

УДК 78.031.4:303.725.3

Галина Маркович
(Трускавець)

ЕТНОФОНІЧНІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЯК МЕТОД ЕМПІРИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ В ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ (з власного досвіду польової роботи)

У статті на матеріалі безпосереднього фольклористичного сеансу експерименту-співучасті фольклористів з носіями всесвітньо відомої традиції гуртового співу в с. Крячківка Полтавської обл. здійснено ексклюзивну спробу висвітлення перебігу імпровізованого етнофонічного дійства.

Ключові слова: етнофонічний опис, етнофонічне спостереження, науково-виконавська реконструкція, пісенна традиція с. Крячківка.

В статье на материале непосредственного фольклористического сеанса эксперимента-соучастия фольклористов с носителями всемирно известной традиции коллективного пения в с. Крячківка Полтавской обл. осуществлена эксклюзивная попытка освещения хода импровизированного этнофонического действия.

Ключевые слова: этнофоническое описание, этнофоническое наблюдение, научно-исполнительская реконструкция, песенная традиция с. Крячківка.

The exclusive attempt to elucidate the course of improvised ethnophonic performance is made in the article. The materials of direct folklore session of folklorists' experiment and participation with the carriers of worldwide known tradition of the common singing in Kryachkivka village of Poltava region are used.

Keywords: ethnophonic description, ethnophonic observation, scientific performing reconstruction, singing tradition of Kryachkivka village.

Українська пісня та традиційна музика, загалом, зажила собі відомої слави не лише в слов'янському світі, але й у найвіддаленіших закутках ойкумени. Її мелодійність, співність і чарівність успішно конкурують із музичними традиціями найбільш співучих і музикальних етносів світу: італійців, іспанців, мексиканців, індусів, ромів та ін. Відомий дослідник цієї теми Г. Нудьга в передмові до своєї знаменитої праці «Українська пісня в

світі» писав із цього приводу: «Про високий мистецький рівень української пісні, її поетичність і красу заговорили вперше не самі українці. Народ був далекий від того, щоб хвалитися набутками своєї художньої діяльності. Він ніби не помічав своїх духовних скарбів, незвичайної сили свого слова і музики, виразності свого дзвінкого голосу в загальному хорі людського співу. І тільки, коли на Україну приходили сусіди і висловлювали своє

захоплення піснею, наша суспільність почала пильніше ставитись до пісенної скарбниці. Тема “Українська пісня у світі” – частка великої проблеми про місце і роль слов’янської, а отже й української, духовної культури у світовій» [5, с. 14].

Продовжуючи цю думку, мусимо зазначити, що відгуки чужинців і самих українців про свою напевду непересічну музичну традицію мають, здебільшого, белетристично-описовий характер, а описів, що визначають суть, зміст та етнофонічні (народно-виконавські) характеристики музичних образів та зображуваних у них ритуальних дійств, зовсім небагато. Тому герменевтичні дослідження цих рідкісних і надзвичайно важливих для наукового знання даних, які лише розпочинаються, мають неабияку перспективу як для самої етнофонії як науки про народно-виконавські особливості традиційного сольного і гуртового співу та гри на музичних інструментах, так і для української культури й науки в цілому. Окремої уваги і розгляду заслуговують виконавські параметри кобзарсько-лірницької співогри як особливого вияву музичної епічної традиції, що нею поряд з українцями наділені не так вже й багато народів світу – скандинави, мусульмани, індуси, киргизи, серби та ін. Дослідження природної органіки української традиційної музичної культури (пісенної, танцювально-інструментальної та епічної / кобзарсько-лірницької) в умовах її повного зникнення (кобзарство й лірництво) та часткового згасання (пісенна й інструментальна традиція) стають дедалі проблематичнішими й складнішими щодо фіксації «невловимих» рис і характеристик їх автентичності й автохтонності. Тому з кумулятивним зростанням нівеляційних та регресивних процесів у реліктових явищах і артефактах традиції, що інтенсивно згасає, чи не вирішальне значення має методологічна та, особливо, методична оснащеність сучасного науково-дослідницького процесу.

З-поміж більш ніж двох десятків теоретичних методів і методик дослідження специфіки, структури та виконавсько-стильової природи традиційної музики українців практично-емпіричні методи отримали іще вкрай недостатню увагу й мірило дослідженості. Утім, сучасна тенденція розвитку етномузикології як науки

виразно схиляється на бік саме практичних методик, власне, *спостереження та експерименту* над живими ще уламками традиційного фольклору. Особливо актуалізувалися подібні емпіричні підходи в останні два десятиліття, що ознаменувалися активізацією методики т. зв. етнофонічного (народно-виконавського) дослідження як первинних так і похідних від них науково-реконструктивних форм відтворення музично-етнологічних звукових комплексів і, ширше, жанрово-стилістичних утворень.

Науковий напрям виконавсько-реконструктивного відтворення автентичного співу та гри на традиційних музичних інструментах набирає в Україні дедалі ширшого розмаху і, по суті, стає єдиною на сьогодні альтернативою продовження народної музичної естетики в художньому житті нації. Методика етнофонічних спостережень та аналізу почерпнутих тут даних для подальшої їх виконавської наукової реконструкції – важливий етап цього процесу.

На матеріалі фольклористичного сеансу експерименту-співучасті у всесвітньо відомій традиції гуртового співу полтавського с. Крячківка здійснюється ексклюзивна спроба висвітлення цього процесу з наданням зафіксованих при цьому відео-та фотосюжетів.

Найперші описи перебігу народно-виконавських дійств подибуємо вже в письменників-класиків етнографічного напрямку, зокрема й у Т. Шевченка:

У неділю на селі
У оранді на столі
Сиділи лірники та грали
По шелягу за танець.
Кругом аж курява вставала.
Дівчата танцювали
І парубки... «Уже й кінець!
Ануге іншу!» – «Та й це добра!»
І знову ліри заревли,
І знов дівчата, мов сороки,
А парубки, узявшись в боки,
Навприсідки пішли [8, с. 359–361].

Читаючи ці зворушливі рядки нашого національного генія, мимоволі уявляєш собі його малим на подвір’ї отої сільської корчми / оранди або вже юнаком, що приїхав із Петербурга досліджувати етнографію своєї малої вітчизни і ненароком натрапив на

феєрію народного відпочинкового дійства в сільській корчмі. Так чи інакше, а без емпіричного спостереження такої яскравої автентичної замальовки (та ще й у витонченій поетичній формі!) не створиш. Така органічна природність і невимушеність поведінки етнофорів-носіїв традиції письменницькій фантазії непідвладна – її можна лише «списати з натури».

Своєрідну «енциклопедію» семантичних означень скрипкових весільних награвань з Наддніпрянщини подає також і Панас Мирний у романі «Повія»:

«Довбня, наструнчивши скрипку, поцигикав-поцигикав і вийшов насеред хати. Розставивши широко ноги й придавивши підборіддям до плеча скрипку, він почав грати... Тихо, глухо, мов здалека... чується маршова козацька пісня... Це ж не маршова, козака пісня, це – молодецький поїзд везе князя до молодої. Так, так... То молодого бояри гукають, а дружки вершать...

– Що це він грає? – спитала Мар'я.

– Щось по знаку.

– А це ж як ведуть молодого до молодої, – одказала Христя...

Лящить-голосить тонкий та дзвінкий голос першої дружки у хаті молодої; тяжку та плакучу заводе він пісню, розпочинаючи дівчачий вечір; її подруги на кінці підхоплюють і мчать-підносять високо вгору. На їх заводи обзивається з хати парубочий поклик... Молодий, молодий з боярами наближається, йде!

...Трохи згодом зачулася метелиця, спершу повагом, а далі дрібніше та дрібніше, поки не перейшла на козачок. Смичок несамовито забігав по струнах; струни аж клацають та цмокають, виводячи дрібушку. У Проценка аж жижки під ногами сіпало... Йому ввижається, як дрібненько перебирає ніжками ота дівчина, як отой парубок налягає на закаблуки, садячи тропака...

Довбня замовк, а Проценкові все ще вчувається дрібушка, козачок, все ввижається, як крутяться перед його очима люди...

...Заграйте ще що. Козачка, чи те місце, де молода прощається з родом...» [6, с. 359–361].

М. Хай так коментує це спостереження письменника: «За наведеним щойно описом можна відтворити не лише сюжетний перебіг весільного обрядодійства в українському селі XVIII–XIX ст., а й реконструювати мелодико-інтонаційний (дівчачий

вечір, “заводи” молодої, “Метелиця”, “Козачок”, “Дрібушка”, “Тропак”) та конкретний мізансценічний (“весільний поїзд”, “ведуть молодого”, “молода прощається з родом”) ряд основних його етапів.

Поєднавши у такий спосіб дані про сюжетний перебіг основних весільно-обрядових ритуалів, озвучивши їх відомими у нотних та фонопублікаціях мелоритмоформулами, методика науково-виконавської реконструкції спроможна відтворити досить реальну картину автентичного українського весілля найбільш поруйнованих етнографічних регіонів. Це дозволяє з максимальним відчуттям автентичності й автентизму заглибитися у саму суть українського традиційного звукоідеалу, такого необхідного для відновлення духу ментальності і національного характеру тієї частини українського етносу, де нелюдський режим завдав їй найдошкульніших втрат» [7, с. 224–225].

Метод етнофонічного опису, уперше сформульований К. Квіткою й продовжений у працях В. Гошовського, І. Мацієвського, М. Хая та інших науковців, не міг виникнути інакше, як із практики *спостереження* за певним народно-виконавським дійством, приклад якого подає видатна дослідниця традиції українського гуртового співу Є. Ліньова у своєму чарівному опису антифонних гуртових музично-драматичних дійств на Полтавщині наприкінці XIX – на початку XX ст.:

«Но вот начинает смеркаться; легкий туман спускается на горы. Отдельные группы девушек появляются на горах, на разной высоте. Вот молодой, сильный и низкий голос затягивает песню:

Та малая нічка Петрівочка,

Не виспалася наша дівочка.

Запев подхватывают другие голоса, звонкие, чистые, бесконечной силы и энергии. Сила эта граничит с криком, грудным, глубоким, полным чувства. Но горы и даль смягчают резкость звука. В далекой синеве неба зажигаются звезды, а на горах все нарастают грудные, глубокие звуки девичьих голосов. Поет уже не одна группа; своеобразная мелодия, от которой веет чем-то архаическим, будто вызвала на ответ другую песню, третью, четвертую. Теперь уже поют везде на горах, до самых вершин, которые теряются в лесу. Оригинальной многоголосной фугой зву-

чит песня. Хотя все поют почти на один похожий мотив, но все девушки пришли из разных мест и разработка песни сильно отличается в каждой группе. Когда кончает одна группа и начинает другая, то, избегая однообразия, вновь вступившие голоса переходят на другую ступень, транспонируют песню и врожденная музыкальность подсказывает удивительные сочетания звуков. Несколько групп поют в одно время, в разных местах, на расстоянии многих сажен друг от друга.

Общее впечатление получается удивительное. Это не хаос звуков., а какая-то фантастическая гармония природы. И по мере того, как темнеет и окутывает туман долину и лес, на горах трепещущими огненными пятнами выплывают из темноты костры, внизу уже подвижными точками загораются огни свечей на рогах волов и на палатках. А в тумане на горах группы молодежи двигаются и поют» [1, с. 25–26].

Не менш органічними й цікавими стали численні етнофонічні спостереження іншого чужинця – відомого чеського художника й фольклориста Л. Куби, серед яких найхарактернішим нам видається оцей: «Один музичний запис я проте зробив у поїзді. Це не пісня, ані гра інструментальна, та, мені здається, він тут доречний. Подібно до того, як і в нас на великих станціях, тут під час тривалих зупинок до поїзда підбігають робітники і кількома ударами молотків по звуку переконуються, чи не мають осі і колеса тріщин, чи не відійшли вони. І я на своє здивування виявив, що тутешні робітники цю дію, яка в інших місцях є лише джерелом шуму, частиною вокзальної симфонії, уміють перетворити на дію чисто музичну. Керовані досвідом і почуттям, вони зуміли знайти для свого постукування місця, які творили справжній розкладений тривук і все зуміли оживити бадьорим ритмом:



[2, с. 33].

Органіка контрапунктичних нашарувань одночасного співу декількох веснянкових гуртів, що їх так майстерно вдалося описати Є. Ліньовій у живій традиції полтавського села на початку ХХ ст., природно впливає як із автентизму повноцінно функціонуючої ще тоді в Україні тради-

ції, так і з, власне, структурно-композиційної побудови веснянково-петрівчаного мелосу Полтавщини.

Структурні передумови такої синкретичної єдності нам довелося аналізувати також і на прикладі її використання в літературній інтерпретації І. Франком відомої народної пісні «Ой Романе-Романочку» у своїй поезії з циклу «Веснянки» «Ой що в полі за димове?»: «Композиційна будова поезії утворена двома частинами: Вступ і Пісня Долі. Пісня складається із трьох епізодів., які замкнені, завершені у смислового сенсі та як інтонаційні побудови, з окремою організацією кожна. Звідси – певна відокремленість епізодів-розділів, фрагментарність композиції. Водночас послідовність образів, зміст звернень такі, що творять єдину лінію емоційного розвитку, лінію емоційного наростання, активізації вислову. Ця єдність доповнюється повторністю інтонаційно-синтаксичних форм, – наказових, що мають схожу будову: усі розпочинаються дієслівною формою» [4, с. 71].

Якщо зважити на зміст двох останніх речень наведеної цитати, то в обох етнофонічних описах можна віднайти певні спільності, як у структурі формотворення, так і на рівні його залежності від «лінії емоційного розвитку» з архітектонікою композиційної побудови виконавських форм. Саме ця залежність виконавців-етнофорів від емоційного стану навколишнього середовища і творить, на наш погляд, не лише саму форму, а й чарівність та органічну самотність кожного конкретного етнофонічного дійства загалом.

Наші польові дослідження у складі експедицій Львівської державної консерваторії на Бойківське Підгір'я 1985 року, УЕЛФ-1995 по Бойківщині, АртЕкзистенції – УЕЛФ-2004 по Херсонщині та у 2012 році в славнозвісну Крячківку, що в Пирятинському районі на Полтавщині, узгоджені з даними багаторічних емпіричних досліджень проф. Є. Єфремова, М. Хая та інших дослідників-етнофоністів, дозволяють сформулювати практику польового експедиційного *етнофонічного спостереження* в окремий метод, що стадіально має передувати більш відомим у музичній фольклористиці методикам етнофонічного опису.

З метою експонування одного з можливих зразків етнофонічного сеансу екс-

перименту-спостереження наводимо наш опис його перебігу в Крячківці:

«Крячківка – мальовниче село на Полтавщині, яке в умовах нашої жорстокої дійсності занесене до так званих “депресивних”. Однак, коли перед відомим американським бандуристом п. Юрком Фединським став вибір, на базі якого етнофонічного осередку здійснити свій намір створити майстерню народних інструментів та відомі вже з практики американських бандуристів літні кобзарські табори, – гуцульський майстер і музикант Михайло Тафійчук чи Крячківка, він зробив його на користь символу української підголосково-пісенної традиції. Вибір, що перемигав навіть “поклик крові” його предків із Гуцульщини. І потяглись до Крячківки не лише фольклористи, що постійно студіюють тут премудрості полтавської підголоскової поліфонії, а й майстри музичних інструментів, кобзарі, бандуристи, лірники, торбаністи та всі непересічні особистості, що їх у народі називають «непростими», – люди які не просто вболівають за долю рідної, не до кінця знищеної традиційної культури, але й гаряче бажають щось робити практично.

Цьогорічні кобзарські табори в Крячківці ознаменувалися вже апробованими в Києві та Харкові науковими дискурсами з історії та теорії кобзарства. Їх розпочав цехмайстер Харківського кобзарського цеху, кандидат мистецтвознавства Кость Черемський, а продовжив цехмайстер Львівського лірницького цеху, доктор мистецтвознавства Михайло Хай. Участь у них Ю. Фединського та автора цих рядків забезпечувала демократичний тонус дискусій, залучаючи в такий спосіб до розмови початківців кобзарської справи.

Атмосфера чарівної полтавської природи, спів пташок і природний гамір усюди-сущих дітей, безпосередність спілкування в майстерні, на вечірніх вогнищах, гарячі наукові дискусії, незабутні зустрічі та співи із славнозвісними бабусями з відомого на весь світ гурту «Древо», який нещодавно відзначив своє 50-річчя, – створили неповторну ауру відчуття автентики й органіки фольклорних дійств.

Перебіг таборів засвідчив неодноразово декларовану істину, що «теорія без практики глуха, а практика без теорії сліпа» (М. Хай) і переконав усіх учасників в їх необхідності та ефективності.

Досить сказати, що внаслідок лірницького майстер-класу Львівський лірницький цех поповнився, крім майстра, що сам виготовив собі кобзу, ще й лірником, псалм «Про Ноїв ковчег» якого став своєрідним музичним гімном цьогорічного таборового дійства в Крячківці. Чи потрібно нагадувати, що в цей одіозний час, коли над нашою мовою і культурою вже вкотре нависла смертельна небезпека, саме чиста фольклорна стилістика й естетика кобзарсько-лірницької співогри, крячківського співу, бойківської, гуцульської, поліської, наддніпрянської традиційної музики є чи не єдиною і непереможною твердинею, опорою, що може визволити нас від «перспективи неволі й небуття» [3, с. 3].

Крім наукових дискурсів і майстер-класів центральним дійством описаних «таборів» була зустріч присутніх тут Юрія Фединського та Михайла Хая з родинами, майстрів Юрія Ілленкова, Євгена Макоцьоби та Павла Моргунюка зі співачками уславленого крячківського «Древа» (не плутати з однойменним не менш уславленим вторинним київським гуртом під орудою проф. Є. Єфремова) Надією Миколаївною Роздбарою та Ніною Петрівною Ревою.

Зустріч одразу переросла в практику спонтанного гуртового співу, у якому взяли участь майже всі присутні. Звукові комплекси, що виникали в процесі цього співу, можна охарактеризувати як спонтанно-імпровізаційні, а сам сеанс співу – як елемент *експерименту-спостереження*. Оскільки в ньому одночасно брали участь і народні професіонали зі старого складу крячківського «Древа», відомі співаки-реконструктори та менш досвідчені любителі українського гуртового традиційного співу, то можна цілком визначити цю роботу не лише як вдаль, а також як однозначно результативну в плані методики *експерименту-спостереження*, взагалі, та *етнофонічного спостереження*, зокрема.

Сеанс у Крячківці містив також елементи методу *експерименту-співучасті*, коли фольклористи і співаки-етнофори імпровізують у стилі традиції, відшукуючи на місці оптимальні варіанти синестезійного злиття голосів. Відзнятий тут відеосюжет одразу ж став відеобестселером Ютубу і може, на нашу думку, бути використаний як приклад етнофонічного експерименту-спостереження в польовій експедиційній практиці студентів-практи-

кантів та фольклористів-початківців [див. на фото – у Крячківці перед сеансом].

Література

1. *Линева Е.* Опыт записи фонографом украинских народных песен / подготовка к изд., коммент. канд. искусствоведения Е. И. Мурзиной. – К., 1991.
2. Людвіг Куба про Україну / збірник упорядкував М. Мольнар. – К., 1963.
3. *Маркович Г.* Кобзарські табори у Крячківці // Франкова криниця. – 2012. – № 34 (183).
4. *Маркович Г.* Музичні інтерпретації поезій циклу «Веснянки» Івана Франка (на

прикладі найперших звернень українських композиторів) // Іван Франко – європейський геній та національний мислитель. – Х., 2011.

5. *Нудьга Г.* Українська пісня у світі – К., 1989.
6. *Панас Мирний.* Твори : у 2 т. – К., 1989. – Т. 2.
7. *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – К. ; Дрогобич, 2011.
8. *Шевченко Т.* Титарівна // *Шевченко Т.* Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра В. Сімовича. – Вінніпег, 1960.

SUMMARY

The scientific tendency of performing reconstructive reproduction of the authentic singing and playing on the traditional musical instruments is assuming wide scope in Ukraine becoming in fact the only alternative to continue folk musical aesthetics in the artistic life of the nation. The technique of ethnophonic observations and the analysis of the received data for their further performing scientific reconstruction is an important stage of this process.

The investigation of the nature of Ukrainian traditional musical culture (singing, dancing, instrumental and epic / *kobza* and *lyre*) in the conditions of their total disappearance (*kobza* and *lyre playing*) and partial vanishing (singing and instrumental tradition) are becoming more and more problematic and difficult as for the fixation of *intangible* features and characteristics of their authenticity and autochthonness.

That's why methodological and in particular methodical outfit of modern research process is very important taking into consideration that cumulative growth of destructive and regressive processes takes place.

Practical and empiric methods are insufficiently studied among over twenty theoretical methods and techniques of the investigation of specificity, structure and performing stylish nature of traditional music of the Ukrainians. However the modern tend of musicology development as the science is clearly inclining to the practical techniques as observation and experiment over the fragments of traditional folklore properly. Such empirical approaches have been particularly becoming more active for the last twenty years. It was marked with the intensification of the technique of so-called ethnophonic (folk-performing) investigation of both primordial and secondary, derivative scientific reconstructive forms of the reproduction of musical ethnological sound complexes and wider genre stylistic deposits.

The exclusive attempt to elucidate the course of improvised ethnophonic performance is made in the article. The materials of direct folklore session of folklorists' experiment and participation with the carriers of worldwide known tradition of the common singing in Kryachkivka village of Poltava region are used.

The perspective and prerogative of modern empirical techniques of studying of ethnophonic nature of musical folklore over the descriptive methods of the past (the samples of Ye. Linova and L. Kuba) is convincingly shown in the investigation and Ukrainian ethnomusicology for the first time. It's confidently emphasized on the priority and development of modern home ethnomusicology in comparison with pioneer descriptive techniques of Ukrainian ethnomusical culture by the folklorists-strangers at the beginning of the last century.

The task and the basic aim of the given article is to denote the main methods of practical contact of folklorists with the carriers of the tradition in the process of joint improvised singing, to describe the contents and show the importance of specific practical methods of observation and experiment, participation in the living communication and to show the place and role of photo, audio and video fixation of the session in future theoretical investigations.

Keywords: ethnophonic description, ethnophonic observation, scientific performing reconstruction, singing tradition of Kryachkivka village.