

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Наталія Кушлик

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ О. ПОРФИРІЯ БАЖАНСЬКОГО У ФОЛЬКЛОРИСТИЦІ

Метою даної розвідки є спроба рельєфніше окреслити грані творчого портрета о.П.Бажанського (1836-1920) як фольклориста-музикознавця та його деякі теоретико-дослідницькі концепції в контексті становлення етнофольклористичної наукової думки в Галичині.

Кінець XIX – початок XX ст. – це період формування теоретичної думки в галузі дослідження народної музики, коли утворюються національні наукові школи, зокрема фінська, угорська, російська, українська. Ці школи представлені такими іменами, як І.Крон, А. Лауніс, Б.Барток, З.Кодаї, О.Серов, П.Сокальський, Ф.Колесса, К.Квітка та ін. Заслугою вчених, які спеціалізувалися на вивченні східноєвропейського, зокрема українського, фольклору і які були об'єднані рядом спільних ідей, став початок систематизації основ збирання, документації та публікації першоджерел, напрацювання основних принципів класифікації народних мелодій [8, 43].

Наукові засади української етнографії та фольклористики в Галичині формувалися під орудою Наукового Товариства ім. Шевченка, зокрема його Етнографічної комісії (створеної в 1898р.), керівництво якою здійснював І.Франко [14].

Своєрідною підготовчою фазою для розвитку теоретичної думки в західноукраїнській фольклористиці став період аматорства, характерний для музичної культури загалом на певному етапі її історичного розвитку, коли поєднувалися культурно-просвітницька, виховна і творча праця. Показовою в цьому відношенні може служити діяльність о. Порфірія Бажанського (1836-1920) – публіциста-просвітителя, композитора-дилетанта і, за висловом часопису «Зоря», «відомого труженика на полі народної музики» [8].

Його праця на мистецькій, зокрема фольклористичній, ниві позначена причинно-наслідковою обумовленістю, сконцентрованою у своєрідності поглядів, міркувань, які, однак, не заперечують в його творчій постаті активного хранителя і дослідника музичного фольклору, що

складає невід'ємну ланку в загальному музично-історичному процесі. Ім'я Бажанського-фольклориста згадується епізодично в працях С.Людкевича, Ф.Колесси, А.Іваницького, О.Правдока та ін.

Метою даної розвідки є спроба рельєфніше окреслити грані творчого портрета о.П.Бажанського як фольклориста-музикознавця та його деякі теоретико-дослідницькі концепції в контексті становлення етнофольклористичної наукової думки в Галичині.

Трепетне ставлення до народної музики у П.Бажанського з'явилося ще з раннього віку, коли він зростав у середовищі, де «народні співи лунали, ігри гаївок, толоки, вечорниці; ...сільська орхестра вигравала; там з малу вслухався в народні тони, серцем, душею до них приляг, напам'ять перейняв, переспівував...» [3, 6]. Хронологію своєї праці фольклориста-збирача о. П.Бажанський засвідчує у часописі «Діло»: «На 1865 р. зібрано понад 400 русько-народних галицьких мелодій з текстом, їх число збільшувалося протягом 1880-85 рр., в 1892 р. кількість сягає 2900, а з варіантами близько 3200 мелодій у 7 книгах; оскільки не всі мелодії з повним текстом, то крім того назбиралося тексту до них близько 3 книг» [7]. Надаючи великого значення збереженню автентичного народнописаного матеріалу, що включає не лише тексти, але й мелодії, Бажанський одним з перших фольклористів Галичини прагне донести свої прогресивні думки в публіцистичних виступах. Зокрема вартує уваги його стаття «Збираймо народні мелодії рускі!» за 1887 р., де згадується про те, що в Галичині, крім збірника Ліпінського (75 пісень) та крім кількох пісень, вміщених у збірках «Кобзар» та «Боян», більше збірників народних мелодій немає. Отож автор прагне зібраний ним матеріал (на той момент більше 600 зразків мелодій) видати друком: «По Новім Році думаю приступити вже до печатання матеріалів. Збірником таким допоможемо в першій лінії собі самим, а перед світом розкриємо наше багатство пісенне. ...Після видрукування збірника приступлю до об'ємистого діла «Мало-руска пісня» [6]. Втілення цього задуму П.Бажанського було дещо скореговано і водночас підкріплено часом, коли в 1888 р. у Харкові вийшов друком фундаментальний твір П.Сокальського «Руська народна музика, великоруська і малоруська в її будові мелодичній і ритмічній...», що став першою міцною теоретичною основою вітчизняної музичної етнографії. Праця П.Сокальського складається з двох частин, де перша присвячена висвітленню питання мелодичної будови руської народної музики, а в другій розглядається її ритмічна сторона. Висновки Сокальського цікаві тим, що спрямовуються в бік виявлення історично обумовленої ступеневості в розвитку музичної культури. У схематичному поділі на три епохи (кварті – квінти – терції) фіксується тенденція зміни ладових систем. Значним досягненням Сокальського є аналіз мелодичної побудови руської народної пісні з помітним рішучим відмежуванням від ототожнення її ладів з давньогрецькими, хоча дотичні точки між ними присутні, чим пояснюється застосування назв грецьких основних кварт (лідійської, фрігійської, дорійської) у випадку квартового групування тонів у народних наспівах. Мелодична сутність наспіву, збереження єдності ладу або його зміна, тобто модуляція, залежать від застосування основних складових, а саме квартових і квінтових груп. Сокальський робить рішучий крок у бік тлумачення мелодики в динамічному розвитку та розуміння ладової змінності, що відповідає гнучкості та багатогранності її сутності. У другому розділі праці, присвяченому ритмічній побудові народної пісні, Сокальський робить такі важливі висновки, як відсутність подібності між розмірами народних руських пісень та давньогрецьких метрів, необхідність прислухатися до структурного поділу тексту і мелодії на смислові розділи, що може виключати застосування тактового поділу наспіву, наявність невлотливих ритмічних відхилень, а також особлива роль кадансів та півкадансів, підкреслених ритмічною протяжністю. Немає сумніву, що ця праця справила великий вплив і на погляди Бажанського-фольклориста, прихильника традиційної натуралістичної народної музики. Цей вплив позначився на актуалізації питань специфіки українського народно-пісенного матеріалу, яких о.П.Бажанський торкається у своїх музикознавчо-фольклористичних розвідках, надрукованих у 1891-1913 рр. у Львові та Перемишлі. Аналітично-дослідницькі міркування Бажанського знайшли відображення в окремих брошурах, які виходили почергово. Назви перших з них («Малоруський музикальний тон», «Русько-народна поетична і музикальна ритміка», «Малоруська народна мелодика») дещо перегукуються з розділами праці П.Сокальського, що свідчить про авторитетність наукових висновків, на які спирав-

ся Бажанський. Слід зазначити, що на той час він став одним з перших фольклористів Галичини, який прагнув до наукового висвітлення та обґрунтування значення народнопісенної спадщини. Ці прагнення простежуються і в наступних розвідках – «Руско-народна музикальна гармонія», «Руско-народна музикальна опера», «Нова метода записування руско-народної мелодії», «Руско-народний музикальний стиль» (у двох частинах), «Руско-народна натуралістична музика». Високо оцінюючи наукову значимість твору вченого-фольклориста, П.Бажанський зазначає, що П.Сокальський зібрав та узагальнив аналітичні спостереження та висновки стосовно специфічності та унікальності етнофольклорної спадщини, висвітлені у працях його попередників – Одоевського, Разумовського, Мельгунова, Лароша, Серова, Лисенка, Вестфалю, Бурго та інших, зробивши важливий і значний крок у розумінні руської музичної мелодики та ритміки, яким притаманні власні інтонаційно-ритмічні ознаки. Бажанський підхоплює і розвиває головну ідею, висловлену П.Сокальським стосовно «окремішності» натуральної народної мелодики, її відмінностей від західноєвропейської темперованої музики з домінуванням штучно утвореної мажоро-мінорної ладової системи. Оригінальними і своєрідними видаються міркування П.Бажанського, що базуються на деяких спостереженнях і висновках П.Сокальського. Так, по-своєму обґрунтовуючи позицію про *виключно азійське, зокрема індійське* походження української мелодики, П. Бажанський відстоює теорію про так звані енгармонічні дробі величиною в $1/2$, $1/3$, $1/4$ тону, які відрізняються від темперованих хроматизмів, не порушують діатонізм, але його прикрашають, додаючи «барви ніжного тонкого чуття» [1, 122]. Він пропонує спосіб назви та запису нот, що загалом утворював звукоряд з 22 тонів. Відомо, що в музичній практиці поряд з пента- і гептатоновими системами важливе значення мають лади, які базуються на дрібнішій інтервальної шкалі, ніж півтонова. Найчастіше це зустрічається в музичних культурах Близького Сходу та Індії, а також у зоні впливу цих культур, зокрема в Південній і Східній Європі. Прикладом є староіндійська гама («шруті») з 22-х інтервалів, фіксувати які складніше, ніж в ладах, що ґрунтуються на 12-ступеневій хроматичній гамі. Якщо п'яти- і семиступеневі лади інтерпретуються як дівізивні, тобто засновані на поділі октави у відповідності з певними співвідношеннями за квінтами чистими (темперована система) або «передутим» (отриманим шляхом передудання), то індійські лади пояснюються принципом доповнення октави, тобто аддитивно. Процес формування аддитивного ладу визначається виконавськими нормами, коли проявляється творча індивідуальність співаця. Явище енгармонізму в класичному значенні цього слова як чвертьтоновості давно характерне для музично-фольклорної практики Близького Сходу, частково Центральної Азії та Південної і Східної Європи. У цих районах спостерігається протиборство двох видів звукоряду: дванадцятиступеневого та мікроінтервального. Лише приймаючи неоднорідність цього матеріалу як даність, можна усвідомити факт існування «великого» і «малого» цілого тону, а також діатонічного і хроматичного півтонів (за Гельмгольцом у П.Сокальського і П.Бажанського великого і малого півтонів). Акустичні розрахунки Гельмгольца з визначенням великого і малого тонів та великого і малого півтонів у числових співвідношеннях, приведені П.Сокальським [16, 25], розглядаються П.Бажанським як підтвердження його спостереження щодо присутності найменших натуральних інтервальних величин східного походження в українських пісенних зразках [1, 123-125], що, на його думку, давало підстави не погоджуватися з твердженням П.Сокальського стосовно визначення їх як псевдохроматичні західні півтони, що порушують діатонізм. Як зазначав С.Людкевич, «справа «чвертьтонів» у співі первісних і старинних народів не тільки в нас, але й деінде була каменем преткновения для учених музик» [10, 200-202]. Хоча С.Людкевичем, а також Ф.Колессою заперечувалася дана теорія як така, що належить до ряду «темних містерій», однак можливість фіксації найменших інтонаційних величин під час запису фольклорних зразків залишилася актуальною [11, 46; 8, 65].

П.Бажанський розвиває концепцію, сформульовану в другому розділі праці П.Сокальського, де визначаються три епохи в історії розвитку музичного ритму: перша епоха кількісного складочислівого, або силабічного, віршування вокальної музики, коли вірші обов'язково співались; друга епоха вокальної музики пов'язана з метричним акцентним віршуванням стародавніх греків і римлян; третя – епоха тактової інструментальної музики, що збігається з розвитком гармонічного мислення

на основах октавної системи і темперованих інтервалів [16, 232-233]. Пояснюючи будову руського цезурового музичного такту, що спирається на характерні особливості народного силабічного віршування, Бажанський намагається обґрунтувати свою теорію, вдаючись до міркувань, пов'язаних з міфологією, історією, географією індоарійських народів (на його думку, до них належать праслов'яни), обираючи першоджерелом індійські Vedy (за Леффманом), у яких однією з характерних ознак є силабічний ритм вірша [4, 1-9].

Свої власні спостереження та досвід у галузі фіксації народнописених зразків, сприйнятих на слух, П.Бажанський підсумовує в надрукованій у 1904 р. розвідці «Нова метода записування русько-народної мелодії» та в передмові до впорядкованої ним першої сотні «Русько-народних галицьких мелодій». Зокрема вказувалося на недоцільність виставляти знаки альтерації біля ключа, а лише біля нот мелодичної лінії; окраси в мелодії, дробі записувати нотами дрібнішими від основних тонів; дробове позначення інструментального такту на початку мелодії не застосовувати, тактову риску виставляти не в мелодії, а лише в тексті, де припадає цезура; під час записування не пропускати і не додавати жодного почутого звука; зазначати темп та характер виконання, записувати дані про виконавця та місцевість, в тексті зберігати характерний місцевий діалект [2]. У листі до Анатолія Вахнянина він згадує про те, що «молоденький» музичний референт секції Наукового товариства ім. Шевченка, переглядаючи збірник, що готувався до друку, «таки нездужав мене зрозуміти», він лише «просив порозумітися на однаковий спосіб записування мелодій, але який то спосіб мав бути, не сказав» [7]. Очевидним є те, що схвалення задуму П.Бажанського авторитетним Анатолем Вахнянином, безперечно, відіграло позитивну роль в актуальній на той час справі збереження фольклорної спадщини Галичини. Протягом 1905-1912 рр. виходять друком I-X сотні збірника «Русько-народних галицьких мелодій», упорядкованих Бажанським, де можна помітити і певну просвітницьку спрямованість видання, яка загалом притаманна його діяльності. Кожна сотня записів пісень супроводжується невеликою за обсягом передмовою або коментарем теоретико-публіцистичного характеру. Серед них «Народна культура...» (II сотня), «Розвій руської народної музики на порозі XX віка» (III сотня), «Порівняння основ народного музичного стилю» (IV сотня), «Стара натуральна музика XVI віку середньої Європи» (V сотня); оцінки опер П.Бажанського «Довбуш» та «Марійка...» (VI-VII сотні) та рецензії (VIII-IX сотні). Простежується прагнення в такий спосіб ознайомити широку аудиторію з позиціями стосовно розвитку елементів загального культурного процесу, дати їм оцінку та актуалізувати їх вартісне значення.

Хоча запропонована Бажанським методика записування народних мелодій не була відразу однозначно підтримана, проте окремі її елементи знайшли своє продовження. Відомо, що значним прогресивним кроком у розвитку наукових засад етнофольклористики в Галичині стала капітальна праця, видана двома томами в 1906-1907 рр. у Львові, – «Галицько-руські народні мелодії», що вмістила 1500 зразків, записаних на фонографічних валиках Й.Роздольським та розшифрованих С.Людкевичем. Серед позитивних новаторських сторін в упорядкуванні матеріалу, крім застосування фонографа (в Галичині – вперше), була систематизація матеріалу за ритмоструктурними ознаками та новий підхід в упорядкуванні пісенних жанрів [15], що стало початком нового наукового напрямку в етномузикознавстві, – типологічного. Водночас С.Людкевич залишається на деяких позиціях, які відстоював і П.Бажанський стосовно ритмічної сторони, зокрема дотримується поділу мелодії на періоди відповідно до аналогічних відділів тексту [12, VIII-IX]. К.Квітка свого часу також зазначав, що тому, хто не має історико-теоретичної підготовки, здається, що вертикальними рисками він ділить мелодію на такти. «Однак розставлені риси часто непотрібні, але й шкідливі, бо затемнюють ритмічну будову» [11, 27]. Метод описання ритміки, що враховує особливості словесного тексту до мелодії наспіву, знайшов значне поширення особливо в дослідженнях народної музики Східної Європи, зокрема застосовувався Ф.Колессою, Б.Бартоком. Музично-віршові сегменти, що виникають внаслідок цезурування вірша, а з ним також і наспіву, Ф.Колесса, зокрема, називав музично-синтаксичними стопами [9, 37].

«Щоб спізнати національну музику взагалі, перестудіював я понад 40 глибоковчених діл європейських на тім полі, старався розслідувати духа пісні слов'янської, означив її головні риси» [6], –

ці слова о.П.Бажанського свідчать, з якою мірою відповідальності та властивою йому пізнавальною активністю музикознавець-автодидакт підходив до справи наукового дослідження фольклорної спадщини. Звичайно, потужний інтелектуальний талант молодих Ф.Колесси та С.Людкевича вже відкривав нову сторінку в розвитку етномузикології Галичини на засадах науковості та професіоналізму. Проте певна другорядність етнофольклористичної діяльності о. П.Бажанського не виключає її самодостатнього значення і доповнює наше уявлення про загальний культурно-історичний процес на теренах Галичини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бажанський П. Малоруська народна мелодика. – Львів, 1892.
2. Бажанський П. Нова метода записування русько-народної мелодії. – Львів, 1904.
3. Бажанський П. Русько-народна натуралістична музика. – Перемишль, 1913.
4. Бажанський П. Русько-народний музикальний стиль. II частина. – Перемишль, 1911.
5. Бажанський П. Русько-народні галицькі мелодії I-X сотні – Львів, 1905-1912.
6. Діло. – Львів, 1887. – Ч. 61.
7. Діло. – Львів, 1893. – Ч. 49.
8. Зоря. – Львів, 1887. – Ч. 15, 16.
9. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1990.
10. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Том II. – Львів, 2000.
11. Правдюк О. Методика записування музичного фольклору. – К., 1981.
12. Роздольський О. – Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії. – Львів, 1906. – Ч. 1.
13. Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / Ред. О. Соколовой. – М., 1979.
14. Сапеляк О. Етнографічні студії в Науковому Товаристві ім. Шевченка. – Львів, 2000.
15. Смоляк О. Трансформація пісенного фольклору Західно-Подільської Наддністрянщини: Автореф. дис... канд. мист. – К., 1992.
16. Сокальський П. Руська народна музика... – К., 1959.
17. ЦДДА у Львові. – Ф.362, оп. 1, спр. 468. – 2 арк.
18. Чекановска А. Музыкальная этнография. Методология и методика. – М., 1983.

Natalja Kushlyk

THE MUSICAL THEORETICAL RESEARCH OF THE PRIEST P.BAZHANSKIJ IN THE STUDY OF FOLKLORE

The goal of this article is the attempt to describe the creative portrait of the priest P. Bazhanskij (1836-1920) as a folklore's collector and a musicologist, and to show some of his theoretical ideas in the making of the ethno-folk science in Galychna.

Наталія Сулій

«ПІСНОСЛОВ» ЯК ТИП ЗБІРНИКА УКРАЇНСЬКОЇ ЕДИЦІЙНОЇ ДУХОВНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Стаття присвячена новому типові збірника, який сформувався у другій половині XIX ст. Особливу увагу приділено перемишльському «Піснослову» 1870 р., від якого бере свій початок традиція видавництва духовнопісенників під назвою «Малий Піснословець», «Піснословець», і які можна було використовувати як у літургійній, так і в паралітургійній практиці.

Сучасне українське музикознавство тільки розпочинає системне дослідження видавничої та рукописної духовнопісенної спадщини періоду другої половини XIX – початку XX ст. Пошуку та