

УДК 784,4:7.072.2:930.85(477.87)

## ЗАРОДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ НА ЗАКАРПАТТІ

**Віра МАДЯР-НОВАК**

*Ужгородське державне музичне училище імені Дезидерія Задора,  
вул. Волошина 13, 88000 Ужгород, Україна  
тел.: (+3803122) 3 42 09*

Розглянуто регіональну специфіку становлення музичної фольклористики на Закарпатті, проаналізовано основні чинники цього процесу: відносно пізні пробудження національної свідомості; інтенсивність музикознавчих зацікавлень та їх стиснення у часі; короткочасність першої хвилі національного піднесення (1850–1860). Проаналізовано головні народномузичні публікації пісенникового періоду історії закарпатської музичної фольклористики.

*Ключові слова:* історія музичної фольклористики, Закарпаття, народномузичний збірник, Николай Нодь, Василь Талапкович.

Актуальність вивчення процесу становлення музичної фольклористики на Закарпатті зумовлена такими чинниками:

– по-перше, через відірваність від основних українських земель і тривалий розвиток у складі Угорської та Чеської держав становлення українства в краю отримало індивідуальний прояв;

– по-друге, особливе географічне розташування Закарпаття позначалося на музично-фольклористичних процесах: найзахідніше пограниччя вітчизняної культури стало однією із найближчих територій для пізнання європейськими вченими. Саме із закарпатського краю походить, на думку дослідників, перший запис української народної пісні (“Дунаю, Дунаю, чого смутен течеш”), закарпатський фольклорний матеріал часто ставав об’єктом порівняльних студій іноземних учених: чесько-українські співставлення Яна Благослова у “Чеській граматиці” (1558), угорсько-українські порівняння Белли Бартока у дослідженні “Музика Угорщини та сусідніх народів” (1934) та ін.;

– і, нарешті, сучасні тенденції осмислення цілісної картини розвитку української етномузикології вимагають обов’язкового врахування закарпатського матеріалу.

Закономірне ж прагнення розкрити тему глибше спонукало розглянути історичні явища поетапно та розпочати їх аналіз з періоду формування передумов майбутньої науки, зупинившись на його початковому етапі.

Історія збирання і вивчення музичного фольклору Закарпаття вже була об’єктом наукових студій. Її пізнання започаткували корифеї вітчизняної етномузикології Філарет Колесса та Климент Квітка у 1920–1930-х роках. Короткі нариси збирацької та наукової роботи на Закарпатті Ф. Колесса опублікував у своїх закарпатських

працях [15–18], а К. Квітка – в оглядових статтях про розвиток української музичної етнографії [12; 14]. У цих публікаціях йшлося про закарпатські дослідження Ф. Колесси та М. Рошахівського, з тією відмінністю, що К. Квітка додав до них відомості про експедиції Б. Бартока в цей край, а Ф. Колесса – перелік текстових народнопісенних збірників Закарпаття. В обох випадках інформація була лаконічною й обмежувалася періодом 1910–1920-х років.

Науковий інтерес до цієї теми поглибив і розвинув видатний український етномузиколог Володимир Гошовський. Порівняно з Ф. Колессою та К. Квіткою він значно розширив хронологічні межі вивчення історії музичного фольклору Закарпаття, охопивши часовий проміжок не двох десятиліть, а майже двох століть (з початку ХІХ – до середини ХХ століття). У процесі пошукової роботи В. Гошовський віднайшов нові, раніше невідомі закарпатські народнопісенні записи та архівні матеріали, зібрав та оприлюднив нові відомості про музично-фольклорні напрацювання на території Закарпаття. Результатом його роботи були: 1) розширення списку відомих музично-фольклорних матеріалів із Закарпаття: збірників, наукових робіт, польових досліджень і звукозаписів народних пісень (опубліковано в оглядовому нарисі “Из истории собирания и изучения украинских песен Закарпатья”, що є передмовою до книги “Украинские песни Закарпатья” [4]); 2) ґрунтовний науковий аналіз кількох закарпатських музично-фольклорних збірників ХІХ століття (статті про нотні збірники І. Югасевича, Н. Нодя і В. Талапковича [3; 8]); 3) публікація епістолярної спадщини про музичний фольклор краю (листування Філарета Колесси та Івана Панькевича [5]).

В. Гошовський зібрав відомості про збирачів і дослідників народної музики Закарпаття, опублікував цінні історичні документи та розпочав поглиблену характеристику закарпатських музично-фольклорних матеріалів, котру, на жаль, не завершив. Та все ж його праця на довгі роки залишалася основним інформаційним джерелом про історію формування етномузикології в найзахіднішому регіоні України, вона і досі не втратила своєї актуальності.

Після В. Гошовського дослідження цієї теми було продовжено у двох напрямках. З одного боку, тривала праця над бібліографією музичної фольклористики (серед таких належить виділити оглядовий нарис Михайла Гиряка про закарпатські збірники, статті й експедиційні дослідження Східної Словаччини [1]), а з іншого – провадилися дослідження історії вивчення народної музики краю, віднайдення нових фактів. Серед найцікавіших і найбільш значних публікацій на цю тему варто відзначити статті Олени Рудловчак (про збирання закарпатських народних пісень у ХІХ столітті та фольклорні нотні збірники В. Талапковича і Н. Нодя) [40; 41], Миколи Мушинки (про перші закарпатські фонозаписи Г. Стрипського, огляд фольклористичної діяльності О. Дутко та нові цікаві факти про народномузичні фонозаписи І. Панькевича) [31; 33; 34], Юрія Костюка (про внесок Ф. Колесси у розвиток музичної фольклористики Закарпаття) [19], Дезидерія Задора та Едіти Мар’ян (про творчі взаємини Д. Задора з Б. Бартоком у вивченні закарпатського музичного фольклору) [29; 49], Богдана Луканюка (про збирацьку діяльність Б. Бартока на Закарпатті) [22], Віри Мадяр-Новак (про результати закарпатських польових і аналітичних досліджень Ф. Колесси, М. Рошахівського, П. Свігліка, Д. Задора, В. Гошовського та Е. Кобулея) [23–28]. До цієї групи увійшли нові матеріали різного рівня: як розгорнуті дослідження, так і короткі принагідні повідомлення. Але цілісного і ґрунтовного дослідження історії музичної фольклористики Закарпаття до сьогодні так і не написано. Огляд літератури

дає змогу зробити висновок, що шлях, який намітив В. Гошовський майже 50 років тому, ще досі “чекає” свого продовження і в контексті нової інформації потребує доповнень та оновлення. Отож, природне прагнення розв’язати назрілу проблему спонукало автора статті розпочати дослідження у вказаному напрямі.

Велика кількість наявних матеріалів потребувала перегляду методології дослідження. Традиційний підхід, базований на складанні якомога повнішого списку музично-фольклорного матеріалу з подальшою його науковою характеристикою, не дає змоги побачити самого історичного процесу. Адже у процесі укладання великого переліку головне не відокремлюється від другорядного, за великим обсягом інформації губиться внутрішня логіка становлення науки, завуальовуються основні тенденції та нові явища. Пошуки привели до вітчизняної “класики” – до неповні реалізованих методологічних ідей К. Квітки. У 1920-х роках учений звертав увагу на дію спільних законів розвитку в кожній окремо взятій галузі. Його методологічну засаду: “Нинішні відмінності в музиці народів в значній часті показують не різність шляхів, якими поступали народи, а неоднакову швидкість поступу на тім самім шляху” [13, с. 13], – було вирішено перенести на аналіз історичних процесів становлення науки, а відтак ключовим моментом зробити виявлення індивідуальних проявів розвитку музичної фольклористики Закарпаття в контексті типологічних явищ України. Для сучасної етномузикології такий підхід виявився новаторським.

Для належного розкриття теми потрібно врахувати кілька важливих моментів: 1) зважаючи на багатонаціональність краю, аналізуємо лише українську музичну фольклористику; 2) термін “Закарпаття” використовуємо у його історичному значенні – тобто як найзахіднішу територію української культури без поділу на Закарпатську область і Східну Словаччину, оскільки в минулому вони утворювали один етнографічний ареал, об’єднаний спільністю історичного розвитку; 3) в умовах існування двох варіантів розкриття теми – “колессівського” (філологічно-музикознавчого, що передбачає аналіз розвитку музичної та словесної фольклористики) та “квітківського” (музикознавчого, що концентрує увагу насамперед на музичних явищах у їх зв’язку із соціально-історичним контекстом) – обрано останній. Адже філологічних досліджень на цю тему нині значно більше, аніж музикознавчих.

**Передісторія.** Перші записи закарпатського музичного фольклору були поодинокими і стихійними. Вони склали своєрідну *передісторію музичної фольклористики* в краю. Етап випадкових фіксацій народних мелодій Закарпаття розпочався майже одночасно з аналогічними процесами в інших регіонах України, однак через несприятливі соціально-економічні та політичні умови затягнувся аж до середини XIX століття. Майже двохсотлітня війна (1526–1711) між австрійською династією Габсбургів і Трансільванією, яку підтримувала Османська імперія, привела край до повного занепаду, голоду та епідемії. На цьому фоні не вщухали запеклі релігійні війни між протестантами і католиками, православ’ям та уніатством (майже 150 років Закарпаття не приймало унії). Негативну роль відіграла і колоніальна політика Австро-Угорщини, котра вважала регіон сировинним придатком і не піклувалася про його економічний та культурний розвиток.

Короткочасними “оазисами”, коли народна культура на Закарпатті дещо оживала, були кінець XVII та рубіж XVIII–XIX століть. Український філолог Олекса Мишанич, чеський дослідник Франчішек Тихий, угорський учений-славіст Ласло Дежьо та інші науковці відзначали, що у XVII столітті православні священики східної частини

Закарпаття, опинившись в однаковому із селянами становищі, зблизилися з народом і на хвилі протидії унії дали поштовх до розквіту “народної” літератури (визначення Л. Дежьо). Цей нетривалий культурний підйом, позначений народним духом, дав низку цікавих письменників. Серед них Стефан Теслевич, Іван Канізовський, Теодозій Дулишкович, Михаїл Андрелла-Росвігівський та ін.<sup>1</sup> Їхні твори, щоправда, не друкували, і через малу кількість освічених людей вони не отримали поширення, адже в XVII столітті на Закарпатті ще не було належно розвиненої системи освітніх закладів, та й ніколи було їх створювати через безперервні війни.

Рубіж XVIII–XIX століть увійшов в історію краю як “просвітительський” період. Завдячуючи зусиллям єпископа Андрія Бачинського (1732–1809) Ужгород перетворився на культурний центр. В умовах мистецько-наукового відродження зародилася нова “руська” література (Василь Довгович), словесна фольклористика та “історія карпаторосів” (Михайло Лучкай), були закладені основи етнографії та досліджень “карпаторусского наречія” (Іван Фогорашій). Однак через економічну відсталість і сильний політичний тиск влади багато молодих прогресивних діячів покинули Закарпаття<sup>2</sup>. Ті ж, хто залишився, на жаль, не змогли розгорнути національний рух у широкому масштабі: “руські” вірші В. Довговича не публікували, газети чи журнали мовою місцевого населення не виходили, а освітні реформи Марії-Терезії 1793 року щодо навчання рідною мовою поступово були згорнуті. Паростки національної свідомості на межі XVIII–XIX століть хоча і почали проростати, але виявилися надто слабкими. Вони послужили тільки прелюдією до майбутніх суспільних перемін.

Випадкові записи закарпатського музичного фольклору періоду XVII – першої половини XIX століть мають неабиякий інтерес для вчених і спонукають до з’ясування низки пов’язаних з ними чинників: дата появи, їхній кількісний та якісний склад.

Час появи перших текстових записів народних пісень на Закарпатті вже давно відомий – це 1558 рік. Пошуки перших закарпатських народномузичних записів ще тривають. Донедавна таким вважали запис мелодії 1800 року, що його віднайшов В. Гошовський [3, с. 205]. На сучасному етапі музикознавці Б. Фільц та М. Степаненко внесли істотне уточнення – це 1680 рік [42, с. 291]. Але оскільки закарпатська професійна музика XVI–XVIII століть ще недостатньо вивчена, то

<sup>1</sup> Відомостей про те, як цей розквіт позначився на зв’язках усної та писемної музики, у сучасному музикознавстві, на жаль, немає. Дослідження ускладнені надзвичайно малою кількістю рукописів, їх розпорошеністю та необхідністю володіння технікою читання старих нотацій. Під час війн гинули у пожежах церкви і монастирі (кількаразово горів найдавніший на Закарпатті Мукачівський монастир, повністю згорів Грушівський монастир, Мужіївська церква), а з ними – назавжди були втрачені і нотні рукописи. Перша музична бібліотека Закарпаття, яку заснував К. Матезонський, під час Другої світової війни була знищена. Уцілілі малочисельні матеріали були “розпорошені” по різних країнах світу: Україні (Київ, Львів, Ужгород, Берегово), Росії (Москва, Петербург), Словаччині (Пряшів, Свидник, Братислава, Кошице), Чехії (Прага), Угорщині (Будапешт), Румунії (Бухарест), Іспанії (Флорида), Канаді (Торонто), США (Пітсбург) і т. д. Відомо тільки, що старовинну церковну музику цього регіону вивчала Ольга Дутко (приймачка донька А. Волошина), котра зазначила, що давньослов’янське “простопініє” у своїй первісній формі найкраще збереглося на Закарпатті. Матеріали її досліджень зберігаються у Словаччині [33, с. 3].

<sup>2</sup> Не маючи змоги ширше виявити свій талант у рідному краї, такі діячі, як Іван Орлай, Михайло Балудянський, Петро Лодій, Василь Кукольник, Юрій Гуца-Венелін та інші емігрували в Росію та Україну, де займали високі пости у політичному і громадсько-культурному житті.

ймовірна вірогідність знахідки ще давніших записів закарпатських народних мелодій у так званих табулятурах центральної Європи<sup>3</sup> або в закарпатських церковних нотних книгах. Адже, як зазначав О. Правдюк, у практиці XVI–XVII століть траплялося “підтекстовування духовних віршів під мелодії народних пісень” [38, с. 393]. Та в будь-якому випадку, час появи перших фольклорних нотувань, мабуть, не сягатиме раніше другої половини (чи кінця) XVI століття, зважаючи на те, що невмовні записи народних мелодій поки що не потрапляли у руки науковцям.

Кількість віднайдених поодиноких записів народних мелодій на Закарпатті дуже незначна. З півторастолітнього періоду нині ми знаємо тільки про два такі зразки. Найдавніший датується XVII століттям. Це – інструментальна мелодія (№ 178 – “*Suzwa*”) з польського рукописного збірника 1680 року (“Уставы Божественной літургії”), укладеного “трудолюбивим многогрішним верховицьким ієреєм Семеоном Кульчевським”. За спостереженнями Б. Фільц та М. Степаненко, ця мелодія виявляє інтонаційний зв’язок із закарпатською народною піснею “Кажуть люди, кажуть”. До аналізу цієї музичної спорідненості потрібно долучити також огляд особливостей пісенного типу й історичного контексту епохи. На ці аспекти в літературі ще не звертали уваги, хоча вони можуть слугувати підтвердженням закарпатського походження віднайденної мелодії.

Цей народнопісенний тип характерний для закарпатської Лемківщини, в чому переконуємося з огляду закарпатських фольклорних збірників (додамо, що й Ф. Колесса назвав тип (6+6) одним із найпоширеніших серед закарпатських лемків). Вірогідність появи закарпатської фольклорної мелодії на території Польщі зумовлена подіями XVII століття. Як вказують історики, політичні стосунки Закарпаття і Польщі на той час були досить тісними, зокрема 1657 року у відповідь на невдалий похід закарпатського князя Дьордя II Ракоци до Варшави поляки вдалися до жорстокої помсти: сорокатисячне польське військо спустошило південно-західні території Закарпаття. Найбільше постраждали Березька, Угочанська та Марамороська жупи, у яких села були спалені, а людей забрано в полон і продано в рабство; у 1678 році (майже через 20 років), коли в краї розгорілося найбільше за всю історію антигабсбурзьке повстання під проводом Імре Текелі, Польща, зацікавлена у послабленні в Європі Габсбурзького впливу, прихильно поставилася до повстанців.

Польщу із Закарпаттям об’єднували й релігійні інтереси. У 1646 році в Ужгороді було прийнято унію, до якої приєдналися комітати Унг, Шариш і Земплін, тобто землі закарпатської Лемківщини. А оскільки згаданий вище рукописний збірник 1680 року призначався для уніатського митрополита цілої Русі, то, вірогідно, для заохочення парафіян (подібно православним священикам Марамороша) у нього і було внесено фольклорні мелодії з територій греко-католицького віросповідання

<sup>3</sup> За інформацією німецького вченого Клауса-Петера Коха, в замках придворні музиканти (іноді навіть дворяни), а в університетських містах, де нерідко навчалася молодь із України (“*ruthenus*”), місцеві або іноземні студенти складали нотні рукописні зібрання танців, до яких потрапляли й українські народні мелодії. У замках Німеччини, Словаччини віднайдено кілька табулятур (клавірних, лютневих, мандоревих), окремі мелодії яких виявили інтонаційний зв’язок з українськими танцювальними мелодіями. Серед таких табулятур – рукописний збірник Сірмай-Кецер 1700 року із замку Сірмай на території Східної Словаччини, збірник Вієторіса 1680 року з бібліотеки Владислава Вієторіса (Південна Словаччина), клавірна табулятура “*Levocky pestry sbornik*” 1640 року зі Спишу (Північна Словаччина) [20]. Чи є в них закарпатські народні мелодії – ще не з’ясовано.

(включно із Закарпаттям). Тим більше, що негативне ставлення польського уряду до закарпатців змінилося на підтримку, а знайти мелодію із цього регіону було неважко, адже з угордськими священиками існував зв'язок, а на території Польщі проживали колишні полонені закарпатці. Отож, імовірність залучення закарпатської мелодії у польські джерела мала історичне підґрунтя.

Сам № 178 зі збірника С. Кульчевського привертає увагу низкою особливостей. По-перше, це інструментальна версія народної пісні, записана західноєвропейським клавірним нотуванням (архієпископ Киприян Жоховський, для котрого укладали цей рукопис, запроваджував у греко-католицькому обряді інструментальний супровід, а відтак багато народних мелодій подавали в інструментальному вигляді). По-друге, упорядник збірника вільно потрактував фольклорне джерело; також тут відчутні впливи професійної музики доби Бароко: інструментальний дует має барокове “вбрання”, створене теситурним контрастом між партіями (регістровою віддаленістю партій у 3,5–1,5 октави!), контрастною поліфонією, канонічною секвенцією та інструментальним типом розвитку шляхом уведення характерних для цієї епохи модулюючих мелодичних секвенцій перед кадансуванням. По-третє, у XVII столітті народна мелодія “Кажуть люди, кажуть” ще позбавлена синкопованих закінчень фраз, які з'являться лише в результаті пізніших нашарувань під впливом вербункошу та новоугорської пісні.

Не вдаючись до подальших характеристик, зауважу, що найперший із відомих на сьогодні закарпатських музично-фольклорних записів ще потребує додаткового спеціального дослідження.

Другий зразок з періоду передісторії закарпатської музичної фольклористики належить відомому закарпатському переписувачу церковних книг, півце-диякону зі села Невицьке Іоанну Югасевичу-Склярському<sup>4</sup>. Музично-фольклорний запис (“Піснь свічка про Ляшка”), зафіксований не за межами, а на території Закарпаття, був опублікований в “Ірмологіоні” 1800 року. Запис характеризується низкою особливостей: 1. Іоанн Югасевич вніс у збірник не місцеву, а “карпаторуську” народну мелодію (за спостереженням В. Гошовського – галицьку). І це показово, бо виявляє тогочасне уявлення про поняття “руська” пісня. На межі XVIII–XIX століть закарпатці не відокремлювали місцевої української культури від загальноукраїнської. Навпаки, в інонаціональних умовах вони прагнули бути ближчими до свого коріння і нерідко обирали мелодії, позбавлені угорських впливів. Починаючи від нотувань І. Югасевича, ця лінія утримуватиметься в регіоні не лише в XIX, але й на початку XX століття. 2. Записаний твір – зразок міського фольклору авторського походження, це популярна у той час пісня патріотичного змісту, сьогодні не збережена. Тому цей запис І. Югасевича має велику цінність, бо дає уявлення про музичний репертуар міст західної України у XVIII–XIX століттях, а в музичному відношенні – представляє

<sup>4</sup> Найповнішу інформацію про І. Югасевича-Склярського можна почерпнути з численних праць закарпатського дослідника Ігоря Задорожного, серед його найновіших публікацій див.: [11].

*Іоанн Югасевич-Склярський* (1741–1814) – півцевчитель, поет, іконописець родом із села Прикра (нині Східна Словаччина). У 1756–1760-х роках навчався в одній із богословських шкіл Львова церковному співу, переписуванню та оформленню церковних книг. Працював півцевчителем в селі Прикра, а з 1895 – у Невицькому. За своє життя написав більше 40 рукописних книг, з яких збереглося лише 16 [37, с. 424]. Він належав до когорти діячів, що розвивала ідеї А. Бачинського. Виділявся прогресивними поглядами. Збирав словесний фольклор (зокрема записав близько 400 народних прислів'їв земплінсько-ужанським говором, уклав низку пісенників з текстами народних пісень), писав вірші, пройняті повагою до простого люду (найвідоміший з яких – “Слово о простаках”).

найповніший варіант “Пісні про Ляшка”. 3. Цей запис – це одноголоса вокальна мелодія зі словесним текстом без композиторського опрацювання. Наспів подано київською нотацією, типовою для церковного хорового співу Закарпаття початку ХІХ століття. 4. Техніка нотації недосконала: упущено тактові риси, допущено низку метро-ритмічних помилок, що свідчить про любительський рівень записувача і відображає стан музичної освіти Закарпаття на межі ХVІІІ–ХІХ століть. Адже, як вказував І. Панькевич, освіта в краї була надто низькою: в Ужгородській півце-учительській семінарії (1794) спочатку навчалися один рік, а потім – два. Цього було замало навіть для того, щоб опанувати священничу справу, а не те, що техніку запису музики на слух. І хоча І. Югасевич здобув освіту у Львові, де вчився аж чотири роки і як переписувач Ірмологіонів належав до музичної еліти краю<sup>5</sup>, йому не вистачило навиків для запису почутих мелодій. Тому серед багатьох його записів народних пісень відомий тільки один з мелодією<sup>6</sup>.

Отже, найдавніші музично-фольклорні записи С. Кульчевського та І. Югасевича-Склярського в одному випадку презентують закарпатську народну мелодію, а в іншому – одну з перших фіксацій народної музичної культури на території Закарпаття. Їх об’єднує спільна риса: музичні записи були віднайдені в церковних рукописах. Загалом же малу ж кількість записів народних мелодій з того періоду можна пояснити не тільки значною часовою віддаленістю, але й безперестанними війнами, низьким рівнем музичної освіти на Закарпатті у ХVІІ – на початку ХІХ століть.

**Пісенниковий період. Літературно-фольклорна пісенникова хвиля.** Зародження музичної фольклористики на території Закарпаття, як і в країнах Центрально-Східної Європи, пов’язане з добою пробудження національної свідомості. Для цього етапу характерне укладання народномузичних пісенників. Однак перші паростки суспільно-свідомого інтересу до народної музики в аналізованому регіоні мали індивідуальний прояв. На відміну від інших українських територій, в історії становлення музичної фольклористики на Закарпатті у 1830-1860-х роках сформувалася своєрідна літературно-фольклорна хвиля (написання поезій на народні мелодії)<sup>7</sup>. Її суть полягала у тому, що через недостатній професійний рівень та малу кількість музично освіченої інтелігенції укладання пісенників на Закарпатті (як це не парадоксально!) було розпочато без музикантів: функцію популяризації

<sup>5</sup> Праця переписувача музики і слів вважалася важливою справою, її високо цінували сучасники [38, с. 233].

<sup>6</sup> Цей зразок спонукав переглянути доступні рукописи І. Югасевича з числа тих, що зберігаються на Закарпатті: Ірмолаї 1785, 1809 років, Пісенник 1806 року та Октоїх. Вони містять записи винятково церковного матеріалу. Щодо інших Ірмологіонів І. Югасевича – тих, що зберігаються за межами Закарпаття у Львові, Празі, Флориді, Пряшеві, Свиднику – жодних повідомлень в літературі про наявність у них фольклорних записів немає. Автору вдалося віднайти лише текстову копію одного пісенника І. Югасевича (зроблену у ХІХ ст.), який зберігався в родинному архіві Ф. Шимановського (професора Ужгородської учительської чоловічої семінарії періоду 1920–1930-х років) і в знак поваги до товариства “Просвіти” був переданий П. М. Федаци (старшому). Жаль, що деяких Ірмологіонів знайти вже не вдасться, зокрема тих, що їх віднайшов о. М. Дутко (парох села Невицьке в період Чехословацької республіки) і передав в архів А. Волошина. Як зазначила племінниця А. Волошина О. Дутко: “Після смерті вуйка все лягло попелом як непотріб” [33, с. 5]. А отже, ймовірно, в І. Югасевича могли бути ще поодинокі музично-фольклорні записи, які вже ніколи і ніхто не проаналізує. До сказаного лише додаю, що незнайдених рукописних збірників у Югасевича близько двох десятків.

<sup>7</sup> Зважаючи на те, що вона вплинула на укладання пісенників, точніше було би її назвати літературно-фольклорною пісенниковою хвилею.

народних мелодій взяли на себе літератори. На вершині культурно-просвітницької діяльності 1830-х років вони усвідомлювали велику силу впливу народної музики на формування національної свідомості, а відтак ініціювали залучення фольклору у літературну творчість<sup>8</sup>. Це було першим поштовхом до популяризації народних мелодій у колах місцевої інтелігенції.

Зачинателем літературно-фольклорної пісенникової хвилі став Василь Довгович (1783–1849). З його “легкої руки” підкладання поезій під народні мелодії дало змогу перетворювати вірші на пісні і визначалося сучасниками як “сочинити пісню”. Через брак музичної освіти В. Довгович у своїх збірках не виписував народних мелодій, а замінював їх приміткою: “Даний стих співається на голос народної думки...”<sup>9</sup> (далі йшла назва потрібної народної пісні)<sup>10</sup>. Отож, у музичному відношенні такі пісенні збірники були нетрадиційними. Вони абсолютно не подавали нотного запису.

Як літературне явище підтекстовка поезій під народні мелодії набула поширення і сягнула свого найвищого розквіту на Закарпатті в 1850-1860-х роках, зокрема у творчості Олександра Духновича, Олександра Павловича, Николая Нодя та ін. Однією з характерних ознак таких літературно-фольклорних пісень став *сольний спів без інструментального супроводу*. Підтвердження знаходимо в альманасі “Поздравление русинов на год 1852” (Відень, 1851): “Сия пісня прекрасним г. сочинителя голосом воспіта... [курсив мій. – В. М.-Н.], удостоїлася полного удовольствия і громкого рукоплескання віденских русинов” [Цит. за: 8, с. 212]. Зрідка міг бути і гуртовий спів: найчастіше унісонний чи, відповідно до традицій народного музикування Закарпаття, з терцовою второю або з елементами народної гетерофонії. Такі пісні поповнювали репертуар для *домашнього музикування*, яке в ті роки набуло статусу основного (хоча не виключало різного роду загальних урочистостей з нагоди відзначення річниць національних подій). Виконання таких пісень об’єднувало носіїв ідеї національного утвердження.

Розпочавшись без підтримки музикантів, літературно-фольклорна пісенникова хвиля у своєму розвитку припала на період початку музичних реформ. За щасливим збігом обставин 1833 року в Ужгород приїхав хоровий диригент і композитор епохального значення Костянтин Матезонський (1794–1858)<sup>11</sup>. Він запровадив перехід від одноголосого церковного співу до багатоголосого, ліквідував “катастрофічні відставання” в музичній галузі, покращив рівень музичної освіти на Закарпатті, а свій хор “Гармонія” перетворив на “ужгородську композиторську і хорову школу” (подібну до “перемиської”), яка розпочала готувати молодих композиторів і регентів якісно нового рівня. Зі зміною обставин “літературно-фольклорна пісенникова хвиля” трансформувалася. Замість посилення на назви народних пісень починають з’являтися записи мелодій та пісенники з нотами. Ця

<sup>8</sup> Зауважу, що прийом, коли під певну народнопісенну мелодію підставляли різноманітні тексти, був запозичений із фольклорних традицій.

<sup>9</sup> “Голос” – це “мелодія”, “думка” – “пісня”.

<sup>10</sup> Подібні посилання неодноразово трапляються у зібранні його поезій, опублікованих у 10 томі Наукових записок Музею української культури в Свиднику, котрий повністю присвячений вивченню творчої спадщини В. Довговича.

<sup>11</sup> *Костянтин Матезонський* – псевдонім, справжнє прізвище залишилося невідомим. Зі спогадів сучасників він був родом з України. Ймовірно, брав участь у повстанні декабристів 1825 року і переховувався від російського уряду. В Ужгород приїхав з Перемишля.

тенденція, власне, і визначила особливості пісенного збірника Николая Нодя “*Русский Соловій*”<sup>12</sup>, який був опублікований у Відні 1851 року. Його можна вважати одним із вершинних явищ літературно-фольклорної хвилі тієї доби.

Належність Николая Нодя до літературно-фольклорної хвилі як автора поезій, пристосованих до народних мелодій, в етномузикознавчій літературі визначається вперше, а тому потребує аргументів. Тим більше, що це твердження дещо суперечить двом наявним протилежним оцінкам пісенника. В. Гошовський вважав “*Русский Соловій*” Н. Нодя композиторським (з авторськими варіантами народних пісень і власною музикою), а М. Загайкевич – фольклорним. В основу першого визначення покладено титульну вказівку збірника: “сочинено [...] Николаем Нодь”, а другого – фольклорне звучання мелодій. Тож звернімося до документальних матеріалів.

У коментарях до однієї з пісень “*Русского Соловія*”, передрукованої вже без нот у “*Послании Русинам на год 1852*”, О. Духнович зазначив: “Сия пісня [...] поется по голосу народной жалостной думки” [Цит. за: 8, с. 212] (тобто співається на мелодію народної пісні). Але поряд із цим редактор календаря називає Н. Нодя “сочинителем” [Цит. за: 8, с. 212]. Про що це свідчить? – про позицію літераторів того часу. На їхній погляд, головною складовою пісенника була поезія (музичній частині відводили лише другорядну роль), і визначення “сочинено” поширювалося тільки на головне – на слова пісні. Цю ж ситуацію віддзеркалює і сам збірник: на титульній сторінці підкреслено авторство текстів (“Сочинено [...] Николаем Нодь”), а в передмові в художній формі зазначено про наявність фольклорних мелодій (“*Приимит з рота Соловія стром народной оливы*”) (Курсив мій. – В. М.-Н.) [35, с. 3.]. Поява у літературно-фольклорному пісеннику нотного запису вказує на різносторонню обдарованість автора. Н. Нодь був одночасно і поетом, і музикантом: він належав до когорта учнів К. Матезонського; добре володів музичною грамотою, успішно реалізував себе в хоровому диригуванні та композиції<sup>13</sup>. Його музично-професійні якості яскраво виявилися у нотному записі, з якого простежуємо уважне ставлення автора до всіх музичних чинників (темпових позначок, варіантів та ін.).

Пісенник Н. Нодя побачив світ у зручному кишеньковому форматі (10 x 14 см) і був невеликим за обсягом матеріалу (всього 14 пісень). Яскраво виражену національну належність віддзеркалила назва – “*Русский Соловій*”, а число “1” на титульній сторінці засвідчувало, що для “Літературного заведення Пряшівського” це було перше нотне видання, яке започатковувало гарну традицію публікування українських пісенників. Збірник присвячений молоді (“*Юношеству Русскому*”), адже як педагог Ужгородської духовної семінарії та українських шкіл Н. Нодь піклувався про духовний розвиток молодих людей. Він бачив у них майбутнє нації і поставив перед собою ціль – пробуджувати повагу і любов до рідної мови та музично-фольклорних джерел.

<sup>12</sup> З метою полегшення читання літератури 1830–1860-х років, писаної старою орфографією, літери “ѣ”, “ѡ”, “ѣ” зведені до сучасного правопису.

<sup>13</sup> *Николай Нодь* (1819–1862) – священик, культурний діяч Закарпаття другої половини XIX ст., входив до складу “Літературного заведення Пряшевського”, був однодумцем О. Духновича, А. Добрянського, О. Павловича, А. Рубія, А. Балудянського. Після закінчення Ужгородської духовної семінарії працював у Сігеті, Ужгороді, Відні, керував церковними хорами. Багато зусиль докладав для реорганізації школи, зокрема виховання молоді в дусі поваги до рідної культури. Життя обірвалося рано: важко пережив бездоказове звинувачення у політичних симпатіях до Росії, передчасно помер. Детальніші біографічні відомості про Н. Нодя можна почерпнути у статтях В. Гошовського [8], І. Попа [37] та О. Рудловчак [41].

Зазвичай, перші закарпатські музично-фольклорні пісенники не мали передмов, у Н. Нодя ж вона є і дає уявлення про наміри упорядника й особливості збірника [35, с. 3]. Автор стверджує, що переслідував мету утверджувати прогресивні ідеї свого часу, а саме: сприяти політичному та духовному зміцненню “народности русской”: “О любезный Соловию... скажи, чтось Вісника посол и Галицкія Зори”; розвивати національну культуру з повагою до культур інших народів: “Живий приклад – се соловій: чужу піснь ся научить [...], но свое не залишить”; говорити про багатий світ почуттів і переживань рідною мовою: “Соловій... своим словом... с молодима в своем гнізді свое чувствіе шепче... нашим... красавицам... цвітучим і тужливим... с молодцами”.

У збірнику можна виокремити три тематичні групи текстів: 1) національне “пробудження” (№ 1–2); 2) кохання (№ 3–13); 3) подолання непорозуміння між народами (№ 14). Національний чинник втілює українська мова, а посилює його фольклорна музика, в якій домінують українські народні мелодії та витриманий принцип чергування “рідного” з “чужим”.

Збірник характеризується низкою художніх особливостей, властивих для літературно-фольклорної хвилі тієї доби. У текстах це проявляється образністю мови (порівняннями, метафорами, епітетами), яскравістю алегорій (“русскій соловій” – символ співця і кохання, “русска нива” – народ і т. д.) та логікою упорядкування, яка зумовила утворення тричастинної архітектоніки циклу. Обрамлення складають пісні суспільного значення, а центральну частину визначає лірика. На музичному рівні художню досконалість створили музичні чинники: подачею пісень у високому регістрі (в контексті образу солов’я) Н. Нодь виділив найбільш значущі пісні (№ 2 – пробудження українців; № 14 – єднання слов’янських народів Австрійської імперії)<sup>14</sup>, оптимістичний тон задало відкриття і завершення циклу мажорними піснями помірно-швидкого темпу.

Пісні об’єднуються у цикл за допомогою музичних засобів: продуманого тонального плану G-A-G-B-a-C, в якому тональним стержнем слугує “G”: початок (№ 1–2) і середина циклу (№ 7–8); відхилення в дієзну сферу (“A”) дає перехід до світлих образів і швидших темпів (№ 4–6), а в бемольну (“B”) – до сумних настроїв та повільніших темпів (№ 9–10). Життєстверджуючому фіналу (“C” – № 13–14) передує лірична кульмінація ля-мінорної сфери (“a” – № 11–12). Завершення циклу до-мажором означає вихід на новий рівень і перетворює все попереднє звучання на домінанту – введення в завершальну тональність.

Музична різноманітність досягнута не тільки за рахунок ладових, темпових, метро-ритмічних і тональних контрастів, вона є результатом чергування двох музично-жанрових сфер: пісенно-романсової (ліричної) і танцювальної, представлених у пісеннику Н. Нодя майже порівну. Перша сфера пов’язується із сумними і ліричними образами, друга – з оптимістичними і веселими. До лірики належать № 3, 7, 10 (закарпатські наспівні мелодії, позначені угорськими впливами); № 2 (слов’янського походження), № 9 (пісенна лірика авторського походження), ліричну кульмінацію склали задушевна пісня (№ 11) та гостроекспресивна пісня-романс (№ 12). Сферу народно-танцювальних мелодій складають № 1, 4–6, 8, 13–14, більшість з яких – танці новітнього походження (№ 1, 4) та закарпатсько-

<sup>14</sup> Версія В. Гошовського: “Необычайно высокая тесситура песни дает основания предполагать, что автор исполнял ее на скрипке” [3, с. 214] не пояснює, чому в інших номерах тесситура – звичайна.

лемківські зі структурою (6+6)2 – (№ 5). Поряд з українськими музичними зразками подано чеську польку (№ 8), угорський лошшу (№ 6), польський мазур (№ 14) та моторну мелодію авторського походження (№ 13 – пісню про дурня (чи “про сліпе кохання”). Внутрішні контрасти за одночасної загальної єдності циклу свідчать про композиторську майстерність Н. Нодя. Мабуть, заняття композицією під орудою К. Матезонського та подальша музична практика виховали в ньому художника і хорошого музиканта. А продуманість музичних деталей при укладанні збірника наводить на думку, що заради художньої досконалості Н. Нодь міг і “покрашувати” записи фольклорних мелодій. Тим більше, що тип пісенника не вимагав від нього строго дотримання етнографічних принципів і не заперечував можливості вільного поводження з фольклорним матеріалом.

Для розуміння музичних особливостей “Русского Соловія” важливо звернути увагу на відбір народнопісенного матеріалу. Безперечно, він був зумовлений художнім смаком Н. Нодя (і в його особі – уподобаннями освіченої закарпатської інтелігенції), ліричною спрямованістю поезій та географією записів. Судячи із опублікованих у “Русскому Соловію” мелодій, автор збірника захоплювався новими музичними явищами романтизму – чуттєвими піснями-романсами, яскраво національними народними танцями та піснями авторського походження, котрі у XIX столітті визначали музичну культуру міст, а на хвилі пробудження національної свідомості ототожнювалися з поняттям “народної музики”<sup>15</sup>. Таке захоплення закарпатської інтелігенції міським фольклором не передбачало строгого розмежування справжніх фольклорних мелодій від авторських, про що свідчать також народнопісенні текстові записи М. Лучкая, О. Духновича та багатьох інших закарпатських збирачів фольклору XIX століття. Географія записів Н. Нодя показує, що ареалом відбору пісень для “Русского Соловія” були міста західної частини Закарпаття (більшою мірою – Ужгород, і лише частково – Пряшів), з якими в кінці 1840-х – на початку 1850-х років було пов’язане життя Н. Нодя. Тому пісенник виявляє зв’язок з лемківським фольклором, у ньому відсутні коломийки, відчутний угорський вплив. На музичному рівні переважає мажор і дводольний метр (типові риси для закарпатських лемків), домінують помірні темпи (що зумовлене тяжінням до лірики), а в плані форми спостерігаємо популярність народних мелодій з будовою ААВА (АА<sub>1</sub>ВА; АВВА)<sup>16</sup>. Виявлені риси характеризують не тільки пісенник Н. Нодя, але й висвітлюють особливості міського музичного побуту західної частини Закарпаття середини XIX століття. З огляду на мізерну кількість збережених нотних матеріалів і той факт, що більшість зафіксованих мелодій вже не побутує, опубліковані записи Н. Нодя мають великий науковий інтерес.

У такому підкладанні до авторських текстів фольклорних мелодій Н. Нодь не був єдиним. Судячи з інформації словацького дослідника Ф. Ковача, у цьому літературно-фольклорному руслі працювало також і кілька учнів К. Матезонського, зокрема яскравий музикант того часу Михайло Старецький, який “збирав фольклор, писав тексти пісень і складав до них мелодії” [21, с. 326]. Але його нотні рукописи, на жаль, не збереглися.

<sup>15</sup> Можна припустити, що Н. Нодь міг включити у збірник і власні мелодії, котрі здобули популярність в Ужгороді і сприймалися вже як народні. Але це тільки гіпотеза без підтверджень.

<sup>16</sup> Дослідження закарпатського музикознавця І. Задорожного виявили, що ця форма проникла і в духовні пісні Закарпаття XVIII–XIX століть.

Характеризуючи особливості зародження майбутньої етномузикології на Закарпатті, констатуємо: 1) першість літераторів у пробудженні інтересу до народних мелодій, і дещо пізніше залучення до цього процесу музикантів, відтак у літературно-фольклорній хвилі можна виокремити два етапи: 1830–1840 роки – без музикантів; 1850–1860 роки – з музикантами, представниками “ужгородської композиторської школи”; 2) розквіт літературно-фольклорної хвилі співпав з подіями буржуазних революцій та процесами національного піднесення; 3) рукописні записи мелодій переважали над друкованими, що негативно позначилося на збереженні матеріалів; 4) вершинним явищем літературно-фольклорної хвилі був збірник Николая Нодя “Русский Соловій”: на тлі закарпатських фольклорних записів XIX століття – це єдиний опублікований пісенний збірник, чим і пояснюється особлива увага до нього з боку дослідників [3, с. 208–215; 10; 41; 48].

**Народномузична пісенникова хвиля.** Паралельно з літературно-фольклорною хвилею у 1830-х роках започатковується традиція укладання нотних збірників народних пісень (з автохтонними текстами і мелодіями). Їх появу стимулювало зародження в регіоні етнографії та словесної фольклористики. Інший підхід вимагав збереження народних текстів та показ національної своєрідності народних пісень. Однак, як свідчать факти, у 1830-х роках записів народних мелодій з їх автохтонними текстами на Закарпатті було ще вкрай мало. Цей процес активізувався лише у 1850–1860-х роках, привернувши до себе суспільну увагу. Укладання музично-фольклорних пісенників виявилось співзвучним з тими змінами, які принесли з собою революційні політичні потрясіння.

1849 року в Ужгородському окрузі (у комітатах Унг, Берег, Угоча та Мараморош) було проголошено *руську автономію* й розгорнуто заходи із визнання національності, утвердження української мови як державної в усіх офіційних установах та навчальних закладах, заміни угорських чиновників українськими та ін.<sup>17</sup> Національний рух, який очолив член парламенту Адольф Добрянський (1817–1901), уже невдовзі серйозно налякав віденський двір, тому менш ніж через півроку австрійський уряд ліквідував руську автономію. Але процес утвердження “руської народності” на Закарпатті не припинився, він перейшов в інше русло: з політичного – в культурно-просвітницьке. На суспільно-політичну арену виходить активний літературний діяч Олександр Духнович (1803–1865). Він надав настільки сильний імпульс становленню та духовному відродженню “руської народності” Закарпаття, що був названий “будителем карпаторуського народу”. О. Духнович сприяв утвердженню української мови і літератури, створив і очолив “Літературное завіденіе Пряшевское” (1850–1853), яке стало головним осередком культурно-національних процесів у краю. Завдяки роботі товариства засновано “первий календар руській в Угорщині” (“Поздравление русинов”), що виходив у 1850, 1851 та 1852 роках за зразком “Русалки Дністрової”; опубліковано українською мовою перші світські літературні твори і книги, серед яких поезія і проза О. Духновича (“Гімн подкарпатских Русинов”, “Добродітель превішает богатство”, “Головний тарабанщик”, “Милен і Любица”), поезія О. Павловича (“Гинет тьма ужасной ночи”, “Свобода”, “Співанка о слободе”), літературні твори А. Рубія та ін. Було видано перші підручники рідною

<sup>17</sup> За політичною програмою А. Добрянського всіх українців Австрійської імперії (Буковину, Галичину і Закарпаття) планувалося об’єднати в автономну національну структуру, але вдалося значно менше – утвердити автономію лише у східній частині Закарпаття.

мовою, порушено актуальні питання в періодиці для українців Австро-Угорщини, яка видавалася у Відні (“Вісник”), у Будині (“Церковная газета”, “Церковный Вісник”) та у Львові (“Зоря Галицькая”).

За короткий час О. Духновичу вдалося зорганізувати інтелігенцію краю до збирання фольклору. На його заклик, опублікований у “Віснику” (№ 54, 1850): “Ми вознамірилися народные издати пісні... Молим Вас, подбескидских братей, пожалуйста... іспитати в народі... якое єсть в них древности сокровище” [45, с. 53], – відгукнулися закарпатські діячі. З подібними закликами до закарпатської інтелігенції звернулися і галицькі вчені, зокрема А. Петрушевич, який зі сторінок “Церковного Вісника” (№ 7, 1858) закликав активізувати народознавчу роботу і опублікував програму для збирання фольклору [43, с. 29]. Каталізатором до появи рукописних пісенників послужила також і праця Якова Головацького над збіркою “Народные песни Галицкой и Угорской Руси”, публікація низки текстів закарпатських народних пісень в українській періодиці, у книзі словацького вченого Людовіта Штура [47]. На час відносного послаблення абсолютизму у 1860-х роках припадає поява закарпатської української періодики не за межами, а на території краю (першою була газета “Світ”, 1867), а також створення кількох українських товариств: “Общества Иоана Хрестителя” (1862, його метою було заснування української бібліотеки), “Общества Андрія Первозванного” (1863, підпільного молодіжного товариства для утвердження української народності) та “Літературного общества подкарпатских синов восточно-католицької церкви” (у 1866 році перейменованого на “Общество св. Василя Великого”). Закарпатські культурні діячі взяли участь у Московському слов’янському з’їзді та Російській етнографічній виставці 1867 року, на якій зокрема були представлені матеріали місцевих збирачів (згодом деякі закарпатські фольклорні матеріали були опубліковані у російських наукових виданнях, наприклад збірник А. Дешка “Народные песни, пословицы и поговорки Угорской Руси и свадьба на Угорской Руси” [9]). У 1860-х роках почастишали заклики до збирання фольклору, а в періодиці з’явилося більше статей на фольклорну тематику, зокрема, публікації у газеті “Світ” Іллі Романія (И. Р.) “Об играх вифлеемских и о скудности песней народных” (№ 9, 1867), Євгенія Фенцика (псевдонім Владимир) “О мифах, сказках, песнях или о народной поэзии русскаго народа” (№ 13–16, 1868) [43, с. 34–35]. Ці факти промовляють про зростання суспільного інтересу до народної пісні та потребу в укладанні фольклорних пісенників.

Серед фольклорного доробку тої доби більшість творять текстові збірники пісень. Підтвердженням слугує архів Я. Головацького, у якому серед 14-ти закарпатських рукописних збірників, що їх передав О. Духнович, лише один містив ноти (пісенник В. Талапковича). Така ситуація, безперечно, зумовлена більшою активністю літераторів та специфікою перших закликів до збирання народних пісень, у яких акцентували насамперед на збиранні текстів фольклорних творів. Народні мелодії на Закарпатті записували лише деякі музиканти.

Так склалося, що всі фольклорні записи музикантів залишилися в рукописному вигляді – упродовж 1850–1860-х років жодної закарпатської народної мелодії ні окремим виданням, ні у вигляді нотних додатків чи окремих музичних записів на сторінках тогочасної української періодики опубліковано не було<sup>18</sup>. Цю особливість у

<sup>18</sup> За спостереженнями П. Федаки і частково І. Довгалюк, альманахи “Зоря Галицькая”, “Поздравление русинов”, газети “Вісник”, “Церковная газета”, “Церковные Вісті”, “Світ” нотних записів закарпатських народних пісень не містили.

1873 році з прикрістю відзначив Н. Бачинський: “Наші пісні ще не суть выпечатань” [45, с. 63]. Причин було кілька: технічні проблеми з набором нотного тексту (ноти можна було видрукувати лише за межами краю), сприятливий період для публікації фольклорних записів тут був надто коротким (з 1849 до 1853 року) і в часі він не співпав з музичними реформами на Закарпатті.

З метою поширення музичної освіти та розбудови музичного життя краю вихованці К. Матезонського та регенти-композитори у 1840-х роках заснували перше на Закарпатті об’єднання музикантів – “Общество музыкальное” (1843). У 1865 році це товариство вже відкрило першу в Ужгороді (та й у краї) музичну школу [39, с. 19, 145]. І тільки у другій половині 1860-х років на Закарпатті “визріла” ситуація, коли кількість музично грамотних людей стала достатньою, а потреба у публікаціях фольклорних записів – актуальною (іншими словами, виник суспільний попит на музичний запис народних пісень). Ініціативу у цій справі взяв на себе Є. Фенцик. У 1868 році на сторінках газети “Світ” він запропонував публікувати в кожному номері по одній народній пісні з нотами [43, с. 37]. Однак реалізувати задумане таки не судилося. Невдовзі (у тому ж 1868 році!) за угодою між Віднем і Будапештом закарпатці стали складовою частиною єдиної угорської політичної нації: угорська мова стала обов’язковою, здобутки 1850–1860-х років були відкинута, а процес національного утвердження грубо перерваний. О. Духнович на той час уже помер (1865 року), А. Добрянського звинуватили у панслов’янізмі і відсторонили від роботи у парламенті (він через переслідування емігрував). У цих умовах перспектива публікації фольклорного матеріалу в українській періодиці була “заживо похована”, сама газета “Світ” через короткий час припинила своє існування, а тому рукописні збірники народних мелодій у 1850–1860-х роках так і залишилися в регіоні основним набутом музично-фольклорної пісенникової хвилі.

Донедавна кількість закарпатських рукописних народномузичних збірників періоду 1850–1860-х років окреслювали цифрою – “1”. В. Гошовський зазначав: “Збірник В. (І.) Талапковича – єдина праця, що містить нотний матеріал” [8, с. 17]. Сьогодні можна дещо розширити цей список: 1) пісенник Олександра Духновича з нотами (початок 1850-х років)<sup>19</sup>, 2) малий збірник Василя Талапковича (перша половина 1850-х років) [40, с. 467], 3) великий збірник Василя Талапковича “Список нісколких русско-народних пісень, загадок и пословиц с иними подробностями” (середина 1850-х років) [40, с. 391–478], 4) пісенник Андрія Поливки (1864 року) [43, с. 35]. Сюди ж можна долучити ще кілька пісенних збірників. Судячи з повідомлень Олени Рудловчак і Федора Ковача, це рукописи Михайла Старецького та Івана Стреновського, у яких зафіксовані “наспіви народних пісень” [40, с. 464]. Ймовірно, що і Николай Нодь для укладання “Русского Соловія” мав рукописні збірники народних мелодій. Опосередковано можемо говорити про наявність музично-етнографічних записів у Костянтина Матезонського<sup>20</sup>. Отож, серед авторів перших

<sup>19</sup> На існування пісенника О. Духновича вказує М. Шмайда. Він зазначив, що на початку 1850-х “збірка з метою її опублікування пересилається у Будин, де марно чекає на видання” [45]. Але оскільки у М. Шмайди подекуди трапляються неточності, ця інформація ще потребує додаткової перевірки.

<sup>20</sup> На це може вказувати тісне спілкування К. Матезонського з В. Довговичем та поширення національних ідей у середовищі його вихованців. Цікаві спогади сучасників навів В. Гошовський: “У вільний від роботи час К. Матезонський збирав учасників хору і разом з ними співав українські та російські народні пісні [...] “Ой на горі жита много”, “На войну іду” та ін.” [6, с. 98]. Окрім того, варто згадати те, що К. Матезонський вніс українські народні пісні в репертуар кафедрального хору [21, с. 213].

закарпатських фольклорних збірників з нотами на сьогодні нам відомо, принаймні, сім музикантів. А це означає, що на хвилі національного піднесення 1850–1860-х років укладання світських нотних пісенників не було спорадичним явищем<sup>21</sup>.

Цікаво приглянутися і до постатей перших збирачів. Загалом – це духовенство та випускники духовних семінарій. Серед них – півце-диякони, регенти, церковні композитори, викладачі церковних навчальних закладів, священники. Ці збирачі нерідко поєднували в одній особі музичну та церковну діяльність (регент + композитор; регент + викладач; регент + священник; регент + діяч; музикант + поет і т. д.). За рівнем музичної освіти збирачів 1850–1860-х років можна умовно поділити на дві групи: першу творять музиканти дореформеного періоду<sup>22</sup>, які володіли старою квадратною системою нотування і загалом мали недостатню музичну освіту; другу – музиканти нового покоління, з хорошою музичною підготовкою, знанням європейської системи нотування та володінням музичним інструментом (більшість з них були вихованцями самого К. Матезонського або його учнів).

Кількісно збирачів з дореформеною музичною освітою було дуже мало, тому особливий інтерес викликають їхні поодинокі спроби в ім'я високої ідеї прилучитися до пізнання національних культурних джерел. Сьогодні з-поміж таких записувачів закарпатських народних мелодій нам відоме ім'я Василя Талапковича.

Священик Василь (Іоанн) Талапкович<sup>23</sup> (1806–1888) належав до музично-обдарованої та національно-свідомої закарпатської інтелігенції періоду національного піднесення. О. Духнович дав йому таку стислу характеристику: “Ревный русин, да и пивец” [40, с. 465]. За винятково гарний голос у юнацькому віці В. Талапкович потрапив у місто Лукка (Італія), де доля подарувала йому можливість творчо співпрацювати з авторитетним закарпатським істориком і етнографом, засновником закарпатської фольклористики Михайлом Лучкаєм. Вони разом відправляти греко-католицькі богослужіння, а поза службою В. Талапкович мав нагоду вивчати наукові праці М. Лучкая. Під впливом спілкування з М. Лучкаєм В. Талапкович по-справжньому зацікавився етнографією, захопився ідеєю збирання фольклорних скарбів<sup>24</sup>. Маючи музичну освіту, він фіксував народні пісні з мелодіями, чим особливо доклався до пізнання музичної спадщини свого народу. Серед музикантів Закарпаття це було вперше.

Жаль, що В. Талапковичу не пощастило навчатися у К. Матезонського. Богословську освіту він здобував ще за старої системи нотування, а коли Закарпаття перейшло на нову систему запису музики, йому довелося самотужки переучуватися з квадратної київської нотації на західноєвропейську. І хоча він її засвоїв, однак мислив ще старими критеріями, зокрема як у старих церковних книгах не вказував темпів, використовував фігурні позначки для вказівки завершення твору, а також припускався помилок у тактуванні. Йому бракувало навиків музичного запису

<sup>21</sup> Безперечно, що виявлений перелік неповний і містить не всі наявні музично-фольклорні матеріали. До нього з часом можуть долучитися ті нотні рукописи з народними піснями, які в період посилення політичної реакції опинилися за межами краю: у Москві, Петербурзі, Львові, Відні, Празі, Будапешті, Софії та інших містах Європи, куди, уникаючи переслідувань, емігрували вихідці із Закарпаття.

<sup>22</sup> Мається на увазі музична реформа К. Матезонського.

<sup>23</sup> Справжнє його ім'я – Василь. За дослідженням О. Рудловчак, Іоанн – це або друге (церковне) ім'я, або випадкова помилка, допущена при підписуванні рукопису не автором.

<sup>24</sup> Найновіші біографічні дані про В. Талапковича опублікувала О. Рудловчак [40, с. 464–466].

народних мелодій на слух, але усвідомлення, що без мелодії народна пісня – неповна, спонукало продовжувати цю працю.

Збирацьку діяльність В. Талапкович розпочав у 1830-х роках. Працюючи парохом, він свідомо продовжував починання М. Лучкая. У революційний період на хвилі національного піднесення В. Талапкович виявився першим, хто відгукнувся на заклик О. Духновича надсилати фольклорні матеріали для публікації. Скільки всього було у В. Талапковича рукописних нотних збірників нині невідомо. Однак, судячи з листувань між Я. Головацьким та В. Талапковичем, на той час у збирача було не менше двох готових збірників. З ними ознайомився Я. Головацький і більший з них залишив собі для підготовки до друку. Нині цей збірник зберігається у рукописних фондах Львівської наукової бібліотеки НАНУ імені Василя Стефаника. Словесні тексти з нього були опубліковані 1878 року у третьому томі видання Я. Головацького “Народные песни Галицкой и Угорской Руси”, а нотний матеріал побачив світ тільки у 1983 році в 11 томі Наукового збірника Музею української культури в Свиднику завдяки О. Рудловчак.

На сьогодні “Список нісколких русско-народних пісень, загадок и пословиц с иними подробностями” – це єдиний збережений музичний збірник Василя Талапковича. Точна дата його укладання не встановлена, рік пересилання Я. Головацькому – 1858. Збірник великий за обсягом і різножанровий. Складається з двох частин. До першої частини увійшло 29 мелодій “русско-народних пісень”, 304 словесні тексти (з яких 289 коломийок, 12 зразків необрядового фольклору: балади, лемківські співанки, новоугорські пісні; три “забавні приспиви для дітей”, а також список пісень, популярних серед тогочасної інтелігенції (15 номерів)<sup>25</sup>. Друга частина містить малі форми фольклорної прози: 6 скоромовок, 32 загадки та 269 прислів'їв.

Судячи з листування В. Талапковича з Я. Головацьким, вказаний збірник у кінці 1850-х років був найкращим і найбільшим зібранням В. Талапковича. Як зазначила О. Рудловчак, його планували видати окремою книгою. Однак погіршення політичної ситуації на Закарпатті та труднощі з друком нот спонукали упорядника переслати збірник до Львова.

Кілька фактів дають змогу припустити, що “Список нісколких русско-народних пісень...” В. Талапкович укладав на основі своїх рукописних зошитів різних років. На це вказує широка географія населених пунктів, де було записано твори. Загалом вона збігається з територією проживання збирача: у 1833–1855 роках – Мараморош та околиця, з 1855 року – Березька жупа (село Білки<sup>26</sup>) і довколишні місцевості. Відповідно, фольклорні зібрання з цих територій могли складати ранню (марамороську) та пізнішу (березьку) рукописні збірки, матеріали яких у “Списку...” опинилися поряд. Документальне підтвердження гаданого об'єднання збірників знаходимо в епістолярній спадщині, де повідомляється, що по отриманні “Списку...” Я. Головацький відразу повернув В. Талапковичу його попередній збірник, оскільки новий рукопис виявився повнішим і містив матеріал пісенника з початку 1850-х років.

Як один із небагатьох збережених народномузичних збірників Закарпаття XIX століття “Список нісколких русско-народних пісень...” В. Талапковича

<sup>25</sup> Для порівняння, у пісеннику Н. Нодя було лише 14 пісень.

<sup>26</sup> Нині село Іршавського району Закарпатської області.

неодноразово був об'єктом наукових студій. Уперше його розглянула М. Загайкевич у розвідці “Музичне життя Західної України другої половини XIX століття” [10, с. 62–64], згодом ґрунтовно проаналізував В. Гошовський у статті “Сторінки історії музичної культури Закарпаття XIX – першої половини XX століття” [2, с. 211–217]. Опублікувала рукопис О. Рудловчак (за музичною редакцією Ю. Костюка) [40, с. 464–493]. М. Загайкевич критично оцінила велику кількість зразків міського фольклору та непрофесійне нотування мелодій. В. Гошовський підкреслив історичну цінність збірника як нового явища в розвитку культури Закарпаття, на основі музичних зразків спробував з'ясувати географію записів, жанровий склад збірника, а також з'ясував справжнє ім'я Талапковича, його біографічні дані. О. Рудловчак, детально вивчивши архіви наукових бібліотек Львова, Москви і Петербурга, зробила цікаві спостереження над збирацькою працею В. Талапковича.

Однак аналіз рукописного збірника В. Талапковича варто продовжити і зокрема у таких аспектах: 1) який сенс вкладено у назву збірника; 2) чи компенсують коментарі відсутність вступу; 3) що вдалося, а що не вдалося авторові у записі мелодій; 4) особливості музичної класифікації В. Талапковича. Власне на цих питаннях хотілось би зупинитися детальніше.

Внесення у назву фольклорного збірника слова “список” виглядає незвичним. Та уважне ознайомлення зі збірником допомагає зрозуміти сенс, який вкладав у нього В. Талапкович. Ймовірно, воно могло вказувати на спроби упорядника укласти перелік зафіксованих закарпатських народномузичних творів, а також відображало методику його польової роботи. Ця методика зокрема передбачала складання репертуарного списку народного виконавця та його зіставлення з переліком вже наявних записів (це був підготовчий етап). В. Талапкович працював лише над неопублікованими народними піснями: записував тексти (2 етап), нотував мелодію (3 етап), коментував твір. Те, що опублікованих матеріалів В. Талапкович не дублював, підтверджує низка авторських коментарів: “Думки..., в Граматиці Лучкаевой видани, сюди... не зайшли” [40, с. 447], “Крім стихов, на страници 147 в “Поздравленіи Русинов на год 1851” суших, еще поются и наступающія” [40, с. 424], “Сія и сим подобная думки, може уже типом издания суть за Бескідом в Галичині, и прото тут не зазначаються” [40, с. 447] та ін. Отже, “Список...” В. Талапковича – це насамперед недруковані народні пісні, які йому вдалося записати.

До деяких пісень збирач додавав етнографічні коментарі (“подробиці”). Тому його збірник – це не просто “список”, а “список... с иними подробностями”: В. Талапкович подавав або ж тільки назву пісні з коментарем, або ж до назви долучав повний словесний текст твору, а в найповнішому вигляді список містив ще й мелодію. Мелодії він додавав тільки до найцікавіших, регіонально типових зразків. Музику дитячого фольклору вважав менш оригінальною, тому фіксував лише словесний текст, а от авторські пісні (“штучні”) подані переліком назв.

Збірник В. Талапковича не має вступної статті, але містить інше – супутні коментарі, які значною мірою компенсують відсутність вступної характеристики і надають збірнику рис етнографічного видання. Очевидно, ознайомлення з досвідом Михайла Лучкая не пройшло безслідно. Коментарі В. Талапковича умовно можна поділити на 4 групи: першу творять загальні ознайомлювальні зауваги, другу – класифікаційні нотатки, третю – жанрові визначення і характеристика особливостей закарпатського фольклору; четверту – пояснення діалектизмів, назв населених пунктів.

У загальних зауваженнях автор збірника неодноразово підкреслював спадкоємність своєї праці зі справою засновника закарпатської етнографії М. Лучкая. Ім'я цього дослідника було високим авторитетом для В. Талапковича та сучасників, а його етнографічні принципи – прикладом для наслідування. Тут же у коментарях подано перелік перших текстових публікацій закарпатської народної пісні, які в 1830 – на початку 1850-х років були основним джерелом пізнання народнословесної культури краю – це “Грамматика” М. Лучкая (“Slavo-Rutena Gramatica”. Будин, 1830), галицькі видання (без уточнення назв) та календар О. Духновича “Поздравление Русинам на 1851 год” (Відень, 1850).

Зазвичай, у перших збірниках народних пісень укладачі не вдавалися до класифікацій зібраного матеріалу. Натомість у В. Талапковича вона існує, хоч і не виражена безпосередньо. Її виявляємо у заголовках розділів, коментарях до жанрів, у групуванні матеріалу, в авторських примітках. Не усюди розділи зазначено, але близькі між собою жанри завжди розміщені поряд. Врахувавши це все, побачимо поділ матеріалу збірника на 4 групи: 1) думки (тобто пісні) – найбільша група (35 номерів), 2) “плясовие” (приспівки до танців: коломийки та інші танцювальні мелодії) (5 мелодій з великою кількістю текстових варіантів), 3) “штучні” (пісні авторського походження) (15 номерів, список назв); 4) “забавні приспиви для дітей” (3 номери). Отож, В. Талапкович відокремив пісні від танців. Ці дві групи він вважав найголовнішими і тільки у них до текстів подав ноти. У пісенній групі домінують лірика, розвиненість мелодій, у ладовому відношенні – мінор. Твори дуже різноманітні: це зразки як міського (пісня-романс), так і селянського фольклору, який кількісно домінує. В. Талапкович тут явно випередив свій час, одним із перших серед місцевих музикантів звернувши увагу на селянську народну музику.

Серед народнопісенних записів багато зразків необрядового фольклору: балади, співані коломийки, лемківські співанки, новоугорські пісні, пісні новітнього походження зі структурою (4+4). А поряд з ними – твори календарно- (жнивні пісні, з коментарем “в час жнив”) та родинно-обрядового фольклору (весільні пісні та ладканки) – всього три зразки: № 16, 31, 35. Це одні із найперших записів мелодій закарпатських ладканок, жнивних і весільних пісень. Цінними є й музичні спостереження. В. Талапкович першим серед місцевих музикантів звернув увагу на мелодичну спорідненість весільних і жнивних пісень.

У групі танцювальної музики подано коломийки, шумки, “галалайки” (лемківські співанки) та приспівки до весільних танців. Тут переважають мажор і прості мелодії.

Примітним у класифікаційних спробах В. Талапковича є відокремлення народних пісень від авторських (“штучних”). Не вважаючи останні цінними, він залишив їх лише на рівні списку. Враховував В. Талапкович і віковий чинник, розрізняючи фольклор дорослих та дітей. Також упорядник порушив низку інших класифікаційних питань: поділ народнопісенної культури на питому та напливову (супровідною характеристикою “пісня новозайшлая”); врахування території побутування традиції: народна музика Мараморощини – народна музика Галичини. Звернув увагу В. Талапкович і на текстові варіанти (вказівкою “подобная”), хоча при цьому наскрізною нумерацією творів нівелював відмінності між варіантами та основними мелодіями.

Характеризуючи окремі народно-музичні жанри, В. Талапкович найповніше розкрив коломийку, вважаючи її одним із найприкметніших жанрів Закарпаття (“справедливо-народна”) [40, с. 422]. Йому належить одна з перших музичних характеристик коломийки: вказано на різноманітність коломийкових мелодій (“коломийка много варіацій має”) та існування марамороського типу коломийки (“в самом бо Марамороши майже осьмообразно пропівивається”) [40, с. 422]; звернено увагу на спосіб виконання – поєднання співу з інструментальним супроводом і танцем (“приспівивається, і при гудьбі ся плясается охотно”), а також почерговий сольний спів (“поются по сольках”); підкреслено імпровізаційність жанру (“при пляске сочиняются і приспівуются по расположению духа”) та вільне поєднання коломийкових строф (“между собою совсім правильний союз не мають”). Судячи з текстових записів, В. Талапкович припускав можливість трансформації коломийки 2(4+4+6) у шумку з будовою 4(4+4) або в лемківську співанку 2(6+6), але залишив це без коментарів.

До багатьох пісень В. Талапкович додав пояснення діалектних слів та коротку інформацію про згадані у народних піснях населені пункти краю: “днука – внутрі” [40, с. 411], “кожиці – дуди с кожї” [40, с. 445], “Воловое – первое, або головное село в Верховині Марамориша, гді тепер сідлище чиновников столичних” [40, с. 427] і т. д. Перелік населених пунктів з текстів коломийок містить 4 села Марамороської жупи (Воловоє, Студене, Синій-вир, Крачунове), а також села прилеглих до Мараморошу територій: зі сходу – Гуцульщини (Рахів, Ясіня), із заходу – Лемківщини (Верецьки); згадуються також села з долини частини Закарпаття (село Білки Березької жупи та село Заріччя Угочської жупи). Збирач виявив уважність до народної термінології, що притаманно етнографам, і зафіксував народні висловлювання, наприклад: “голос”, що означає мелодію, “думка” – пісня, “гудьба” – музика, “коломийка” і т. д. До окремих творів додано також контекст їх виконання: “пряділя”, “на гостині в кума” [40, с. 446], “при вінкоплетіх” [40, с. 421] тощо. Усе це – елементи етнографічного підходу.

“Ахіллесовою п’ятою” збірника є недосконалість запису мелодій. Зовні його система нотування подібна до сучасної, але в окремих нюансах проглядаються залишки старої київської нотації (позначки завершення твору, написання штилів). Через брак музичних знань В. Талапкович допустив ті ж огріхи, що й І. Югасевич: метро-ритмічні помилки (плутанина між дво- і тридольним метром), неправильний запис складних розмірів, відсутність темпових позначок, неграмотно проставлені знаки альтерації, відсутність позначок повторів віршованих рядків у текстах.

Однак, незважаючи на окреслені недоліки, збірник В. Талапковича знаменував появу нових позитивних тенденцій і помітний поступ у справі укладання народномузичних пісенників: у ньому народні пісні зберегли свої автохтонні тексти (без жодних авторських підтекстовок), народні й авторські матеріали розмежовано, зроблено спробу класифікації народних пісень з урахуванням музичних ознак.

Отож, народномузичні записи пісенникового періоду творять розмаїту мозаїку: 1) любительські записи народних мелодій представників старшого покоління закарпатського духовенства; 2) любительські записи нової інтелігенції пореформеного часу; 3) фольклорні пісенники композиторів-регентів, тобто музикантів-професіоналів.

До першої групи належать записи вчителів та священників, імена яких у більшості випадків невідомі. Нині, окрім народномузичних збірників Василя Талапковича, до любительських записів можна віднести пісенник “будителя карпаторуського народу” Олександра Духновича.

До другої групи народномузичних пісенників можна віднести зібрання вчителя із села Прикри у Східній Словаччині Андрія Поливки<sup>27</sup>.

**Композиторська пісенникова хвиля.** Народномузичні записи третьої групи мали би бути найцікавішими. Проте інформації про них дуже мало. Поповнити її могла перша закарпатська музична бібліотека, яку заснував К. Матезонський при хорі “Гармонія” ужгородського греко-католицького кафедрального собору. Адже у ній з 1830-х років накопичувалися твори закарпатських композиторів, включаючи і творчу спадщину К. Матезонського та його учнів і послідовників. Однак під час Другої світової війни нотна бібліотека була знищена. Шкоди завдала і післявоєнна атеїстична політика радянського режиму, коли музичні твори священників вилучали з музеїв і бібліотек як непотріб. Крім того, чимало матеріалів розпорошено по архівах держав, до складу яких у різний час входило Закарпаття (Румунії, Словаччини, Угорщини). Негативно позначилася на збереженні народномузичних записів і відсутність у краю можливостей нотного друкування. Рукописні матеріали в одному примірнику (ще й в умовах політичної реакції) часто безповоротно гинули. Отож, сьогодні ми змушені здебільшого обмежитися інформативними матеріалами, почерпнутими із тогочасної періодики та досліджень словацьких і українських учених: О. Рудловчак, М. Шмайди, М. Мушинки, Ф. Ковача і М. Алмашія.

Серед збирачів закарпатських народних мелодій періоду 1850–1860-х років найчисельнішою виявилася група музично-грамотних регентів, які успішно поєднували диригування з композицією, добре володіли загальноєвропейською системою нотного запису, мали належну музичну підготовку. За свідченнями сучасників, найфаховішим записувачем народних мелодій був тоді *Михайло Старецький*<sup>28</sup>. Його високо цінував О. Духнович і в листі до Якова Головацького від 16 січня 1858 року рекомендував як доброго знавця народної музики. “Зоря Галицька” (№ 26 за 1853 рік) називала М. Старецького “ученим-музикалістом” [40, с. 464]. У періодиці є згадки про концертне виконання його хорових обробок українських народних пісень. До цієї когорти музикантів-збирачів народної музики належав також *Іван Стреновський*<sup>29</sup> – соратник і однодумець М. Старецького. Він підтримував ідею необхідності записування фольклорних джерел, а в репертуар молодіжного хору, який організував разом зі М. Старецьким у селі Стащин (тепер у Словаччині), за повідомленням Ф. Ковача, долучав власні обробки народних пісень. *Николай Нодь*, судячи із пісенника “Рускій Соловій”, підходив до запису народних

<sup>27</sup> На існування народнопісенних записів у рукописному пісеннику А. Поливки вказують три джерела [32, с. 190; 44, с. 99; 45], однак це лише короткі повідомлення. А оскільки першим про збірник А. Поливки згадує І. Шлепецький, то можна здогадуватися, що ці матеріали, ймовірно, зберігаються в США.

<sup>28</sup> *Михайло Старецький* (1806–?) – церковний діяч, музикант-хормейстер, поет і композитор. У 1850-х роках – священник, згодом канонік Пряшівської єпархії.

<sup>29</sup> *Іван Стреновський* (?–?) – навчався в Ужгородській духовній семінарії, музичну освіту здобув у хорі “Гармонія” під орудою К. Матезонського. У 1850-х роках вчителював у селі Стащин на Пряшівщині [21, с. 328].

пісень як композитор. Його музично-фольклорні матеріали з особистого архіву після арешту і раптової смерті у 1862 році, найімовірніше, були знищені<sup>30</sup>. Що ж до Костянтина Матезонського, який був авторитетною фігурою в музичному житті Закарпаття, то цілком можливо, що й він міг записувати закарпатські народні пісні. Але скоріш усього, з міркувань власної безпеки, зберігав їх не у власному архіві, а в бібліотеці, і, вірогідно, без вказівки авторства, щоби не привертати до себе зайвої політичної уваги<sup>31</sup>.

Специфікою розвитку академічної музичної культури Закарпаття, як і інших західноукраїнських земель, у 1850–1860-х роках було домінування хорової музики. А відтак, перші композиторські обробки українських народних пісень Закарпаття були не інструментальними, не сольними, а саме хоровими.

Підсумовуючи особливості становлення музичної фольклористики на Закарпатті, варто зазначити такі найголовніші моменти:

1. Через економічну відсталість і розруху, спричинені майже двохсотлітньою антигабсбурзькою війною, процеси зародження етномузикології на Закарпатті розпочалися з 1830-х років (у так звану просвітительську добу), розгорнувшись повною силою під час революції 1848–1849 років.

2. Особливістю зародження музичної фольклористики на Закарпатті була поява літературно-фольклорної хвилі 1830-х років, коли процес популяризації народних мелодій очолили не музиканти, а літератори. З їхньої ініціативи підтекстовка авторської поезії під мелодії народних пісень набула поширення в колах інтелігенції і сприяла пробудженню національної свідомості.

3. Процес створення традиційних народномузичних пісенників на Закарпатті припадає на 1850–1860-ті роки. Його особливість полягала у домінуванні рукописних і відсутності друкованих збірників народних мелодій. Закарпатські народні мелодії не були друковані і на сторінках періодики.

4. Пізнє зародження музичної фольклористики на Закарпатті стиснуло в часі процеси її становлення. Хронологічна відстань між основними її етапами (любительські записи народних мелодій представників старшого покоління закарпатського духовенства; любительські записи нової інтелігенції пореформеного часу; фольклорні пісенники композиторів-регентів) виявилася мінімальною. Якщо на інших теренах України ці періоди проходили поступово і послідовно, охоплюючи значний проміжок часу, то на Закарпатті через запізнілий початок вони виявилися “спресованими” і проходили майже одночасно.

5. Провідну роль у пробудженні інтересу до музичного фольклору на Закарпатті відіграло духовенство: переписувачі церковних книг, дяки, півце-вчителі, регенти, священники та перші церковні композитори.

6. Народну музику закарпатські збирачі 1850–1860-х років ототожнювали переважно з міським фольклором.

---

<sup>30</sup> Ймовірно, що якісь матеріали могли зберегтися у Відні серед його друзів чи хористів.

<sup>31</sup> За спогадами сучасників, у 1848–1849 роках з появою в Ужгороді військ російської армії К. Матезонський на певний час взагалі зник з міста [46, с. 159].

1. *Гиряк М.* До питання дослідження народних пісень українців Чехословаччини / М. Гиряк // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику. – Братислава; Пряшів: Словацьке педагогічне видавництво, 1986. – Т. 14. – С. 315–326.
2. *Гошовский В.* Академик Филарет Колесса. К 100-летию со дня рождения / В. Гошовский // Советская музыка. – 1971. – № 9. – С. 106–111.
3. *Гошовский В.* Страницы истории музыкальной культуры Закарпатья XIX – первой половины XX века / В. Гошовский // Украинское музыковедение. – Киев : Музычна Україна, 1965. – Вып. 1. – С. 203–215.
4. *Гошовский В.* Из истории собирания и изучения украинских народных песен Закарпатья / В. Гошовский // Украинские песни Закарпатья. – Москва : Советский композитор, 1968. – С. 62–71.
5. *Гошовський В.* Листування Івана Панькевича з Філаретом Колессою / В. Гошовський // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику. – Братислава; Пряшів: Словацьке педагогічне видавництво, 1986. – Т. 4. – Кн. 1. – С. 107–147.
6. *Гошовський В.* Початки хорового співу на Закарпатті / В. Гошовський // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику. – Братислава; Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво, 1972. – Кн. 6. – С. 97–104.
7. *Гошовський В.* Професор Іван Панькевич у моєму житті / В. Гошовський // Матеріали наукової конференції, присвячені пам'яті Івана Панькевича. – Ужгород, 1992. – С. 141–145.
8. *Гошовський В.* Сторінки історії музичної культури Закарпаття XIX – першої половини XX століття / В. Гошовський // Українське музикознавство – Київ : Музична Україна, 1967. – Вип. 2. – С. 211–217.
9. *Дешко А.* Народные песни, пословицы и поговорки Угорской Руси и свадьба на Угорской Руси / А. Дешко // Записки Русского географического общества по отделению этнографии. – СПб, 1867.
10. *Загайкевич М.* Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М. Загайкевич. – Київ, 1960.
11. Ірмологіон 1809 року Івана Югасевича-Склярського : факсиміле і транскрипція / Упорядкування, транскрипція і передмова Ігоря Задорожного. – Ужгород : Карпати, 2010. – 392 с.
12. *Квитка К.* Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы / К. Квитка // Этнография. – Москва, 1926. – № 1–2. – С. 211–221.
13. *Квітка К.* Вступні уваги до музично-етнографічних студій / К. Квітка // Записки Етнографічного товариства. – Київ, 1925. – Кн. 1. – С. 8–27.
14. *Квітка К.* Сім років музичної етнографії (доповідь). Побажання на майбутнє / К. Квітка // Музика. – 1925. – № 1. – С. 38.
15. *Колесса Ф.* Декілька слів про мелодії народних пісень з Підкарпатської Русі / Ф. Колесса // Колесса Ф. Музикознавчі праці. – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 401–408.
16. *Колесса Ф.* Народні пісні з південного Підкарпаття / Ф. Колесса // Науковий збірник тов. “Просвіта” в Ужгороді. – Ужгород : Книгопечатня Юлія Федешія, 1923. – Рочник II. – С. 122–220.
17. *Колесса Ф.* Народнопісенні мелодії українського Закарпаття / Ф. Колесса // Колесса Ф. Музикознавчі праці. – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 425–443.

18. Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті / Ф. Колесса // Колесса Ф. Музикознавчі праці. – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 368–397.
19. Костюк Ю. Дослідник закарпатського музичного фольклору (Філарет Колесса) / Ю. Костюк // Дружно вперед. – 1971. – № 7. – С. 10–11.
20. Кох К.-П. Із спостережень над східнослов'янськими та середньоевропейськими музично-фольклорними зв'язками у XVI–XIX століттях / К.-П. Кох // Українське музикознавство. – Київ : Музична Україна, 1979. – Вип. 14. – С. 151–167.
21. Краєзнавчий словник русинів-українців Пряшівщини / Упорядник та редактор Ф. Ковач. – Пряшів, 1999. – 501 с.
22. Луканюк Б. Зібрання Бели Бартока на Закарпатті / Б. Луканюк // Матеріали VI Конференції дослідників народної музики Червононоруських (Галицько-Володимирських) та суміжних земель. – Львів, 1995. – С. 54–65.
23. Мадяр-Новак В. Закарпаття в колі наукових інтересів Володимира Гошовського / В. Мадяр-Новак // Пам'яті Володимира Гошовського. – Львів, 2006. – С. 120–135.
24. Мадяр-Новак В. Із досліджень на тему історії збирання і вивчення музичного фольклору Закарпаття / В. Мадяр-Новак // Професійна музична культура Закарпаття : етапи становлення : Збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття / Упор. Л. Мокану. – Ужгород : Карпати, 2005. – Вип. 1. – С. 292–327.
25. Мадяр-Новак В. Михайло Роццахівський у витоків формування музичної фольклористики Закарпаття / В. Мадяр-Новак // Київське музикознавство. – Київ, 2003. – Вип. 10. – С. 150–159.
26. Мадяр-Новак В. Музично-фольклористична діяльність Петра Михайловича Світлика на Закарпатті / В. Мадяр-Новак // Київське музикознавство. – Київ, 2003. – Вип. 17. – С. 76–86.
27. Мадяр-Новак В. Перші фонозаписи закарпатського музичного фольклору / В. Мадяр-Новак // Тези VIII Всеукраїнської науково-теоретичної конференції “Молоді музикознавці України”. – Київ, 2006. – С. 45–47.
28. Мадяр-Новак В. Фольклористична діяльність Дезидерія Задора / В. Мадяр-Новак // Київське музикознавство. – Київ, 2003. – Вип. 14. – С. 128–135.
29. Мар'ян Е. Б. Барток і Д. Задор: Творчі контакти / Е. Мар'ян // Професійна музична культура Закарпаття : Етапи становлення. – Ужгород : Карпати, 2005. – Вип. 1. – С. 276–281.
30. Мишанич О. Література Закарпаття XVII–XVIII століть / О. Мишанич. – Київ: Наукова думка, 1964. – 116 с.
31. Мушинка М. Голоси предків: Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935) / М. Мушинка. – Пряшів, 2002. – 256 с.
32. Мушинка М. До історії збирання українського фольклору Східної Словаччини / М. Мушинка // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику. – Пряшів, 1963. – Т. 1.
33. Мушинка М. Ольга Дутко (1910–2004) – диригент і музикознавець / М. Мушинка. – Пряшів, 2004.
34. Мушинка М. Світлий дух Угорської Русі / М. Мушинка // Карпатський край. – 1995. – № 1–4 (110). – Річник 5. – С. 46–48.

35. *Нодь Н.* Русскій соловій: пініе (сочинено и посвящено юношеству русскому). – В Відні : оо. Мехитаристов, 1851. – 32 с., ноти.
36. *Панькевич І.* Подкарпатські Русини на культурной мисії у Русинів галицьких при конці XVIII и початком XIX ст. / І. Панькевич // Подкарпатска Русь : часопис посвячений познанню родного края и педагогичным справам. – Ужгород, 1927. – Рочник IV. – Ч. 9. – С. 205–211.
37. *Поп І.* Енциклопедия Подкарпатской Руси / І. Поп. – Ужгород : Издательство В. Падяка, 2001. – 431 с.
38. *Правдюк О.* Фольклористика / О. Правдюк // Історія української музики : у 6-ти томах. – Київ : Наукова думка, 1988. – Т. 1. – С. 393–402.
39. *Росул Т.* Музичне життя Закарпаття у 20–30-х роках ХХ століття / Т. Росул. – Ужгород : ПоліПрінт, 2002. – 208 с.
40. *Рудловчак О.* Закарпатоукраїнські фольклористи і їх фольклорні записи 50–60-х років минулого століття в рукописних фондах Якова Головацького / О. Рудловчак // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику – Братислава; Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво, 1983. – Т. 11. – С. 183–493.
41. *Рудловчак О.* Микола Нодь і його спадщина / О. Рудловчак // Дукля. – Пряшів, 1992. – № 6. – С. 48–53.
42. *Степаненко М., Фільц Б.* Інструментальна музика / М. Степаненко, Б. Фільц // Історія української музики : у 6-ти томах. – Київ : Наукова думка, 1988. – Т. 1. – С. 286–291.
43. *Федака П.* Історія етнографічного вивчення Закарпаття в українській крайовій періодиці другої половини XIX – першої половини ХХ століття / П. Федака. – Ужгород : Гражда, 2008. – 200 с.
44. *Шлепецький І.* История развития народной пісні в Карпатах / І. Шлепецький // Карпаторусский календар Лемко-Союза на год 1962. – Нью-Йорк : Юнкерс, 1962.
45. *Шмайда М.* Першопочатки / М. Шмайда // А іші Вам вінчую. – Пряшів, 1992. – Т. 1. – С. 41–69.
46. *Штернберг Я.* Загадка надгробия на замковой горе / Я. Штернберг // Мир поэзии и дружбы. – Ужгород : Карпати, 1979. – С.155–167.
47. *Štur L.* O narodnich pisnich a pověstech plemen slovanskych / L. Štur. – Praha, 1853.
48. *Wytrzens G.* Der Wiener ruthenische Schriftsteller Nikolaj Nagy und seine Dichtungen / G. Wytrzens // Wiener Slawistisches Jahrbuch. – Wien, 1988. – XXXIV. – S. 151–157.
49. *Zádor D.* Bártok és a szomszéd népek zenéje / D. Zádor // Kárpáti Igaz Szó. – 1970. – 27 вересня.

## НОТНИЙ ДОДАТОК

№178 "Cuzwa" з рукописного збірника "Устави  
Божественной Літургії" Семеона Кульчевського, 1680 р.  
/ "Кажуть люди, кажуть". /

№1

Фрагменти зб. Н.Нодя "Русскій Соловій" ( №3, №8),  
як зразки народних мелодій Угорської Русі, 1851 рік

№2

**Moderato**

При бе-ре-зі с-деп ко-рабль прия-тний; Во том ле-жит мой ми-лень-кий за-би тий;  
Пой-дте, дів-ки, за-вий-ме го до пла-ща, По-гре-бим до зе-ле-нень-ко - го кор-ча.

№3

**Andante**

Пик-ну-ла дів-чи-на чрез о-ко-нок, зба-чил ю ку-ючий наш ко-ва-лок.  
Лус-нул, а же-лі-зо гук-ло; ма-ло вбох сер-день-ко не роз-цук-ло.

Фрагменти з рукописного збірника В.Талапковича  
"Список нісколких русско-народных пісень...",  
середина 1850-х років (№2, 35, 37)

№3

До-ле ж мо-я, до-ле, не-счаст-на-я до-ле!  
За-сі-я - ла дів-чи-нопь - ка мис-лень - ка - ми по-ле.

Пойти годна при вінкоплетіх

Ой, поль, Бо-же, до нас. Ой, поль, Бо-же, до нас, бо те-пер у нас го-разд.

Коломийка

Ко-ти-ди-ся во-зы с го-ры, на до-ли-ні ста-ли; ло-би-ли-ся  
чор-ні оч-ка те-пер не-ре-ста-ли; те-пер не-ре-ста-ли.

1. закінч.

## THE BIRTH OF MUSICAL FOLKLORE STUDIES IN TRANSCARPATHIA

**Vira MADYAR-NOVAK**

*The Uzhhorod State Music College named after Dezyderiy Zador,  
13, Voloshyn str., 88000 Uzhhorod, Ukraine  
tel.: (+3803122) 3 42 09*

The regional specifics of the first period conditions for the beginning of the ethnomusicology at Transcarpathia there were: the later factor of the awakening of the national self-respect; the intensity of the processes of the national development and their pressure in a period; the brevity of the first wave of the national increasing. In the 1850-s and 1860-s had been appeared a great number of the collections of the folk-songs handwritings.

*Key words:* ethnomusicology, preconditions, Transcarpathia, the first period.

## ЗАРОЖДЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ НА ЗАКАРПАТЬЕ

**Вира МАДЯР-НОВАК**

*Ужгородское государственное музыкальное училище имени Дезидерия Задора,  
ул. Волошина 13, 88000 Ужгород, Украина,  
тел.: (+3803122) 3 42 09*

Рассмотрено региональную специфику становления музыкальной фольклористики на Закарпатье, проанализировано основные факторы этого процесса: относительно позднее пробуждение национального сознания; интенсивность музыковедческих интересов и их сжатие во времени; кратковременность первой волны национального подъёма (1850–1860). Проанализировано основные народномузыкальные издания песенникового периода закарпатской музыкальной фольклористики.

*Ключевые слова:* история музыкальной фольклористики, Закарпатье, народномузыкальный сборник, Николай Нодь, Василь Талапкович.

Стаття надійшла до редколегії 10.12.2010

Прийнята до друку 13.01.2011