

МЕТОДОЛОГІЯ І ПРАКТИКА ДОКУМЕНТУВАННЯ ФОЛЬКЛОРУ

УДК 78:001.891(73)"19"

МЕТОДОЛОГІЯ ПОЛЬОВОЇ РОБОТИ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Лариса ЛУКАШЕНКО

*Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології,
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
вул. Остапа Нижанківського, 5/53, 79005 Львів, Україна,
тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: larysa.lukashenko@gmail.com*

Проаналізовано методологію польової роботи в американській етномузикології другої половини ХХ століття: коротко висвітлено засадничі положення двох провідних методологічних напрямів. Детальніше розглянуто методіку польової роботи музично-антропологічного спрямування, в основу якого покладено пізнання і розуміння музики як універсального аспекту людської діяльності. Розвідка оперта на розробки таких відомих учених, як Алан Мерріам та Бруно Неттл. Висвітлено сучасний стан фіксування фольклорної традиції у Сполучених Штатах Америки. У додатках подано деякі форми документації польового матеріалу та дозвільних документів.

Ключові слова: американська етномузикологія, методіка польової роботи, цілі та методи польової роботи, техніка, метод, нові методології.

Американська етномузикологія другої половини ХХ століття

У другій половині ХХ століття в результаті певних наукових, цивілізаційних, політичних та соціальних процесів центр етномузикологічних досліджень переноситься з Європи в Сполучені Штати Америки, які вже від 1930–1940-х років поступово почали виходити на передові позиції, а в 1950-х стали безумовним лідером у цій науковій галузі. Початок нового “американського” періоду ознаменований створенням фахових об’єднань – “Міжнародної ради народної музики”¹ (1947) і “Товариства етномузикології”² (1955) – що офіційно представляють науку, яка від 1950 року, за пропозицією нідерландського вченого Яапа Кунста, стала називатись етномузикологією³.

¹ “Міжнародна рада народної музики” (International Folk Music Council), у 1982 році перейменована на “Міжнародну раду традиційної музики” (International Council for Traditional Music), проводить щорічні конференції та випускає “Щорічник традиційної музики” (The Yearbook for Traditional Music), заснований 1949 року.

² “Society for Ethnomusicology” з 1956 року випускає щорічний журнал “Ethnomusicology”.

³ Такою є відома і загальноприйнята версія запровадження терміна “етномузикологія” в науковий обіг. Насправді ж історія його походження має значно складніший перебіг.

На відміну від попереднього етапу “порівняльного музикознавства”, представники якого, як відомо, віддавали перевагу кабінетним студіям, перекладаючи експедиційно-польову роботу здебільшого на плечі нефаківців-кореспондентів, в Америці збирацька практика та особиста участь у ній науковця-етномузиколога стали важливим та невід’ємним етапом дослідження [20, s. 95–96]. Великою мірою завдяки цьому до середини ХХ століття в Америці згромаджується велика кількість фономатеріалів, що відзначаються ретельністю записів, досконалістю документування і становлять вагоме підґрунтя для теоретичних студій [20, s. 96]. У цей же період технічний розвиток суспільства сприяв тому, що стали можливими багатогодинні аудіозаписи, кінозйомка, а згодом відеозапис, що значно спростили технічну сторону експедиційної роботи [4, с. 9].

Бурхливий розвиток американського етномузикознавства цього періоду виявляється неоднорідним, багатовекторним – це зумовлено стрімким науковим поступом в інших галузях науки, достатньо накопиченою на цей час джерельною базою вивчення різноманітних культур з різних куточків світу, еміграцією до Америки видатних представників берлінської школи порівняльної музикології (Еріх М. фон Горнбостель, Курт Закс, Джордж Герцог, Мечислав Колінські та пізніше Клаус П. Вахсманн) та багатьма іншими чинниками.

Загалом у кінці 1950-х – на початку 1960-х років в американській етномузикології сформувалися два основні методологічні напрями. Це явище Б. Неттл означає як дуалізм північноамериканської школи [12, р. 267].

Перший напрям репрезентують науковці переважно із музикологічною освітою, що вбачають у чужих музичних культурах насамперед відмінні засади творення і побутування. Тому дослідників, щоб пізнати незнайому музичну культуру, необхідно практично оволодіти її музичною мовою. Настільною книгою для науковців стає праця засновника та лідера цього напрямку Мантла Гуда (Mantle Hood) “Етномузиколог” (1971) [9]. У ній детально розглянуто методіку освоєння іншої музичної культури людиною із певним музичним досвідом, так звана концепція “бі-музикальності”¹ [4, с. 10]. “Шлях до пізнання чужої музичної мови передбачає автоматичне перетворення науковця в учня, який повинен освоїти певний незахідний стиль музикування (в польових умовах чи вдома), переймаючи його безпосередньо від кращих виконавців досліджуваного народу” [4, с. 11]. А успіху польової роботи, за словами вченого, сприяє вдала комбінація трьох речей: володіння технікою, базових знань про досліджуваний предмет та великої обережності щодо цінностей і почуттів інших людських істот [9, р. 202; цит. за: 16, р. 71]. Однак виїздам “в поле” вчений запропонував альтернативу – запрошував до Каліфорнійського університету в Лос-Анджелесі, де він працював, професійних музикантів-вчителів². У такий спосіб досягнути музичну традицію певного

Авторство цього терміна, як це обґрунтовує в своєму дослідженні Богдан Луканюк, належить видатному українському вченому Клименту Квітці [1; 3].

¹ Уперше запропонована у статті “Виклик бі-музикальності” (The Challenge of “Bimusicality” // *Ethnomusicology*. – 1960. – Vol. 4. – № 2. – P. 55–59).

² Серед яких були Хозе Маседа (Філіппіни), Квабена Нкетіа (Гана) та Хард’я Сусіло (Ява) й інші.

народу могла одночасно ціла група студентів чи науковців, не виходячи за межі аудиторії. Починаючи з 1960 року, програма М. Гуда пропонувала засвоєння яванської, перської, японської, мексиканської, індійської, балінезійської, грецької та африканської музики [11, р. 9].

Основна концепція *другого напрямку в американській етномузикології* – дослідження музики як невід’ємної частини усєї культури, що вимагає, окрім власне музичних досліджень, обов’язкового вивчення та усвідомлення специфіки культурно-соціального контексту. Тому ця течія, окрім етномузикологів, об’єднує й учених з антропологічною освітою. Запозичуються й методи споріднених наук, зокрема культурної антропології, статистики, психології, соціології тощо. Завдяки цьому відкривається можливість міждисциплінарних та крос-культурних порівнянь, що своєю чергою створює платформу для широких теоретичних узагальнень. Основоположником цього напрямку вважається Алан Паркгерст Мерріам (Alan Parkhurst Merriam), а основні методологічні засади висловлені передусім у фундаментальній праці “Антропология музыки” (1964) [10]. На відміну від Мантла Гуда, “Мерріам фактично не пропонує принципово нових методів вивчення традиційної музики – він намагається лише, критично просіваючи, осмислювати та зводити воедино наявні на той час погляди на сутність етномузикології як наукової дисципліни, і це дозволяє йому сформулювати власний, цілком оригінальний з методологічної точки зору підхід” [4, с. 13]. Варто зазначити, що цей методологічний напрям протягом кількох наступних десятиліть домінував у студіях над традиційною музикою не тільки у США, але й у більшості країн Європи і світу та є провідним до сьогодні.

Отож, у зв’язку з цими двома генеральними напрямками в американській етномузикології втворилися *дві концепції польової роботи* як одного із засадничих етапів етномузикологічного дослідження.

Перша концепція – аби пізнати суб’єктивну та об’єктивну сутність досліджуваної музичної культури, етномузиколог повинен спробувати стати її носієм. Такий підхід особливо актуальний для вивчення традиційного професійного мистецтва (за словами Б. Неттла, для дослідника професійної музики краще побути учнем, аніж опитувачем).

В основі *другої концепції* – пізнання і розуміння музики як універсального аспекту людської діяльності з перспективою створення єдиної науки, спільної для всіх культур – так званої універсальної етномузикології.

Методологія польової роботи. За словами Бруно Неттла, кількість вимог, що їх сучасні вчені ставлять до організації та якості польової роботи, повинна бути рівноцінно представлена у відповідній методичній літературі, але, як виявилось, це не так. Концепція “всеохопності” етномузикологічного дослідження, “антропології музики як дисципліни, що досліджує всі музичні культури, крім західної” [10, р. 37] породжує проблему незчисленної кількості підходів та методик її практичного вивчення. Саме через це розділи в етномузикологічній літературі, присвячені методології польових досліджень, торкаються або переважно загальних стратегічних питань (А. Мерріам), або ж виконані у формі загальних порад та рекомендацій (Б. Неттл), а конкретні методичні розробки, націлені на дослідження певних об’єктів, для вивчення інших видаються майже непридатними. Тому на-

прошується висновок, що кожен дослідник, приступаючи до виконання проекту, повинен розробити власну методичну програму.

Алан Меріам у своїй праці “Антропология музыки” обґрунтовує цілі та методи польової роботи як частину загальної стратегії дослідження. Він акцентував на відмінності понять “техніка” та “метод”. *Техніка* стосується способів збирання даних у полі, формулювання питань до інформантів, складання питальників тощо і детально на розгляді цих пунктів учений не зупинявся. *Метод* – широка і комплексна проблема, яка, окрім техніки, охоплює постановку дослідницької проблеми чи гіпотези, польової проблеми та напряму дослідження, а також – теоретичне обґрунтування роботи. У зв’язку з цим учений ввів поняття *відповідності теорії до методу* (і продовжуючи його думку – методу до техніки), і цю відповідність назвав найважливішим і найменш висвітленим аспектом дослідницької роботи (що, знову-таки, пов’язано з проблемами, з одного боку, “всеохопності” теорії, а з другого – із необхідністю вченого все ж таки якось обмежувати поле дослідження) [10, р. 39–40].

Отож, за словами А. Мерріама, “методологія” насамперед повинна полягати в таких поняттях:

- формулювання гіпотез, врахування мінливості об’єкта дослідження, об’єктивна оцінка отриманих даних, аналіз і систематизація результатів;
- взаємопов’язання одночасно двох методів – польової та лабораторної роботи з обов’язковою перевіркою теорій на польових матеріалах;
- розрізнення підходів до вивчення основних чотирьох видів етномузики: “примітивної”, “екзотичної”, “народної” та етномузикологічних досліджень музики Заходу;
- розуміння відмінності між поняттями “техніка” та “метод”: при дослідженні різних суспільств можуть бути використані різні техніки дослідження, але метод дослідження має бути єдиний для всієї науки [10, р. 37–38].

Теоретичне обґрунтування дослідження, за А. Мерріамом, визначає польовий метод, а він, своєю чергою, – вибір відповідної техніки. Тому, залежно від теоретичної основи, дослідження може бути спрямоване на окремий аспект культури або на цілу культуру як складне комплексне явище. Відповідно до цього автор визначив такі типи дослідження:

- дослідження, спрямоване на запис і аналіз музики й основане на збиранні фактів і описовому підході до аналізу. Його основна мета – записати відповідні зразки музичних творів для подальшого лабораторного аналізу;
- дослідження, спрямоване на розуміння музики в контексті людської поведінки. Основна мета – крім власне музичних фактів, вивчити інформацію, що лежить поза музичним звуком;
- екстенсивне дослідження, що передбачає неглибоке та швидке накопичення матеріалів на великій території. Забезпечує широкий погляд на цю територію, переважно в структурному плані. Основна мета – загальний огляд і визначення кола проблем, котрі надалі складатимуть основу більш детальних студій;
- інтенсивне дослідження – глибоке і ґрунтовне дослідження в обмеженій географічній зоні. Основна його мета – найповніше вичерпання музичних і екстрамузичних матеріалів обраної зони [4, с. 45; 10, р. 41–42].

Також А. Мерріам навів приклади доповнюючих способів польового дослідження. Це “місцеві дослідження” (spot studies), які, як правило, проводять на завершення перебування в полі. Подібне дослідження зводиться до перевірки відповідності зібраних даних ширшому контексту. Наприклад, вивчаючи однорідне суспільство, дослідник, який постійно перебував в одному населеному пункті, в останній тиждень польової роботи проводить місцеве дослідження в сусідніх пунктах, перевіряючи зібрані дані у “сторонніх інформантів”.

Ще один спосіб – повторні дослідження (restudies) однієї території у виконанні цього ж або іншого дослідника, для якого можливі різні мотивації [10, р. 49–52].

В основі проекту повинна лежати проблема, ретельне формулювання та планування дослідницького процесу. Передумовами для планування автор назвав такі критерії:

- знайомство із опублікованими даними з різних галузей, вирішення питання технічного забезпечення та підбору персоналу;
- точне формулювання дослідницької мети, яке великою мірою визначає польовий метод і техніку, а також аналіз зібраних матеріалів;
- критерій методологічної точності, тобто необхідність перевіряти та коректувати методологію;
- критерій точного визначення результату дослідження [4, с. 45; 10, р. 43–44].

Обов’язковим етапом об’єктивного дослідницького процесу має бути використання альтернативного джерела інформації або оцінка духовного чи матеріального продукту людьми, що його створили. За термінологією Пола Боганана (Paul Bohannan), має бути два джерела інформації – аналітичне (зовнішньокультурне, яке забезпечує дослідник) та народне (внутрішньокультурне, що ґрунтується на думках і поняттях самих носіїв досліджуваної культури) [10, р. 31–32].

Польове дослідження, окрім методу, безпосередньо пов’язане і з науковою концепцією. Алан Мерріам назвав принаймні шість обов’язкових категорій, на які має опиратись етномузикологічне дослідження, що охоплює не лише звуковий, але і соціальний, психологічний, культурний та естетичний аспекти. Це:

- музична матеріальна культура (музичні інструменти);
- пісенні тексти;
- види (жанри) пісень;
- відомості, пов’язані з існуванням музиканта в суспільстві (проблеми вибору професії, професіоналізму та економічного заохочення музиканта, його суспільний статус, процес навчання музиканта тощо);
- зв’язки та функції музики відносно інших аспектів культури;
- вивчення музики як культурно-творчого процесу, котре ґрунтується на розумінні функції та значення музики, що побутує в досліджуваному суспільстві, а також містить й ширші культурологічні аспекти (такі як: чи вважати музику естетичною, чи лише чисто функційною діяльністю; або чи споріднена музика з іншими видами мистецької діяльності тощо) [10, р. 44–48].

Розділ, присвячений польовим дослідженням у книзі Бруно Неттла, здебільшого оглядовий та узагальнюючий. На початку автор зазначив, що “світові культури – явище складне, і музичне життя складається із безлічі різноманітностей”, тому підхід має бути обережним і обачним [13, р. 63]. Брак відповідної методоло-

гічної літератури він пояснив тим, що етномузикознавча польова робота, будучи видом наукової діяльності, окрім того є ще й мистецтвом. Вона передбачає встановлення особистісних стосунків, а такі стосунки не можна побудувати, спираючись на писані інструкції. Цим він і пояснив відсутність конкретних методологічних вказівок у своїй роботі, і “вказав лише деякі засоби – технічні та інтелектуальні, що можуть стати у пригоді”, зазначивши, що цей розділ варто приймати як поради [13, р. 64].

Бруно Неттл виклав свої думки в формі ревію, детально не спиняючись на якихось конкретних проблемах. Та попри це він все ж таки торкнувся деяких питань етномузикознавчої концепції, методології, а також техніки виконання польових досліджень. Учений відзначив відмінність специфіки концепції “бі-музикальності” й антропологічного підходу. Наголосив на різних методологічних підходах до вивчення безписемної або розвиненої професійної культур, вказав на необхідність обмеження предмета дослідження, неупередженість до запису незапланованої інформації тощо. Визначив основні типи польового дослідження, в основному повторюючи А. Меріама: а) загальне збирання зразків (Френсіс Денсмор, плем’я Тетон Дакота, 1918), б) розгляд місця музики в культурі та вивчення культурних цінностей (дослідження Мак-Алестера про обряд Ворожого Шляху в племені Навахо, 1954) та ін. Однак доповнив його ще одним типом – коли дослідник фіксує увесь музичний матеріал або досвід одного інформанта – вказуючи, що звукозапис музичних біографій звичайних осіб міг би стати альтернативним методом отримання інформації [13, р. 66–68].

Учений також згадав про короткі польові виїзди та визначив цілі, для яких їх застосовують. Застеріг від поразки, якої може зазнати дослідник при спробі селекції однієї частини матеріалу від іншої: наприклад, творів давньої традиції від новіших, оскільки цієї відмінності респонденти, як правило, не помічають. Продовжуючи тему не зовсім успішних експериментів, Б. Неттл дав приклади невдалого досвіду так званих “пуристів”¹ – збирачів, яких цікавила лише “чиста” інформація одного спрямування [13, р. 68–69].

Окремо Б. Неттл описав спосіб етномузикологічного дослідження, за якого вчений не виїжджає у терен, а безпосередньо проживає у досліджуваному суспільному середовищі. Як приклад він згадав цікаву практику Франса Боаза ще з ХІХ століття, який експериментував з індіанцями, навчаючи їх методів і теорії антропології – і це дало важливі й об’єктивні звіти про їхні культури. Цікаво, що цей метод цілком протилежний до практики Мантла Гуда, за якою етномузикологи вивчали тубільну культуру [13, р. 69–70].

Бруно Неттл розповів про альтернативні види згромадження матеріалу за допомогою пошти, про запис в умовах студії, аналізуючи їх переваги і недоліки [13, р. 71–73].

Щодо техніки запису, тут учений дав кілька рекомендацій до змісту питальників за такими темами: загальні відомості про музику, про кожен рід музики, про кожного інформанта (від нього самого та від інших осіб), про кожен пісню або

¹ Від англійського прикметника *pure* – чистий.

твір, про музичні інструменти тощо. Як практичний приклад він цитував питальник Девіда Мак-Алестера для роботи в племені Навахо [13, р. 73–81].

Серед практичних порад у Б. Неттла знаходимо застереження на випадок виникнення непорозуміння між респондентом і збирачем. Він вказав на необхідність створення відповідних умов запису (оптимального середовища та настрою респондента), навів поради, як здобути прихильне ставлення респондента (почати співати самому; пригадати слова, коли респондент не може почати твір; запропонувати послухати фрагмент запису; запропонувати винагороду, якщо в цій культурі таке культивується тощо). Не можна критикувати респондента, коли він починає співати сучасні твори. Треба бути терплячими й обережно спрямовувати респондентів у потрібне русло (тим більше, що антропологи вже давно погодились із сентенцією: “респондент завжди має рацію”). Бруно Неттл зазначив, що добрим способом виявлення матеріалу є зібрати кількох респондентів разом і попросити їх проспівати один для одного. Це дає можливість дослідити варіанти, інтонаційне поле, рівень стандартизації, аспекти пам’яті. Можна застосувати метод, згідно з яким збирач умисно спотворено відтворює твір для того, щоб респондент виявив допущені помилки (цей метод широко застосовується в лінгвістиці). Не можна робити запис без згоди на це респондента [13, р. 81–88]. Окремі рекомендації зробив учений щодо технічного обладнання, архівування та збереження даних [13, р. 88–96].

Сучасний стан збирацької роботи у Сполучених Штатах Америки. На сьогоднішній день побажання А. Меріама про створення універсальної етномузикології на базі фольклору США майже справдилося. Етномузикологія досліджує усі дотичні антропологічно-культурологічні сторони музичного мистецтва, з одного боку, та музичне мистецтво як частину цивілізації і культури не тільки традиційної, але й сучасної, з іншого. Наприкінці ХХ століття з’явилася низка наукових розробок найрізноманітнішого спрямування, присвячених зокрема вивченню модернізації та вестернізації традиційної музики [14], етнофонії й естетики [7], міської музики [19], музики переселенців, вуличної музики та нової традиційної музики – популярних прозахідних форм в африканських, південноамериканських та східних містах (таких, як латиноамериканська *salsa*, африканський *highlife*, конголезькі *juju*, *kwela* чи *tarabu* [6; 18], чи музики японських та індійських кінофільмів [5; 15]), і врешті, місцевих звукозаписувальних індустрій, які останнім часом виникли в Африці й Азії, та їх ролі в етнокультурних змінах [17] тощо [11, р. 12].

Нові методології використовуються й у подальших процесах аналітичної обробки та наукового тлумачення здобутої інформації. Це – залучення кібернетичних аспектів (дослідження систем управління), застосування інформаційної теорії (як накопичується, передається та зберігається етномузична інформація), семіотичні (інтерпретація музичних та екстрамузичних явищ у системі знаків і символів) і структуралістські студії (ідентифікація структурних правил, що керують певними культурними явищами) та ін., що зумовлюють помітні новації й у методі збирання і накопичення інформації.

Більше того, ця універсальна наука виходить за межі дослідницьких закладів і стає частиною громадської діяльності суспільства. У 1976 році в Конгресі США

було ухвалено закон про створення Американського фольклорного центру (AFC), в якому розробляють і виконують багато різних програм з документації, збереження та презентації американського фольклору. Центр проводить і координує проекти з документації фольклору, розробляє навчальні програми, що містять онлайн-презентації, організовує конференції, лекції, концерти тощо; надає технічні, адміністративні та консультаційні послуги громадським організаціям, навчальним закладам, ученим, педагогам та іншим федеральним і державним організаціям. При AFC діє Архів, заснований 1928 року при Бібліотеці Конгресу, який є найбільшим документальним зібранням фольклорних матеріалів Америки.

Сьогодні майже кожен американський штат має програму з документації та збереження свої культурної спадщини. Нове покоління професійно підготованих фольклористів вийшло з університетських лав, чимало з них працюють нині в державних і громадських організаціях зі збереження культурної спадщини. Однак у процес документації фольклору залучають також волонтерів і звичайних громадян. Очевидно, що саме для широкого загалу та науковців-початківців співробітник AFC Пітер Бартіс розробив методичну програму “Фольклор і польова робота: Вступ у техніку збирацької роботи” [8], у якій подано відповіді на найпростіші питання: що збирати, як проводити польове дослідження, як його планувати та виконувати, підготовка і базове спорядження тощо. Тут у простій і популярній формі повторено усі базові методологічні принципи, запропоновані в авторитетних наукових виданнях.

Мою увагу привернув розділ “Зберігання колекції та початки архівування”, в якому акцентовано, що, незалежно від компетенції збирача (професіонал чи аматор) та цілей документування, усі матеріали потрібно згромаджувати, зберігати й оформляти згідно з архівними стандартами. Далі перелічено елементарні правила безпеки, умови надійного зберігання матеріалів, а також дано поради щодо маркування та паспортизації. У додатку подано необхідні форми, які потрібно заповнити для депонування матеріалів в Архіві AFC:

- 1) паспортний листок інтерв'ю (див.: Додаток № 1);
- 2) паспортизація аудіо- та відеофіксацій із тематичним (інципітним) списком творів, зазначенням метражу, виконавців (див.: Додаток № 2);
- 3) паспортизація та список фотографій (див.: Додаток 3);
- 4) і без чого неможливе жодне польове дослідження – дозвільний документ (Release Form, див.: Додаток № 4), який кожен респондент підписує перед початком інтерв'ю і в такий спосіб дає дозвіл на використання записаних від нього матеріалів для наукових, навчальних та інших цілей. У цьому документі виконавець також дає згоду на використання матеріалів у виставках, презентаціях, публікаціях (в тому числі електронних) та інших формах діяльності інституції й абсолютно і беззаперечно згоден із наступним їх опрацюванням, публікацією, копіюванням збирачем або його правонаступником. У завершальному абзаці зазначено, що збирач може в майбутньому використовувати в перелічених вище цілях ім'я, відео чи зображення, записи виконання та голосу респондента без подальшої додаткової згоди.

Потрібно наголосити, що зазначена практика отримання дозволу на використання зафіксованих матеріалів майже не використовується в сучасній польовій

діяльності українських етномузикологів. Але, зважаючи на нинішні активні законотворючі процеси і зокрема у царині авторського права, вже у найближчому майбутньому це стане конечно необхідним.

Підсумовуючи, доцільно констатувати, що в американській етномузикології другої половини ХХ століття було запропоновано та науково обгрунтовано нові концепції, а відповідно й нову методологію і техніку їх реалізації. Це передусім зумовлено розвитком, а радше перевагою антропологічного спрямування науки. Отож, порівняно із відмінним східнослов'янським та конкретніше українським підходом, що здебільшого спирається на структурно-типологічні засади дослідження музичного фольклору, в Америці використовується значно ширший і різноманітніший арсенал стратегій, способів та їх реалізацій. Очевидно, наздоганяти Америку не потрібно, та й навряд чи вдасться, але сьогодні доцільно використати досвід, напрацьований та успішно застосований передовими світовими інституціями.

Насамперед потрібно уніфікувати та стандартизувати вимоги до здійснення й оформлення польових записів (у перспективі для укладання загальноукраїнського електронного аудіо- та відеоархіву).

На інтернет-сторінках провідних архівів народної музики розмістити елементарні рекомендації та необхідні паспортні бланки для збирачів-аматорів чи початківців. Оскільки зараз аудіо- та відеозаписувальні пристрої є чи не у кожного, тому, гадаю, знайдеться немало осіб, які захочуть зафіксувати та належно зберегти для наступних поколінь творчість своїх бабусь і дідусів.

Адаптувати до українського законодавства та запровадити документально-правове оформлення зібраного матеріалу. Це буде чесно, передовсім, щодо респондентів, які після від'їзду збирачів, а то й ще під час сеансу міркують, чи не будуть їхні записи потім продані чи використані в інших комерційних цілях. Важливо, щоб респонденти або їхні родичі володіли інформацією, де зберігаються записані матеріали, мали до них доступ, а також документ, який дасть їм право позиватися в разі необумовленого використання записів.

У перспективі (на фоні невинного згасання усної, насамперед обрядової музичної культури) українську етномузикологію ймовірно чекає шлях, уже проторений американською наукою – це вивчення соціокультурного контексту фольклорних музичних явищ сучасного середовища. Отже, услід за Америкою та сусідніми західноєвропейськими країнами, насамперед Польщею, в Україні, потрібно сподіватися, будуть реалізовані ті музично-антропологічні дослідження, наріжний камінь яких заклав майже століття назад ще Климент Квітка [2], які однак майже не здійснювались через вкрай несприятливі історичні умови.

Список використаної літератури

1. *Квітка Климент*. Максимович і Алябьев в історії збирання українських мелодій // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – Київ, 1928. – Вип. 1. – С. 119–144. – URL: https://7772916b-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/zpkkvitky/KK-35_28-Maksymovych_i_Aliabjev.pdf (дата звернення: 23.01.2016).

2. *Квітка Климент*. Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту // Збірник історично-філологічного відділу. – Київ: УАН, 1924. – № 13. – (Праці Етнографічної Комісії. – Вип. 2). – URL: https://7772916b-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/zpkkvitky/КК-15_24-Professional.pdf (дата звернення: 23.01.2016).
3. *Луканюк Богдан*. До історії терміна “етномузикологія” // Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1 / Упорядник – Богдан Луканюк. – С. 9–32. – (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. – Вип. 12).
4. *Фримерштейн Вікторія*. “Антропологія музики” Алана П. Мерріама [препринт]: Дипломна робота / Науковий керівник – Богдан Луканюк; Львівська державна музична академія імені Миколи Лисенка. – Львів, 2001.
5. *Arnold Alison*. Aspects of Asian Indian Musical Life in Chicago / Selected Reports in Ethnomusicology. – 1985. – VI.
6. *Bloom Joseph*. Problems of Salsa Research / Ethnomusicology. – 1978. – XXII. – P. 137–158.
7. *Feld Steven*. Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kalumi Expression. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
8. *Folklife and Fieldwork: An Introduction to Field Techniques* / 1st ed. prep. 1979 by *Peter Bartis*, revised 2002; Library of Congress. – Washington, 2002.
9. *Hood Mantle*. The Ethnomusicologist. – New York: McGraw Hill, 1971.
10. *Merriam Alan Parkhurst*. The Anthropology of Music. – Evanston, 1964.
11. *Myers Helen*. Ethnomusicology // Ethnomusicology. An Introduction. – London: Macmillan, 1992. – P. 3–18.
12. *Nettl Bruno*. The Dual Nature of Ethnomusicology in North America: The Contributions of Charles Seeger and George Herzog // Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology / Ed. by *Bruno Nettel* and *Philip V. Bohlman*, 1991. – P. 266–277.
13. *Nettl Bruno*. Theory and Method in Ethnomusicology. – Glencoe, 1964.
14. *Nettl Bruno*. The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival. – New York: Schirmer Books, 1985.
15. *Skillman Teri*. The Bombay Hindi Film Song Genre: A Historical Survey // Yearbook for Traditional Music. – 1986. – XVIII. – P. 133–144.
16. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* / Ed. by *Svanibor Pettan* and *Jeff Todd Titon*. – Oxford University Press, 2015.
17. *Wallis Roger, Malm Krister*. Big Sounds from Small Peoples: the Music Industry in Small Countries. – New York: Pendragon Press, 1984.
18. *Warerman Cristopher Alan*. Juju: a Social History and Ethnography of an African Popular Music. – Chicago: University of Chicago Press, 1990.
19. *Women in North American Indian Music: Six Essays* ed. *Richard Keeling* // SEM. – Special Series No. 6. – Bloomington, 1989.
20. *Żerańska-Kominek Sławomira*. Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzikologii. – Warszawa, 1995.

Стаття надійшла до редколегії 7.09.2016

Прийнята до друку 25.01.2017

METHODOLOGY OF FIELD WORK IN AMERICAN ETHNO-MUSICOLOGY OF THE 2nd HALF OF THE 20th C.

Larysa LUKASHENKO

*Problematic Scientific-Researching Laboratory of Musical Ethnology,
Mykola Lysenko National Musical Academy in Lviv,
53/5 O. Nyzhankivskyy Str., 79000 Lviv, Ukraine,
tel.: (+38032) 235 84 78, e-mail: larysa.lukashenko@gmail.com*

In the second half of the 20th century, as a result of scientific, civilizational, political and social processes, the center of ethnomusicological research shifted from Europe to the USA, which in the 1950s became a certain leader in this field of science.

In the late 1950s – early 1960s, two main methodological directions were formed in American ethnomusicology. The first direction is represented by scholars mainly with musicological education, who saw different principles of creation and existence in other people's musical cultures. Therefore, researchers need to practically master different musical languages in order to learn the unknown musical culture. A book *Ethnomusicologist* by the founder and leader Mantle Hood is the workbook for scholars.

The main concept of the second direction is the study of music as an integral part of the whole culture, which requires, besides research into music itself, compulsory study and awareness of the specificity of the cultural and social context. Therefore, this direction, in addition to ethnomusicologists, also brings together scientists with anthropological education. The founder of this direction was Alan Parkhurst Merriam, and the main methodological principles were expressed in his fundamental work *Anthropology of Music*. This methodological direction over the next few decades has dominated in the study of traditional music in the US, also in the most countries of Europe and is the leading up to now.

According to Bruno Nettl, the requirements that modern scientists put forward to organization and quality of field work should be equally represented in the relevant methodological literature, although it is not the case. The concept of “universality” of ethnomusicological research raises the problem of innumerable approaches and methods of its practical study. It is precisely because of this that sections in the literature devoted to the field research methodology either concern mainly general strategic questions (A. Merriam), or are written in the form of general advice and recommendations (B. Nettl). Therefore, it is suggested that each researcher, starting to implement the project, must develop his or her own methodological program.

In his work, *Anthropology of Music*, Alan Merriam substantiated goals and methods of field-work as part of a general research strategy. He emphasized differences in the concepts of “technique” and “method”. In this regard, the scientist introduced the concept of correspondence of the theory to the method, and called this correspondence the most important and the least illuminated aspect of research work.

The chapter devoted to field research in the Bruno Nettl's book is mostly a generalizing outline. Appropriate methodological literature is lacking, and he explained that ethnomusicological field work, as a kind of scientific activity, is also a kind of art. It involves establishment of personal relationships that can not be based on written instructions. But despite this, he wrote about some issues of ethnomusicological concepts, methodology, and techniques of field research.

Today, ethnomusicology in the United States goes beyond the boundaries of research institutions and becomes part of social activity of the society. In 1976, the US Congress passed a law establishing the American Folklore Center (AFC), which develops and implements many diffe-

rent programs for documentation, preservation and presentation of American folklore. Today, almost every US state has a program for documentation and preservation of its cultural heritage.

In conclusion, one should underline that in American ethnomusicology of the second half of the 20th century new concepts, and, accordingly, a new methodology and technique of their realization were proposed and scientifically substantiated. This is primarily due to development of anthropological direction in science. So, in comparison with the East Slavic and, more specifically, the Ukrainian approach, which is based largely on structural and typological principles of researching musical folklore, America uses a much wider and varied arsenal of strategies, methods and implementations. Obviously, today it is profitable to use the experience gained and successfully applied by leading world institutions.

Key words: American ethnomusicology, methodology of folklore field studies, goals and methods of field research, techniques, method, new methodologies.

ДОДАТКИ

Додаток № 1. Збирацький листок

FIELDWORK DATA SHEET		
Number _____		
Corresponding to:	Tape No. _____	Photo No. _____
Video No. _____	Other _____	
Collector: _____		
Circumstances of interview:		
Name of informant: _____		
Address: _____		
Others present at interview (names and addresses): _____		
Place and date of birth: _____		
Family information: _____		
Size of family (names and ages): _____		
Ethnic heritage (mother's and father's): _____		
Generation of informant: _____		
(Date of informant's, parents', or grandparents' immigration.)		
Circumstances of immigration: (reasons) _____		
Activities in Old World: _____		
Migrational experience and travel (U.S.A. and elsewhere): _____		
Education, apprenticeship, and training experience: _____		
Occupational experience: _____		
Church or religious affiliation: _____		
Membership in organizations (civic, social, etc.): _____		
Special interests, skills, and hobbies: _____		
Important events during life (civic and personal): _____		
Folklore and traditional materials in informant's repertoire (use additional page).		
Brief description of genre or type of performance):		
Informant's commentary on performance:		
When does he or she perform?		
Time and circumstance: _____		
How, when, where, and from whom did he or she learn particular presentation?		
Additional observations by fieldworker:		
(Character of informant, contact with mass media and modern world, personal opinions and reactions that resulted from or influenced the interview)		

Додаток № 2. Реєстр аудіо- та відеозаписів

AUDIO AND VIDEO RECORDING LOG	
Collector: _____	Tape no. _____
Recording title (informant or event): _____	
Corresponding Data Sheet No. _____	Photo Log No. _____
Fieldnotes (dates or other retrieval no.): _____	

Format: _____ (cassette, disk, sound card, digital video, etc.)	
Length: _____	
Machine model used: _____	
Interview date: _____	Time: _____
Place of Interview(s): _____	

Setting and circumstance: _____	

Subjects covered: _____	

Additional Notes: _____	

TOPIC SUMMARY	
Time or meter	Topic / informant
_____	_____

Додаток № 3. Реєстр фотографій

STILL PHOTOGRAPHY LOG	
Format: _____	
Collector: _____	Contact Sheet no. _____
Corresponding Data Sheet no. _____	Tape Log No. _____
Fieldnotes (dates or other retrieval no.): _____	

Camera model used: _____	
Interview/visit date: _____	Time: _____
Setting and circumstance: _____	

TOPIC ANALYSIS	
Image numbers	Subject
_____	_____

RELEASE FORM

I, _____, am a participant in the _____ project, (hereinafter "project"). I understand that the purpose of the project is to collect audio- and video-tapes and selected related documentary materials (such as photographs and manuscripts) that may be deposited in the permanent collections of _____. The deposited documentary materials may be used for scholarly, educational, and other purposes. I understand that the _____ plans to retain the product of my participation as part of its permanent collection and that the materials may be used for exhibition, publication, presentation on the World Wide Web and successor technologies, and for promotion of the institution and its activities in any medium.

I hereby grant to _____ ownership of the physical property delivered to the institution and the right to use the property that is the product of my participation (for example, my interview, performance, photographs, and written materials) as stated above. By giving permission, I understand that I do not give up any copyright or performance rights that I may hold.

I also grant to _____ my absolute and irrevocable consent for any photograph(s) provided by me or taken of me in the course of my participation in the project to be used, published, and copied by _____ and its assignees in any medium.

I agree that _____ may use my name, video or photographic image or likeness, statements, performance, and voice reproduction, or other sound effects without further approval on my part.

ACCEPTED AND AGREED

Signature _____ Date _____

Printed name _____

Address _____

_____ Zip _____ -- _____

Telephone () _____ - _____

Fax () _____ - _____

Email _____