

УДК: 784.4:801.8(477) Рубець О.

ДО СУПЕРЕЧОК НАВКОЛО МУЗИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНОЇ СПАДЩИНИ ОЛЕКСАНДРА РУБЦЯ*

Богдан ЛУКАНЮК

*Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології,
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
вул. О. Нижанківського, 5, кімн. 53, м. Львів, Україна, 79000,
тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net*

Оскільки питання джерельної достовірності музично-етнографічної спадщини О. Рубця залишилося нез'ясованим до кінця, у статті зроблено спробу розв'язати цю складну текстологічну проблему в світлі специфічних особливостей тогочасної епохи в історії української фольклористики.

Ключові слова: історія фольклористики, етномузикознавча текстологія, Олександр Рубець.

Олександр Рубець¹ був видним представником того напрямку в історії українського культурно-політичного руху, який умовно можна назвати за суттю “автономістським” чи більш знаково “малоросійським”. Належала до нього головно творча інтелігенція, що якоюсь мірою усвідомлювала своє етнічне походження, ба навіть вирізнялася не раз своєрідним патріотизмом, всіляко підкреслюваним як у побуті, так і в мистецтві, однак не бачила себе окремою нацією, а лишень особливою складовою “єдиної та неподільної Русі”. Цей рух на відміну від “самостійницького” чи власне “українського” (в урядових імперських ідеологемах – “сепаратистського” чи “мазепинського”), викликав співчуття, а інколи й шире захоплення в російських культурних колах, яке знайшло своє відбиття в моді на “малоросійщину” в літературі, малярстві, хореографії, музиці тощо (подібно як багато в чому схожій моді на “кресовість” у польській культурі XIX століття).

Роздвоєність культурно-політичної орієнтації тодішнього освіченого українства в оригінальний спосіб позначилася на вітчизняній музичній фольклористичі, що також поділилася на два взаємопоборювані угруповання. Основне питання, що сіяло розбрат, зводилося до трактування ладової специфіки традиційної народної пісенності. Перші добачали в ній предковичний панруський діатонізм, другі ж – новітню хроматику, яку принесли західноєвропейські впливи. При тому обидві

* До сторіччя смерті О. Рубця (1837 – 1913). Викладені нижче текстологічні оцінки не мають на меті знеславити фольклориста, діяльність якого заслуговує глибокої поваги. Узагалі в зв'язку з критикою праць видатних особистостей варто пам'ятати слова Климента Квітки, сказані про Петра Сокальського після заперечення його теорії історичного пріоритету ангеїтоніки (Квітка К. Ангеїтонні примітиви і теорія Сокальського / Климент Квітка // Етнографічний вісник УАН. – 1928. – Кн. 6. – С. 83–84).

¹ Біографічну довідку про О. Рубця див. у додатку до цієї статті.

сторони звинувачували себе навзаєм у тенденційній фальсифікації записуваних нотами народнопісенних мелодій – їх зумисній діатонізації або, навпаки, хроматизації.

На зламі 60–70 років позаминулого століття в центрі суперечок опинився О. Рубець, який у своїх публікаціях, на думку його опонентів, “не жахався часами змінювати самі мелодії, щоб уникнути уводячого тону в мінорній гамі, як се водиться у велико-руських піснях”² [11, с. 257]. Прямих доказів того не подавалося жодних, окрім загальних виразів самого О. Рубця в замітці, надрукованій у газеті “Музичний сезон”, де стверджувалося, що “всі майже малоросійські пісні основані не на нашій гамі, а на церковних ладах”³ [32, № 2, с. 1].

Далеко не всі були настільки категоричні в своїх судженнях про фольклористичний доробок О. Рубця й дошукувалися пояснення переважному діатонізмові його записів. Так, Петро Сокальський висловив здогад про залежність ладової окраски українських народних мелодій від їхнього географічного походження: нібито на Правобережжі вони головно хроматичні, на Лівобережжі ж, звідки виводяться Рубцеві зібрання, діатонічні [36, с. 160]. Натомість Климент Квітка допускав таку можливість, що О. Рубець, “коли йому траплялася мелодія з ввідним тоном, не змінював цього ввідного тону, а просто не вмщував такої мелодії в збірник, бо ввідний тон надавав мелодії ‘польський’ (тобто західно-європейський) характер” [8, с. 14], на погляд збирача, чужий істинній природі традиційної панруської й, отже, української (малоруської) пісні. Узагалі К. Квітка, схоже, цілком довіряв збірникам О. Рубця та не раз покликався на вміщені там записи; також беззастережно покладаються на них у своїх дослідженнях сучасні етномузикознавці (Володимир Гошовський, Олександр Правдюк, Софія Грица, Анатолій Іваницький та ін.).

Отже, питання достовірності музично-етнографічної спадщини О. Рубця залишилося нез’ясованим до кінця, і попри існуючі підозри її використовували та й далі все ще використовують в науково-дослідницькій, хрестоматійно-антологічній, педагогічній і т. п. літературі як повноцінний матеріал, викликаючи водночас у частини вдумливої публіки мимовільні сумніви у правоті стверджуваних на його підставі ідей. І сумніви ці є зовсім небезпідставними.

Поряд з відзначенням видатної історичної ролі музично-етнографічної спадщини О. Рубця [34, с. 7–8; 30, с. 113–116] у фольклористичній літературі достаньо мотивовано оспоровалася автентичність його зібрань. Так, Борис Штейнпресс у передмові до перевидання збірки Михайла Максимовича й Александра Аляб’єва [24] вказував, що з семи пісень, які в цій збірці виступають аналогами Рубцевих публікацій, “повністю збігаються з Аляб’євськими зразками і за мелодією, і за словами <...> дві пісні: весільна ‘Ой летять галочки’, записана в Чернігівському повіті (в О. Рубця [31, № 51], в А. Аляб’єва [24, № 5]) і чумацька ‘Та іде чумак

² Це ж, хоч і в дещо відмінних виразах, писав Ф. Колесса ще за життя О. Рубця [10, с. 18].

³ Те ж він повторив буквально в наступній частині своєї статті: “Малоросійські пісні, як ми бачимо з наведених прикладів (що складають однак тільки дуже малу частку зібраного мною матеріалу, який я маю намір у скорому часі видати у вигляді збірника), всі майже основані на церковних ладах; при тому вони повні інтересу, і ми будемо раді довести людям, які судять про них на підставі збірників Єдлічки, Карпенка й ін., що вони не монотонні, не схожі одна на одну, не всі танцювально-польського характеру, не всі тужливо-нудотні, а є серед них самобутні, сповнені принади й оригінальності зворотів” [32, № 3, с. 4]. Тому вважати зазначений Рубцевий постулат про діатонізм української народної пісні „випадковим висловлюванням” [30, с. 115] неправомірно.

та дорогою’, записана в Ніжинському повіті (в О. Рубця [31, № 114] на три чвертки, а в А. Аляб’єва [24, № 25] на три вісімки). Утім, можливо, що О. Рубець, всупереч посиланням на запис пісень у певних повітах, запозичив обидві мелодії в А. Аляб’єва”. Адже “встановлено, що в ‘Збірнику російських народних пісень’ [О. Рубця] (вип. 1, СПб., 1875) частина пісень передрукована з раніше опублікованих збірників інших авторів без зазначення джерел; посилання на місця записів у ряді випадків не відповідають дійсності” [38, с. 131].

Важко не погодитися з цими спостереженнями, оскільки вони підтверджуються численними прикладами таких же безперечних запозичень, до яких вдався О. Рубець, укладаючи свої українські збірники. Про це свідчать не тільки явні збіги в мелодиці, але й відтворення дрібних деталей виконання, що їх абсолютно неспроможні передати так само на письмі різні транскриптори, як скажімо, форшлагги та відміни в наступній гайвці (особливо ж у 9 такті з різноспрямованими штилями), де О. Рубець дозволив собі додати ще кілька ноток у 7–8 та 11–12 тактах, а також поміняти (свідомо чи помилково) місце початкового знаку повторення⁴:

1

а) **Andante**



Ой в пе_ре_пел_ки да го_лів_ка бо_лить, Тут бу_ла, тут
да го_лів_ка бо_лить.

б) **Умеренно**



Ой в пе_ре_пел_ки да го_лів_ка бо_лить. Тут бу_ла, тут



пе_ре_пе_лоч_ка, Тут бу_ла, тут не_ве_ли_чеч_ка.



пе_ре_пе_лоч_ка, Тут бу_ла, тут не_ве_ли_чень_ка.

А переконує в тому близька відміна цього ж наспіву, яка репрезентує, безумовно, і зовсім інше виконання, і відповідно окремий, сповна самостійний запис⁵ [14, № 9]:

⁴ Задля зручності порівняння обидва записи викладені у вигляді дворядкової “партитури”, де зверху (а) цитується оригінал [37, с. 64, № 10], а знизу (б) – його репродукція [31, № 26].

⁵ Пор. також передрук [31, № 140] з оригіналом [25, № 24] та незалежним записом [13, № 19].




2

Andante
mp

Ой у пе_ре_пел_ки да го_лів_ка бо_лить.

Тут бу_ла, тут пе_ре_пе_лоч_ка,

Тут бу_ла, тут си_зо_кри_ла_я.

З педагогічної практики добре відомо, що списування видає передусім цілковита тотожність помилок в учнівських роботах. Подібно плагіат викриває точне відтворення в репродукції похибок оригіналу. Отож ритмічний малюнок розспіву в другому такті мелодії гаївки “Галка” із збірок П. Чубинського [37, с. 72, № 14] й О. Рубця [31, № 23] однаково творять дві шістнадцятки та вісімка: , а має бути навпаки – вісімка та дві шістнадцятки:  (аналогічно усім наступним таким же розспівам), що й підтверджує власна публікація М. Лисенка⁶ [14, № 10]. Також передостання силабохрона купальської пісні в тому ж таки зібранні П. Чубинського представлена нотуою *a'* [37, с. 213, № 82], наслідком чого витворився абсолютно чужий природі обрядового фольклору сентиментально-романтичний зворот “зітхання”: . Його механічно і скопіював О. Рубець [31, № 48], у М. Лисенка ж двічі [16, с. 14, № 2; 17, с. 65] на цьому місці наявне повторення основної ладової опори (*b'-a'-g'-g'*)⁷, яке акцентує її заключне утвердження, притаманне практично всім автентичним версіям даного твору⁸. Через явний недогляд у гаївці “Шум”, видрукованій у зібранні [37, с. 50, № 6], чомусь випав початок мелодії, що відповідав окремо виписаним словам: “Ой нумо, нумо, в зеленого Шума. А в нашого Шума зелена шуба”. У О. Рубця його також немає [31, № 28], зате автор оригінального запису, ясна річ, відновив цей пропуск у своїй обробці [14, № 11].

Поза тим достеменно відомо, що п'ять пісень О. Рубець “живцем” узяв з додатку до статті Александра Серова [35], якому для пробного опрацювання їх надав Опанас Маркевич – чоловік письменниці Марка Вовчка⁹.

⁶ Як відомо, записи мелодій обрядових пісень (зимових, весняних, літніх, а також весільних) для зібрань П. Чубинського здійснив М. Лисенко 1861 року. Факсимільну відбитку двох їхніх оригіналів, зокрема прикладу 1⁶, див. [18, друга вклейка між с. 6–7].

⁷ У шкільній збірці М. Лисенко транспонував мелодію на тон вище, в хоровій обробці – на півтора тона.

⁸ Текстологічному аналізу заключних нот указаної купальської пісні в публікаціях П. Чубинського, О. Рубця та М. Лисенка присвячена друга половина розвідки К. Квітки [7, с. 58–63], який схилився до думки, що “в хорових обробках, виданих з чисто практичною метою, Лисенко міг стосовно даного наспіву відступити від правила, що його він, напевно, дотримувався в інших випадках, – залишати оригінал наспіву хоч би в одному голосі хорової обробки” (цит. за авторським машинописом К. Квітки, що зберігається в Кабінеті народної музики Московської консерваторії). З таким припущенням неможливо погодитися, адже не М. Лисенко в своїх практичних виданнях, а якраз О. Рубець і в обробках, і в нібито виключно фольклористичній публікації дозволяв собі поправляти народні мелодії на власний смак і розсуд, про що йтиметься згодом.

⁹ А саме [31, № 1, 60, 82, 130 і 208; пор.: 33, № 55–60].

Отже, сам факт запозичування О. Рубцем чужих нотних записів народнопісенного фольклору без жодних вказівок на їхніх авторів можна вважати доведеним. Масштаби цих запозичень показує наступний реєстр установлених відповідностей¹⁰:

I	II	III	IV	I	II	III	IV
1.	1	60	35, № 6	34.	71	32	25, № 23
2.	2	2	25, № 7	35.	73		27, № 35
3.	4		25, № 6	36.	74		25, № 19
4.	7	22	25, № 12	37.	77		29, № 59
5.	12		27, № 47	38.	78	10	29, № 19
6.	16		29, № 47	39.	79	44	25, № 25
7.	22		37, с. 33	40.	84	87	29, № 53
8.	23		37, с. 72	41.	88		29, № 10
9.	24		37, с. 89	42.	90	51	12, № 12
10.	25		37, с. 57	43.	94		29, № 22
11.	26		37, с. 64	44.	97		29, № 5
12.	27		37, с. 47	45.	98	38	27, № 39
13.	28		37, с. 50	46.	106		29, № 13
14.	29		37, с. 42	47.	108		29, № 1
15.	30		37, с. 113	48.	109		26, № 6
16.	31		37, с. 111	49.	110	85	5, № 40
17.	32		37, с. 133	50.	111		27, № 43
18.	33		37, с. 58	51.	114		24, № 25
19.	37		25, № 8	52.	115		4, № 4
20.	43		37, с. 480	53.	117		29, № 24
21.	44		37, с. 481	54.	123	34	29, № 4
22.	45		37, с. 459	55.	124	78	5, № 18
23.	46		37, с. 100	56.	126		29, № 8
24.	48		37, с. 213	57.	127	46	5, № 9
25.	51		24, № 5	58.	129	53	27, № 19
26.	53		6, № 45	59.	134	59	35, № 5
27.	58		25, № 16	60.	135		29, № 28
28.	60	55	35, № 1	61.	136	70	29, № 6
29.	63		25, № 11	62.	137		29, № 36
30.	64		27, № 34	63.	140	21	25, № 24
31.	67	18	26, № 1	64.	141	4	26, № 7
32.	68		27, № 33-б	65.	144		29, № 26
33.	69	71	27, № 33-а	66.	145		39, № 8

¹⁰ Умовні позначення: стовпець **I** – лічильник (номер за порядком), **II** – номер у збірці [31], **III** – номер у збірці [33], **IV** – джерела запозичень (див. список використаної літератури в кінці статті).

I	II	III	IV	I	II	III	IV
67.	147	14	29, № 23	85.	169		25, № 9
68.	148		29, № 34	86.	181		29, № 51
69.	149		25, № 20	87.	183		29, № 57
70.	150		29, № 45	88.	187		6, № 13
71.	152		4, № 13	89.	190	57	35, № 3
72.	153		4, № 16	90.	192	100	12, № 23
73.	154		4, № 17	91.	193	45	27, № 37-б
74.	155	30	29, № 16	92.	194		29, № 25
75.	156		27, № 14	93.	195	20	29, № 32
76.	157		29, № 37	94.	196		27, № 37-a
77.	158	24	27, № 2	95.	197		6, № 36
78.	159		27, № 11	96.	198		25, № 12
79.	160		27, № 42	97.	199	23	6, № 15
80.	161		25, № 14	98.	204		29, № 44
81.	162	40	25, № 1	99.	206	97	12, № 18
82.	163	68	25, № 18	100.	208	58	35, № 4
83.	166		25, № 2	101.	209		29, № 29
84.	168	76	25, № 17	102.	214		(4, № 21)

Наведений реєстр, можливо, неповний¹¹, а можливо, деякі з зазначених збіжностей, особливо з більш-менш значними розходженнями, властиво не були запозичені, а такі записані самим О. Рубцем чи передані йому здебільшого невідомими кореспондентами. До таких імовірно належать записи з голосу Марка Вовчка, від якої частину народних пісень він мусив отримати в рукопису, що засвідчує тотожність колискової мелодії в транскрипції Едуарда Мертке [4, № 21] та опублікованої О. Рубцем серед матеріалів його центрально-української експедиції 1869 року¹² [32; 31, № 214], натомість ще якусь частину повинен би занотувати він сам безпосередньо від письменниці, бо, скажімо, наявні три різні видання одного й того ж твору, безумовно, в її виконанні ніяк не дасться витлумачити запозиченням – надто вже вони індивідуальні за своїми трактуваннями цілої низки проблемних місць (передовсім стосовно рубатної мелоритміки) [27, № 17; 31, № 168; 4, № 3]¹³:

¹¹ На жаль, мені були недоступні всі видання українських народних пісень, що побачили світ по 1872 рік включно.

¹² Пор. також [9, № 207–211].

¹³ У транскрипції Едуарда Мертке (версія *в*) перші два мелорядки, повторені у версіях *a* (А. Маркевича) та *б* (О. Рубця), є виписаними двічі через початкові відміни як у ритміці, так і меліці, у зв'язку з чим другий мелорядок у цьому прикладі подно окремо поза “партитурними” зіставленнями (на нотному стані, відділеному подвійними скісними рисками).

3

Не дуже швидко

а) Да вже тре_тій ве_чір як я дів_чи_ну ба_чив,
Хо_жу ко_ло ха_ти, і_ї не ви_да_ти.

Не швидко

б) Та вже тре_тій ве_чір як я дів_чи_ну ба_чив;
Хо_жу ко_ло ха_ти, і_ї не ви_да_ти.

Помірно

в) Та вже тре_тій ве_чір як дів_чи_ну ба_чив, Хо_
жу ко_ло ха_ти, і_ї не ви_да_ти.

Вий_ди, вий_ди, дів_чи_но!
Вий_ди, вий_ди, сер_де_ня!

Вий_ди, вий_ди, дів_чи_но!
Вий_ди, вий_ди, сер_де_ня!

росо гіт.

Вий_ди, вий_ди, дів_чи_но!

По_радь мо_є сер_це, риб_чи_но.
Дів_чи_нонь_ка ми_ла ти мо_я.

По_радь мо_є сер_це, риб_чи_но.
Дів_чи_нонь_ка ми_ла_я мо_я.

a tempo

По_радь мо_є сер_це, риб_чи_но.

Напевно, збірники О. Рубця приховують ще не одну історико-текстологічну загадку, що чекає свого з'ясування. А проте й установлені точно або з тією чи іншою ймовірністю наявні в них запозичення після їхнього зіставлення з оригіналами¹⁴ дозволяють дійти таких значущих висновків:

1) переважна більшість записів, уміщених у збірниках О. Рубця [31; 33], має безумовно вторинний характер, оскільки почерпнуті вони з опосередкованих джерел – як друканих, так і, ймовірно, рукописних;

2) залучені записи при тому рідко відтворювалися буквально¹⁵, як правило, вони редагувалися тією чи іншою мірою¹⁶ – не тільки транспонувалися¹⁷, перетактовувалися¹⁸, змінювали величини одиниць числення¹⁹, темпи²⁰, одержували додаткові або, навпаки, утрачали відміни, фермати, мелізми, розспіви, павзи й інші позначки особливостей виконання²¹, але й модифікувалися місцями ритмічно²², мелічно²³ і навіть формально²⁴, перероблялися на багатоголосся дописуванням нижньотерцевих втор²⁵, а також з явним умислом діатонізувалися задля скасування в “мінорі” підвищених ввідних ступенів до основних чи квінтових ладових опор²⁶;

3) орієнтовні місця походження записів на рівні повітів або тільки губерній хоча й старанно указані біля кожного з них²⁷, усе ж довіряти цим вказівкам ніяк не можна, бо там, де в оригіналі не було географічної паспортизації, О. Рубець її просто дописував²⁸, а чітко зазначену він переважно дозволяв собі міняти на іншу, не раз досить віддалену місцевість²⁹.

¹⁴ За браком місця тут немає змоги розглянути їх бодай вибірково. Сподіваюся, зацікавлений читач цілком у стані зробити це самотужки, керуючись вказівками поданого реєстру передруків та їхніх першоджерел.

¹⁵ Пор. з оригіналами [31, № 24, 25, 33, 46, 51, 53, 163, 199, 208].

¹⁶ При тому не враховуються явні помилки друку чи переписування, коли, скажімо, замість оригінальної ноти стоїть сусідня їй чи на відстані терції, замість вісімки – чвертка, або двох шістнадцяток – дві вісімки тощо.

¹⁷ Пор. з оригіналами [31, № 2, 4, 12, 16, 37, 63, 64, 67, 71, 73, 74, 77, 84, 88, 94, 97, 98, 106, 108, 111, 117, 123, 126, 127, 129, 135, 136, 137, 140, 144, 147, 150, 155, 156, 159, 160, 161, 169, 181, 183, 190, 194, 195, 196, 197, 198, 204, 206, 209].

¹⁸ Пор. з оригіналами [31, № 2, 22, 29, 30, 31, 157, 187, 192].

¹⁹ Пор. з оригіналами [31, № 114, 159, 160, 187].

²⁰ Пор. з оригіналами [31, № 2, 4, 12, 90].

²¹ Пор. з оригіналами [31, № 12, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 43, 44, 48, 58, 64, 67, 71, 79, 108, 110, 124, 126, 134, 141, 144, 148, 159, 192, 198, 204, 209].

²² Пор. з оригіналами [31, № 1, 4, 7, 16, 22, 30, 37, 43, 58, 67, 78, 98, 106, 109, 110, 124, 136, 137, 149, 150, 156, 157, 160, 162, 169, 183, 192, 197, 198, 204, 209].

²³ Пор. з оригіналами [31, № 7, 32, 68, 69, 77, 94, 111, 127, 140, 155, 156, 187, 192, 193, 194, 196, 204].

²⁴ Пор. з оригіналами [31, № 43, 45, 68, 69, 169].

²⁵ Пор. з оригіналами [31, № 23, 123]. При тому варто хіба нагадати, що в традиційному українському народному багатоголоссі второю є, як правило, верхній голос – надголосок.

²⁶ Пор. з оригіналами [31, № 2, 4, 7, 12, 16, 29, 30, 31, 32, 60, 73, 74, 77, 78, 94, 97, 98, 106, 108, 110, 111, 127, 134, 140, 144, 155, 156, 158, 159, 162, 166, 181, 193, 194, 195, 196, 197, 206].

²⁷ Без географічної паспортизації виявився лишень один запис [31, № 134].

²⁸ Так, добре відомо, що свої опубліковані записи Олександр Потебня здійснивав у Харкові та Ромні [28, с. 637], О. Рубець же, запозичивши їх, майже всі приписав до Чернігівської губернії.

²⁹ Наприклад, за А. Серовим, опрацьована ним весняна пісня “Ой там на моріжку” походить з “хутора Петрушівка, Борзенського повіту” [36, № 6], натомість О. Рубець, умістивши цю ж пісню в своєму збірнику [31, № 1], вважав за можливе переписати її в Конотопському повіті на тій же Чернігівщині. Танцювальна пісня “І лед тріщить” у його газетній замітці була паспортизована Харківською губернією, а в збірці [31, № 52] виявилася вже зі Стародубського повіту; так само колискова мелодія з початково Глухівського повіту потім перемістилася в Борзенський.

Цікаво, що у своїх збірках О. Рубець редагував (часом навіть значно) власні записи, обнародовані ним відразу після експедиційної поїздки в Україну [32]. Ось так, для прикладу, він виклав мелодію народної пісні “Чом соловей” спершу в указаній газетній замітці, а потім у збірнику [31, № 93]:

4

а) Не скоро и капризно

Чом со_ ло_ вей та не ше_ бе_ че?

б) Не скоро

Чом со_ ло_ вей та не ше_ бе_ че?

Го_ ло_ су не_ ма_ є. Чом бур_ ла_ ка

Го_ ло_ су не_ ма_ є. Чом бур_ ла_ ка

та не же_ нит_ ця? Бог_ до_ лі_ не да_ є.

та не же_ нит_ ця? Бог_ до_ лі_ не да_ є.

Як видно, в кінці четвертого такту збирач поміняв ноту b' на g' , а заодно дві вісімки на пунктовану вісімку з шістнадцяткою, в дев'ятому такті додав фермату та змінив розмір двох останніх тактів, чим, можливо, виправив друкарські похибки, допущені в першій публікації. Проте в наступній з'явилися, в свою чергу, нові помилки – тридцятьдвійкові тріолі (мали би бути шістнадцяткові) у восьмому й одинадцятому тактах, а на початку другого мелорядка (від слів: “Чом бурлака...”) чверткові силабохрони незрозуміло чому перетворилися на вісімкові³⁰. У підсумку й без того незугарно записана коломийкова форма геть чисто затратила притаманні їй типові обриси.

Такі й інші (зазначені вище) переінакшування, звісна річ, позбавляють публікації О. Рубця всякої вірогідності, оскільки немає і бути не може жодної впевненості,

³⁰ Такі ж зміни мелоритмічних малюнків порівняно з первісною публікацією мають місце в збірнику [31, № 39, 57, 103]. Там само в № 35 всі тривалості вдвічі зменшені, а в № 52, навпаки, збільшені вдвічі. У № 172 друга з ряду нота сі-бекар помилково надрукована чверткою (повинна бути вісімка); № 103 перенесений з бурлацьких у чумацькі. Радикально був перероблений ритмічний малюнок № 50 (русальна “Ой зав'ю вінки”).

що й ті записи, оригінали яких залишаються невідомими, не підправлялися під його особисті смаки і погляди на сутність української народної пісенності взагалі та зокрема на її певний зразок. Як однозначно вказують наведені докази, Рубцевій фольклористичній спадщині бракує належної надійності й вона повинна бути вилучена з основного фонду писемних джерел музично-етнографічної інформації³¹. Тож можна лише поспівчувати дослідникам, які нічого не підозрюючи, довірилися авторитетному музикантові та на підставі його фіктивних матеріалів мимоволі дійшли хибних висновків. Утім це аж ніяк не означає, що публікації О. Рубця не мають жодної цінності поза історичною; частина з них, особливо неповторно своєрідні його власні чи кореспондентські записи³², здатні служити відправним моментом для спеціальних порівняльних студій, тільки ставитися до таких записів потрібно якомога обережніше та використовувати їх виключно після ґрунтовної текстологічної експертизи на ймовірність, а найкраще – після зіставлення з оригіналами (звісно, якщо вони відомі).

На тому можна би поставити крапку, якби отриманий загалом негативний висновок не викликав цілком природне здивування: навіщо видатний суспільний діяч, педагог з великої букви і відданий слуга Її Величності Музики, якій присвятився сповна – аж до жакливого каліцтва, свідомо й систематично вдавався до настільки вже недостойних з нинішнього погляду вчинків – привласнення чужих доробків та їх перекручування? Чи ж би винятково з благородних патріотичних поривів, подібно раннім романтикам, що завзято підробляли рідні “старожитності”, аби ще більше облагородити свій народ на зло сусідам?

Тенденційна діатонізація наспівів, послідовно практикована О. Рубцем, свідчить на користь саме такого розуміння його інтенцій: своїми збірниками він явно хотів довести світові, що майже вся малоруська щиронародна творчість основана на церковних ладах і вимагає натуральної гармонізації, а значить, у цьому аспекті нічим не різниться від єдинородного великоруського фольклору. Подібний підхід знайшов собі признание та гарячу підтримку в російських музичних колах – як у пресі, так і в творчості провідних композиторів³³, однак був гостро розкритикований М. Лисенком, який, визнаючи ідею спільності коренів велико- та малоруської народних пісень (й у той спосіб знімаючи з себе можливі звинувачення в прозахідних ухилах), наполягав на виразній характерності для останньої хроматизму, набутого в процесі її європеїзації, і відповідно на необхідності цілковито відмінного за стилем гармонічного осмислення українського фольклорного мелосу [15, с. 359–366].

Подальший хід історії фактично підтвердив правоту основоположника української композиторської школи та музичної фольклористики: нині вже ніхто не сумнівається в наявності хроматизмів у “малоруському” традиційному фольклорі та їхньому головно західноєвропейському походженні. Хоча було б хіба не зовсім справедливо винуватити прихильників теорії повного діатонізму в голій тенденційності, зумовленій виключно культурно-політичними упередженнями та позбавленій будь-яких суто етномузичних підстав. Як відомо, добре вишколений

³¹ Проект такого фонду див. [21].

³² Як знаменита мелодія “Благослови, мати” [31, № 10], яка обійшла всі можливі хрестоматії та яку поставив на чолі свого другого вінка “Веснянок” М. Лисенко, дарма що переконливих відмін її не знайдено понині.

³³ Згідно з даними покажчика [2, с. 199] російські композитори запозичили з Рубцевих публікацій для опрацювання понад двадцять українських народних мелодій.

академічний музикант, передовсім співак або виконавець на інструменті без фіксованого темперованого строю, старається під час виконання музичного твору якомога завищувати чи, навпаки, занижувати півтонові хроматичні тяжіння, щоб надати інтонуванню більшої виразності (“випуклості”). Коли такому музикантові доводиться чути в подібних місцях не настільки яскраво виражену інтонацію (не конче т. зв. нейтральну, але хоч би якоюсь мірою наближену до неї), він схильний сприймати її як неточний (“фальшивий”) тон. Через те кілька транскрипторів здатні оцінювати один і той же звук по-різному, в різних категоріях³⁴. У наведеному вище прикладі 3 передостанній звук у повторюваному мелорядку (зі словами “бачив” і “видати”) Андрій Маркевич почув як високий ввідний тон (версія *a*), натомість як натуральний його сприйняв не тільки Санкт-Петербурзький сольфеджист О. Рубець (версія *b*), а й німецький композитор Едуард Мертке (версія *в*), якого хіба неможливо осудити за “малоросійську тенденційність”³⁵. З того випливає, що діатонічне бачення українського народного мелосу все ж мало деякі психологічні підстави, проте воно було явно гіперболізоване, врешті піднесене в абсолют і заполітизоване на догоду певним суспільним настроям³⁶.

Цим значною мірою пояснюються дії О. Рубця, який взяв на себе місію представити істинне лице української народної пісні в очищеному від нібито стороннього нальоту вигляді та довести людям, які судять про неї за збірниками, зараженими хроматизмом, хибність їхніх уявлень, а заодно дати урок заблуканим душам на прикладах, узятих із цих же збірників та добре відомих читаючій публіці. Рубцеві фольклористичні праці були не просто черговим виданням музично-етнографічних матеріалів, а своєрідним музичним маніфестом нового напрямку в мистецькому та науковому освоєнні покладів споконвічної народної творчості. Звідси – алюзії до пробних опрацювань українських народних пісень А. Серова в третьому випуску збірника обробок О. Рубця і взята з тих же опрацювань мелодія веснянки за перший номер антології [31], а також революційна переміна в методологічному підході до жанрової класифікації вокального фольклору, що відбила важливий здвиг суспільної свідомості в оцінці його ціннісних властивостей: почесне чільне місце, що раніше відводилося “поважній” народній пісні передовсім з історичною тематикою (як у збірниках А. Маркевича, М. Лисенка й ін.), відтепер зайняла обрядова творчість.

Виступ О. Рубця не залишився непоміченим, знайшовши собі як прихильників, так і супротивників, у зв’язку з чим не може не дивувати з позицій сьогодення, що ніхто з тих, чиї записи він використав без жодних посилань, не висловив йому публічно своїх справедливих претензій. Прецінь серед скривджених опинилися не пересічні збирачі-аматори, що були б раді прислужитися знаменитості, а видатні

³⁴ Про це див. також [20].

³⁵ Пор. також показові в цьому плані транскрипції весільної пісні, виконані одночасно з її фонографічного запису етномузикознавцями Александром Лістопадовим, Євгенією Ліньовою, композиторами Сергеем Танєєвим та Александром Гречаніновим ([19] або ж у зручнішій для порівняння редакції [1, с. 131, № 45]).

³⁶ Варто тут згадати, що саме від кінця 50 років XIX століття в російській музиці “Могуча кучка” повела типово романтичну боротьбу з космополітичною “італійщиною” на всіх фронтах, протиставляючи їй засадничо відмінні національні цінності, оперті головно на традиційній народній творчості. Участь у цій боротьбі брала на свій лад також українська композиторська діаспора в обох тодішніх столицях Росії.

особистості, які займали помітні позиції в тогочасному суспільстві – не тільки українському, але й російському. Напевно, тоді сповідувалися інші погляди на авторство етнографічних зібрань, на які не поширювалися права (навіть звичаєві), загальновизнані за художньою творчістю³⁷. Так, М. Лисенко, опрацювавши для хору унікальну веснянку “Благослови, мати” із збірника [31, № 10], не вважав за потрібне вказати її друковане джерело. Відповідно й О. Рубець за мірками своєї епохи, мабуть, нічого не вчинив вартого бодай морального осуду, і тому на явні збіжності між його публікаціями та вже виданими матеріалами ніхто не звертав спеціальної уваги. Крім того, в ті часи сповна ще не усвідомлювалася кардинальна відмінність між писемною та усною музиками, а надто варіантна природа фольклорного твору й обов’язкова розбіжність фіксації його однократного виконання різними записувачами; радше панувало наївне переконання, ніби кожна народна пісня, подібно мелодії композитора, незалежно від конкретних обставин свого озвучення має виглядати на письмі завжди однаково, ба навіть у найдрібніших деталях. А тому мало не кожен тогочасний збирач будь-які відхилення від власного її трактування ладен був розглядати як недоладності чи то співу, чи то запису.

Очевидно, подібні погляди певною мірою поділяв О. Рубець і це спонукувало його вдаватися до більш чи менш значного редагування запозичуваних записів, керуючись своїми особистими фольклорними знаннями. Не випадково ж деякі його виправлення знаходять собі документальне підтвердження в існуючих версіях, як скажімо, у вище наведеному прикладі 1^a, де знак повторення виявляється зміщеним на початок мелодії в точній відповідності до іншого запису М. Лисенка (див. приклад 2). Узагалі складається враження, що в доступних друках О. Рубець вишукував і відбирав наспіви, які були у нього “на слуху” або й, можливо, входили в його персональний репертуар, винесений почасти з сімейного музикування, а почасти засвоєний під час життєвих мандрівок. На те вказує, либонь, географія збірника [31], що виглядає, на перший погляд, довільно вдуманого для годиться, а насправді значною мірою узгоджується з місцями більш-менш постійного перебування фольклориста. Це насамперед рідні для сімейства Рубців терени Чернігівщини та Харківщини, а також нинішньої Черкащини, куди 1852 року службово перевели його батька. Можливо, деякі “чорноморські” пісні в збірнику [31, № 58, 70, 84] пов’язані з експедицією збирача на Кубань 1868 року.

Свій фольклорний репертуар О. Рубець ледве чи перейняв напряду з уст справжніх носіїв народної творчості – селян. У період його збирацької активності (орієнтовно до 1875 року) основними її речниками виступали представники освічених верств, для яких рідна безписемна культура не тільки асоціювалася з патріотизмом і хлопоманією, але й складала невід’ємну частку звичайного побутового (домашнього) музикування. Загалом вона охоплювала десь біля трьох-чотирьох сотень пісень переважно ліричного змісту, що давніше виводили рукописні співаники, а від першої треті XIX століття почали кочувати із збірника в збірник, реєструючи, з одного боку, з іншого ж – пропагуючи той добір зразків, що був чи повинен би бути загальновідомим в очах їхніх ревнителів. Правдоподібно,

³⁷ Подібний стан речей принаймні з юридичного погляду існував у нас чи не до кінця XX століття, хоча, скажімо, Микола Леонтович завжди зазначав джерело запозичених народнопіснених тем своїх хорів.

видатніші знавці цього репертуару освоювали й утримували в пам'яті дець біля його половини, як наприклад, Марко Вовчок, яка хотіла видати 200 наспівів, занотованих з її голосу. Приблизно стільки ж номерів власне й увійшло до Рубцевої антології “216 українських народних наспівів”, можливо, згідно з цією характерною закономірністю епохи³⁸.

Як би там не було, найосновніша музично-етнографічна праця О. Рубця попри свою повну джерельну неспроможність виявилася переломною в історії української музичної фольклористики XIX століття, завершивши і якоюсь мірою підсумувавши її початковий період аматорства (спільно з першими випусками збірника [12; 13]) й одночасно намітивши деякі особливості двох нуртів наступного періоду – “другої хвилі композиторського фольклоризму” та “музично-фольклористичного етнографізму”³⁹, що врешті привели до зародження фундаментального етномузикознавства в Україні. Цим відданий син свого народу чи не найбільше прислужився милій серцю Батьківщині.

Додаток

Олександр Рубець (біографічна довідка)

Олександр Рубець народився 1 (13) жовтня 1837 року в заштатному містечку Чугуєві Харківської губернії в сім'ї командувача місцевим воєнним (козацьким) поселенням, генерал-майора Івана Рубця та його дружини Ганни (з дому Немирович-Данченко). Як уважається, рід Рубців виводився з польської шляхти, що перенісся в Московщину на початку XVII століття. Однак польським він міг бути хіба лиш за громадянством, а не національністю, оскільки в польській мові немає слова “рубець”. Та й не випадково ж сам О. Рубець завжди підкреслював своє українство й до кону залишався запеклим козакофілом, яким зобразив його чугуївський земляк Ілля Рєпін на обох варіантах свого славетного полотна “Запорожці пишуть листа султанові” (козак у білій папасі).

Початкову музичну освіту майбутньому знаменитому музикознавцеві, педагогові, фольклористу, композиторові та диригентові дав чеський музикант Франц Черні, спеціально виписаний з Відня задля цього батьками яскравого юного обдарування. З 1850 року О. Рубець учився в Харківській, далі в Першій київській гімназіях (1853–1858), врешті у славному Ніжинському ліцеї, після закінченні якого (1861) служив у Чернігівській кримінальній палаті помічником судового слідчого. Але вже роком пізніше він вступив до нововідкритої Санкт-Петербурзької консерваторії, де навчався державним коштом спершу в професора вокалу Луїджі Піччюлі (Piccioli), а роком пізніше – у класі професора теорії та композиції Ніколая Заремби. Після успішного закінчення консерваторії (1866) О. Рубця залишили в ній керівником хорового класу, викладачем елементарної теорії музики і сольфеджіо (з 1879 ординарний професор). Також він навчав тієї ж елементарної теорії та співу в багатьох інших столичних навчальних закладах. Для своїх вихованців (а нараховують їх до десяти тисяч) О. Рубець склав цілу низку посібників, які користувалися

³⁸ А втім К. Квітка записав від Лесі Українки також 221 мелодію, однак дещо відмінного репертуарного характеру [9].

³⁹ Докладніше про це див. [22, с. 262; 3, с. 192].

неабиякою популярністю та неодноразово перевидавалися (тут хіба варто згадати, що Станіслав Людкевич назвав О. Рубця одним із основоположників сольфеджіо як консерваторської дисципліни [23, с. 303]). Позатим він уложив “Біографічний лексикон російських композиторів та музичних діячів” (1879) та дещо компонував (обробки, хори, романси, оркестрові твори й ін.).

За словами самого О. Рубця, уже під час навчання в Ніжинському ліцеї він “записував малоросійські пісні”, та, напевно, шире захоплення фольклором йому привив батьківський дім, де, за переказами, радо приймали народних музик та й няньками дітям були місцеві селянки. У кожному разі, О. Рубець один із перших вирушив у терен за піснями, побувавши влітку 1868 року на Кубані, а влітку наступного року – в центрі України. Здобутки цієї останньої експедиції він обнародував у серії дописів до газети “Музичний сезон” [32]. Протягом майже 20 років О. Рубець видав 100 обробок українських народних пісень у п’ятьох випусках (1870–1889) [33], свою найголовнішу музично-фольклористичну працю [31], а ще збірки дитячих пісень, танців, низку обробок російських народних пісень тощо. Крім того, він виявляв інтерес до народного інструментарію, зокрема подарував консерваторії колекції музичних інструментів папуасів (отримані від Миколи Миклухи-Маклая) та середньоазійських народів.

За заслуги О. Рубця обрали дійсним членом Петербурзького відділення Російського музичного товариства (1887) і членом Московської музично-етнографічної комісії (1912), нагородили орденами Св. Анни III ступеня та Даниїла IV ступеня.

Весною 1895 року О. Рубець захворів катарактою очей. Після операції він порушив строгий режим реконвалесценції, подавшись на іспит свого класу в консерваторії, і внаслідок гострого запалення очей осліп. Йому довелося піти у відставку та перебратися до міста Стародуб (Стародуб’є), що на теперішній Брянщині (Росія), де його родина володіла фамільними маєтностями. І тут О. Рубець розгорнув вельми широку громадську діяльність – брав участь у роботі Стародубської думи, організував з’їзд спадкоємців гетьмана Полуботка, влаштував свято деревосадіння з метою закласти міський парк, з пенсії збудував сільську школу, відкрив і утримував музичну школу, школу малювання, курси крою та шиття, кінотеатр тощо, а ще надиктовував книгу “Перекази, легенди та сказання Стародубської сивої старовини” (1911), спомини про роки перебування в гімназії (1911) та консерваторії (1912).

28 квітня (11 травня) 1913 року О. Рубець упокоївся в Стародубі та як заслужений городянин був похований в огорожі (на цвинтарі) місцевої Вознесенської церкви. Після Другої світової війни цю церкву разом з могилою Великого Подвижника радянська влада стерла з лиця землі.

Список використаної літератури

1. *Алексеев Э.* Нотная запись народной музыки : Теория и практика / Эдуард Алексеев. – М., 1990.
2. *Бачинская Н.* Народные песни в творчестве русских композиторов / Нина Бачинская. – М., 1962.
3. *Букало Н., Луканюк Б.* Михайло Вербицький як збирач народних пісень / Наталія Букало, Богдан Луканюк // Вісник Львівського університету. – Львів, 2012. – С. 180–198. – (Серія: Мистецтвознавство. Вип. 11).

4. Двісті українських пісень / [співи і слова зібрала Марко Вовчок, у ноти завів Едуард Мертке]. Тетрадь перша. – Лейпціг ; Вінтертур, [1866].
5. *Едличка А.* Собрание малороссийских народных песен : в 2 ч. / Алоиз Едличка. – Санкт-Петербург, [1860]. – Ч. 1.
6. *Едличка А.* Собрание малороссийских народных песен : в 2 ч. / Алоиз Едличка. – Санкт-Петербург, [1861]. – Ч. 2.
7. *Квітка К.* Вибрані статті : у 2 ч. / Климент Квітка. – К., 1985. – Ч. 1.
8. *Квітка К. М.* Лисенко як збирач народних пісень / Климент Квітка. – К., 1923. – (Українська Академія Наук. Повідомлення Музично-Етнографічного Кабінету. Ч. 1).
9. *Квітка К.* Народні мелодії : 3 голосу Лесі Українки / Климент Квітка. – К., 1917–1918.
10. *Колесса Ф.* Кілька слів про збиране і гармонізоване українських народніх пісень з доданем листів Миколи Лисенка / Філярет Колесса // Артистичний вісник. – 1905. – № 2–3. – С. 16–20; № 4. – С. 35–39; № 5. – С. 51–53.
11. *Колесса Ф.* Народний напрям у творчості Миколи Лисенка / Філярет Колесса // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Т. 61, кн. II. – С. 254–263.
12. *Лисенко М.* Збірник українських пісень : у 7 вип. / Микола Лисенко. – Лейпціг ; К., 1868. – Вип. 1.
13. *Лисенко М.* Збірник українських пісень : у 7 вип. / Микола Лисенко. – Лейпціг ; К., 1869. – Вип. 2.
14. *Лисенко М.* Молодощі / Микола Лисенко. – К., 1875.
15. *Лисенко Н.* Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем / Николай Лисенко // Записки Юго-Западного Отделения Императорского Географического Общества. – К., 1874 (за 1873 год). – Т. 1. – С. 339–366 + 28 с. нотного додатку.
16. *Лисенко М.* Збірка народніх пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народніх / Микола Лисенко. – К., 1908.
17. *Лисенко М.* Зібрання творів : у 20 т. / Микола Лисенко. – К., 1956. – Т. 20.
18. *Лисенко М.* Зібрання творів : у 20 т. / Микола Лисенко. – К., 1958. – Т. 19.
19. *Листопадов А.* К вопросу о записях народных песен / Александр Листопадов // Музыка и жизнь. – 1909. – № 1. – С. 5–6 (нотное приложение).
20. *Луканюк Б.* Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського / Богдан Луканюк // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 9–53. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 14).
21. *Луканюк Б.* Про основний фонд писемних джерел музично-етнографічної інформації / Богдан Луканюк // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Польові дослідження. – Львів, 1991. – С. 45–53.
22. *Луканюк Б.* Ходовицька збірка Івана Колесси / Богдан Луканюк // Родина Колессів у духовному та культурному житті України ХІХ–ХХ століття : зб. наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 261–290.
23. *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / Станіслав Людкевич. – Львів, 2000. – Т. 2.
24. *Максимович М.* Голоса украинских песен / Михаил Максимович, Александр Алябьев. – М., 1834. – Т. 1.
25. *Маркевич А.* Малороссийские народные песни / Андрей Маркевич // Записки о Южной Руси. – Санкт-Петербург, 1857. – Т. 2.

26. *Маркевич А.* Українські пісні з голосами / Андрій Маркевич. – Санкт-Петербург, 1861.
27. *Маркевич М.* Южно-руські пісні з голосами / Микола Маркевич. – К., 1857.
28. *Потебня А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен : в 2 т. / Александр Потебня. – Варшава, 1887. – Т. 2. : Колядки и щедровки.
29. *Потебня О.* Українські пісні / Олександр Потебня. – Санкт-Петербург, 1863.
30. *Правдюк О.* Українська музична фольклористика / Олександр Правдюк. – К., 1978.
31. *Рубец А.* Двести шестнадцать народных украинских напевов / Александр Рубец. – М., [1872].
32. *Рубец А.* Несколько слов о малороссийских народных песнях / Александр Рубец // Музыкальный сезон. – 1869. – № 2 (6 ноября). – С. 1–2 ; № 3 (13 ноября). – С. 3–4; № 6 (4 декабря). – С. 4.
33. *Рубец А.* Сборник 100 украинских народных песен / Александр Рубец. – М., 1889.
34. *Свитова К.* Народные песни Брянской области / Клавдия Свитова. – М., 1966.
35. *Серов А.* Музыка южно-русских песен / Александр Серов // Основа : Южно-русский литературно-ученый вестник. – 1861. – Т. III. – С. 15–24; Т. IV. – С. 94–107.
36. *Сокальский П.* Русская народная музыка / Петр Сокальский. – Харьков, 1888.
37. *Чубинский П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. Матералы и исследования : в 7 т. / Павел Чубинский. – Санкт-Петербург, 1872. – Т. 3.
38. *Штейнпресс Б.* Первый украинский сборник украинских народных песен (историко-критический очерк) / Борис Штейнпресс // Голоса украинских песен / изданные Михаилом Максимовичем. – 2-е изд. – М., 1961. – С. 87–145.
39. *Piśni, dumki i szumki ruśkoho naroda na Podoli, Ukraini i w Małorossyi / Spysani i polożeni pid muzyku Antonom Kocipińskim.* – W Kijewi i Kamińci Pod., 1862. Persza Sotnia.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

TO THE DISPUTES SURROUNDING THE MUSICAL-ETHNOGRAPHIC HERITAGE OF OLEKSANDER RUBEC'

Bohdan LUKANIUK

*The Scientific Laboratory of Music Ethnology,
Lviv Mykola Lysenko National Music Academy
5, Nyzhankivsky str., room 53, Lviv, Ukraine, 79005
tel.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net*

Although the credibility of the musical ethnographic heritage of Oleksandr Rubec' has not been addressed to the fullest extent, this article attempts to resolve a complex

textological problem within the context of specific features of that particular era in the history of Ukrainian ethnomusicology.

Key words: history of folkloristics, ethnomusicological textology, Oleksandr Rubec'.

К СПОРАМ О МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ АЛЕКСАНДРА РУБЦА

Богдан ЛУКАНЮК

*Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкальной этнологии,
Львовская национальная музыкальная академия имени Микола Лысенко,
ул. О. Ныжанковского, 5, комн. 53, Львов, Украина, 79000,
тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net*

Поскольку вопрос о достоверности музыкально-этнографического наследия О. Рубца остался не выясненным до конца, в статье сделана попытка решить эту сложную текстологическую проблему в контексте специфических особенностей тогдашней эпохи в истории украинской фольклористики.

Ключевые слова: история фольклористики, этномузыковедческая текстология, Александр Рубец.