії В. Гошовського виявилися наступні 1959–1961 рр. До цього підштовхнула внутрішня мотивація реалізувати свій науковий потенціал всупереч незрозумілій відмові у його зарахуванні в аспірантуру (після блискуче зданих іспитів 1958 р.). Учений взявся розв'язати мегаскладне завдання – виявити на Закарпатті *музичні* діалекти, про що заявив на Ужгородській міжвузівській конференції, присвяченій вивченню карпатських говорів (1958). Для інтенсифікації польових досліджень він залучив усі можливі ресурси: частіше орендував батарейний репортерський магнітофон (для звукозаписів у неелектрифікованих селах), домовлявся з колегами Ужгородського музичного училища М. Кобулеєм, Л. Товтом, Й. Базелем (які мали власний транспорт) про виїзди у важкодоступні села, підключав студентів музучилища, що вивчали у нього «Народну музичну творчість» і були членами фольклорного гуртка, до пошуку інформантів, записував у їх рідних *(див. прим. у Дод. А.4.16)*. Як співробітник обласного Будинку народної творчості та інструктор керівників самодіяльних колективів для поповнення фольклорного репертуару В. Гошовський закликав своїх підлеглих до збирацької роботи [14].

У цей період учений перейшов до ґрунтовних обстежень окремих населених пунктів та ще більше інтенсифікував польові дослідження *(див. прим. у Дод. А.4.17)*. Для їх фінансового забезпечення він скористався програмою донорства, завдяки якій, здавши кров, В. Гошовський не лише отримував кошти, але й щоразу три вихідні дні, які він використовував для проведення експедицій та опрацювання зібраних матеріалів.

Від 1959 р., дослідник майже щомісяця виїжджав у різні села області: в лютому – у Новобарово; в березні – у Дубове Тячівського району та гуцульські села В. Бичків і Квасовé Рахівського району; а у квітні – в Пилипець

Міжгірського району і т. д. *(див. Дод. Д.26)*. У 1959 р. він відвідав 15 сіл, дообстежив центр і схід Закарпаття. У 1960 р. зосередився на північно-західному ареалі області: високогірних територіях Воловецького району (Завадка, Скотарське, Воловець), Великоберезнянського (Люта, Стужиця, Ужок), Ужансько-Тур'янської долини (Новоселиця, Дубриничі Перечинського району) та передгір'ї Ужгородського, Мукачівського, Іршавського, Тячівського, Хустського й Виноградівського районів. Коли у спогадах «Були колись літа…» В. Гошовський писав про п'ять–шість експедиційних виїздів на рік, то це стосувалося саме 1959–1961 рр.

Кількість звукозаписів ученого стрімко зростала. Якщо раніше він фіксував у середньому 130 пісень на рік, то за півроку 1959 р. – 150, а в кінці 1959 – початку 1961 рр. – понад 400 творів *(див. дод. Д.27)*. Наприкінці 1958 р. його фольклорний фонд містив до 450 пісень, у середині 1959 р. – понад 600, а на початку 1961 р. – бл. 1 200 пісенних одиниць *(див. прим. у Дод. А.4.18)*.

Видозмінювалися якісні показники. Учений відкрив нові фольклорні жанри: в с. Ужок Великоберезнянського району – *гоєкання*, в Тересві Тячівського району – *копаньовські пісні*, у Коритнянах й Антонівці Ужгородського району зафіксував рідкісні зразки весільного співу для дівчини-сироти. Дослідження музичних діалектів викликало необхідність вивчати впливи музичного фольклору сусідніх народів, різнорівневі асиміляційні процеси, трансформації народнопісенних жанрів, перевіряти ті чи інші наукові ідеї у процесі написання статей. А отже, експедиції розвідувального зондування поєдналися з тематичними та перевірковими. Аналітичне насичення польових досліджень цього періоду виявилося максимально високим, що підтвердили неодноразові посилання на них у монографії «Біля джерел народної музики слов'ян» [44, с. 53, 143], статті «Чеські і словацькі пісні в українському фольклорі Закарпатської області УРСР» [371; 372] та інших публікаціях.

Із переїздом В. Гошовського до Львова інтенсивність його закарпатських експедицій знизилася. У 1961 р. він дообстежив села Ужгородського району (Дравці, Підгорб), Рахівського (Рахів, Ясіня) та Міжгірського (Тюшка). 1962 р.

датується повторна експедиція у с. Вільхівці Тячівського району. Через рік стало очевидно, що зібраного закарпатського пісенного матеріалу у своїй основі вистачає для завершення дослідження музичних діалектів краю, проте задля урівноваження пропорцій музичних прикладів у межах діалектів, необхідно було ще дозбирати певний фольклорний матеріал. 1964 р. дослідник вирушив у передгірні села Кам'яниця, Руські Комаровці Ужгородського району та Страбичово Мукачівського району. Ймовірно, була експедиція й у 1965р. (враховуючи, що цей рік у передмові до збірника «Украинские песни Закарпатья», зазначений як експедиційний), однак географія фольклористичних записів 1965 р. не відома.

Останнім польовим виїздом В. Гошовського на Закарпаття виявилася серпнева експедиція 1966 р. Її матеріали вже не ввійшли до збірника «Украинские песни Закарпатья». Однак, за дослідженням Л. Добрянської, в історії Львівської державної консерваторії це була перша фольклористична експедиція вченого-завідувача Кабінетом народної творчості, яка була проведена на новоотриманому матеріально-технічному оснащенні від Міністерства культури України: автомашині «зі спеціально звукозаписуючим обладнанням» [64, с. 48]. З «Інвентаної книги КНТ ЛДК» відомо, що для запису В. Гошовський обрав раніше досліджені ним села Пилипець Міжгірського району та Кальник Мукачівського району, але цим разом основну увагу звернув на відмінності народно-музичної культури двох закарпатських сіл: гірського (Пилипець) з долинним (Кальник), в контексті перевірки наукових ідей для статті «Спроба ґенези одної лемківської весільної пісні» – на весільну музику, а також зафіксував інструментальні жанри [41]. Експедицією 1966 р. Гошовський завершив польові обстеження Закарпаття львівського періоду, протягом яких він відвідав понад 10 сіл, зафіксував бл. 400 народних пісень.

Загалом, в експедиційній діяльності В. Гошовський досяг високого професіоналізму, пройшовши шлях від стаціонарних звукозаписів – до виїзних; від короткотривалих експедицій – до довготривалих із залученням «кущово-гніздового» методу обстеження; від фіксування лише нового матеріалу – до

спостережень над варіантами і трансформаціями відомих пісенних типів; від попередніх зондувань – до глибокого вивчення народнопісенного матеріалу населених пунктів з елементами тематичних і специфікою повторних експедицій. Упродовж 12 років його польові обстеження були систематичними, завдяки залученню досконалішої звукотехніки ставали щораз якіснішими та утворили найбільший в Україні музично-фольклорний фоноархів однієї окремо взятої області, який налічував близько 1 600 пісень, записаних у 92 експедиціях із 78 сіл *(див. прим. у Дод. А.4.19)*. Цей архів у кілька разів перевершив усі попередні закарпатські народномузичні звукозаписи Г. Стрипського, Ф. Колесси, Б. Бартока, І. Панькевича і груп дослідників інституту музикознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР (1948–1958 рр.), як за кількістю творів, так за тривалістю й інтенсивністю польових обстежень. Він став «фольклорною базою» [44, с. 28] усіх найголовніших досліджень етномузиколога *(Див. Дод. Ж.7)* й унікальною звуковою пам’яткою музичного фольклору Закарпаття середини XX ст. Після смерті ученого за рішенням родини Гошовських архів було поділено між Ужгородським музичним фаховим коледжем імені Д. Є. Задора та Львівською національною науковою бібліотекою України імені Василя Стефаника. Нині фольклорна колекція видатного етномузиколога потребує оцифрування [141].

4.2.2 Наукові публікації

Здобувши певний експедиційний досвід, 1958 р. В. Гошовський почав узагальнювати наукові спостереження у своїх перших етномузикознавчих публікаціях. Молодий науковець визначив кілька перспективних тем: 1) вплив коломийки на культуру сусідніх народів *(див. прим. у Дод. А.4.20)*; з якою він вступав в аспірантуру; 2) історія музичної фольклористики Закарпаття – друга дисертаційна тема, котра через ідеологічні перешкоди не розвинулася до масштабів кандидатської роботи та 3) вивчення музичних діалектів. Саме остання з них перетворилася на магістральний напрям досліджень раннього і початку зрілого періодів його наукової діяльності.

Зацікавлення темою викликав у В. Гошовського його гімназійний учитель І. Панькевич (від якого молодий етномузиколог «вперше почув про музичні діалекти, що їх згадував у своїх працях Філарет Колесса» [14, с. 112]). А у 1958 р., коли Ужгородський університет завдяки Й. Дзендзелівському перетворився на потужний науковий центр з лінгводіалектології, В. Гошовський опинився в епіцентрі цих досліджень і остаточно переконався у перспективності вивчення діалектів у народній музиці *(див. Дод. Б.35)*. До розробки цієї проблематики учений приступив першим в СРСР у час, коли світова етномузикологія тільки-но розпочала розвивати діалектологічні ідеї Б. Бартока і Ф. Колесси.

Стартовими в галузі музичної діалектології стали перші чотири публікації В. Гошовського. Ними він відповів на ключові питання: 1) що планує вивчати; 2) з чим пов'язана поява діалектів у музичному фольклорі Закарпаття; 3) якою буде методологія досліджень.

Перше звернення В. Гошовського до цієї теми пов'язалося з його доповіддю «*До питання про музичні діалекти Закарпаття»* (1958) [33], проголошеною на І Ужгородській міжвузівській конференції й опублікованою у вигляді тез. У нову сферу В. Гошовський прийшов з дипломом доктора філософії, хистом і навичками написання наукових праць. Його матеріал виглядав переконливо. Він містив необхідні структурні елементи: обґрунтування теми, огляд наявної літератури, джерельної бази, виклад проблеми, шляхи її розв'язання та висновки. До цього додалися: наукова стилістика, логічність мислення, переконлива аргументація, опора на власний польовий матеріал, наявність нотних ілюстрацій і картосхеми.

В обґрунтуванні актуальності теми вчений, спершись на ідею Ф. Колесси «про необхідність вивчення українських музичних діалектів» [33, с. 5], В. Гошовський відзначив її важливість і перспективи розвитку. Врахувавши географічний ландшафт Закарпатської області, структурні та ладо-ритмічні відмінності народної музики, молодий дослідник на т. зв. фольклорному мінімумі (обсягом 1 000 пісенних одиниць) виявив стилістичну неоднорідність

закарпатських народних пісень та ескізно намітив основні групи музичних діалектів з їх внутрішньою ієрархією *(див. прим. у Дод. А.4.21)*. Для конкретизації відмінностей учений розробив алгоритм дій.

Крок 1 – відокремлення групи гірських діалектів від передгірних за глибокими музично-стильовими контрастами між ними (гірські – зберегли архаїку та були ізольованими від чужорідних впливів, передгірні – утвердили новітній тип мислення, включили нашарування епох та асиміляцію сусідніх культур;. В. Гошовський помітив, що в горах однотипна силабічна структура вірша спонукала до багатства ладових градацій у межах діатоніки, а в передгір'ї – навпаки: структурна різноманітність зменшила ступінь ладової оригінальності). За розташуванням цих ареалів, учений увів терміни «північно-гірська група діалектів (А)» [високогірна] і «південно-гірська група діалектів (Б)» [передгірна] *(див. Дод. Е.4)*.

Крок 2 – диференціація гірської групи (на підставі структурно-силабічних відмінностей домінуючих жанрів) на дві підгрупи: східногірську (А/с) і західногірську (А/з) із подальшим визначенням територій коломийкового мислення (центр, схід Закарпаття) та карічкового (захід) *(див. прим. у Дод. А.4.22)*.

Крок 3 – виявлення внутрішніх градацій у межах підгруп за ладовими, метро-ритмічними ознаками та наявністю впливів сусідніх культур *(див. прим. у Дод. А.4.23)*.

Уся ця різнорідна ієрархія створювала діалектичну барвистість народної музики Закарпаття. Однак наявний фольклорний «мінімум» допоміг проаналізувати лише групу А. При відносно рівномірному охопленні територій музична наповненість народнопісенним матеріалом виявилася нерівною: зразків із західної частини Закарпаття було більше (у закарпатських збірниках Ф. Колесси з одного населеного пункту по 20–40 пісень), в той час як з інших теренів – значно менше (у збірнику Д. Задора–Ю. Костя–П. Милославського – по кілька пісень). Це надало підстави для різного ступеня деталізацій. В Ужансько-Тур'янській долині вчений виділив п'ять різновидів західно-гірської підгрупи: верхньоужанський (А/з-$У_1$), середньоужанський (А/з-$У_2$), нижньоужанський

(А/з-$У_3$), тур'янський (А/з-УТ), антонівський (А/з-Ан), а в східно-гірській підгрупі – тільки мараморський різновид (А/с-м). У попередніх висновках дослідник опирався переважно на необрядовий фольклор. Намічена на близьку перспективу стратегія подальших досліджень вимагала від В. Гошовського розширення фонду народних пісень і розробки критеріїв виявлення музично-діалектичних відмінностей для великого масиву народних пісень. У примітці тез він зазначив: «встановити критерії відмінностей – це справа майбутнього» [33, с. 9] і додав: «Складність цієї проблеми полягає в тому, що ми тут маємо справу не тільки з закономірностями музичної мови, а й з питанням творчого процесу та музичного мислення» [14, с. 9].

Загалом, публікація вийшла новаторською та визначила подальші наукові кроки вченого. Сам він ставився до неї пієтично і в листі до І. Гриневецького зазначив: «Ці друковані 4 сторінки мають для мене велике значення. Почуваю себе тепер як Галілей, коли сказав: "Eppur si muove"[все ж вона крутиться]» [279, с. 125–126].

У період накопичень фольклорного матеріалу В. Гошовський вийшов на цікаві спостереження щодо впливу історії краю на формування музичних діалектів, які виклав у своїй наступній статті *«Деякі особливості історичного розвитку української народної пісні на Закарпатті»* (1959) [31], що вийшла 1960 р. в журналі «Народна творчість та етнографія» *(див. прим. у Дод. А.4.24)*. У порівнянні з попередньою публікацією, вона була об'ємнішою, але такою ж інформативною і супроводжувалася численними нотними прикладами. В. Гошовський використав оригінальну форму подання матеріалу. Розпочавши з констатації незаперечного факту щодо багатобарвності музичного фольклору краю, він відразу ж задав запитання: «Що ж зумовило цю різноманітність і вплинуло на формування своєрідного колориту закарпатських народних пісень?» [31, с. 11] та перетворив статтю на розгорнуту відповідь, яка склала три переплетені між собою тематичні блоки: 1) історія Закарпаття; 2) віддзеркалення минулого у пісенному фольклорі; 3) аналіз розвитку народної пісні в регіоні.

У короткому історичному огляді вчений навів низку цікавих фактів: належність частини закарпатських територій до Київської Русі, утворення Угорського королівства, шлюби угорських королів Андрія I, Коломана та Гейзи II з доньками давньоруських князів Ярослава Мудрого, Володимира Мономаха та Мстислава; поселення подільського князя Федора Коріятовича і т. д. При цьому зауважив, що історичних пісень на Закарпатті збереглося мало. Опис життя минулого й сучасного він віднайшов лише у народних піснях про кріпацтво, повстанців, опришків (найпоширеніша з них про Довбуша), емігрантів, а також про радянський час.

Розкриваючи головний аспект статті – історичний розвиток української народної пісні в регіоні, В. Гошовський наголосив на її східнослов'янських витоках (поділяючи думку Ф. Колесси, висловлену в праці «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті»). Окремо зупиняючись на тисячолітньому періоді панування угорської влади, підкреслив, що цей період не знищив національної основи фольклору, однак відірвав Закарпаття від основних українських територій і привніс впливи угорської культури, що вилилося у тяжінні до гостроти ритму, зверненні до мелодичної форми новоугорських пісень (AABA, $AA^{3(5)}BA$, ABBA) [основними носіями угорської культури виступили демобілізовані вояки та цигани-музиканти]. Належність Закарпаття до багатонаціональної Австро-Угорщини та географічне розташування регіону на перехресті культур додали впливів народної музики інших народів: безпосередньо сусідів – словаків, румунів, поляків; опосередковано – чехів, сербів і хорватів, із якими закарпатці пересікалися в різні періоди історії. Нарешті, на межі XIX–XX ст. посилився зв'язок зі східно- та західноукраїнським фольклором. Усі ці чинники, що виникали внаслідок історичного розвитку регіону, нашаровувалися, виявляючи три рівні асиміляції: а) запозичення без змін; б) утворення часткових («локальних») видозмін; в) появу істотних змін і переробок *(див. прим. у Дод. А.4.24)*. Під їх впливом виникали відмінності між новітньою народною музикою Закарпаття і сучасним музичним фольклором інших теренів України, а також поглиблювалося

«утворення великої кількості локальних діалектів не лише в розмовній, але і в музичній мові» [31, с. 17].

Вивчення асиміляційних процесів допомогло В. Гошовському внести окремі корективи в «ескіз» попереднього музично-діалектичного поділу народних пісень Закарпаття. Зважаючи на велику територію поширення мараморського різновиду східногірської підгрупи та специфіку історичного розвитку, його було переосмислено в самостійну підгрупу (мараморську). Якщо раніше до провідних факторів формування неоднорідності регіонального фольклору вчений відносив лише географічний ландшафт, то тепер це питання бачив комплексно: з урахуванням специфіки історичного розвитку краю. А отже, він поетапно рухався вперед, поглиблюючи розпочате дослідження, був переконаний у перспективності справи і вірив, що «дальше вивчення музичних діалектів Закарпаття дасть науці багатющий, надзвичайно цінний матеріал» [31, с. 18].

Наступним дослідницьким кроком В. Гошовського стала його стаття *«Чеські і словацькі пісні в українському фольклорі Закарпатської області УРСР»* [371; 372], написана 1960 р. У радянських реаліях учений свідомо уникав нагадувань про свої зв’язки з «буржуазною» Чехословаччиною, але в ракурсі музичної діалектології питання впливу чеського й словацького фольклору на народні пісні Закарпатті його надзвичайно цікавило. У західній частині регіону цей вплив був одним із важливих чинників формування діалектних відмінностей. Тому етномузиколог написав статтю чеською мовою, подав у провідний празький етнографічний журнал «Česky Lid» і особливо про неї не афішував. В аналізі цього аспекту В. Гошовський мав низку переваг: 1) прекрасно володів чеською і словацькою мовами; 2) у роки навчання в Празькому Карловому університеті ґрунтовно вивчав музично-етнографічні збірники Чехії й Словаччини та зберіг творчі контакти з чеськими дослідниками; 3) багато важливих фактів знав змалку, оскільки в роки його дитинства та юності Закарпаття входило до складу ЧСР.

Стаття «Чеські і словацькі пісні в українському фольклорі Закарпатської області УРСР» стала першою закордонною публікацією В. Гошовського. Через великий обсяг матеріалу (12 сторінок А4) вона друкувалася у двох журнальних номерах (№ 5 1961 р. та № 2 1962 р.). У статті вчений подав скрупульозно зібраний перелік праць українських та чеських дослідників (у т. ч. І. Франка, В. Гнатюка, І. Панькевича, Ю. Яворського, О. Зілінського), присвячених аналізу чесько-українських зв'язків у текстах народних пісень, і наголосив, що музичний аспект фольклорних взаємовпливів розглянуто лише в загальних рисах (Я. Гусеком, К. Квіткою та Ф. Колессою). Відповідно, стаття В. Гошовського стала одним із перших ґрунтовних досліджень щодо чеських і словацьких впливів у *музичному* фольклорі Закарпаття. Аналіз був проведений у контексті історії взаємозв'язків між цими народами на великому масиві закарпатських народних пісень і супроводжувався виявленням трьох рівнів асиміляції. Для підтвердження наукових спостережень і порівнянь автор навів 30 нотних зразків, а саме питання розглянув за хронологією, з поділом на три етапи: 1) XVIII ст., 2) XIX ст. і 3) XX ст. Ця праця В. Гошовського не лише поглибила його музично-діалектологічні дослідження, але й започаткувала публікації ученого в галузі порівняльного слов'янознавства.

Ранній період музично-діалектологічних досліджень завершив реферат доповіді *«Музичні архаїзми та їх діалектні особливості на Закарпатті»* [37], проголошений на II Ужгородській міжвузівській конференції (1960) і таємно пересланий у США, де й був опублікований (Міннесота, 1965). Праця стала етапною, знаменувала перехід від постановки питання й обґрунтування існування музичних діалектів в Закарпатській області – до розробки критеріїв музично-діалектичного аналізу. Після з'ясування історичних передумов та орієнтовної географії музичних діалектів учений зосередився на вивченні специфіки музичної мови.

До поступального руху в цій галузі В. Гошовського заохочували успіхи ужгородської лінгво-діалектологічної школи та поява нових музично-діалектологічних досліджень європейських учених, які засвідчили про перехід

від висловлених припущень до їх практичного втілення на конкретному пісенному матеріалі *(див. прим. у Дод. А.4.26)*. Враховуючи новітній європейський досвід та узагальнюючи власне бачення, дослідник розробив багаторівневий алгоритм дій музично-діалектологічного аналізу (з подальшою систематизацією, порівняннями та картографуванням). До цього питання він підійшов як лінгвіст, переконуючи, що *в музичній мові* теж діють закони синтаксису, морфології і фонетики. Учений довів, що синтаксис проступає в музичній формі (складочисловій і мелодичній), морфологія – на рівні ритмічної й мелодичної ліній окремих фраз, а фонетика включає «ладо-інтонаційний бік періоду, темп і мелодичні візерунки (допоміжні й заліговані ноти, мелізми, хроматизм тощо)» [37, с. 53]. Цей трирівневий аналіз етномузиколог вивів у статус базового.

У систематизації фольклорного матеріалу В. Гошовський враховував структурні й жанрові ознаки народних творів, об’єднуючи разом: а) «пісні однієї ритмічної структури (напр. 5+5, 6+6, 4+4+6 тощо); б) пісні з однаковою мелодійною формою (напр. ААВА, АВВА… тощо); в) пісні одного жанру (напр. обрядові (весільні, щедрівки, колядки), колискові, історичні тощо)» [37, с. 53]. Подальші порівняльні дослідження виявляли спільні та відмінні риси (варіантність), наявність або відсутність тих чи інших музичних явищ. Отримані дані вчений картографував та узагальнював.

Для демонстрації ефективності запропонованого підходу, В. Гошовський обрав колядки Закарпаття. Після загальної інформації про жанр, обсяг і джерела досліджуваного матеріалу [49 мелодій (з перевагою власних записів) із 47 сіл] головну увагу він сконцентрував на музично-синтаксичних, музично-морфологічних і музично-фонетичних особливостях.

I. За віршовими структурами (музичним синтаксисом) в регіоні він виявив 3 типи колядок: тип А – однорядкові колядки з віршем (5+5+R4); тип В – дворядкові колядки з віршем $(5+5+R3)^2$; тип С – дворядкові колядки з розширенням (5+5+R3) (5+5+5+R3) [вперше зафіксував В. Гошовський] *(див. Дод. Г.8/1–3)*. Однорядкові колядки поширені на Гуцульщині, дворядкові – на

інших теренах області. Чіткої географічної межі між типами В і С не відзначалося.

ІІ. На рівні морфології найпоширенішим серед колядок типів В і С став початковий рух мелодії звуками мажорного тризвуку, ритмічний малюнок ♪♪♪♩ (властивий 81 % усіх колядок). Друга та четверта мелодичні фрази утворили значну кількість діалектних варіантів. Прикметним явищем стала синкопа в кадансі, характерна лише для північно-західної частини Закарпаття.

ІІІ. На музично-фонетичному рівні вчений з'ясував, що в закарпатських колядках переважає міксолідійський лад, рідше перемінний міксолідійсько-дорійський лад, а також звернув увагу на появу нижнього ввідного тону в кадансах, межа поширення якого збігалася з ізомелом синкопи.

Загалом, стаття знаменувала методологічний «прорив» у діалектологічних дослідженнях. Застосований аналіз дав змогу намітити план роботи на близьку перспективу. За прикладом аналізу колядок науковець мав намір дослідити інші жанри закарпатського фольклору. «Дальше систематичне вивчення музичних діалектів, – писав учений – сприятиме появі […] музично-діалектичного атласу і дасть змогу реконструювати первісні […] мелодичні та ритмічні особливості української народної музики» [37, с. 56].

Ранній період наукової діяльності В. Гошовського був доповнений написанням двох рецензій: позитивної й негативної. Перша – *«Чеські народні пісні та танці»* [48,], опублікована 1961 р. в журналі «Народна творчість та етнографія» (нині видана у збірці «Володимир Гошовський. Музична культура Закарпаття»), стосувалася збірника «Народні пісні та танці з району Валашські Клобоуки», упорядкованого К. Феттерлєм (Прага, 1955), і сприяла налагодженню творчих контактів з чеськими дослідниками; друга – *«Збірник закарпатських народних пісень» /співавтор Ю. Качій/*, надрукована 1960 р. у журналі «Народна творчість та етнографія» [34], виявилася «розгромною» критикою збірника «Закарпатські народні пісні», упорядкованого М. Кречком (Ужгород, 1959). Дискусії з приводу останньої не вщухають і сьогодні [231, 281].

Стосовно стилістики, вміння оперувати фактами й обґрунтовувати власне наукове бачення – рецензія блискуча. З позицій етнографії, твердження про неприпустимість довільних втручань у народну пісню – абсолютно правильне. Однак об'єктом критики рецензент обрав не вчених, які штампували «радянщину», а *ненауковця*, якого звинуватив у всіх «гріхах», породжених радянською системою. За реаліями 1950-х рр. комуніст Михайло Кречко, якого подали на присудження звання «Народний артист УРСР», не міг діяти всупереч ідеології Комуністичної партії та, як упорядник, змушений був забезпечити «високий ідеологічний рівень» фольклорного зібрання. Він не ставив перед собою етномузикознавчих завдань, оскільки був лише етнографістом. Свідомо ігноруючи цей факт, В. Гошовський висунув йому претензії щодо відсутності *розгорнутої* та *ґрунтовної* характеристики музичних особливостей закарпатських народних пісень, звинуватив за включення до збірки раніше опублікованих народних пісень (оминаючи факт їх недоступності), критикував за нотні одруківки та редакторські правки видавництва, підхід до упорядкування матеріалу, запозичений зі збірника Д. Задора–Ю. Костя–П. Милославського (зокрема, текстово-жанрову класифікацію, неповні паспортні дані до пісень, обмежені населеним пунктом і прізвищем збирача), за запис мелодій слуховим способом (без магнітофону) *(див. прим. у Дод. А.4.27)*.

На критику В. Гошовського АН УРСР відреагувала збірником, упорядкованим З. Василенко, в якому було враховано низку зауважень рецензента: долучено розгорнуту характеристику закарпатського пісенного фольклору, знято розділ з революційними піснями, зменшено відсоток олітературнень, але при цьому збережено пісні радянської тематики і висловлено підтримку М. Кречкові у справі популяризації закарпатських народних пісень. Позитивним наслідком рецензії В. Гошовського стало те, що гостра критика зламала тенденцію безперешкодного втручання у природу народної пісні, негативним – що після неї 20 років місцеві видавництва остерігалися публікувати *нотні* збірники закарпатських народних пісень [174].

Загалом, початок наукової роботи В. Гошовського виявився стрімким і результативним. Упродовж короткого часу (1958–1961) молодий дослідник розв'язав комплекс завдань: а) значно збільшив кількість зібраного народнопісенного матеріалу Закарпатської області; б) з'ясував специфіку музично-діалектичних досліджень; в) розробив план і стратегію дій. Його перші наукові статті відобразили поетапне вивчення різних аспектів обраної проблематики: від з'ясування причин формування діалектних відмінностей на території Закарпатської області, ролі географічного ландшафту, історичних умов розвитку регіону та впливу культур сусідніх народів – до розробки методології музично-діалектологічного аналізу. З огляду на перспективу вони виявилися важливими й націленими на досягнення нових наукових результатів.

Фольклорні нотації ранніх публікацій В. Гошовського відобразили процес еволюції музичної транскрипції. Якщо у перших розвідках [33, 37, 48] нотні приклади подавалися схематично (випускався розмір, тактові риски в кінці нотного рядка), темп позначався італійськими термінами, а паспортизація обмежувалася лише населеним пунктом, то починаючи зі статті «Деякі особливості історичного розвитку української пісні на Закарпатті» нотування стали відповідати етномузикознавчим вимогам: з'явився тактовий розмір, поряд з італійськими темповими позначками – точний темп за метрономом (згідно з вимогами Б. Бартока), а паспортні дані розширилися відомостями про рік запису та виконавця. Водночас учений почав позначати особливості манери співу (форшлаги, глісандо, дрібну мелізматику), в окремих випадках – робочий звукоряд. Усе це свідчило про опанування дослідником техніки музично-етнографічного транскриптування.

З переїздом В. Гошовського до Львова завершився ранній період його наукової діяльності. Відкрилися нові можливості для самовдосконалення та самореалізації: участь у наукових конференціях у різних куточках СРСР; публікація статей у виданнях Києва, Москви, Єревана; налагодження контактів з провідними фахівцями країни та зарубіжжя. В. Гошовський багато і виснажливо працює. В його студіях намітилися якісні зміни: удосконалилася наукова

лексика, урізноманітнилися інноваційні методи досліджень, почерпнуті із суміжних з етномузикознавством наук (лінгвістики, кібернетики, семіотики, ґенетики), зародилися нові ідеї. Кожною публікацією він привертав на себе увагу. Лідер за особистими якостями, вчений опинився в авангарді етномузикології СРСР і поступово здобув імідж серйозного науковця-новатора.

У 1962–1969 рр. В. Гошовський працював одночасно у кількох напрямах: продовжував вивчення музичної діалектології, перейшов до досліджень у галузі карпатознавства, розробляв основи кібернетичного етномузикознавства, збирав матеріали до майбутніх порівняльних слов'янознавчих студій, відкривав нові народнопісенні жанри трудового фольклору, продовжував джерелознавчі напрацювання та вивчення історії музичної фольклористики Закарпаття. Окремі напрацювання в цей час він довів до логічного завершення, інші – розпочав. Інтенсивність написання публікацій, як і раніше, залишалася високою: одна – дві праці щороку, однак науковий рівень і масштаби стали інакшими *(див. прим. у Дод. А.4.28)*.

Три статті В. Гошовського цього періоду стосувалися аналізу народномузичних жанрів із залученням новітніх дослідницьких методологій. Розвідка *«Фольклор і кібернетика» (1964)* [47] становила розширений варіант його ранньої праці «Музичні архаїзми та їх діалектні особливості на Закарпатті», яку в Ужгороді не надрукували внаслідок упередженого ставлення до колядок, уважаючи їх релігійною пропагандою. Публікуючи цей матеріал у центральному музичному журналі «Советская музыка», вчений довів, що аналіз колядок – це не ідеологія, а наука. Подальше накопичення фольклорного матеріалу сприяло кореляції питань класифікації колядок та уточнень щодо мелогеографії їх основних типів, поширених на Закарпатті. Розроблені критерії музично-діалектичного аналізу В. Гошовський переніс на рівень студій порівняльного слов'янознавства, що дало добрі результати. Він запропонував створити електронний фольклорний каталог для проведення порівняльних студій віддалених територій, що допомогло би з'ясувати міграційні процеси в галузі народної музики. Вчений розробив базис багаторівневого формалізованого

аналізу й каталогізації народних пісень, орієнтований на залучення електронно-обчислювальних машин. Ця публікація поєднала дослідження музичної діалектології, порівняльного слов'янознавства з основами кібернетичного етномузикознавства, започаткованого в СРСР В. Гошовським уперше.

Не менш новаторською виявилася праця *«Семіотика на допомогу фольклористиці» (1966)* [40]. У ній етномузиколог повідомив про нововідкриті ним на території Східних Карпат жанри трудового фольклору: гоєкання й копаньовські пісні. Він описав спосіб їх виконання, виявив ареал поширення (гоєкання – на лемківсько-бойківському пограниччі, копаньовські пісні – на Мараморощині і Гуцульщині), визначив тип мислення (карічковий у гоєканнях і коломийковий у копаньовських піснях). До аналізу специфіки музичної форми та інтонаційної основи гірської народновокальної сигнальної музики вчений долучив методи досліджень семіотики, які у вітчизняному етномузикознавстві в той час ще не застосовувалися.

У розгорнутій публікації *«Спроба генези одної лемківської весільної пісні» (1967)* [41], опублікованій у «Науковому збірнику Музею української культури в Свиднику» учений звернув увагу на неординарне музичне явище – побутування в ареалі карічкового мислення та у переселенців з цієї території особливих весільних пісень з функцією ладкань, які в одних випадках співалися поруч з ладканнями, в інших – повністю їх замінювали. В. Гошовський назвав їх «весільними співанками» [41, с. 262]. Цей жанр він зафіксував на Закарпатті, у галицьких лемків, серед українців Східної Словаччини, Югославії, у поодиноких випадках – на Холмщині й у народній музиці чехів, словаків та угорців. Проаналізувавши жанрові ознаки весільних співанок та з'ясувавши їх основні типи, учений спробував знайти відповідь на два питання щодо їх ґенези: 1) якою була природа їх появи; 2) хто виявився причетним до їх формування *(див. прим. у Дод. А.4.29)*. На основі нотних прикладів і ряду навідних фактів В. Гошовський дійшов висновку, що цей жанр виник не як пісня, а як модифікація ладкань. Результати мелогеографічного картографування вказали, що епіцентром цього явища виявилася Лемківщина. Це наштовхнуло на гіпотезу,

що «весільна співанка […] була створена лемками або їх безпосередніми предками – протолемками – східнослов'янським племенем […] білохорватами, що жили десь в районі етнографічної території Лемківщини» [41, с. 273] *(див. прим. у Дод. А.4.30)*. Підтвердити або спростувати гіпотезу вченого покликані пісенні каталоги Чехії, Словаччини, Польщі та України, створення яких залишається справою перспективи. У цій публікації В. Гошовський уперше в своїй науковій діяльності до студій порівняльного слов'янознавства залучив *метод етноґенези*.

Усі зазначені статті виявилися пов'язаними із Закарпаттям: *«Фольклор і кібернетика»* демонструвала критерії музично-діалектичного аналізу на матеріалі закарпатських колядок, нові жанри трудових пісень вперше ним були віднайдені в Закарпатській області. Винятково цьому регіону був присвячений й нарис В. Гошовського *«Сторінки історії музичної культури Закарпаття XIX – першої половини XX століття» (1964–1965)*, опублікований у щорічнику «Українське музикознавство» (вип. 1–2) [42; 43]. Ним учений заявив про серйозні наміри зосередитися на дослідженні історії етномузикознавства в південно-західному регіоні України періоду XIX – першої половини XX ст. Нарис торкнувся лише третини заявленої хронології – першої половини XIX ст. У розпочатій праці вчений обрав вектор роботи з архівними першоджерелами та комплексний музично-історичний підхід: розгляд музичних явищ у контексті історичних подій, залучення принципів музикознавчого та етномузикознавчого аналізу, пошуки біографічних даних збирачів, віднайдення мелодичних і текстових варіантів народних пісень, проведення порівнянь, паралелей тощо. Головними об'єктами нарису став всебічний і ґрунтовний аналіз трьох важливих пам'яток музичної культури Закарпаття: а) фольклорної нотації І. Югасевича-Склярського «Пісня про Ляшка» (з «Ірмологіона» 1800 р.), віднайденої В. Гошовським; б) першого опублікованого закарпатського пісенника Н. Нодя «Русскій Соловій» (1851) та в) рукописного збірника В. Талапковича «Список нісколких русско-народних пісень, загадок и пословиц с иними подробностями» середини XIX ст.

«Пісню про Ляшка» з «Ірмологіона» І. Югасевича-Склярського В. Гошовський відніс до найдавнішої фольклорної нотації на Закарпатті. Учений розшифрував старовинний рукопис, зафіксований київською квадратною системою нотного письма, проаналізував його, з'ясував музичні особливості та техніку нотного запису. Водночас, опираючись на розвідки І. Франка, він торкнувся історії створення пісні, виявив зміст народної пісні та навів текстові паралелі з її варіантами в інших опублікованих джерелах.

Стосовно пісенників Н. Нодя і В. (І.) Талапковича, В. Гошовський вступив у дискусію з авторкою монографії «Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.» М. Загайкевич, яка вважала їх недосконалими і такими, які не заслуговують на увагу [77]. Вчений відзначив колосальний вплив згаданих збірників на формування національної свідомості закарпатців. Збірник Н. Нодя він відніс до авторських пісенників, не виключаючи в ньому використання народних мелодій, а зібрання В. Талапковича вважав новаторським. Свої висновки етномузикознавець підтвердив численними нотними прикладами, спогадами, фрагментами листів і цитатами друкованих видань О. Духновича, Я. Головацького та Ур. Метеора. Цим нарисом автор виявив свою громадянську позицію щодо необхідності включення Закарпаття в історичні огляди музичного розвитку України і, заповнюючи існуючу прогалину, започаткував ґрунтовне вивчення історії збирання й вивчення народної музики своєї малої Батьківщини.

Кульмінацією понад 10-річного періоду вивчення В. Гошовським пісень рідного краю стала публікація (за визначенням ученого) «монографічної антології» *«Українські пісні Закарпаття» (1968)* [45]. Вона узагальнила та підсумувала його музичнофольклорні дослідження Закарпатської області в галузі діалектології, вивчення народнопісенних жанрів та історії формування в регіоні музичної фольклористики. За своїм значенням праця стала поруч із «Лінгвістичним атласом українських народних говорів Закарпатської області УРСР» Й. Дзендзелівського та діалектологічними дослідженнями тогочасних етномузикологів Європи.

Антологія містила великий нотний збірник (обсягом у 280 народно-музичних творів (включно з варіантами) *(див. прим. у Дод. А.4.31)*, вперше в історії Закарпаття скласифікований за музично-діалектним принципом, розгорнуту наукову передмову та численні покажчики. Усі її складові частини були взаємопов'язаними: збірник становив музично-ілюстративний матеріал до вступної розвідки; покажчики творили додатки до народнопісенних нотацій і дозволяли з'ясувати широкий спектр параметрів нотного зібрання.

В «Українські пісні Закарпаття» увійшли лише найтиповіші зразки мелодій різних музичних діалектів краю (нерідко з долученням музично-діалектних трансформацій одних і тих самих пісень). У межах представлення кожного діалекту В. Гошовський використав *функційний метод* систематизації пісень, запозичений від чеського дослідника Карла Феттерла, що допомогло розкрити їх жанрову різноманітність, виявити основі пісенні типи, а далі скласифікувати народновокальні твори за змістом (міграційні пісні етномузиколог відділив в окремий розділ).

Музично-етнографічні транскрипції В. Гошовського відобразили його прагнення до точності запису. Вони охопили мелодичні й ритмічні варіанти народних творів, манеру співу: форшлаги, нахшлаги, ритмічні пролонгації тощо. За прикладом Б. Бартока усі пісні етномузиколог транспонував у тональність «Соль» (зі збереженням абсолютної звуковисотності першої ноти), темп визначив за метрономом *(див. прим. у Дод. А.4.32, Дод. А.49).* У записі народнопісенних текстів науковцю вдалося «обійти Київ» й уникнути олітературнень словесних текстів. Учений зберіг лексичні й основні фонетичні особливості місцевих говорів, що для діалектичного підходу було важливим, а до кожного твору ще й подав коментар. Оскільки антологія була опублікована в Москві, вступну статтю та всі супровідні матеріали він переклав російською мовою *(див. прим. у Дод. А.4.33)*.

Вступна розвідка стисло й вичерпно охопила широке коло питань, починаючи від характеристики збірника, виявлення специфіки регіону, з'ясування типології народномузичних жанрів та їх мелогеографії – до аналізу

музичних діалектів та огляду етапів збирання й вивчення закарпатського музичного фольклору. Усі напрацювання попередніх років тут «склалися» воєдино в удосконаленому, уточненому й доповненому варіанті. *Історико-географічна довідка про Закарпаття* обґрунтовувала чинники формування музичних діалектів на території Закарпатської області. Порівняно з його ранніми статтями, в ній детальніше розкрито географічний рельєф краю, ширше – історичний розвиток регіону (від раннього неоліту), посилено увагу до різного роду міграційних процесів та іншонаціональних впливів.

Характеристику народних пісень В. Гошовський розпочав зі з'ясування їх сутності та функцій в народному житті. Розгляд музичних діалектів він провів на двох рівнях: перший передбачив виявлення музично-діалектичних відмінностей у межах народнопісенних жанрів (огляд *«Жанри і типи пісень в музичному фольклорі Закарпаття»*), другий – аналіз кожного музичного діалекту *(«Музичні діалекти. Методика музично-діалектичного аналізу»*).

Огляд жанрів і типів пісень у музичному фольклорі Закарпаття В. Гошовський подав у контексті обрядової та необрядової музики. Належну увагу він приділив музичній архаїці. В календарних обрядах краю він відзначив активне побутування колядок, згасання традицій виконання веснянок, а за результатами власних розвідкових експедицій констатував зникнення літніх й осінніх жанрів.

Характеристика колядок узагальнила попередні напрацювання вченого [37, 46, 47]. В ній етномузиколог врахував тематичні, структурні, формотворчі, ладові, темпові, мелодичні та мелогеографічні параметри жанру. Відповідно до структурних особливостей у Закарпатській області В. Гошовський виділив *три типи* колядок: (5+5+R4) [*тип А*], 2(5+5+R3) [*Б-1*], (5+5+R3)(5+5+5+3) [*Б-2*], перші два з яких виявив ще Ф. Колесса, а третій – відкрив В. Гошовський. Учений обмежився короткою характеристикою кожного типу колядок та зазначенням території його поширення на картосхемі. Увиразнити відмінності між колядками східної та центрально-західної частин Закарпаття допомагають порівняння. Тип А, за визначенням В. Гошовського – «гуцульський», є

однорядковим із чотирискладовим рефреном. Натомість тип Б, що охоплює більшу частину області та зустрічається у закарпатських лемків, бойків і долинян, виділяється дворядковою формою із трискладовим рефреном. Колядки з Гуцульщини звучать помірно або повільно, а з інших теренів Закарпаття – швидше. У першому випадку мелодика починається і завершується на V щаблі, в іншому – на I щаблі. Звідси випливає, що ці два типи для Закарпаття є основними. Однак велика територія поширення колядок типу Б сприяла формуванню локальних відмінностей. На лемківсько-бойківському пограниччі, де за дослідженнями Ф. Колесси проступали ознаки лемківської народномузичної культури, утворився, умовно кажучи, «лемківський» різновид – колядки типу Б зі синкопованим рефреном новітнього походження, а на території Бойківщини (рідше в ареалі долинян) – похідний тип Б-2, що характеризувався розширенням структури другого віршованого рядка.

Аналіз продемонстрував, що в архаїчному пласті музичного фольклору типи й різновиди колядок відобразили історичні процеси заселення краю (гуцули переселилися сюди пізніше) та пов'язані з етнографічними групами карпатського регіону. Збільшення кількості музичних діалектів на Закарпатті відбулося пізніше – під впливом культур сусідніх народів. Однак оскільки В. Гошовський кінцевий діалектний поділ сприймав як константу, то цей аспект він не диференціював. Але при цьому своєю картосхемою він відобразив кілька цікавих явищ. Зокрема те, що в середині XX ст. «гуцульський» тип колядок перейшов через етнографічний кордон закарпатської Гуцульщини дещо на захід, а побутування дворядкових колядок із синкопованим рефреном зосередилося лише в чітко визначеному й обмеженому локусі на північному заході області *(див. Дод. Е.7)*.

У 1950–1960 рр. великодні веснянки-гаївки на Закарпатті були вже рідкісним явищем і фіксувалися переважно як спогад про існуючі в минулому традиції. На «Карті поширення календарно-обрядових пісень» учений позначив поодинокі веснянки лемківського типу («гоя-дюндя»), бойківського і гуцульського типів у межах Ужансько-Тур'янської долини, Мараморoша і

Гуцульщини *(див. Дод. Е.7*). Через малу кількість записів від музично-стилістичного аналізу пісенних типів веснянок він відмовився, вказав лише місце їх виконання: а) довкола церкви (кладовища); б) на центральній вулиці села.

Як у Ф. Колесси, посилений інтерес В. Гошовського викликали ладкання. Спостереження закарпатця доповнили відомості щодо їх значення та місця в обряді, типології та жанрових трансформацій. Учений уперше виявив музично-драматургійне та функційне призначення цього жанру («ладкання – своєрідна “лейттема” усього весілля» [45, с. 20]), «вони […] коментують події і символіку весільного обряду» [45, с. 20]. Типологія цього жанру на Закарпатті у В. Гошовського стала повнішою: з одного боку, внаслідок зондувального обстеження *усієї території* Закарпатської області, а з іншого – завдяки поглибленню ієрархії в системі класифікації. На найзагальнішому рівні, враховуючи наявність чи відсутність весільного заспіву перед групою строф (за термінологією Б. Луканюка – «передладкань»), етномузиколог поділив жанр на дві групи: а) ладкання із заспівом (група ЛЗ); б) ладкання без заспіву (група Лб/з). У їхніх межах за структурою вірша визначив типи, а на порівняннях типів – різновиди (за відмінностями у формі, мелодиці, ладових та інших параметрах).

Якщо Ф. Колесса, обмежений територією закарпатської Лемківщини і лемківсько-бойківським пограниччям, зафіксував лише семискладові ладкання у двох різновидах (трирядкові і чотирирядкові), то В. Гошовський, опираючись на обстеження значно ширшої географії Закарпатської області, виявив більше типів та їх різновидів. Закарпатський етномузиколог констатував існування в регіоні двох типів ладкань із заспівом: 1) семискладовиків, з територією поширення на заході й північному заході області (*тип А*) та 2) одинадцятискладовиків на сході (*тип Б*) [«гуцульський» тип (4+4+3) у двох ладових варіантах: з іонійським тетрахордом та дорійським гептахордом у фаховій літературі він відзначив уперше]. У групі – ладкання без заспіву (Лб/з) усі типи й різновиди були віднайдені В. Гошовським. Перший тип Лб/з-1, похідний від ЛЗ-1, зберігав речитативну мелодику й інші характерні ознаки семискладових ладкань. Він охопив центральну частину Закарпатської області;

його мелорізновиди: Лб/з-1А (з посиленням ролі V щабля) – центрально-гірську й передгірну територію, Лб/з-1Б (з переважанням IV і II щаблів) – центрально-південне передгір'я та прилеглу низовину. Другий і третій типи ладкань без заспіву, зберігаючи головну функцію жанру – ведення сценарію обряду, зазнали перетворення речитативної мелодики на пісенну. Другий тип – зі структурою 4(4+4) за ареалом поширення був названий «мараморським» (тип Лб/з-М), а третій – зі структурою 2(6+6) за міграційними переміщеннями – «моравсько-паннонським» (тип Лб/з-М/П) *(див. Дод. Е.8 і прим. А.4.34)*.

Весільна пісенна музика Закарпаття в антології представлена такими типами: а) весільні приспівки до коломийок і пісні зі структурою (4+4+6) – в зоні коломийкового мислення; б) весільні пісні зі структурою (4+4) та (6+6) – в долинно-передгірній і західній частині області; в) весільні приспівки до танців семискладової будови (з «козачковим» ритмом 1111 112) – розкидані по території області. Загалом, уся обрядова народна музика становила 30 % народнопісенного матеріалу збірника *(див. прим. у Дод. А.4.35)*.

Так само ґрунтовно і глибоко вчений проаналізував необрядовий фольклор. Його класифікація врахувала жанрові роди і види, функцію пісень, текстові й музичні особливості. У групі епічних пісень він подав балади, історичні пісні, серед ліро-епічних – мандрівницькі, рекрутські, міграційні пісні, окремо розглянув побутові й ліричні (у т. ч. колискові). Особливу увагу дослідник звернув на найтиповіші й новознайдені жанри. Коломийку (найулюбленішу музику бойків і гуцулів) В. Гошовський подав у двох іпостасях: як приспівку до танцю (з описом виконання «тропотів») і як пісню з коломийковою будовою 2(4+4+6). Учений виявив відмінність між виконанням «співаних» коломийок жінками (*cantabile*) і чоловіками (*parlando rubato)*, відзначив кордони поширення жанру. У функційно подібних коломийкам карічках він закцентував увагу на структурі 2(6+6), особливій популярності жанру на заході Закарпаття та наявності різноманітних повторень складочислових груп і вставок на кшталт «ружа біла, лелія». Пісні зі структурою (6+6)(4+4+6) учений назвав «псевдоколомийками». Щодо пісень зі структурою

4(4+4) – виявив їх текстове багатство, вказав різновиди ритмічних групувань і наголосив, що їх кільцева форма не є наслідком угорського впливу. Вичерпну характеристику отримали й новознайдені етномузикологом гоєкання й копаньовські пісні.

Результати мелогеографії, типології та аналізу народнопісенних жанрів, виявлення географічних та історичних передумов допомогли В. Гошовському перейти до *найважливішого* розділу наукових узагальнень збірника «Українські пісні Закарпаття» – *виявлення й характеристики музичних діалектів.* Звичайно, етномузиколог був обізнаним з існуючим етнографічним і лінгводіалектним поділом регіону. Проте, якби він пішов шляхом Ф. Колесси, охарактеризувавши народну музику закарпатських бойків лемків і долинян, то не відобразив би локальних процесів різнонаціональних впливів. У випадку обрання класифікацій Ф. Потушняка чи І. Панькевича його музична систематика була би надто подрібненою *(див. прим. у Дод. А.4.36)*. Тому В. Гошовський пішов власним шляхом і виділив *вісім музичних діалектів*, а в їх межах відзначив існування субдіалектів.

Учений опирався на підхід, який він обґрунтував у своїх ранніх працях, де основоположним залишався поділ діалектних груп на гірські й низинні, а за територіями поширення карічкового й коломийкового музичного мислення горян – на східно-гірські й західно-гірські підгрупи (в антології перейменовані на Східноверховинський і Західноверховинський музичні діалекти). Виокремлення Гуцульщини було зумовлено її етнічною самодостатністю, наявністю ряду локальних жанрових типів, збереженням архаїки (за що регіон назвали «етнографічним заповідником») і низкою інших музичних особливостей. Народнопісенний фольклор Мараморощини контрастував своєрідним синтезом гуцульських і румунських рис, а тому виділений в окремий Мараморський музичний діалект. Натомість, попередньо визначені Ужанський і Тур’янський діалекти через наявність низки спільностей були об’єднані в Ужансько-Тур’янський. Загалом, В. Гошовський виокремив *п’ять гірських музичних діалектів (див. Дод. Е.9)*.

Передгірно-низинні діалекти, на думку вченого, хоча й утворили «єдиний музично-стилістичний комплекс» [45, с. 48], але під час уважнішого аналізу виявили три «смуги перехідних діалектів» [45, с. 48]: Ужгородський, Латорицький і Боржавський. Усі вони внаслідок тисячолітнього панування угорців асимілювали риси угорської народної музики. Однак в Ужгородському діалекті до цього додалися впливи словацької культури, в Латорицькому – сліди музичного фольклору подільських переселенців і народної музики німців (діалекту «шваби»). Боржавський музичний діалект був найбільш неоднорідним і виявив значне посилення угорських впливів *(див. прим. у Дод. А.4.37)*.

Оскільки музична характеристика цих діалектів подавалася вперше, варто відзначити хоча би найголовніші їхні ознаки, які виявляли провідні жанри й типи пісень, а також особливості музичної мови.

Гуцульський, мараморський і східноверховинський музичні діалекти об'єднало коломийкове мислення. При цьому відмінними рисами *гуцульського діалекту* стала наявність локальних «гуцульських» колядок, ладкань, гаївок та опора на лади в межах кварти. Мараморський і східноверховинський музичні діалекти характеризувало поширення «співаних» коломийок зі синкопованою тріольною пульсацією (♪♩ ♪♩), що свого часу зауважив П. Світлик, та мінорних квінтакордових ладів. Але водночас мараморському діалекту було притаманне мелодичне багатство, ладова різноманітність і локалізація «мараморського» типу ладкань, а східноверховинському – тяжіння до речитативних наспівів (з пропущеними тонами), архаїчні семискладові ладкання без заспіву.

Інші гірські музичні діалекти: *західноверховинський* і *ужансько-тур'янський* характеризувалися карічковим типом мислення 2(6+6), появою «псевдоколомийок» зі структурою (6+6)(4+4+6) та найрізноманітнішими видозмінами коломийкової форми (спарені строфи, повтор другого рядка, включення вставних словозворотів типу «шіді-ріди»). При цьому в західноверховинському діалекті спостерігалося тяжіння до квінтової

інтонаційної вісі, а в ужансько-тур'янському – поширення плагальних (більш давніх) ладів і більша популярність лемківських співанок.

Ужгородський, латорицький і боржавський музичні діалекти виявили плавний перехід від домінування лемківських співанок до коломийок, відчутніший вплив новоугорських пісень і наявність у кожному діалекті інакших типів ладкань: в ужгородському – «моравско-паннонських», що чергувалися з весільними піснями (4+3), відомими як приспівки до танцю нареченої, в латорицькому – чотири-рядкових семискладових ладкань, у боржавському – трирядкових семискладових ладкань типу Лб/з-1Б і «мараморошських» Лб/з-М. Кожен діалект проілюстрований в антології понад 30-ма нотними зразками.

У ряді випадків етномузиколог констатував наявність локальних субдіалектів: у мараморoському діалекті – тереблянського та тересвянського, в східноверховинському – міжгірського, довжанського та волівецького, в гуцульському – без уточнень («незважаючи на […] монолітність гуцульського пісенного стилю, в ньому можна визначити різні субдіалекти» [45, с. 44] *(див. прим. у Дод. А.4.38)*. Але їх він не аналізував. Вивчення субдіалектів вимагало широкомасштабного обстеження народної музики Закарпаття, що на той час вже у плани вченого не входило.

Важливим доповненням до музичної діалектології у передмові збірника «Українські пісні Закарпаття» стали розділ «Ґенеза сучасної закарпатської пісні і питання психології піснетворення» та нарис «Із історії збирання і вивчення українських народних пісень Закарпаття». Нарис підсумував й узагальнив напрацювання вченого у сфері дослідження розвитку музичної фольклористики на Закарпатті, суттєво розширив існуючу інформацію на цю тему. За хронологічним принципом він поділений на три розділи: 1) перша половина XIX ст. (про нотацію І. Югасевича-Склярського та перші текстові зібрання М. Лучкая); 2) 1850–1920-ті рр. (про пісенники Н. Нодя, В. Талапковича, А. Дешка, Г. Де-Воллана, Я. Головацького, М. Врабеля, спогади І. Срезневського, наукові праці В. Гнатюка й І. Верхратського); 3) 1920–1964 рр. (про праці чеських етнографів А. Кожмінової, Я. Гусека, збірники й студії

Ф. Колесси, грамофонні записи І. Панькевича, збирацьку діяльність Б. Бартока, нотації місцевих збирачів (М. Рощахівського, П. Світлика, О. Кізими, Г. Гузенного, М. Гоєра) та нотні збірники: «Народні пісні подкарпатских русинов», упорядковані Д. Задором, Ю. Костьом, П. Милославським, «Закарпатські народні пісні» з упорядкуванням М. Кречка, однойменний збірник, упорядкований З. Василенко. В. Гошовський висвітлив як текстові, так і нотні збірники, праці істориків, лінгвістів та етномузикологів, адже в його особі поєдналися філолог-етнограф і музикант.

Цінність нарису визначила нова оцінка В. Гошовським збірок Н. Нодя і В. Талапковича, виявлення ролі Ф. Колесси щодо становлення в регіоні етномузикознавства: «З ними пов'язано зародження і розвиток музичної фольклористики на Закарпатті» [45, с. 68]. Закарпатський етномузиколог високо оцінив діяльність І. Панькевича, зібрання Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського («один із кращих збірників закарпатських народних пісень» [45, с. 69]). Нейтральний відгук у нього отримали «Закарпатські народні пісні» З. Василенко, негативний – праці А. Кожмінової, Я. Гусека, П. Милославського («мають дуже відносну наукову цінність» [45, с. 70]) і збірник М. Кречка («позбавлений будь-якого наукового інтересу» [45, с. 70]) (хоча згодом в окремих випадках він все ж посилався на його матеріал [44, с. 226]). Певна інформація, зокрема, про збирацьку діяльність Б. Бартока, М. Рощахівського і П. Світлика, про дослідження Д. Задора була неповною, деякі моменти через нестачу документальних підтверджень обмежилися припущеннями *(див. прим. у Дод. А.4.39)*. Усе це стало наслідком відсторонення В. Гошовського-репатріанта від роботи в архівах. Та все ж у складних умовах учений зумів зробити максимум. У XX ст. його нарис «Із історії збирання і вивчення українських народних пісень Закарпаття» став основним джерелом інформації на цю тему.

Загалом, збірник «Українські пісні Закарпаття» підсумував титанічну працю ученого, пов'язану з вивченням народної музики Закарпаття. В СРСР антологія В. Гошовського стала першим дослідженням з музичної діалектології

та вивела радянську етномузикологію на передові європейські рубежі. Але одночасно з цим вихід збірника «Українські пісні Закарпаття» спричинив укладачу чимало прикростей. Видання не було належно оцінено науковцями АН УРСР. В. Гошовському не пробачили уникнення олітературнень, вихід книги в Москві тощо. Під тиском Києва вченому були створені нестерпні умови праці у Львівській державній консерваторії, роботу в якій він покинув за власним бажанням.

У цей психологічно важкий період свого життя В. Гошовський подумки звернувся до найвищого свого авторитету – І. Панькевича. Публікація «Листування Івана Панькевича з Філаретом Колессою» В. Гошовського [36] завершила основний етап досліджень народної музики Закарпаття. Хоча епізодичне звернення до неї ще зберігатиметься, але вже в якості його «фольклорної бази» [44, с. 28] у сфері порівняльного слов'янознавства та кібернетичної етномузикології.

Висновки до 4 розділу

Вивчення наукової діяльності В. Гошовського в регіоні проведено на тлі аналізу становлення музичної фольклористики в краї. Цей дослідник перетворив пізнання народної музики в самостійну науку і виявився першим представником місцевої інтелігенції, для якої етномузикознавство стало провідною сферою діяльності.

У процесі роботи поглиблено відомості про «краєзнавчий період» у біографії етномузиколога і тим самим доповнено сучасні дослідження В. Пасічника й Л. Добрянської щодо аналізу наукової спадщини видатного українського вченого. На основі залучення статистичних і порівняльних методів досліджень вдалося реконструювати низку ключових моментів хронології та географії фольклористичних експедицій В. Гошовського на Закарпатті, здійснити періодизацію його польових обстежень, ґрунтовніше проаналізувати його публікації дослідника, що дотепер обмежувалися загальним оглядом,

внести важливі уточнення, під іншим ракурсом розглянути загальновідомі праці та дійти до нових висновків.

В особі В. Гошовського музична фольклористика Закарпаття у 1950–1960 рр. зазнала найвищого піднесення. У цьому переконують такі факти:

1. Польові дослідження вченого тривали 12 років, упродовж яких учений провів 92 експедиції у 78 населених пунктах усіх україномовних районів Закарпатської області.

2. До збирання музичного фольклору Закарпаття етномузиколог застосував звукозапис і зрекордував «понад 1 600 пісень» [29, с. 9], що втричі перевершило фонозбірки усіх його попередників, разом узятих.

3. Вперше в історії краю дослідник створив музично-діалектичний збірник народних пісень «Українські пісні Закарпаття», який відобразив провідні тенденції світової етномузикології й відповідав кращим тогочасним європейським стандартам як у принципах укладання збірника, дотримання його структурних складових, так і в системі музично-етнографічних нотацій.

4. В. Гошовський узагальнив і розвинув наукові починання Б. Бартока й Ф. Колесси в галузі дослідження музичної архаїки та вивчення асиміляційних явищ у музичному фольклорі Закарпаття. За кількістю закарпатських етномузикознавчих студій він перевершив напрацювання усіх свої попередників.

5. Закарпатський учений виділився різнобічністю наукових інтересів, що спонукало його охопити широке коло питань з теорії та історії етномузикології, відкрити й вивчити нові народномузичні жанри та явища. Однак магістральною темою у сфері дослідження закарпатської народної музики, що синтезувала усі його закарпатські надобутки, стала музична діалектологія. Вперше в історії українського етномузикознавства він розробив методологію вивчення музичних діалектів і подав блискучий зразок її практичного втілення на закарпатському фольклорному матеріалі.

6. В. Гошовський тяжів до новаторських методів досліджень. Їх він черпав на стикові різних наук (етномузикологія + лінгвістика, етномузикологія + семіотика, етномузикологія + генетика, етномузикологія + кібернетика).

Загалом, учений здійснив настільки могутній «прорив» у пізнанні закарпатської народної музики, що увійшов в історію української (і світової) науки не лише як діалектолог, слов'янознавець чи зачинатель вітчизняної кібернетичної етномузикології, але й як засновник етномузикології на Закарпатті.

Основні положення розділу розкриті у публікаціях «Гошовський Володимир Леонідович» [179], «Володимир Гошовський – до 85-річчя від дня народження фольклориста-музикознавця» [178], «Володимир Гошовський – знакове ім'я у вітчизняній етномузикології» [175], «Володимир Гошовський і Закарпаття» [13, 176], «Закарпаття у колі наукових інтересів В. Гошовського» [184], «Володимир Гошовський і музична фольклористика Закарпаття» [177], «Періодизація польових досліджень Володимира Гошовського на Закарпатті» [199], «The issue of music dialectology in the first publications of Volodymyr Goshovsky» [383].

ВИСНОВКИ

У процесі роботи виконано поставлені завдання та реалізовано мету дослідження. Результати полягають у наступному:

1. *Розглянуто* історію зародження, розвитку й утвердження музичної фольклористики Закарпаття на великому масиві друкованих та архівних джерел широкого тематичного спектру, до яких увійшли наукові розвідки, публіцистика, епістолярій, спогади сучасників. Пошукова робота зі збирання матеріалів тривала близько 15 років, охопила архіви чотирьох країн Європи (України, Угорщини, Словаччини, Чехії), включила віднайдення низки нових артефактів: статей і нотних збірників Ю. Носи, П. Світлика, М. Рощахівського, Ю. Костя, П. Милославського, Д. Задора, праці О. Дутко, збірників О. Тимка, рукописи композиторських обробок С. Сільвая, М. Рощахівського, П. Світлика, збирання автором роботи спогадів від учасників подій та їхніх нащадків (разом від 37 осіб). Усе це забезпечило високий відсоток новизни і необхідний рівень дослідження.

2. До вивчення музичної фольклористики Закарпаття вперше *залучено* діалектико-галузевий підхід, який розробив Б. Луканюк на основі наукових ідей К. Квітки. На цьому підґрунті на Закарпатті виявлено три етапи розвитку музичної фольклористики з поділом другого, ужиткового етапу, на чотири періоди. Визначено час перебігу кожного з етапів і періодів та виявлено, що він різнився від хронології проходження подібних процесів у інших регіонах. Несприятливі історико-політичні та культурно-освітні умови розвитку Закарпаття ускладнили й уповільнили формування науки про народну музику. Анамнез тут охопив кінець XVII – першу третину XIX ст., ужитковий етап розтягнувся аж до середини XX ст. (його друга композиторська хвиля розпочалася найпізніше в Україні – у 1920 рр.), а науковий етап утвердився лише в середині XX ст.

3. *З'ясовано* регіональні особливості перебігу основних історичних періодів музичної фольклористики на Закарпатті, зумовлені стрімкими національними підйомами або затяжними спадами. Контрасти між ними були

значно глибшими, ніж у інших регіонах. Активізація процесів формування науки на Закарпатті спостерігалася: 1) у перші десятиліття після революції 1848–1849 рр.; 2) в період «музичного ренесансу» 1920–1930 рр., коли в одночассі настав розквіт першої композиторської хвилі й етнографізму та 3) в період «хрущовської відлиги» в науковій діяльності В. Гошовського.

На Закарпатті, на відміну від інших теренів України: 1) між основними етапами утворилися перехідні зони; 2) особливого поширення зазнав етнографістський напрям; 3) високий рівень етнографічної школи на Закарпатті у першій половині XX ст. сприяв появі перших звукозаписів закарпатських народних пісень Г. Стрипського й І. Панькевича, ще до початку в краї наукового періоду; 4) особливої популярності набули літературно-фольклорні пісенники.

4. *Виявлено* знакові постаті закарпатських музикантів, причетних до історії музичної фольклористики, та проаналізовано основні напрями їхньої діяльності. Уявлення про етап Анамнезу на Закарпатті допоки обмежено фольклорними нотаціями С. Кульчевського та І. Югасевича-Склярського. Рушіями нотного пісенникового періоду ужиткового етапу стали Н. Нодь і В. Талапкович. У мистецький процес першої композиторської хвилі долучилися М. Старецький, І. Стреновський, Е. Талапкович, І. Бокшай, Е. Желтвай, С. Сільвай та ін.; другу хвилю розвинули М. Рощахівський, П. Світлик, П. Милославський, Ю. Костьо, Д. Задор і т. д., третю – започаткував І. Мартон. На цих етапах і періодах інтерес до музичного фольклору краю обмежувався лише нотаціями народних пісень.

Етнографістський і композиторсько-дослідницький періоди представлені непропорційно. Етнографістів на Закарпатті виявилося значно більше, аніж композиторів-дослідників. Починання зачинателя етнографістського напряму на Закарпатті М. Рощахівського продовжили: у 1920–1930 рр. П. Світлик, Ф. Повхан, Ю. Носа, Г. Гузенний, А. Контратович, А. Скиба та ін.; під час угорської окупації – Д. Задор, Ю. Костьо, П. Милославський, у радянський період в УРСР – М. Кречко, у Східній Словаччині – Ю. Костюк, Ю. Цимбора, А. Дулеба, в Югославії – О. Тимко. Композиторсько-дослідницький період представляли лише Д. Задор і О. Дутко. Розпочаті ними в Празькому

університеті етномузикознавчі дослідження через політичний тиск були припинені. Представники обох періодів проводили музично-фольклористичні експедиції, укладали музично-етнографічні збірники, писали праці етнографічно-описового або дослідницького характеру.

5. *Висвітлено* внесок «приїжджих» науковців у вивчення народної музики Закарпаття. Дослідження Б. Бартока й Ф. Колесси стали першими етномузикознавчими обстеженнями музичного фольклору краю. І хоча вони були пов'язані з вирішенням власних наукових проблем: у Б. Бартока з вивченням взаємовпливів угорської народної музики з фольклором сусідніх народів, у Ф. Колесси початково з порівняльними студіями пісенного фольклору лемків і бойків по різні схили Карпат, але далеко не кожен регіон України може похвалитися дослідженнями таких корифеїв.

По собі вони залишили музично-фольклорні фонографічні записи, транскрипції, Ф. Колесса – ще й музично-етнографічні збірники, які відобразили зріз народно-музичної культури Закарпаття початку XX ст., а також наукові праці. Дослідження обох учених випереджували музично-фольклористичні процеси на Закарпатті, а відтак на формування місцевих дослідників вплинули лише через кілька десятиліть. Послідовником Б. Бартока став Д. Задор, Ф. Колесси – О. Дутко, В. Гошовський – розвинув починання обох науковців.

До «приїжджих» учених, що вивчали народну музику Закарпаття можна зачислити й З. Василенко, яка підсумувала результати експедицій 1950-х рр., проведені київською групою дослідників ІМФЕ ФН УРСР. Її передмова до нотного збірника «Закарпатські народні пісні» (1962), що передувала збірнику В. Гошовського, розширила уявлення про народну музику регіону в його центральній частині. Висновки З. Василенко переконували у необхідності вивчення музичних діалектів Закарпаття.

6. *Досліджено* роль В. Гошовського в утвердженні етномузикології Закарпаття, який перетворив вивчення народної музики в регіоні на самостійну науку. Він виявився найпліднішим дослідником за всю історію формування музичної фольклористики Закарпаття. За 12 років В. Гошовський провів 92

експедиції у 78 населених пунктах, обстеживши всі україномовні райони краю, створив найбільший фоноархів народних пісень однієї окремо взятої області України, що включив понад 1 600 творів, уклав перший музично-діалектичний нотний збірник «Українські пісні Закарпаття», розвинув дослідження Б. Бартока і Ф. Колесси, відкрив і вивчив нові народномузичні жанри та явища, порівняно з попередниками дослідив ширше коло наукових проблем з теорії та історії етномузикології, обравши магістральною темою для своїх студій музичну діалектологію, яка синтезувала всі його закарпатські напрацювання. Усе це дало підстави вважати В. Гошовського засновником музичної фольклористики Закарпаття.

Загалом, дисертаційне дослідження з історії музичної фольклористики Закарпаття стало спробою виконати завдання, поставлене перед вітчизняною наукою К. Квіткою та втілити в життя науковий задум В. Гошовського. Воно відкрите для продовження і розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адміністративно-територіальний поділ Подкарпатскої Руси в 1923 р. *Подкарпатска Русь*. Прага, 1923. С. 195–206.
2. Андрій Бачинський. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki / (дата звернення: 17.06.2019).
3. Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття. Том 1. Перші дослідники музичного фольклору Закарпаття: Філарет Колесса, Бела Барток, Михайло Рощахівський / упоряд., автор передм., коментарів, заключного слова, перекладач і виконавець проекту Віра Мадяр-Новак. Мукачево, 2019. 272 с.
4. Архів Петра Милославського. *Родинний архів В. Олексина*.
5. Баглай Й. Перший хормейстер «Руського театру» товариства «Просвіта» в Ужгороді. *Календар «Просвіти» на 2001 рік*. Ужгород, 2001.С. 30–33.
6. Барток Б. Бела Барток любина Закарпаття [Спогади сина Б. Бартока]. *Новини Закарпаття*. 1991. 23 листопада.
7. Барток Б. Автобиография. *Советская музыка*. 1965. № 2. С. 94–96.
8. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. Москва, 1966. 80 с.
9. Бірчак В. Літературні стремління Підкарпатської Руси. Ужгород, 1937. 192 с.
10. Бодак Я. Лемківщино моя мила…: пісні Анни Драґан з галицької Лемківщини. Київ, 2011. 371 с.
11. Бониш Ф. Жизнь Белы Бартока в фотографиях и документах. Будапешт, 1980. 288 с.
12. Верхратський І. Знадоби до пізнання угро-руських говорів. *Записки товариства імені Шевченка.* Львів, 1902. Т. 45. Кн. 1. С. 225–280.
13. Володимир Гошовський і Закарпаття: збірник статей і матеріалів / упоряд. Віра Мадяр-Новак. Ужгород, 2017. Вип. 1. 156 с.
14. Володимир Гошовський. Музична культура Закарпаття: вибрані наукові та публіцистичні праці / ред.-упоряд. В. Пасічник. Львів, 2017. 204 с.

15. Володимир Леонідович Гошовський : Біобібліографічний покажчик наукових праць. Львів, 1992. 24 с.
16. Гаджега В. Михайло Лучкай, життєпис і твори. *Науковий збірник товариства «Просвіта»*. Ужгород, 1929. Річник 6. С. 31–34.
17. Гайдук В. Історія становлення та розвитку хорового мистецтва Закарпаття в XIX–XX столітті. *Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка.* Тернопіль, 2011 С. 17–21 (Серія мистецтвознавство, № 1). URL: http://NZTNPUm_2011_1_5.pdf (дата звернення: 3.10.2019); *Освіта Закарпаття.* Ужгород, 2010. №11. С. 39–46.
18. Гайдук В. Місце фольклору в становленні професійної музичної традиції на Закарпатті у XIX столітті. *Науковий Вісник Ужгородського національного університету.* Ужгород, 2006. С. 127–129 (Серія філологія, вип. 13).
19. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. Москва, 1971. Т. 2. 248 с.
20. Гиряк М. До питання дослідження народних пісень українців Чехословаччини. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику*. Братислава – Пряшів, 1986. Т. 14. С. 315–324.
21. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. *Етнографічний збірник НТШ.* Львів, 1900. Т. IX. 284 с.
22. Головацкий Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Москва, 1878. Ч. I, II, III/I, III/II.
23. Головацький Я. Подорож по Галицькій та Угорській Русі, описана в листах до приятеля Л. *Подорожі в Українські Карпати*. Львів, 1993. С. 85–88.
24. Гомонай В. Петро Михайлович Світлик. *Антологія педагогічної думки Закарпаття (XIX–XX ст.)*. Ужгород, 1992. С. 127–131.
25. Горбатюк В., Вишневська А. «Солов'їна домівка». Український народний хор. *Музика.* 2014, №4. С. 4–11. URL: http://mus.art.co.ua/solov-jina-domivka-ukrajinsyj-narodnyj-hor-2/ (дата звернення 24.06.2020).
26. Гостиняк С. До історії першої етнографічної експедиції українців Чехословаччини. *Науковий збірник музею української культури в Свиднику*. Братислава – Пряшів, 1991. Т. 17. С. 207–222.

27. Гошовський В. Автобіографія. *Поточний архів комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради.* Фонд особових справ. Особова справа В. Гошовського. 2 с. *Рукопис.*
28. Гошовский В. Академик Филарет Колесса: к 100-летию со дня рождения. *Советская музыка.* 1971. № 9. С. 106–111.
29. Гошовський В. «…Біографічний етюд»: лист В. Гошовського до Олґи Грабалової. *Пам'яті Володимира Гошовського (1922–1996)*: збірник статей та матеріалів / упоряд. В. Пасічник. Львів, 2006. С. 7–18.
30. Гошовський В. Були колись літа...: фрагменти спогадів. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 360–413.
31. Гошовський В. Деякі особливості історичного розвитку народної пісні на Закарпатті. *Володимир Гошовський. Музична культура Закарпаття: вибрані наукові та публіцистичні праці* / ред.-упоряд. В. Пасічник. Львів, 2017. С. 11–25.
32. Гошовський В. Деякі проблеми збереження та дослідження народної пісні Карпат. *Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею*. Ужгород, 1995. Вип. 1. С. 145–150.
33. Гошовський В. До питання про музичні діалекти. *Володимир Гошовський. Музична культура Закарпаття: вибрані наукові та публіцистичні праці* / ред.-упоряд. В. Пасічник. Львів, 2017. С. 5–9.
34. Гошовський В. Збірник закарпатських народних пісень. *Народна творчість та етнографія.* 1960. № 4. С. 128–131 / співавт.: Ю. Качій. Рец. на зб.: Закарпатські народні пісні / упоряд. М. Кречко. Ужгород, 1959. 188 с.
35. Гошовский В. Из истории собирания и изучения украинских народных песен Закарпатья. *Украинские песни Закарпатья*. Москва, 1968. С. 62–71.
36. Гошовський В. Листування Івана Панькевича з Філаретом Колессою. *Науковий збірник музею української культури в Свиднику*. Братислава – Пряшів, 1969. Том 4. Книга 1. С. 107–147.

37. Гошовський В. Музичні архаїзми та їх діалектні особливості на Закарпатті. *Володимир Гошовський. Музична культура Закарпаття: вибрані наукові та публіцистичні праці* / ред.-упоряд. В. Пасічник. Львів, 2017. С. 53–57.
38. Гошовський В. Початки хорового співу на Закарпатті. *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику.* Братислава – Пряшів, 1972. Т. 6. С. 72–105.
39. Гошовський В. Професор Іван Панькевич у моєму житті. *Володимир Гошовський. Музична культура Закарпаття: вибрані наукові та публіцистичні праці* / ред.-упоряд. В. Пасічник. Львів, 2017. С. 109–112.
40. Гошовский В. Семиотика в помощь фольклористике. *Советская музыка*. 1966. №11. С. 100 – 106.
41. Гошовський В. Спроба ґенези одної лемківської весільної пісні. *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику* . Братислава – Пряшів, 1967. Т. 3. С. 261 –274.
42. Гошовский В. Страницы истории музыкальной культуры Закарпатья XIX – первой половины XX века. Очерк 1. *Украинское музыковедение*. Киев, 1966. Вып. 1. С. 203–297.
43. Гошовський В. Сторінки з історії музичної культури Закарпаття XIX – першої половини XX століття. Нарис 1. Закінчення. *Українське музикознавство*. Київ, 1967. Вип. 2. С. 211–217.
44. Гошовский В. У истоков народной музыки славян: очерки по музыкальному славяноведению. Москва, 1971. 304 с.
45. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. Москва, 1968. 479 с.
46. Гошовский В. Фольклор и кибернетика. *Советская музыка*. 1964. № 11. С. 74–83.
47. Гошовский В. Фольклор и кибернетика. *Советская музыка*. 1964. № 12. С. 83–89.
48. Гошовський В. Чеські народні пісні та танці. *Володимир Гошовський. Музична культура Закарпаття: вибрані наукові та публіцистичні праці* / ред.-упоряд. В. Пасічник. Львів, 2017. С. 49–52.

49. Гранчак І., Балагурі Е., Бабидорич М., Ілько В., Поп І. Нариси з історії Закарпаття. Ужгород, 1993. Т. 1 (з найдавніших часів до 1918 р.) 436 с.
50. Грица С. Фольклористична діяльність Ф. М. Колесси. *Ф. М. Колесса. Мелодії українських народних дум.* Київ, 1969. С. 5–27.
51. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Тернопіль, 2007. 152 с.
52. Грін О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століть: історичний аспект. Ужгород, 2004. С. 3–135.
53. Гузенний Г. Зборник 3-х голосних пісень для школьних діточих хоров. Великий Березний, 1930. 18 с.
54. Данилюк Д. Відомий учений-славіст М. Лучкай (1789–1843). *Русин.* 2009. № 3 (17). С. 120–125.
55. Данилюк Д. Фогораші Іван Федорович. *Енциклопедія історії України у 10 т.* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ, 2013. Т. 10. С. 309.
56. Дацків І. Особливості розвитку і становлення професійної педагогічної освіти на Закарпатті у другій половині XIX – початку XX століття. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. Ужгород, 2011. С. 37–39 (Серія педагогіка, соціальна робота, випуск 22). URL: https://dspace.uzhnu.edu.ua › jspui › bitstream › lib (дата звернення: 05.10.2019).
57. Де-Воллан Г. Угро-русские народные песни. *Записки Русского геогр. общества по отд. этнографии*. СПб., 1885. Т. XIII. Вип. I.
58. Демко М. Иоаннъ Бокшай и его музыкальное творчество. *Земледѣльский календар на годъ 1941*. Унгваръ, 1940. С. 101–104.
59. Державний архів Закарпатської області [ДАЗО], ф. 12, оп. 1, од. зб. 1, арк. 50.
60. Державний архів Закарпатської області [ДАЗО], ф. 336, оп. 3, од. зб. 2, арк. 48.
61. Дешко А. Народные песни, пословицы и поговорки Угорской Руси и свадьба на Угорской Руси. *Записки Русского географического общества по отделении этнографии*. СПб., 1867. Т. I.

62. Дзендзелівський Й. Іван Панькевич як діалектолог. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику*. Братислава – Пряшів, 1969. Т. 4. С. 167–208.

63. Дилецький М. Граматика музикальна: фотокопія рукопису 1723 р. / підгот. О. Цалай-Якименко, ред. М. Гордійчук та ін. Київ, 1970. 109 с.

64. Добрянська Л. Експедиційна діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії (1961–1968). *Вісник Львівського університету.* Львів, 2011. С. 44–63. (Серія мистецтвознавство; вип. 10).

65. Добрянська Л. Наукова діяльність Володимира Гошовского у Львівській консерваторії. *Володимир Гошовський і Закарпаття*: *збірник статей і матеріалів* / упоряд. Віра Мадяр-Новак. Ужгород, 2017. Вип. 1. С. 37– 42.

66. Добрянська Л. Розвиток музичної фольклористики у Львівській державній консерваторії (1939–1969 років). Дисертація на здобуття наукового звання кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Міністерство культури України, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2013. 160 с.

67. Довгалюк І. «Корпус українського фольклору» Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. *Етномузика*: збірка статей та матеріалів на честь 100-річниці збірника «Галицько-руських народних мелодій» О. Роздольського та С. Людкевича / упоряд. І. Довгалюк. Львів, 2008. Ч. 4. С. 9–36.

68. Довгалюк І. Осип Роздольський: музично-етнографічний доробок. Львів, 2000. 154 с.

69. Довгалюк І. Перша бойківська експедиція Філарета Колесси. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2009. С. 54–69 (Серія мистецтвознавство; вип. 9).

70. Довгалюк І. Філарет Колесса. URL: http://www.parafia.org.ua/person/ kolessa-filaret (дата звернення: 12.09.2018).

71. Довгалюк І. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції: монографія. Львів, 2016. 650 с.

72. Довгалюк І. Фонографічні валики в архіві Філарета Колесси. *Етномузика*: *збірка статей та матеріалів* / упоряд. Б. Луканюк. Львів, 2011. Вип. 7. С. 101–115.

73. Довгович В. Поезії. *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику*. Братислава – Пряшів, 1982. Т. 10. С. 113–232.

74. Єфремов Є. Наспів «жниво-голосіння» на київському Поліссі. *Десята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель.* Львів, 2017. С. 217–224.

75. З українського фольклору Східної Словаччини / упоряд., вступ та прим. М. Мушинки, нотний запис В. Любимова, Ю. Цимбори, Ю. Костюка, С. Микити. Пряшів, 1963. 64 с.

76. За горою високою: закарпатські народні пісні з архіву П. Милославського / упоряд. В. Олексина. Перечин, 2006. 184 с.

77. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття. Київ, 1960. 190 с.

78. Загальна Библіографія Подкарпатя / зложили Николай Лелекачъ и Иван Гарайда. *Литературна недѣля*. Унгваръ, 1943. Рочник III.

79. Задор Д. Автобіографія. *Поточний архів комунального закладу «Ужгородський фаховий музичний коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради.* Фонд особових справ. Особова справа Задора Дезидерія. 2 с. *Рукопис.*

80. Задор Д. Коломийка в руській народній творчості / переклад К. Петричко. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 282–291.

81. Задор Д. Барток і музика сусідніх народів / переклад К. Жданович. *Українська музика.* Львів, 2012. Число 3–4 (5–6). С. 178–181.

82. Задор Д. Русинські народні пісні. Прага, 1938. 65 с. *Архів С. Арпи. Копія машинопису*.

83. Задор Д. Українські народні пісні Закарпаття (для голосу з фортепіано). Київ, 1959.

84. Задорожний І. Ірмоси в рукописних Ірмолоях Закарпаття *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2010. Вип. 2. С. 426–439.

85. Задорожний І. Простопініє Бокшая-Малинича в контексті української ірмолойної традиції (на матеріалі ірмосів та вибраних співів літургій). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Міністерство культури України, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2008. 212 с.

86. Задорожний І. Музично-церковна освіта на Закарпатті XVIII–XIX століть. *Естетика і етика педагогічної дії.* Полтава, 2015. Вип. 10. С. 171–178. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua (дата звернення: 04.09.2019).

87. Задорожний І. Рукописні ірмологіони Івана Югасевича-Склярського – важливе джерело досліджень церковно-співочих традицій Закарпаття XVIII–XIX століть. *Вісник Закарпатського художнього інституту*: *збірник наукових праць.* Ужгород, 2015. Випуск 6. – URL http::msu.edu.ua (дата звернення: 04.09.2019).

88. Закарпатські народні пісні / упоряд., передмова та прим. З. Василенко. Київ, 1962. 366 с.

89. Закарпатські народні пісні / упоряд. М. Кречко. Ужгород, 1959. 288 с.

90. Закарпатські пісні та коломийки / упорядк. М. Кречко та П. Лінтур. Ужгород, 1965. 340 с.

91. Заяць О. Венелін Юрій. *Енциклопедія Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка*. Львів, 2015. URL:http://encyclopedia.com. ua/search_articles. php?id=545 (дата звернення: 09.09.2019).

92. Зілинський О. Іван Панькевич як фольклорист. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику.* Братислава – Пряшів, 1969. Т. 4, кн. 1. С. 233–242.

93. Зінків І. Бандура, як історичний феномен: монографія. Київ, 2013. 448 с.

94. Іваницький А. Українська музична фольклористика. Київ, 1997. 392 с.

95. Іваницький А. Історія збирання та вивчення фольклору. *А. Іваницький. Українська народна музична творчість.* Київ, 1990. С. 17–31.
96. Інвентарна книга Фоноархіву В. Гошовського. *Архів Кабінету музичного фольклору комунального закладу «Ужгородський фаховий музичний коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради.*
97. Інвентарна книга КНТ ЛДК. *Архів ПНДЛМЕ*.
98. Інтерв'ю В. Мадяр-Новак з А. Контратовичем (учнем Ю. Костюка) від 9 вересня 1993 року *Архів В. Мадяр-Новак*.
99. Інтерв'ю В. Мадяр-Новак з Ф. Шимоновським (колегою Ю. Костюка) від 27 жовтня 1993 року. *Архів В. Мадяр-Новак*.
100. Інтерв'ю В. Мадяр-Новак з М. Кречком від 23 листопада 1994 року. *Архів В. Мадяр-Новак.*
101. Інтерв'ю В. Мадяр-Новак з М. Мишаничем (учнем В. Гошовського) від 30 вересня 2001 року. *Архів В. Мадяр-Новак.*
102. Інтерв'ю В. Мадяр-Новак з А. Хазитархановим (учнем В. Гошовського) від 4 квітня 2001 року. *Архів В. Мадяр-Новак.*
103. Інтерв'ю В. Мадяр-Новак з В. Баганич від 20 серпня 2002 року. *Архів В. Мадяр-Новак.*
104. Інтерв'ю В. Мадяр-Новак з Е. Кобулей від 13 липня 2018 року. *Архів В. Мадяр-Новак.*
105. Ірмологіон 1809 року Івана Югасевича-Склярського: факсиміле і транскрипція / упорядкування, транскрипція і передмова Ігоря Задорожного. Ужгород, 2010. 392 с.
106. Качмар М. Талапкович Василь (Іван). Матеріали до фольклористичної енциклопедії. *Народознавчі зошити*. Львів, 2016. № 3 (129), URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2016_3_11 (дата звернення: 27.11.2019).
107. Квітка К. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. *Записки Етнографічного товариства*. Київ, 1925. № 1. С. 8–27.
108. Квитка К. Избранные труды в двух томах / сост. и коммент. В. Гошовского. Т. 1. Москва, 1971. 384 с.

109. Квитка К. Избранные труды в двух томах /сост. и коммент. В. Гошовского. Т. 2. Москва, 1973. 424 с.

110. Квитка К. Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы. *Этнография*. Москва 1926. №№ 1–2. С. 211–221. URL: http:// conservatory. lviv.ua/wp-content/uploads /2018/03/kvitka-k._pryzhyttyevi-praci. pdf (дата звернення: 04.04.2019).

111. Квитка К. Песни украинских зимних обрядовых празднеств. *Избранные труды в 2 т*. /сост. и коммент. В. Гошовского. Москва, 1971. Т. 1. С. 103–159. [Про М. Рощахівського С. 124].

112. Квітка К. Сім років музичної етнографії (доповідь). *Музика*. 1925. № 1. С. 38–42; *Климент Квітка. Зібрання праць: прижиттєві публікації (1902–1941)*. Львів, 2010. С. 183–186. URL: http:// conservatory. lviv.ua/wp-content/ uploads/2018/03/kvitka-k_pryzhyttyevi-praci.pdf (дата звернення: 04.04.2019).

113. Квітка К. Філярет Колесса. *Музика.* 1925. №№ 11–12. С. 408–420; Климент Квітка. Зібрання праць: прижиттєві публікації (1902–1941). Львів, 2010. С. 188–196. URL: http://conservatory.lviv. ua/ wp-content/ uploads/ 2018/03/ kvitka-k._pryzhyttyevi -praci.pdf (дата звернення: 04.04.2019)

114. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль, 2000. 339 с.

115. Кияновська Л. Українська музична культура: навчальний посібник / 2-ге вид., доп. Тернопіль, 2000. 184 с.

116. Кімпан П. До джерел копачельських. *Обрії*. Бухарест , 1987. С. 226–236.

117. Келемен М. Петро Михайлович Світлик: подвижник з Боржавської долини. Ужгород, 2007. 164 с.

118. Керецман В. Зневажені манускрипти: до питання про зародження краєзнавства на Закарпатті та його розвиток до середини XIX століття. *Карпатський край.* Ужгород, 1994. Річник 4. № 7–12 (106). С. 61–63.

119. Кізима О. Подкарпатські співанки для хору. Ужгород, 1921. 10 с.

120. Клименко І. Про макро- та мікрорівні східнослов'янської мелоареалогії. *Дев'ята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель.* Львів, 2010. С. 93–98.

121. Колесса Ф. Карпатський цикл народніх пісень (спільних лемкам, словакам, моравським чехам і полякам). *Вісник Львівського університету*. Львів, 2010. С. 286–302 (Серія мистецтвознавство; вип. 10).

122. Колесса Ф. Музикознавчі праці. Київ, 1970. 592 с.

123. Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. *Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття.* Мукачево, 2019. Т. 1. С. 60–93.

124. Колесса Філарет Михайлович. URL:https://uk.wikipedia.org/ wiki/Колесса_ Філарет_Михайлович (дата звернення: 12.06.2019).

125. Кондратович І. Історія Подкарпатскоѣ Руси для народа. Ужгород, 1924. Число 35–37. 120 с.

126. Копинець Ф Церковний спів на Закарпаття: від простопінія до хорового співу. Ужгород, 2004. 196 с.

127. Корній Л. Історія української музики. Київ–Харків–Нью-Йорк, 1996. Ч. 1. 314 с.

128. Корній Л. Історія української музики. Київ–Харків–Нью-Йорк, 1996. Ч. 2. 388 с.

129. Корній Л., Сюта Б Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с. URL http://ukrnotes.in.ua/ romantyzm.php. (дата звернення: 02.09.2019).

130. Костьо Ю. Коляды в Сирмѣ. *Литературна недѣля.* Унґвар, 1944. Ч. 1. С. 4–10.

131. Костюк Ю. Основоположник [досліджень] закарпатського музичного фольклору (Філарет Колесса). *Дружно вперед*. Пряшів, 1971. № 7. С. 10–11.

132. Костюк Ю. Колискова пісня с. Дари в районі верхньої Цирохи . *Науковий збірник музею української культури у Свиднику*. Братислава – Пряшів, 1980. Т. 9, кн. 2. С. 215–254.

133. Костюк Ю. Майстер своєї професії. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2005. С. 96–103.

134. Костюк Ю. Народні пісні для дитячого хору (Ой, за горов; Мила моя чичирі). *Збірник пісень для 1–6 класу загальноосвітньої школи з українською мовою навчання.* Братислава, 1955. С. 93–97.

135. Кох К.-П. Із спостережень над східнослов'янськими та середньо-європейськими музично-фольклорними зв'язками у XVI–XIX століттях. *Українське музикознавство*. Київ, 1979. Вип. 14. С. 151–167.

136. Кошиць О. З піснею через світ: спогади. Київ, 1995. С. 129, 139.

137. Краєзнавчий словник русинів-українців Пряшівщини / упоряд. і гол. ред. Ф. Ковач. Пряшів , 1999. 501 с.

138. Красовський І. Юрій Костюк. *Наше слово*. Варшава. 1978. № 35. С. 6.

139. Кузик В. Примітки до творів М. Леонтовича. *Микола Леонтович. Хорові твори* / ред.-упоряд. В. Кузик. Київ, 2005. 375 с.

140. Кумгир-Новак В. Бартоківські позначки в рукописному збірнику Д. Є. Задора / наук. кер. Віра Мадяр-Новак. *Тези XVII Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці».* Київ, 2016. С. 59–61.

141. Кумгир-Новак В. Доля закарпатського архіву Володимира Гошовського. *Володимир Гошовський і Закарпаття*: *збірник статей і матеріалів* / упоряд. В. Мадяр-Новак. Ужгород, 2017. Вип. 1. С. 68–72.

142. Кумгир-Новак В. Листування Дезидерія Задора з Белою Бартоком. *Українська музика.* Львів, 2012. Число 3–4 (5–6). С. 168–181.

143. Кумгир-Новак В. Етномузикознавча діяльність Дезидерія Задора. *Етномузика*: *збірка статей та матеріалів з нагоди століття публікації XVI тому «Матеріалів до української етнології» НТШ* / упоряд. Л. Лукашенко. Львів, 2017. Число 13 (2016) С. 47–79. URL: http://conservatory.lviv.ua/wp-content /uploads/ 2018/03 /em-13-2.pdf (дата звернення: 08.08.2018).

144. Лелекач М. Коритнянський зборник церковних і світських пісень. *Подкарпатска Русь*. 1929. № 7. С. 163–165.

145. Ламач Я. Рецензія на рукописний збірник М. Рощахівського (фрагмент). Мукачево, 1923. 6 с. *Від. рук. ф. ІМФЕ, ф. 27–4, № 141. Рукопис.*

146. Леньо П. Етнокультурні процеси в середовищі українців Марамарощини. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 2010. №. 3. С. 36. URL: http:// nte. etnolog.org.ua/ download/pdf/nte_3_2010.pdf (дата звернення: 07.04.2019).

147. Лизанець П. Михайло Лучкай в контексті європейської науки: до 225-річчя закарпатського мовознавця, фольклориста, історика, священика URL: http://rionews.com.ua/newspaper/socio/now/n1432517321 (дата звернення: 19.10. 2019).

148. Лист Бели Бартока до Дезидерія Задора від 24 червня 1939 року. *Родинний архів Д. Задора*; копія: Стенд класу-музею Д. Задора в Ужгородському музичному коледжі імені Д. Є. Задора, Архів комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради; Фонд рукописів Барток-архіву в Угорській Академії Наук № 2014a. Будапешт [A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intének Bártok Archivuma. F. № 2014a. – Budapest]. 1 с. *Рукопис угорською мовою.*

149. Лист Бели Бартока до Дезидерія Задора від 3 лютого 1940 року. *Родинний архів Д. Задора*; копія: Архів комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради; Фонд рукописів Барток-архіву в Угорській Академії Наук № 2015a. Будапешт. [A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intének Bártok Archivuma. F. № 2015a. Budapest]. 1 с. *Рукопис угорською мовою.*

150. Лист Володимира Матвієнка до Віри Мадяр-Новак від 3 березня 1994 року. *Архів В. Мадяр-Новак.* 2 с. *Рукопис.*

151. Лист Дезидерія Задора до Бели Бартока від 30 червня 1939 року. *Фонд рукописів Барток-архіву в Угорській Академії Наук*. № 2014. Будапешт. [A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intének Bártok Archivuma. F. № 2014. Budapest]; копія: Стенд класу-музею Д. Задора в Ужгородському музичному фаховому коледжі імені Д. Є. Задора, Архів комунального

закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради. 5 с. *Рукопис угорською мовою.*

152. Лист Дезидерія Задора до Бели Бартока від 5 березня 1940 року. *Фонд рукописів Барток-архіву в Угорській Академії Наук*. № 2014. Будапешт. [A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intének Bártok Archivuma. F. № 2015. Budapest]; копія: Стенд класу-музею Д. Задора в Ужгородському музичному коледжі імені Д. Є. Задора, Архів комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради. 2 с. *Копія рукопису угорською мовою.*
153. Лист Олександра Духновича до Якова Головацького від 16 січня 1856 року. *Рукописиний відділ Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАНУ.* Архів Я. Головацького, № 145. Папка 7.
154. Лист-звернення дирекції Ужгородського державного музичного училища імені Д. Є. Задора до Барток-архіву Угорської Наукової Академії на предмет обміну зустрічними листами Б. Бартока і Д. Задора. Ужгород, 2003.
155. Лист Єлизавети Гошовської (дружини Володимира Гошовського) до Віри Мадяр-Новак від 14 березня 2000 року. *Архів В. Мадяр-Новак*. 3 с. *Рукопис.*
156. Лист Марти Дольницької (доньки Івана Панькевича) з Оломоуца (Чехія) до Віри Мадяр-Новак від 21 січня 2004 року. *Архів В. Мадяр-Новак*. Ужгород, 2004. 2 с. *Машинопис.*
157. Лист Миколи Мушинки з Пряшева (Словаччина) до Віри Мадяр-Новак від 16 січня 2004 року. *Архів В. Мадяр-Новак*. 2 с. *Машинопис.*
158. Лист Тибора Боніславського з Будапешта до Віри Мадяр-Новак від 11 жовтня 2003 року. *Архів В. Мадяр-Новак*. 2 с. *Машинопис.*
159. Лист Юрія Костюка з Пряшева (Словаччина) до Адальберта Бекерта від 15 травня 1991 року. *Приватний архів А. Бекерта*. 3 с. *Рукопис.*
160. Лист Юрія Костюка з Пряшева (Словаччина) до Віри Мадяр-Новак від 15 листопада 1993 року [з повним переліком публікацій Ю. Костюка та друкованих видань про нього]. *Архів В. Мадяр-Новак*. 2 с. *Рукопис.*

161. Лист Юрія Костюка з Пряшева (Словаччина) до Віри Мадяр-Новак від 25 березня 1994 року. *Архів В. Мадяр-Новак.* 7 с. *Рукопис.*

162. Лісова О. Українська фольклористика Словаччини другої половини XX–XXI століття: Дисертація кандидата філологічних наук: 10.01.07, Фольклористика / наук. кер. доктор філологічних наук Леся Мушкетик. Міністерство освіти і науки України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 205 с.

163. Літераті Т. Втрачений Ужгород: історія життя юриста Арпада Ронаї. Ужгород, 2019. URL: http://chas-z.com.ua/news/78705 (дата звернення: 05.01.2020).

164. Луканюк Б., Яцків Ю. Зібрання Бели Бартока на Закарпатті. *Матеріали VI конференції дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*. Львів, 1995. С. 54–65.

165. Луканюк Б. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель. *Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель.* Львів, 1990 (22–24 березня). С. 6–8.

166. Луканюк Б. Про музичну форму пісні «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш». Львів, 2018. 56 с.

167. Луканюк Б. Станіслав Людкевич як зачинатель типологічної школи в українській фольклористиці. *Пам'яті Яреми Якубяка (1942–2002): збірка статей та матеріалів* / упоряд. М. Кушнір. Львів, 2007.С. 140–161.

168. Любимов В. Ю. Ю. Костюк. Пряшів, 1982. 117 с.

169. Любимов В. Збирання музичного фольклору. *15 років на службі народу*: *збірник статей та фотодокументів з нагоди 15-річчя діяльності КСУТ*. Братислава – Пряшів, 1966. С. 74–75.

170. Людкевич С. Русько-галицькі народні мелодії, списані на фонограф Й. Роздольським. *Етнографічний збірник наукового товариства імені Т. Шевченка*. Львів, 1906. Т. XXI.

171. М. Р. [М.Рощахівський] Що спѣвати? *«Коломыйка»*: збôрник присвяченый І зѣзду руських національных хоров Подкарп. Руси. Ужгород, 1926. С. 13–18.

172. Мадяр-Новак В. Бела Барток – 125-річчя від дня народження композитора, етнографа і музикознавця (1881–1945). *Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2006 рік*. Ужгород, 2005. С. 147–151.

173. Мадяр-Новак В. Василь Талапкович та його перший на Закарпатті нотний збірник народних пісень. *Культурологічні джерела*. Ужгород, 2019. № 4 (48). С. 61–66.

174. Мадяр-Новак В. Видання музично-фольклорних матеріалів на Закарпатті: історичний огляд. *Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти.* Львів, 2019. С. 188–190.

175. Мадяр-Новак В. Володимир Гошовський – знакове ім'я у вітчизняній етномузикології. *Культурологічні джерела*. Ужгород, 2017. № 1 (37). С. 62–64.

176. Мадяр-Новак В. Володимир Гошовський і Закарпаття. *Культурологічні джерела*. Ужгород, 2018. № 3 (43). С. 61–65.

177. Мадяр-Новак В. Володимир Гошовський і музична фольклористика Закарпаття (до 80-річчя з дня народження вченого). *Náš kultúrno-historický kalendár 2003*. Užhorod, 2003. S. 20–23.

178. Мадяр-Новак В. Володимир Леонідович Гошовський – 85-річчя від дня народження фольклориста-музикознавця. *Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2007 рік*. Ужгород, 2006. С. 356–361.

179. Мадяр-Новак В. Гошовський Володимир Леонідович. *Українська музична енциклопедія.* Київ, 2006. Том 1. С. 512–513.

180. Мадяр-Новак В. Географія основного фонду опублікованих нотних записів українських (руських, русинських) народних пісень Закарпатської області. *VI конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель.* Львів, 1995. С. 66–76.

181. Мадяр-Новак В. Дитячий фольклор у краєзнавчих виданнях початку 20-х років XX століття. *Проблеми післядипломної освіти педагогів*. Ужгород, 2001. С. 68–71.

182. Мадяр-Новак В. Дезидерій Євгенович Задор – 95-річчя від народження. *Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2007 рік*. Ужгород, 2006. С. 409–415.

183. Мадяр-Новак В. До 100-річчя від дня народження Ю. Ю. Костюка (Костьо). *Календар «Просвіти» на 2012 рік*. Ужгород, 2012. С. 32.–37.

184. Мадяр-Новак В. Закарпаття у колі наукових інтересів Володимира Гошовського. *Володимир Гошовський і Закарпаття.* Ужгород, 2017. С. 50–64.

185. Мадяр-Новак В. Зародження музичної фольклористики на Закарпатті. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2010. С. 64–89 (Серія мистецтвознавство; вип. 10).

186. Мадяр-Новак В. Збирацька і дослідницька робота Ф. Колесси на Закарпатті. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2005. С. 292–301.

187. Мадяр-Новак В. Збірник закарпатських народних пісень для шкіл: навч. посібник. Ужгород, 2007. Ч. 1. 228 с.

188. Мадяр-Новак В. Збірник закарпатських народних пісень для шкіл: навч. посібник. Ужгород, 2007. Ч. 2. 208 с.

189. Мадяр-Новак В. Збірник «Народні пісні подкарпатских русинов» – початок фольклористичної діяльності Юрія Костюка. *Náš kultúrno-historický kalendár 2000.* Užhorod, 2000. S. 23–26.

190. Мадяр-Новак В. Із досліджень на тему історії збирання і вивчення музичного фольклору Закарпаття. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 292–327.

191. Мадяр-Новак В. Каталог районування опублікованих нотних записів українських (руських, русинських) народних пісень сучасної території Закарпатської області. Ужгород, 1999. 48 с.

192. Мадяр-Новак В. Костюк Юрій Юрійович. *Енциклопедія Закарпаття: визначні особи XX століття.* Ужгород , 2007. С. 175–176.

193. Мадяр-Новак В. Михайло Андрійович Рощахівський – 120-річчя від дня народження композитора, диригента, співака, фольклориста, педагога та музично-громадського діяча (1891–1952). *Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2011 рік*. Ужгород , 2010. С. 84–90.

194. Мадяр-Новак В. Михайло Рощахівський у витоків формування музичної фольклористики Закарпаття. *Київське музикознавство*. Київ, 2003. Вип. 10. С. 150–159.

195. Мадяр-Новак В. «Музика й спів у присілку Вишоватом в Мараморощі» – раритетна стаття Михайла Рощахівського про музичний фольклор Закарпаття. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика*. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати – Баку – Посвіт, 2019. Вип. 5. С. 84–92.

196. Мадяр-Новак В. Музично-фольклористична діяльність Петра Михайловича Світлика на Закарпатті. *Київське музикознавство*. Київ, 2005. Вип. 17. С. 76–86.

197. Мадяр-Новак В. Народний учитель (до 100-річчя з дня народження П. М. Світлика – відомого педагога та фольклориста*). Календар «Просвіти» на 2001 рік.* Ужгород, 2001. С. 55–57.

198. Мадяр-Новак В. Передумови формування музичної фольклористики Закарпаття (особливості першого етапу). *Тези VII Всеукраїнської науково-теоретичної студентської конференції «Молоді музикознавці України»*. Київ, 2005. С. 80–81.

199. Мадяр-Новак В. Періодизація польових досліджень Володимира Гошовського на Закарпатті. *Українська музика*. Львів, 2018. Число 3 (29). С. 84–93.

200. Мадяр-Новак В. Перший рукописний збірник М. Рощахівського: до питання історії створення. *У діалозі з музикою.* Ужгород, 2020. С. 74–76.

201. Мадяр-Новак В. Перші фонозаписи закарпатського музичного фольклору. *Тези VIII Всеукраїнської науково-теоретичної конференції «Молоді музикознавці України»*. Київ, 2006. С. 45–47.

202. Мадяр-Новак В. Роль П. М. Світлика у збереженні народних пісень Іршавщини. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 301–306.

203. Мадяр-Новак В. Світлик Петро Михайлович. *Енциклопедія Закарпаття: визначні особи XX століття*. Ужгород, 2007. С. 296–297.

204. Мадяр-Новак В. Столітній ювілей Дезидерія Задора. *Українська музика.* Львів, 2012. Число 3–4 (5–6). С. 98–106.

205. Мадяр-Новак В. Уперше в одному збірнику. *Культурологічні джерела*. Ужгород, 2019. №3 (47). С. 67–69.

206. Мадяр-Новак В. Філарет Михайлович Колесса – 135-річчя з дня народження дослідника музичного фольклору (1871–1947). *Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2006 рік.* Ужгород, 2005. С. 231–234.

207. Мадяр-Новак В. Фольклористична діяльність Дезидерія Задора. *Київське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 14. С. 128–135.

208. Мадяр-Новак В. Юрій Костюк – педагог, вчений та музикант Словаччини і Закарпаття. *Náš kultúrno-historický kalendár 1998.* Užhorod, 1998. S. 20–23.

209. Мадяр-Новак В. Юрій Костюк – подвижник української музики на Закарпатті та Східній Словаччині. *Українська музика*. Львів, 2012. Число 1(3). С. 47–58.

210. Мадяр-Новак В. Яскравий представник митців українського відродження. До 125-річчя з дня народження Михайла Рощахівського. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 314–318.

211. Мадяр-Новак В., Данилова Н. Володимир Гошовський в Ужгородському державному музичному училищі. *Володимир Гошовський і Закарпаття*. Ужгород, 2017. Вип. 1. С. 29–36.

212. Мазурок О., Пеняк П., Шевера М. Володимир Вернадський про Угорську Русь. Ужгород, 2003. 94 с. URL:http://vernadsky.lib.ru/e-texts/archive/Mazurok_O._Penjak_P._Shevera_M.__Volodymyr_Vernadskyj_pro_Ugorsku_Rus__2003_94s (дата звернення: 21.10.2019).

213. Макарчук С. Етнографія України: навчальний посібник. Львів, 2004. URL: http://www.ebk.net.ua/Book/history/makarchuk_eu/part1/101.htm (дата звернення: 21.10.2019).

214. Марканич М. Розвиток адміністративно-територіальної системи Підкарпатської Русі. *Огляди джерел та документальні нариси*. 2017. С. 207–219. URL:https://archives.gov.ua › Publicat (дата звернення 01.11.2019).

215. Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження): автореферат дисертації на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. «Музичне мистецтво». Міністерство культури України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 20 с.

216. Мартон І. Українські народні пісні Закарпаття: в обробці для хору без супроводу. *Іштван Мартон.* Київ, 1973. 44 с.

217. Мар'ян Е. Б. Барток і Д. Задор: творчі контакти. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 276–281.

218. Масленнікова А. Михайло Кречко: душа, окрилена піснею. *Музика: український інтернет-журнал.* URL: http://mus.art.co.ua/mykhaylo-krechko-dusha-okrylena-pisneiu/ (дата звернення 02. 12.2020).

219. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. 464 с.

220. Мацинський І. Кінець XVIII – перша половина XIX та життя і діяльність Василя Довговича (1783-1849). До 200-річчя з дня народження. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику.* Братислава – Пряшів, 1983. Т. 10. С. 23–113.

221. Мелодії пісень с. Радвани жупи Земплинської, записані М. Рощахівським. *Архѣв товариства «Просвѣта» в Ужгородѣ*. Від. рук. ф. ІМФЕ, ф. 27–4, № 143.

222. Микуланинець Л. Закарпатська обласна філармонія у етнокультурологічному становленні професійної музичної культури краю другої половини XX століття. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* Харків, 2009. Вип. 3, 4. С. 36–39.

223. Микуланинець Л. Постать М. Кречка у становленні професійної музичної культури Закарпаття другої половини XX століття. *Аркадіа.* 2009. № 4.

224. Милославский П. Война въ руськой народной пѣсни. *Зоря:* Часописъ Подкарпатского общества наукъ. Унгваръ, 1943. Рочник III. Число 1–2. С. 328–357 [Hajnal: A kárpátakjai tudományos társaság folyóirata. Ungvár, 1943. Évfolyam III. Szám 1–2. L. 328–357].

225. Милославский П. К вопросу упорядковання зборников народныхъ пісень. *Литературна недѣля.* 1944. Ч. 12. С. 136–139; Ч. 13–14. С. 153–155.

226. Милославський П. Пияцькѣ пѣсни (Алкоголь в життѣ нашого народу). *Литературна недѣля.* 1944. Ч. 9. С. 100–106.

227. Милославский П. Руська народна пѣсня (Пути историчного розвитку). *Зоря*: часописъ Подкарпатского общества наукъ. Унгваръ, 1942. Рочник II. Число 1–2. С. 58–97. [Hajnal: A kárpátakjai tudományos társaság folyóirata. Ungvár, 1942. Évfolyam II. Szám 1–2. L. 58–97].

228. Милославский П. Як записувати мелодѣю народноѣ пѣсни. *Литературна недѣля*. Унґваръ, 1943. Ч. 15. С. 173–176; Ч. 16. С. 187–188.

229. Митровка М. Хорова культура Закарпаття. Ужгород, 2019. 272 с.

230. Мишанич О. Література Закарпаття XVII–XVIII століть. Київ, 1964. 116 с.

231. Мокану Л. Покликання. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення* / упоряд., підготов. текстів, передм., приміт. Л. Мокану. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 153–158.

232. Мурзина О. Красне письменство як джерело музично-етнографічної інформації (Слобідська Україна в творах Г.Квітки-Основ'яненка). *Проблеми етномузикології.* Київ, 2004. Вип. 3. С. 317–327.

233. Мушинка М. Голоси предків: звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935) / нотування Ю. Костюка. Пряшів, 2002. 256 с.

234. Мушинка М. До історії збирання українського фольклору Східної Словаччини. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику*. Братислава – Пряшів, 1965. Т. 1. С. 181–213.

235. Мушинка М. Доктор Ольга Дутко (1910–2004) – диригент і музикознавець. *Дукля*. Пряшів, 2004. № 3. С. 36–41.

236. Мушинка М. Дутко Ольга Михайлівна. *Енциклопедія Закарпаття: визначні особи XX століття*. Ужгород, 2007. С. 125.

237. Мушинка М. Звукові записи Івана Панькевича зразків говірок і фольклору Закарпаття. *Голоси предків*: *звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935).* Пряшів, 2002. С. 20–59. [Mušinka M. Paňkevyčové zvukové nahrávky nareči a folklore Zakarpatska. *Hlasy predkov*. Prešov, 2002. Str. 20–59].

238. Мушинка М. Із Закарпатської України через Дуклю і Прагу – до Пряшева: до століття з дня народження Юрія Юрійовича Костюка (1912–1998). URL: http://zakarpattya.net.ua/Special/92572-Iz-Zakarpatskoi-Ukrainy-cherez-Dukliu-i-Prahu-%E2%80%93-do-Priasheva (дата звернення: 20.04.2012).

239. Мушинка М. Маестро Юрій Костюк: «І в чужому середовищу можна служити рідному народу». *Карпатський край*. Ужгород, 1992. № 31–32. С. 21–22.

240. Мушинка М. Ні одного дня без музики (до 85-ліття з дня народження Ю. Костюка). *Карпатський край.* Ужгород, 1997. Річник 7. № 6–10. С. 98.

241. Мушинка М. Музика – його стихія. Розмова з музичним педагогом Ю. Костюком. *Нова думка*. Вуковар (Югославія), 1984. № 40. С. 27–30.

242. Мушинка М. Музичний педагог з шістьма державними екзаменами. *Християнський голос*. Мюнхен, 1992. № 12. С. 4.

243. Мушинка М. «Світлий дух Угорської Русі». *Карпатський край.* Ужгород, 1995. Річник 5. № 1–4(110). С. 46–48.

244. Мушкетик Л. Славістичні студії в Угорщині: історія та сучасний стан. Київ, 2014. 400 с.

245. Мушкетик Л. Фольклор українсько-угорського порубіжжя. Київ, 2013. 496 с.

246. Назар Л. Передмова: слово від упорядника. *Юрій Созанський (до 80-ліття). Спогади. Матеріали. Дослідження*. Львів, 2006. С. 3–13.

247. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Прага, 1942. Ч. 1. 372 с. URL: http:// diasporiana. org.ua/wp-content/uploads/books/2648/file.pdf

248. Народні пісні з Галицької Лемківщини: тексти й мелодії / упоряд. Ф. Колесса. ЕЗ НТШ. Львів, 1929. Т.XXXIX–XL. 466 с. Режим доступу: https://elib.nlu.org.ua/ view.html?&id=406.

249. Народні пісні з південного Підкарпаття: тексти й мелодії із вступною розвідкою Філярета Колесси. *Науковий збôрник товариства «Просвѣта» в Ужгородѣ.* Ужгород, 1923. Рôчник II. С. 122–142; Народні пісні з південного Підкарпаття: Тексти й мелодії. Зібрав і зредагував Філярет Колесса (окрема відбитка). Ужгород, 1923. 83 с.

250. Народні пісні з Підкарпатської Руси: мелодії і тексти / зібрав і зредагував Філарет Колесса. *Науковий збірник тов. «Просвіта» в Ужгороді* (відбитка). Ужгород, 1938; Річник XIII–XIV. 149 с.

251. Народнѣ пѣснѣ подкарпатскихъ русиновъ. Ч. I / зобрали: Д. Задоръ, Ю. Костьо, П. Милославский. *Народна библіотека*. Унґвар, 1944. Ч. 27. Факс. вид.: Ужгород, 1992. 112 с.

252. Народні пісні українців Банату (Румунія) / запис текстів і мелодій, упорядкування, підготовка текстів, вступна стаття, примітки та словник І. Хланти; розшифрування мелодій І. Лібер. Ужгород, 2009 . 744 с.

253. Народні співи Закарпаття у транскрипціях Михайла Мишанича. Львів, 2007. Папка. 1. 278 с. Папка. 2. 193 с. *Архів ПНДЛМЕ ЛНМА імені М. В. Лисенка.*

254. Наша писня: зборнїк народних и популярних писньох югославянских русинох (з нотним укладом, текстами и музично-етноґрафичну наукову документацию) / приготовел О. Тимко. Руски Керестур:, 1953. Кн. I. 96 с.
255. Наша писня: зборнїк народних и популярних писньох югославянских русинох (з нотним укладом, текстами и музично-етноґрафичну наукову документацию) / приготовел О. Тимко. Руски Керестур, 1954. Кн. II. 94 с.
256. Наша писня: зборнїк народних и популярних писньох югославянских русинох (з нотним укладом, текстами и музично-етноґрафичну наукову документацию) / приготовел О. Тимко. Руски Керестур, 1955. Кн. III. 103 с.
257. Недзельський Є. З уст народу. Пряшів, 1955.
258. Нестьев И. Бела Барток (1881–1945). Жизнь и творчество. Москва, 1969. 800 с.
259. Новак В. Теорія трансформації коломийки, розроблена Д. Задором у 1942 році / наук. кер. В. Мадяр-Новак. *Тези VII Всеукраїнської науково-теоретичної студентської конференції «Молоді музикознавці України»*. Київ, 2005. С. 93–94.
260. Нодь Н. Русскій соловѣи: пѣніе (сочинено и посвящено юношеству русскому). В Вѣдни: оо. Мехетаристовъ, 1851. 32 с.
261. Носа М. Рукописний збірник колядок і щедрівок (присвячений доньці Вірі). Дубове, 1930–1950 рр. *Архів Віри Носи*. 78 с. *Рукопис.*
262. Олександр Духнович. Твори в 4-х томах / ред. І. Ребрика, передмова М. Мушинки. Ужгород, 2019. Т. 4. 616 с.
263. о. Онуфрий Тимко. *Новинарска асоцияция Руснацох (НАР).* URL: https://nar.org.rs/rue/o-onufri%d0%b9-timko/
264. Орос С. Нашѣ рукописы. *Литературна недѣля.* Ужгород, 1943. Рочник III. С. 94–95.
265. Особистий листок обліку кадрів Задора Дезидерія. *Поточний архів комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради.* Фонд особових справ. Особова справа Д. Задора. 6 с. *Рукопис.*

266. Павлишин С. Був сповнений кипучої енергії. *Пам'яті Володимира Гошовського (1922–1996): збірник статей та матеріалів* / упоряд. В. Пасічник; Львів, 2006. С. 90–93 [Спогад про В.Гошовського].

267. Пам'яті Володимира Гошовського (1922–1996): збірник статей та матеріалів / упоряд. В. Пасічник; Львів, 2006. 204 с.

268. Панькевич І. Архив фоноґрафичных записôв живоѣ бесѣды и пѣснѣ в ческосл. республицѣ. *Пôдкарпатська Русь за рôк 1929*. Ужгород, 1929. С. 160–162.

269. Панькевич І. Записи фоноґрафічні наших пісень та музики: вісті із культурного життя. *Пôдкарпатська Русь за рôк 1935–1936*. Ужгород, 1936. С. 62–63.

270. Панькевич І. Мій життєпис. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику.* Братислава – Пряшів, 1969. Т. 4, кн. 1. С. 17–43.

271. Панькевич І. Перший з'їзд слов'янських філологів у Празі. *Подкарпатска Русь.* 1929. № 10. С. 216–219.

272. Панькевич І. Покрайні записи на закарпатсько-українських церковних книгах з додатком 4 монастирських грамот. Збірка закарпатсько-українських народних приповідок Івана Югасевича з р.1809. Прага, 1947.

273. Панькевич І. Пôдкарпатські Русыни на культурнôй мисії у Русинов галицьких при конци XVIII и початком XIX ст. *Подкарпатска Русь.* Ужгород, 1927. Рочник IV. Ч. 9. С. 205– 211. ЗКМ. Арх. № 10959/10.

274. Панькевич І. Українська народна пісня. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику.* Братислава – Пряшів, 1969. Т. 4. Кн. 1. С. 44–61.

275. Панькевич І. Українські говори Підкарпатської Руси та сумежних областей. *Knihovna Sboru pro výzkum Slovenska a Podkarpatské Rusi při Slovanskem ústavu v Praze* [*Бібліотека Науково-дослідного корпусу Словаччини та Підкарпатської Русі при Слов'янському інституті в Празі*]: Praha, 1938. Č. 9. 545 s.

276. Пап С. Історія Закарпаття / вступне слово М. Мушинки. Івано-Франківськ, 2001. Т. І. 560 с.; 2002. Т. ІІ. 448 с.; 2003. Т. ІІІ. 648 с.

277. Пап С. Розвій церковного богослужбового співу (простоспіву) в Мукачівській єпархії. *Ірмологіон.* Пряшів, 1970. С. 181–195.

278. Пасічник В. Етномузикознавча спадщина Володимира Гошовського в контексті інноваційних тенденцій європейської фольклористики: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. «Музичне мистецтво». Міністерство культури України, Львівська Національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2013. 18 с.

279. Пасічник В. Листування Володимира Гошовського з Іларіоном Гриневецьким. *Етномузика.* Львів, 2007. Вип. 15. С. 119–142. URL: http://conservatory.lviv.ua/ wp-content/uploads/2016/07/em-3.pdf (дата звернення: 08.08.2018).

280. Пасічник В. Основні напрями зарубіжної етномузикології другої половини XX століття. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2014. С. 211–218. (Серія мистецтвознавство; вип. 14).

281. Пасічник В. Перша рецензія Володимира Гошовського (обставини написання і публікації). *Вісник Львівського університету*. Львів, 2009. С. 79–91 (Серія мистецтвознавство; вип. 9). URL: http://publications. lnu.edu.ua/bulletins/ index. php/ .../article/.../2920 (дата звернення : 05.04. 2019).

282. Пасічник В. Питання музичних діалектів у науковій спадщині Володимира Гошовського. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2013. С. 103–113. (Серія мистецтвознавство; вип. 12). URL: http://elibrary.kubg. edu.ua/id/ eprint/ 4264/1/Visnyk_ 12.pdf (дата звернення: 08.08.2018).

283. Пеліна Г. Жанр обробки народної пісні в творчості закарпатських композиторів 20–30-х років XX століття (на матеріалі новознайдених творів) /наук. керівник Мадяр-Новак В. *Тези VIII конференції «Молоді музикознавці України».* Київ, 2006. С. 59–61.

284. Пеліна Г. Мараморські балади карпатського циклу: проблема міжетнічних зв'язків. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2013. С. 141–153. (Серія мистецтвознавство; вип. 13).

285. Пеліна Г. Справжнє відкриття – українські села Марамурешу. *Часопис Союзу Українців Румунії.* 2014. № 11–12. URL: //http:www.uur.ro/images/ ziare/visnek/ (дата звернення: 12.07.2019).

286. Пилипець І. Юрій Юрійович Костюк (Костьо) (1912–1998): основні віхи життя і творчості. *Культура і мистецтво у сучасному світі*: *наукові записки КНУКіМ.* Київ, 2017. № 18. С. 148–167. URL:https://www.journal-knukim.pp.ua/ index.php/camw/article/ view/478 (дата звернення: 04.04.2019).

287. Письма Бела Бартока Филарету Колессе / вступ. статья и примечания Д. Колессы-Залесской. *Советская музыка*. Москва, 1961. № 1. С. 85–91.

288. Пісні Іршавщини в обробці Петра Світлика. *Родинний архів Віктора Світлика*. Білки, 1971. 16 с.

289. Повість врем'яних літ: Літопис (за Іпатіївським списком) . Київ, 1990.

290. Полянський П. Церков і приход св. Варвари в Відні. Львів, 1891.

291. Поп Д. Історія Подкарпатської Руси. Ужгород, 2005. 264 с.

292. Поп Д. Подкарпатская Русь: деятели культуры, науки, истории. Ужгород, 2016. 583 с.

293. Поп И. Энциклопедия Подкарпатской Руси / ред. рус. текста Н. Шабак; ред. англ. текста К. Шабак; ред. чеш., слов., польск., болг. текстов Д. Поп; ред. из-ва и укр. текста В. Падяк Ужгород, 2001. 431 с.

294. Посилень Г. Палаюча глина минувшини (про Етнографічне товариство Підкарпатської Русі). *Тиса.* Ужгород, 1993. № 1–2. С. 120–128.

295. Правдюк О. Українська музична фольклористика. Київ, 1978. 328 с.

296. Правдюк О. Фольклористика. *Історія української музики в 6-ти томах* / редкол.: М. Гордійчук (голова) [та ін.]. Київ, 1989 Т. 1. С. 393–402. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0008718 [дата звернення: 28.08. 2019].

297. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / упоряд., підгот. текстів, передмова, прим. Л. Мокану. Ужгород, 2005. Вип. 1. 420 с.

298. Рак Я. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора. Ужгород, 1997. 53 с.

299. Рибак Ю. Методика ареально-типологічних досліджень в етномузикології. Досвід львівської школи. *Етномузика*. Число 3. Львів, 2007. С. 9–22.

300. Росул Т. Музичне життя Закарпаття у 20–30-х роках XX століття Ужгород, 2002. 208 с.

301. Рощахівський М. Автобіографія. *Архів відділу кадрів Виноградівської дитячої школи мистецтв імені Б. Бартока.* Виноградово, 1950. 2 с.

302. Рощахôвский М. Забава: збôрник забавок из мельодіями, призначеный для родин, захоронок и школ Подкарпатскої Руси. Ужгород, 1921. 37 с.

303. Рощахѣвський М. Музика и спѣв у присѣлку Вышоватôм в Мараморошѣ. *Подкарпатська Русь.* Ужгород, 1931. Рочник VIII. Число 1. С. 6–13; Число 4. С. 75–81. Від. ф. ЗКМ, Арх. № 10963/1–10.

304. Рощахôвскій М. Переднё слово. *Пѣснѣ подкарпатських русинôв: Етнографична збѣрка.* [M. Roščachivsky. Pisňe Podkarpatskych Rusinů: Etnografická sbirka]. Прага, 1923. С. I – VIII. Від. рук. ф. ІМФЕ, ф. 27–4, № 141. *Рукопис.*

305. Рощахівський М. Сирота (обробка для жіночого хору на пісню зі збірки К. Квітки, II). *Родинний архів А. М. Рощахівського*. 1 с. *Рукопис.*

306. Рудловчак О. Біля витоків багатоводної ріки. До 200-ліття від дня народження Михайла Лучкая. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику*. Братислава – Пряшів, 1990. Т. 16. С. 7–28.

307. Рудловчак О. До історії вивчення закарпатоукраїнського фольклору і етнографії в XIX та на початку XX століття. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику.* Братислава – Пряшів, 1976. Т. 6. С. 337–386.

308. Рудловчак О. Закарпатоукраїнські фольклористи і їх фольклорні записи 50–60-х років минулого століття в рукописних фондах Якова Головацького. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику*. Братислава – Пряшів, 1983. Т. 11. С. 183–498.

309. Рудловчак О. Збірник західноукраїнських народних пісень Я. Головацького і першоджерела вміщених у ньому закарпатоукраїнських пісенних текстів. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику.* Братислава – Пряшів, 1980. Т. 9. Кн. 1. С. 83–134.

310. Рудловчак О. Микола Нодь і його спадщина. *Дукля*. Пряшів, 1992. № 6. С. 48–53.

311. Русинка І. Юрій Юрійович Костюк та його 65-річчя. *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику.* Братислава – Пряшів, 1982. Т. 9. Кн. 1. С. 493–557.

312. Руськû народнû пѣснѣ зъ Подкарпатскоѣ Руси: зобрав и на хор уложивъ Филяретъ Колесса. Прага, 1923. 40 с.

313. Світлик Н. Закарпаття у публіцистичній рецепції галичан (середина XIX – початок XX століття) *Науковий вісник Ужгородського університету*. Ужгород, 2011. С. 285–293 (Серія історія; вип. 27).

314. Свѣтлик П. Народнѣ пѣснѣ. *Подкарпатска Русь.* Ужгород, 1926. Рочник III. Число 4. С. 78–83.

315. Світлик П. Рукописи записів народних пісень. Зошит 1: Іршавська округа [25№№, орієнтовно 1930-ті роки] Зошит 2: села Великий Раковець та Білки [5№№, 04.01.1944]; Зошит 3 (фрагмент з хоровою обробкою): село В. Раковець [1 с., 12.01.1947.] *Матеріали з архіву Петра Милославського, передані сину – Михайлу Світлику*.

316. Сільвай С. Рукописи гармонізацій закарпатських народних пісень для чотириголосного чоловічого хору. *Фонд Закарпатського музею народної архітектури та побуту*. Архів Сіона Сільвая. Кн. 8883/ Д.IX.6400. 7 с. *Рукопис.*

317. Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: монографія. Тернопіль 2004. Ч. 1. 296 с.; 2001. Ч. 2. 392 с.

318. Список населених пунктів Лемківщини URL: https://uk. wikipedia.org /wiki/ Список_населених_пунктів_Лемківщини (дата звернення: 11.01.2020 р.)

319. Степаненко М., Фільц Б. Інструментальна музика. *Історія української музики в 6-ти томах*. Київ, 1988. Т. 1. С. 286–291.

320. Стешко Ф. Церковна музика на Підкарпатській Русі. *Науковий збірник товариства «Просвіта»*. Ужгород, 1937. Рочник XII. С. 118–128.

321. Стинич Н. Празнична Літургія в селі Лазещина. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 83–91.

322. Стрипський Гіядор Миколайович. URL: https://bit.ly/ 2Xrm61L (дата звернення: 7.12.2019].

323. Сопко О. Два ірмологіони Івана Югасевича 1784–85 років. *Вісник Харківської державної академії декоративного мистецтва*. Харків, 2008. Вип. 10. С. 98–103.

324. Сопко О. Рукописна спадщина Івана Югасевича на зламі XVIII–XIXстоліть. Львів, 2017. 180 с.

325. Сопко О. Творча спадщина Івана Югасевича у мистецькому розвитку української рукописної книги середини XVIII – початку XIX століть. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. Ужгород, 2015. Вип. 6. С. 22–26.

326. Сюсько М. Іван Артемович Панькевич – 120-річчя від дня народження літературознавця, фольклориста (1887–1958). *Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2006 рік*. Ужгород, 2005. С. 370–373.

327. «Та ты менѣ обѣцявся». *Бокшай И. Зборникъ пѣсень.* Унгваръ, 1893. С. 41 (перепис П. Милославського). *Архів П. Милославського* (родинний архів В. Д. Олексина).

328. Талапкович В. (І.) Список нѣсколкихъ русско-народныхъ пѣсень, загадок и пословицъ съ оными подробностями. *Рудловчак О. Закарпатоукраїнські фольклористи та їх фольклорні записи 50-60-х років минулого сторіччя в рукописних фондах Якова Головацького* / муз. редагування Ю. Костюка. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику.* Братислава – Пряшів, 1983. Т. 11. С. 393–481.

329. Тетерюк-Кінч Ю. Д.Задор у листах, інтерв'ю, газетних повідомленнях. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2016 . Вип. 3. С. 114–121.

330. Тиблевич Л. Русскій пѣсенник для дѣтей и молодежи. Ужгород, 1920.

331. Тиводар М. Етнографічне районування українціна Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини XIX – першої половини XX ст.). *Carpatica–Карпатика. Етнічні та історичні традиції населення українських Карпат кінця XVIII–XX ст.* Ужгород,1999. Вип. 6. С. 4–64.

332. Тихій Ф. Письменство на Подкарпатской Руси. Нью-Йорк, 1924.

333. Товтин Н. Іван Югасевич – талановитий укладач та переписувач літургійно-позацерковних музичних збірників XVIII–XIX століття (до питання його приналежності українській культурі у деяких дослідженнях сучасних дослідників). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2018. Т. 3. С. 35–41 (Серія мистецтвознавство; вип. 20). URL: http://dspu.edu.ua/sites /hsci/ wp-content/uploads/2019/02/9-4.pdf (дата звернення: 04.09. 2019).

334. Тулюк О. Проблеми дослідження традиції монодійного богослужбового співу Мукачівської єпархії (Закарпаття). *Київське музикознавство*. Вип. 40. Київ, 2011. С. 29–36.

335. Тюпа В. 70 років потому. Що збереглося? Видозмінилося? Зникло? (Слідами експедиції М. Рощахівського у присілку Вишоватім на Закарпатті) / наук. кер. В. В. Мадяр-Новак. *Тези V Всеукраїнської науково-теоретичної конференції «Молоді музикознавці України»*. Київ, 2003. С. 127–128.

336. Тюпа В. Слідами експедицій В. Гошовського / наук. керівник В. В. Мадяр-Новак. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 338–343.

337. Удварі І. Етнографічна діяльність Гіадора Стрипського. *Народна творчість та етнографія*. 2006. № 4. С. 99–105.

338. Українські народні мелодії: Етнографічний збірник Українського наукового товариства в Києві / зібрав К. Квітка. Київ, 1922. Т. II. 366 с. [Про М. Рощахівського: с. V, 193–194, 214, 228–229, 235].

339. Українські народні пісні Пряшівського краю / упоряд. Ю. Костюк. Пряшів, 1958. 302 с.(Серія східнословацькі українські народні пісні; кн. I).

340. Українські народні пісні Східної Словаччини / упоряд. Ю. Цимбора. Братислава – Пряшів, 1963. 452 с. (Серія східнословацькі українські народні пісні; кн. II).

341. Українські народні пісні Східної Словаччини / упоряд. А. Дулеба. Братислава – Пряшів, 1977 (Серія східнословацькі українські народні пісні; кн. III).

342. Федака П. Історія етнографічного вивчення Закарпаття в українській крайовій періодиці другої половини XIX – першої половини XX століття. Ужгород, 2008. 200 с.

343. Федака П. Дослідник музичного фольклору : до 120-річчя з дня народження Ф. Колесси. *Пам'ять рідної землі*. Ужгород, 1996. С. 229–235.

344. Федака П. Нариси історії товариства «Просвіта» Карпатської Русі-України (1920–1939). Ужгород, 1991. 52 с.

345. Федака П. Подвижник: до 105-річчя від дня народження Івана Панькевича. *Пам'ять рідної землі*. Ужгород, 1996. С. 36–240.

346. Фекета І. Лицар вітцівської пісні. *Карпатський край*. Ужгород, 1992. № 11. С. 5.

347. Фенцикъ С. Пѣсни Подкарпатскихъ Русиновъ. Прага, 1921. Ч. I. 24 с.

348. Фенцикъ С. Пѣсни Подкарпатскихъ Русиновъ. Прага, 1921 Ч.II. 28 с.

349. Ф. П. [Федір Потушняк]. Три колядки. *Литературна недѣля*. Унгваръ, 1943. Рочник III. Число 1. С. 7–9.

350. Ф. П. [Федір Потушняк]. Коляды. *Литературна недѣля*. Унгваръ, 1944. Рочник III. Число 2. С. 7–9.

351. Франко І. Карпаторуське письменство XVII–XVIII в. Львів, 1900.

352. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). Київ – Дрогобич. 2007. 544 с.

353. Хланта І. Юрій Костюк. *Літературне Закарпаття у XX ст.* Ужгород, 1995. С. 316–317.

354. Хоровый зборник. Компоновавъ и на мѣшаный хоръ уложив о. Иванъ Бокшай. Выданя Подкарпатского Общества Наукъ / до друку приготовив Дезидерій Задоръ. – Унгваръ, 1942. 72 с.
355. Шевчук Е. Киевская нотация. *Православная Энциклопедия*. URL: http://pravenc. ru/ 1684531.html (дата звернення:18.08.2019).
356. Циганик М. Збірка Якова Головацького «Народні пісні Галицької та Угорської Русі»: історія укладання. *Мандрівець*: *науковий журнал*. Тернопіль. 2013. № 1. С. 50–54. URL: http://www. Mandriv_2013_1_12 (дата звернення :10.10.2019].
357. Шелепець Й. Проблеми і завдання дослідження старих писемних пам'яток українських говірок Східної Словаччини і Закарпаття. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику.* Братислава – Пряшів, 1965. Т. 1.
358. Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року /ред. і вступні статті В. Маркуся та В. Ревуцького. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто – Пряшів – Львів, 1993. 412 с.
359. Шлепецький І. История развития народной пісни в Карпатах. *Карпаторусский календар Лемко-Союза на год 1962*. Нью-Йорк, 1962.
360. Шмайда М. Першопочатки. *А іші Вам вінчую*. Пряшів, 1992. Т. 1. С. 41–69.
361. Шостак В. Тисячолітнє дерево. Народні музичні інструменти Закарпаття: музичні традиції і сучасність. Ужгород, 2016. 208 с.
362. Штернберг Я. Загадка надгробия на замковой горе. *Мир поэзии и дружбы (поиски и находки).* Ужгород, 1979. С. 155–167.
363. Штернберг Я. Первый сборник украинских народных песен на венгерском языке. *Мир поэзии и дружбы (поиски и находки).* Ужгород, 1979. С. 177–186.
364. Щуровська-Росіневич П. 21 народна пісня в триголосному укладі для шкільних хорів. Ужгород, 1936.
365. Яремко Н. Весільні пісні української Кубані. Львів, 2020. 288 с.
366. Яворский Ю. Карпаторусский художник-писец И. Югасевич. *Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси*. Прага, 1934.

367. Ясько М. Рукописний збірник прислів'їв і приказок Закарпаття 1806 року та його укладач Іван Югасевич. *Наукові записки Ужгородського державного університету*. Ужгород, 1959. XLI. С. 63–75.

368. Boniszlavszky T. Kárpati kantáta (Zádor Dezső elete es munkassaga). *Kárpataljai Magyar Könyvek.* Ungvár–Budapest : Intermix Kiadó, 1998. № 93. 70 l.
369. Boniszlavszry T. (Magyar) zenei élet Kárpátalján. *Kárpataljai Magyar Könyvek*. Ungvár – Budapest : Intermix Kiadó, 1993. № 18. 87 l.
370. Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna. Katowice, 2000. 347 s.
371. Hošovs′kyj V. České a slovenské pisněv ukrajinském folklore Zakarpatské oblasti USSR. *Český lid.* 1961, № 5 Str. 203–211.
372. Hošovs′kyj V. České a slovenské pisněv ukrajinském folklore Zakarpatské oblasti USSR. *Český lid.* 1962, № 2. Str. 74–76.
373. Dutkova O. Genese karpatské pisně. Praha, 1952. 150 c. *Архів М. Мушинки*.
374. Elschek O. Stav a perspektívy etnomuzikologickeho bádania na Slovensku. *Seminárium ethnomusicologicum*. Bratislava, 1972. S. 11–31.
375. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen. 1960. 704 s.
376. Jagamas J. Beiträge zur Dialektrage der ungarischen Volksmusik in Rumaenien. *Studia memoriae Belae Bartok sacra.* Budapest,1957. P. 459–492.
377. Kolberg O. Rus Karpatcka. Czesc. I. *Dzieła wszystkie*. Wraclaw – Poznan, 1970. Tom 54. 339 s.
378. Kolberg O. Rus Karpatcka. Czesc. II. *Dzieła wszystkie*. Wraclaw – Poznan, 1971. Tom 55. 557 s.
379. Kostuk Juraj, PhDr., docent – hudobnỳ pedagog. *Encyklopédia Slovenska*. Zv. III. Bratislava, 1979. S. 175.
380. Kunst J. Ethnomusicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography. 3rd edition. The Nague, 1959. 303 s.

381. Lampert V. A Bartok – müvekben feldgozott népdalok forráskatalógusa. *Magyar Zené*. – Budapest, 1978. № 2. L. 166–175.

382. Leonora Jean Cecilia Decarlo. A study of the Carpatho-Rusyn Chant Tradition in the Late Eighteenth Centuary: The Manuscript of Ioann Juhasevyč. Florida, 1998.

383. Madyar-Novak V. The issue of music dialectology in the first publications of Volodymyr Goshovsky. *Res humanitariae*: *scientific journal of humanitarian sciences of Klaipeda University*. Klaipeda, 2018. Vol. 24. P. 336–349. URL: http://journals.ku.lt/index.php/RH/ index

384. Nagy B. C. Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik. *Studia musicologica*: *Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest, 1962. T. II. Fasc. 1–4. P. 225–266.

385. Paňkevyč I. Народнѣ пѣснѣ подкарпатских русинов, Ч. 1. Зобрали Д. Задор, Ю. Костьо, П. Милославский. Унгвар, 1944. Выданя Подкарпатского общества наук. Народна библиотека ч. 27, 8^0, 112. *Národopisný věstnik československý:* časopis Národopisné společnosti československé. Praha, 1953. XXXIII. Č. 1–2. Str. 127–132.

386. Paňkevyč I. Bibliografie ukrajinského folkloru ze Zakarpatské oblasti SSSR za doby mad'arské okupace v letech 1941–1944. *Národopisný věstnik československý* : časopis Národopisné společnosti československé. Praha, 1953. XXXIII. Č. 1–2. Str. 123–127.

387. Ruszin népballadák /magyarra forditotta Lovassy Andor. *Szláv irok*. Ungvár , 1944. 2. szám. 170 l.

388. Stęszewski J. O niektórych zasięgach i perspektywach badawczych muzyki ludowej pólnocno-wschodniej Polski. *Muzyka*. Warszawa, 1958. T. III. № 1–2. S. 128–133.

389. Štur L. O narodnich pisnich a pověstech plemen slovanskych. Praha, 1853.

390. Czekanowska A. Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka. Warszawa, 1971. 212 s.

391. Czekanowska A. Główne kierunki i orientacje etnomuzykologii wslpółczesnej: Refleksje metodologiczne. Warszawa, 1983. 190 s.

392. Wytrzens G. Der Wiener ruthenische Schriftsteller Nikolaj Nady und seine Dichtungen. *Wiener Slawistisches Jahrbuch*. Wien, 1988. XXXIV. P. 151–157.
393. Zádor D. *A Madyar Muzsika könyve / szerkesztette Molnar Imre Dr*. Budapest, 1936. II. Ol. 16.
394. Zádor D. A ruszin népdaköltészet kolomöjkái. *Hajnal* : A kárpátakjai tudományos társaság folyóirata. Ungvar, 1942. Évfolyam II. Szám 3–4. L. 377–386.
395. Zádor D. A százéves mester . *Kárpáti Igaz Szó*. Ungvar, 22.03.1981.
396. Zádor D. Bártok és a szomszéd népek zenéje. *Kárpáti Igaz Szó*. Ungvar, 27.09.1970.

Аудіо, відео

397. Луканюк Б. Періодизація історії музичної фольклористики: лекція. *Приватний архів Віри Мадяр-Новак. Аудіозапис.*
398. Мадяр-Новак В. Специфіка музичного фольклору Закарпаття і перший запис української народної пісні «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш». Історія музичної фольклористики на Закарпатті: цикл відео-лекцій. URL: https://www.facebook.com/1630352310509984/videos/269309351036028 (дата звернення: 22.07.2020).
399. Мадяр-Новак В. Специфіка музичного фольклору Закарпаття і перші нотування. Історія музичної фольклористики на Закарпатті: цикл відео лекцій. URL: https://www.facebook.com/1630352310509984/videos/726736701215272 (дата звернення: 20.08.2020).
400. Мадяр-Новак В. Культурне відродження XVIII ст. на Закарпатті. Історія музичної фольклористики на Закарпатті: цикл відео лекцій. URL: https://www.facebook.com/1630352310509984/videos/800498167422773 (дата звернення: 08.09.2020).
401. Мадяр-Новак В. Про музичну реформу на Закарпатті початку XIX ст. Історія музичної фольклористики на Закарпатті: цикл відео лекцій. URL: https://www.facebook.com/1630352310509984/videos/322613365506146 (дата звернення: 24.09.2020).

402. Мадяр-Новак В. Василь Талапкович та його перший нотний збірник. Історія музичної фольклористики на Закарпатті: цикл відео лекцій. URL: https://www.facebook.com/zakfolkcenter/videos/330040724911730 (дата звернення: 26.01.2021).
403. Bartok Béla. Hangarchívum. Museum of ethnography Budapest. URL: https://collection.neprajz.hu/neprajz.06.12.php?bm=1&as=5269&kr=A_215_%3D%22rut%C3%A9n%22&fbclid=IwAR0Y-YmRjudhxdYujIPuYFB8WaFc9n41WvsygK6nWwRK58L3O9vpzGjfn0o (дата звернення: 01.12.2020) [частина закарпатського аудіоархіва Бели Бартока].