

УДК: 784.4.073.1"18" М. Вербицький

МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ ЯК ЗБИРАЧ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

Наталія БУКАЛО

*Тернопільське державне музичне училище імені Соломії Крушельницької,
вул. М. Паращука, 4, 46008, Тернопіль, Україна
тел.: (+38 0 352) 52 40 04, e-mail: nataliagyduma@ukr.net*

Богдан ЛУКАНЮК

*Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології,
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
вул. О. Нижанківського, 5, кімн. 53, 79005, Львів-5, Україна,
тел.: (+38 0 32) 235 84 78; e-mail: lukaniuk@ukr.net.*

Текстологічний аналіз та часткове реставрування фольклорних записів, здійснених М. Вербицьким та опублікованих за системою нотування П. Бажанського, дає підстави вважати їх цілком достовірними, а їхнього автора – одним із піонерів вітчизняної музичної фольклористики.

Ключові слова: національне відродження в Галичині, історія етномузикознавства, музично-фольклористична спадщина Михайла Вербицького та Порфірія Бажанського, дворацький фольклор, жанри побутової музики “думка” і “шумка”, проблема редагування записів народної музики XIX століття.

Композитор, диригент, громадський діяч, священник Михайло Вербицький (1815 – 1870) належить до яскравих представників галицької культурної еліти середини XIX століття, які започаткували процес національного духовного відродження українського суспільства. Як глава “перемиської школи”, у своїй творчості він спирався на традиції, закладені Дмитром Бортнянським, з одного боку, з іншого – сам прокладав шлях новим романтичним віянням, що характеризувалися, зокрема, свідомим зверненням до рідної народної творчості задля вироблення основ національного композиторського стилю. За спогадами Віктора Матюка, М. Вербицький “перш за все вивчав народні пісні, якими так міг перейнятися, що навіть у кожній композиції чується народна пісня” [11, с. 86].

Дослідженню постаті М. Вербицького присвячено чимало праць авторитетних українських музикознавців, серед яких виділяються передовсім монографія Марії Загайкевич [18], студії Станіслава Людкевича [35; 36], Бориса Кудрика [27], Зиновія Лиська [28, с. 34–100], Йосипа Волинського [10], Любомири Ярославич [42, с. 20–44], Любові Кияновської [22; 23, с. 53–74] та ін. [9; 11; 19; 20; 40]. У цих працях прослідковується життєвий шлях композитора, дається загальна характеристика його творчого доробку (церковних та світських хорових творів, музики до театру,

солоспівів тощо), академічних та фольклорних витоків його стилю, висвітлюються окремі сторони музично-громадської діяльності.

А проте ціла низка проблем вербицькіани все ще залишається не розв'язаною та потребує свого ґрунтовного вивчення. Однею із таких проблем, що дотепер цілковито залишалося поза увагою дослідників, є діяльність М. Вербицького як музиканта-фольклориста, його місце, роль і значення в історичному становленні вітчизняного етномузикознавства.

Публікації записів народних пісень, здійснені перед 80-ми роками XIX століття [31, с. 19–21], звичайно, лише частково відбивають розмах тогочасного збирацького руху в Галичині. Безумовно, якась частина (можливо, навіть більша) згромаджених тоді музично-етнографічних матеріалів зосталася на руках збирачів і просто не дійшла до нас. Є, зокрема, цілком певні відомості, що багато хто з численних кореспондентів Якова Головацького, передаючи свої записи народнопісенних текстів до його збірки [12], долучали до них також і мелодії [13; 15, с. 63–64], проте вони здебільшого не збереглися.

Що такий рух, безумовно, існував, свідчить музично-фольклористична спадщина М. Вербицького, яка подібно іншим не була оприлюднена за його життя та, напевно, залишилася в рукописах. Ці ж рукописи водночас могли б показати, наскільки живим був інтерес композитора до народної музики.

Зі скромних даних його біографії, на жаль, ми не знаємо, коли саме зародився цей інтерес – чи ще в перемиський період творчості, чи вже пізніше, як і не знаємо, коли фольклорист самостійно почав збирати народні мелодії. Більш-менш досліджено лиш, що М. Вербицький вивчав народні мелодії в наявних на той час публікаціях [26, с. 55], зокрема вміщені в збірці Вацлава Залеського та Кароля Ліпінського [51].

Про це ж говорить вся “світська” його творчість, пронизана фольклором. Пишучи інструментальну музику та музику до сценічних творів (співогри), він багато цитує фольклорних наспівів. Доволі широка популярність окремих українських народних пісень і танцювальних мелодій у міському побуті була однією із причин, що спонукала М. Вербицького не тільки використовувати їх у своїх композиціях, але й створювати власні теми в дусі народних [8, с. 75–89].

Можна здогадуватися, що збирацька спадщина М. Вербицького була чималою. Проте скільки саме пісень і які саме йому вдалося записати, сьогодні достеменно невідомо. До нас дійшла, безперечно, тільки невелика частка з усього зафіксованого ним завдяки збірникові Порфирія Бажанського [7] та опинилася вона там у зв'язку з черговою спробою вітчизняної інтелігенції опублікувати репрезентативне зібрання творів рідної музичної культури усної традиції [17].

У 1887 році у галицькій пресі була опублікована стаття П. Бажанського “Збираймо народні мелодії руські” [3], де він, як і свого часу Я. Головацький, сповіщав громадськість про свій намір провести широкомасштабну акцію громадження творів народної музики з метою видати їх у якомога повнішому збірнику. На думку П. Бажанського, основними причинами відсутності у Галичині такої збірки національного значення була перш за все складність фіксації народних наспівів та недостатня організованість колективної роботи. Тому знаний свого часу композитор і фольклорист вирішив очолити цю важливу справу.

Наміри П. Бажанського гаряче схвалював Іван Франко, який у статті “Польська та руська музика” підкреслював, що надрукування такого збірника “повинні

галицькі русини вважати за одне з найпочесніших завдань своєї народної гордості” [50]. Ініціативу П. Бажанського підтримала також преса [45], тож на допомогу йому прийшли десятки людей, які передали збирачеві свої записи пісень. Серед численних кореспондентів фольклориста були як відомі діячі культури, так і звичайні любителі народної творчості: Юрій Федькович, Михайло Цар, Дмитро Андрейко, Теофіл Добрянський, Корній Устиянович, Віктор Матюк і також Михайло Вербицький.

Велика кількість кореспондентів П. Бажанського черговий раз засвідчила чималий інтерес тодішньої галицької громадськості до народної музики. Його збірник повинен був заявити світові про багату народнопісенну спадщину Західної України. Однак публікація мелодій затягувалася, а запал, з яким починалася робота, поступово згасав. І хоч загалом П. Бажанський врешті-решт упорядкував 1000 народних мелодій та видав збірник “Русько-галицькі мелодії” у десяти випусках протягом семи років (1905 – 1912), на час свого виходу він, на жаль, уже втратив свою актуальність. Применшили наукову та пізнавальну вартість збірника й численні, вельми неординарні новації, які дозволив собі упорядник і які не могли збагнути сучасники [25, с. 454].

У своїй збірці П. Бажанський застосував власну методику запису народних мелодій, оскільки вважав народну музику настільки оригінальною, що до неї, на погляд фольклориста, неможливо застосувати загальноприйняті норми європейської нотації. Він вважав, що лише його методика дозволяє передати автентичні особливості наспіву, які потрібно усвідомлювати та, спиратись на них, не тільки виробляти адекватні способи відображення народної музики на письмі, але й розбудовувати національний композиторський стиль. Так, у вступній статті до першої сотні П. Бажанський закликав: “ступаймо наперед, розвиваймо, плекаймо своє <...> і основи будуймо свої. <...> Всі ми звикли до новітнього музичного способу думання, писання, гармонізування, не знаємо свого питомого. Навчіймося його знати...” [5].

Керуючись добрими намірами, П. Бажанський запропонував багато нововведень, що фахівці спершу зустріли в штики, та поступово в тій чи іншій формі таки запровадили в етномузикознавчу практику, як наприклад: (а) виставлення знаків альтерації не біля ключа, а безпосередньо біля відповідних нот*, (б) транспонування звуковисотності до рівня з мінімальною кількістю альтерованих звуків**, (в) виділення основних звуків мелодії за допомогою позначення орнаментальних “прикрас” дрібними (петитними) нотками***, (г) фіксування музично-ритмічного малюнку лише складонотами і двома тривалостями – короткими (вісімками) та довгими (чвертками)****, (г) відмова від звичних тактових розмірів і тактових рисок узагалі або тільки від їхнього загальноприйнятого “шкільного” значення

* Ця норма стала загальноприйнятою у львівських етномузикологів-транскрипторів шойно вкінці ХХ століття [47, с. 28, § 17; 41, с. 13, § 33].

** Кількома роками пізніше таку ж вимогу висунули Отто Абрагам та Еріх Моріц фон Горнбостель [1, с. 104].

*** Вважається, що подібне розмежування основного та додаткового в музичних текстах запровадив Беля Барток [49, с. 63-64; 2, с. 57].

**** Зведення до аналогічного „принципу двоїчної системи” Володимир Гошовський запропонував як один із способів моделювання пісенного типу [14, с. 24].

(лише як вказівки на місця цезур між піввіршами)*, (е) виклад поетичного тексту без розділових знаків (пунктуації), що, як відомо, жодним чином не впливають на звучання вокальної мелодії**, (є) неодмінне зазначення темпів, динаміки, особливостей манер природного виконання тощо [5, с. 24–25].

Свою позицію фольклорист мотивував тим, що “русько-народна мелодія музичного такту не має і мати не може, оскільки народний такт має іншу міру і не вкладається в стандартну схему. <...> Народна мелодія на основі народного стиха має свій народний старий музичний такт, іншої міри, об’єму довжини, тому <...> пишемо поперечну лінійку всюди там, де в стиху припадає цезура”.

Роздумуючи над значенням темпу народної мелодії, П. Бажанський відзначав його відсутність або штучність у багатьох записах: “Мало котрий писар у мелодії записував темп, а котрий і записував, то це його особисте. Співак народний співає точний темп лише на самоті, а не при диктуванні на перо, тому ніхто не може ся опирати своїй гадки, свого найліпшого темпу. Але виставляти темп для чужинців і початківців потрібно”.

Однак на практиці сам П. Бажанський не завжди до кінця дотримувався своїх же дезидератів. Не всюди виставляв темп, щойно починаючи з п’ятої сотні зачав ставити тактові риси. Ось характерний зразок занотованої П. Бажанським баладної мелодії (зі структурою вірша 443), що звичайно виконується в рубатній манері [29, т. 1, с. 33]:

^{1^a}

Ой вий - ду я в чис - те по - ле, си-дит со-кіл на то - по-ли, си-дит со-кіл на - то - по - ли

Новації П. Бажанського в галузі ритміки зумовлювалися усвідомленням, імовірно вслід за Петром Сокальським [48], того незаперечного факту, що в народній музиці використовуються різні типи ритму [30, с. 62], й один з них, найуживаніший, є принципово відмінним від ритму, характерного для європейської академічної музики XVIII–XIX століть і досить докладно представлений в музикознавчій літературі, до того ж як безальтернативний, єдиноможливий. У чому саме полягали ця відмінність, ні П. Сокальський, ні П. Бажанський, ні наступні дослідники не змогли пояснити достеменно – вони лише загально описували його деякі властивості переважно шляхом простого заперечення властивостей “шкільного” ритму. Щойно Климент Квітка вперше дав обом способам музично-ритмічної організації більш-менш точне термінологічне визначення, назвавши один із них “динамічним” (тобто акцентно-динамічним), інший – “часомірним або часокількісним” [21, с. 42], чим певною мірою намітив напрям до розкриття іманентної сутності останнього.

На практиці П. Бажанський записував народні мелодії фактично без властивого їй ритмічного малюнку, у вигляді своєрідної моделі, і цим попереджував читача, що йдеться саме про такий часокількісний тип ритму, а не акцентно-динамічний,

* Це ж послідовно зробив Станіслав Людкевич у своєму збірнику [46]. В аналітичних частинах своїх теоретичних праць П. Бажанський виставляв тактовий розмір у вигляді однієї цифри посередині нотоносця [4, с. 161 і далі; 6, с. 73 і далі], але потім чомусь відмовився від цієї новації. По суті та ж ідея знайшла своє застосування в диференціальному тактуванні Богдана Луканюка [30, с. 70-72].

** Віднедавна запис текстів у нейтральній „білій” формі стало нормою при архівному опрацюванні музично-етнографічних матеріалів [41, с. 6, § 10].

знаний з елементарної теорії музики та загальноновживаний у європейській бароковій та класичній композиторській творчості.

Музиканти-фольклористи не сприйняли радикального новаторства свого колеги, тому загалом утвердився погляд, що його збірник позбавлений всякої джерельної цінності [37, с. 181; 46, с. 177], а значить, безвартісними повинні би бути й ті народні мелодії, які записав М. Вербицький і які вмістив у своєму збірнику П. Бажанський.

А втім в етномузикознавчій літературі висловлювалися й інші думки з цього приводу. Так, К. Квітка вважав, що записи П. Бажанського не слід огульно відкидати, оскільки деякі з них цілком можуть надаватися для певного наукового дослідження [21, с. 31, 39]. Фактично в цьому підтримав його Володимир Гошовський, який у коментарі до статті К. Квітки слушно писав: “Фольклористична спадщина Бажанського дотепер не піддавалася критичному вивченню і тому важко дати йому якусь загальну оцінку. Що стосується його записів <...>, то їх можна використовувати як допоміжний матеріал для порівняльних досліджень. Крім того, знаючи теоретичні положення Бажанського та специфіку західноукраїнських наспівів, можна знайти ключ до їх правильного трактування” [21, с. 39].

Чи не вперше спробу реставрації нотацій П. Бажанського здійснив відомий музикознавець, композитор і фольклорист Зиновій Лисько, який деякі з них включив до свого багатотомного зводу української народвокальної творчості [29]. Як він слушно відзначав, головним при тому було відновити реальні ритмічні малюнки наспівів, що їх П. Бажанський здебільшого переводив спершу в монохронні, а потім відзначав довші тривалості за допомогою фермат [29, с. 33]. Ці фермати, на думку З. Лиська, повинні служити визначальним орієнтиром при відтворенні первісного малюнку з опорою на відомі, пізніше записані варіанти даної мелодії. Для ілюстрації він узяв мелодію пісні “Ой вийду я в чисте поле”, яка була вище цитована в оригінальному викладі П. Бажанського (див. нотний приклад 1), і реставрував її ось таким чином:

1б

Ой вий - ду я в чис - те по - ле, си - дит со - кіл на то - по - ли,
си - дит со - кіл на то - по - ли.

При цьому він покликався на низку варіантів, наявних у збірці Й. Роздольського та С. Людкевича [46, №№ 385, 389, 1512], що послужили йому підставою для відновлення довших тривалостей мелодії. У результаті вийшла наступна 7-мірна формосхема:

||: 7 ♩□□□□□♩□□□□□♩□□□□□♩□□□□□♩□□□□□♩□□□□□♩□□□□□♩□□□□□♩||

яку, слід наголосити, сам С. Людкевич виразно трактував як тотожну більш типовій 6-мірній, тобто без видовження заключної тривалості [46, №№ 379-394]:

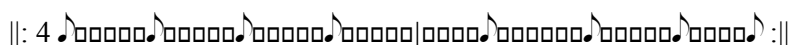
||: 6 ♩□□□□□♩□□□□□♩□□□□□♩□□□□□♩□□□□□♩□□□□□♩□□□□□♩||

Не заперечуючи правомірність такого підходу, все ж треба відзначити, що варіанти з названого збірника були записані головню на території Львівщини, тоді як цитована мелодія в збірнику П. Бажанського походить з південно-західного Покуття та більше подібна на поширені там рубатні наспіви з 8-складовими віршами

(зокрема, відомі пісні про Довбуша і т. п. [14, с. 242–248; 16, с. 117–123, 32, с. 28–30]) і, напевно, серед них треба би шукати найвідповідніші аналоги для достеменно реставрації. Крім того, в його запису подовжені тривалості відзначені ферматами тільки на останніх тонах кожної побудови, а не на її всіх чотирьох заключних, тому аутентичний ритмічний малюнок міг бути зовсім іншим, а саме таким, в якому тривалості групуються по три вісімки (ніби в тактовому розмірі 9/8):



Не можна виключати й те, що відзначені заключні подовження дійсно були лише суто виконавськими ферматуваннями у вельми типовій формосхемі*:



і нотування П. Бажанського в даному разі взагалі не потребує відновлення...

Отже, питання реставрації більшості записів П. Бажанського залишається надалі остаточно нерозв'язаним. Але записів М. Вербицького це торкається не такою мірою, як вище наведеного прикладу, бо вони здебільшого є не настільки проблематичними.

Справа в тому, що до свого зводу З. Лисько включив мелодії тільки із перших шести випусків (сотень) П. Бажанського**, серед яких знайшлося всього вісім у записі М. Вербицького. Сім із них виявилися танцювальними за своїм характером і, ймовірно, мали акцентно-динамічний ритм, тому фактично реставрувати їх упорядникові зводу не довелося: він лише транспонував наспіви до основної ладової упори G' (g'), подекуди виставив тактові риси та розміри 2/4. І тільки в одному, явно співному творі з часокількісним ритмом – “А там в лісі зруб”, викладеному за системою нотування П. Бажанського (вісімками з ферматами на деяких з них), необхідно було відновлювати дійсний ритмічний малюнок.

Ось як виглядають записи М. Вербицького в редакції З. Лиська***:

2

а) № 4594

[без темпу]

* Пор. [46, №№ 362–369].

** Правдоподібно, подальші VII–X сотні виявилися йому в діаспорі недоступними.

*** Номери прикладів у зводі З. Лиська [29] вказані біля кожної мелодії.

б) № 5045

Allegretto

Ей, ей ку - є за - зу - леч - ка, ку - є та ва - гу - є,
та хто і - де у ста - рос - ти, пей же си ва - ру - є.

в) № 5628

Allegretto

Ку - хар - ка ся за - мас - ти - ла, а ста - рос - та влив - ся,
не шес - ли - вий той гос - по - дар, шо на них спус - тив - ся.

г) № 6196

Allegretto

Та як ми сі по - лю - би - ли, ой люб - ку, мій люб - ку,
та як ми сі за - ли - ши - ли, ой гі - рень - кий смут - ку.

д) № 6519

[без темпу]

А - бо ме - не ми - лий лю - би, а - бо ме - не ли - ши,
а - бо мо - ї чор - ні о - чи на па - пе - ри пи - ши.

е) № 6688

Allegretto

А там влі - сі зруб, зруб, па - зби - ра - ла губ, губ,
то вс - ли - ких, то ма - лень - ких, зва - бю хлоп - ців мо - ло - день - ких.

ж) № 7049

Allegro

Не - да - ле - ко то - го мли - на чер - во - на - я там ка - ли - на,
за нев мо - ло - да дів - чи - на до - лю сво - ю про - кли - на - є
гір - кі сльо - зи про - ли - ва - є, гей!

з) № 9219

Animato

Один:

Хор:

Чор-но-го-ра ку-ри-ла-сі, бі-лс-воч-ка жу-ри-ла-сі, чор-но-го-ро не ку-ри-сі,
бі-лс-воч-ко не жу-ри-сі, ней сі жу-ри бу-ко-ви-на впа-де на-но твр-да-зи-ма.

Насправді ж у збірку П. Бажанського увійшло 14 народнопіснених мелодій у запису М. Вербицького. Важко сказати сьогодні, наскільки дана цифра відображає реальний обсяг музично-фольклористичної спадщини композитора. Правдоподібно, це була лише мала частка записаного ним, оскільки не слід відкидати таку ймовірність, що П. Бажанський включив у свої сотні не всі наявні у нього записи М. Вербицького або вони йому дісталися далеко не всі.

Біля деяких пісень, які були використані П. Бажанським, часом зустрічаються вказівки на місце їхнього запису: це або назви конкретних сіл, або певного регіону загалом. Однак говорити про географію збирацької діяльності М. Вербицького наразі не доводиться, позаяк П. Бажанський не завжди подавав відомості, звідки походять твори, лише зазначив автора запису. Та знаючи з біографії М. Вербицького місця його проживання, можна вважати, що збирав він пісні передовсім на заході Галичини (в районі Перемишля, Яворова, Любачева, Краковця), до того ж, напевно, не безпосередньо з уст народних, а від знайомих інтелігентів (така практика стійко продовжувалася мало не до кінця XIX століття), у зв'язку з чим місцепоходження того чи іншого фольклорного твору в даному випадку практично не може мати спеціального значення.

Щодо жанрового складу записаних композитором мелодій, то більше половини з них – це власне коломийкові приспівки, решту ж складають “дівочі” та “парубочі” пісні (за визначенням П. Бажанського), тобто – звичайні пісні з мелодіями наспівного характеру, а також авторські твори, скомпоновані, очевидно, самим М. Вербицьким, що їх П. Бажанський у дусі свого часу (середини XIX століття) потрактував як народні.

Розглянемо кожен із цих жанрів докладніше.

Покажемо є той факт, що записи танцювальних коломийкових мелодій, які йдуть в акцентно-динамічному ритмі, П. Бажанський викладає зовсім звичайно: користується тривалостями різної довготи і, більше того, інколи навіть виставляє нормальні тактові розміри $\frac{4}{4}$ або $\frac{8}{8}$ (щоправда, не в нотонасці, а перед підтекстуванням мелодії), явно відходячи від власної системи запису:

3

а) I сотня, № 85 (Яворів, Любачів); пор. нотний приклад 2д в редакції З. Лиська*:

Allo.

$\frac{4}{4}$ А бо мене милій люби | а бо ме не лиши | а бо мо и чор ний о чи | на па пе ри пи ши |

б) № II сотня, № 190 (б. м.), пор. приклад 2в:

Allo.

| Кухарка ся за ма сти ла | а ста рос та вплив ся | ни щесли вийтой гос по дар | шона них спу стив ся |

в) IV сотня, № 382 (Млини, Яворів), пор. приклад 2г:

Allegro

| 8 Та як ми сі по ло би ли б ой лобку мій лобку | 8 то як мися за ли ши ли | 6 ой ті ренькій смугку |

г) V сотня, № 487 (Млини, Яворів), пор. приклад 2б:

[без темпу]

$\frac{8}{8}$ И ди лобко та на перед — а я за то бо ю — шо би люди ни ка за ли — шо я був сто бо ю

д) VI сотня, № 586 (Краковець), пор. приклад 2а:

[без темпу]

$\frac{8}{8}$ И ди лобко та на перед — а я за то бо ю — шо би люди ни ка за ли — шо я був сто бо ю

е) VIII сотня, № 786 (Млини, Яворів):

[без темпу]

$\frac{8}{8}$ Гості мо ї лю бі ми лі гос ті при хо дя чи злассь ме ні мо ї гос ті щесте по зю тя чи

* Остання нота в другій групі шістнадцяток, мабуть, має бути “сі” (а не “ля”), аналогічно як у кінці першої такої ж групи шістнадцяток.

Отож, коли виставити в них звичні розміри $\frac{2}{4}$ та відповідні їм тактові риси, а ще осучаснити спосіб викладу вокальних мелодій, як це і зробив З. Лисько*, то наведені записи М. Вербицького практично нічим не будуть відрізнятися від подібних записів інших тогочасних збирачів (пор., наприклад: [51, №№ 133–139; 24, с. 62–72, №№ 1–41; 43, с. 28–29, 37–39, 42, 48, 56, 72–73, 76; 46, №№ 1019–1211]) і багатьох сучасних також [26]. У зв'язку з цим можна стверджувати, що в коломийках П. Бажанський відтворив точно нотування М. Вербицького, без спеціального редагування, і їх слід признати цілком достовірними з джерелознавчої точки зору**.

Немає також сумніву, що ці мелодії є справді щиронародними. Непевною видається лише вокальність їхньої фактури, позаяк практично в усіх записах вона більше нагадує інструментальний виклад (наприклад, скрипковий чи сопілковий), зрештою, так само як і в збірнику Йвана Колесси [24; 33, с. 270].

Дещо інакше справа стоїть із рештою записів коломийок. Крім наведених шістьох, у П. Бажанського є ще дві, які мають певні текстологічні неясності. В оцій мелодії з ІХ сотні під № 885 (Млини):

4

[без темпу]

8/8 На пивбимсе та во ди ці кер ни ця не чис та підя во ром зе ле ньє ким на на да ло лис тя.

тріолі, подані без окреслення складенот вокальними лігами, можуть трактуватися двояко – як розспівані “хореї” (♪ ♪ ♪ = ♪ ♪ ♪ = ♪ ♪) або, навпаки, як розспівані “ямби” (♪ ♪ ♪ = ♪ ♪ ♪ = ♪ ♪). Із цих двох можливостей найімовірнішою слід вважати “ямбічну” форму з огляду на те, що хореїзації в галицьких коломийках практично не використовуються [14, с. 146-150]. Поза тим третя нота в мелодії записана, мабуть, помилково: замість “ля” тут напевно має бути “сі”, аналогічно як на початку другого мелорядка. У всьому ж іншому мелодія виглядає типово коломийковою і може бути долучена до інших текстологічно достовірних записів.

Також друкарськими помилками хіба пояснюватися досить дивний ритмічний малюнок наступної мелодії з ІХ випуску під № 886 (Млини), яку П. Бажанський назвав коломийкою хіба не випадково:

5^a

[без темпу]

8/8 Ой співаче ни бо ра че на що ся на ді єш ци на то ті спі ва поч ки що бо га то вмі єш.

* Із невідомих причин З. Лисько вважав за потрібне змінити виставлені М. Вербицьким (чи П. Бажанським?) темпи *Allegro* на *Allegretto*, чим надав їхньому звучанню трохи відмінного характеру. Пор. також деякі наведені коломийкові мелодії в обох редакціях (П. Бажанського та З. Лиська) з використаними М. Вербицьким у своїй композиторській творчості [28, с. 74; 18, с. 69, № 22].

** Щоправда, при тому слід взяти до уваги, що в другому мелорядку останньої з наведених коломийок (приклад 4е) замість *до-бекар* зі словом “мої” явно має бути *до-дієз*, так само як в аналогічному місці першого мелорядка.

Мелічно-тематичну будову цього наспіву можна схематично виразити як $aa^v; a\beta$, а значить, його і перший, і другий, і третій такти повинні мати однакові ритмічні малюнки, тільки по-різному підтекстовані – двічі 8-складниками і раз 6-складником. Власне цей останній має правильну мелоритмічну форму і, взуваючись на неї, можна виправити хибні шістнадцятки на початку кожного 8-складника на поправні вісімки. Про необхідність такої поправки говорить і виставлений під скрипковим ключем справжній тактовий розмір $\frac{8}{8}$.

Крім того, в останньому такті запису, опублікованому П. Бажанським, з'явилися неприродні для народної музики мелічні ходи на тритон $re - соль-дієз$ та збільшені секунди $соль-дієз - фа - соль-дієз$ при кадансуванні. Це сталося, мабуть, тому, що бекар в рукопису друкар хибно відчитав як дієз, можливо, змилений попередніми схожими фігурами. Тим часом логіка його появи обумовлена заключним утвердженням тетраходу*: $соль' - фа' - мі' - ре'$, незважаючи на постійно намічувані попередні модуляції верхнього тетраходу [$ре'' - до' - сі' -]$ $ля'$ (репрезентованого тільки своєю фінальною тонікою) і нижнього $ля' - соль-дієз' - фа-дієз' - мі'$, у зв'язку з чим виникає модуляційна перемінність автентичного та плагального їх поєднання, а саме:

$$[ре'' - до' - сі'] - ля' = ля' - соль\#' - фа\#' - мі'$$

$$[ре'' - до' - сі'] - ля' / соль' - фа' - мі' - ре'$$

Відповідно дана коломийкова мелодія насправді мала би виглядати ось як:

5^b

Ой спі - ва - че ни - бо - ра - че на - що ся на - ді - ши
ци на то - бі спі - ва - ноч - ки що бо - га - то вмі - єш

Отже, після виправлення вказаних друкарських похибок ще ці дві мелодії можна би долучити до попередніх, зачисливши їх до джерельно достовірних і щиронародних. Натомість із числа решти шести мелодій тільки дві ще можна вважати народними в широкому розумінні, зате чотири інші до фольклорних у сучасному значенні цього слова не належать узагалі.

Так, пісню, вміщену П. Бажанським як “дівочу” в IV сотні під № 327 (Млини, Яворів):

6

Allegretto трохи борзо.

|6 A там в лі сі зруб зруб |6 пазби ралам губ губ |8 то ве ликих то маленьких 8 знабу хлоп ців мо-лоденьких |

* Потовщеним шрифтом відзначена фундаментальна тоніка тетраходу, а його фінальна тоніка, крім того, ще й підкреслена (про функції тонів у тетраходах див. [48; 34]).

3. Лисько (див. приклад 3 д) подав без тактових розмірів, обмежившись відновленням четвертних нот, зазначених ферматами. Такий захід стосовно перших двох музичних побудов видається слушним, однак з тією поправкою, що ритмічний малюнок у кінці другої побудови (до слів “губ, губ”) повинен мати хіба форму пунктованої групи, тобто чвертки з крапкою та вісімки (над якою фермата відсутня).

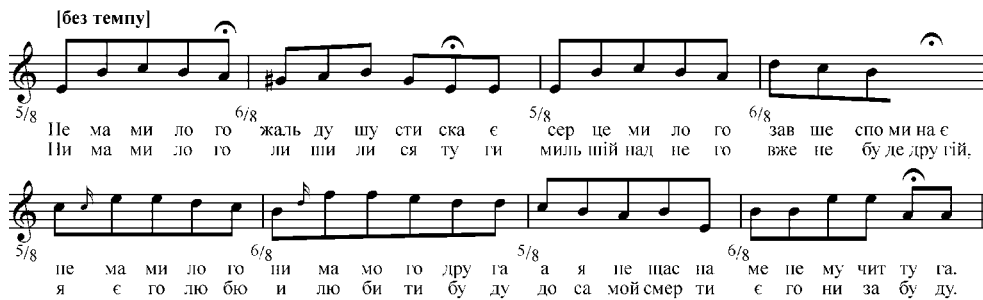
Подібно П. Бажанський записав закінчення третьої та четвертої побудов, і якщо їх відчитувати в аналогічний спосіб, то неминуче виникнуть ірраціональні такти на $\frac{5}{4}$, абсолютно нехарактерні для такого роду музики. Це, мабуть, і спонукало З. Лиська відмовитися від виставлення тактових розмірів у відреставрованому саме в той спосіб наспіві. Очевидно, дві останні фермати в нотації П. Бажанського таки дійсно вказують на пунктовані групи, але удвічі коротші – з крапкованої вісімки та шістнадцятки. Узявши до уваги особливу чотирирядкову структуру вірша пісні, складеного з двох контрастних субстроф ($6_2; 44_2$)*, її ритмічну форму треба би записати ось так:



Хоча схожі форми мають місце в традиційному фольклорі, надто оригінальне співставлення мажорного та мінорного ладових нахилів при буквальному повторенні фраз однозначно вказує, що це аж ніяк не щиронародна творчість, а радше “штучна”, в кращому випадку дворацька за своїм походженням думка.

Типово дворацькою є записана М. Вербицьким пісня, вміщена П. Бажанським у VIII сотні під № 732. Останньому напевно належить виставлена в кінці четвертого такту фермата над випадковим пропуском, можна здогадуватися, наявним у рукописі збирача, що його не наважився виповнити на власний розсуд упорядник збірника:

7



Попри брак зазначеного темпу зовсім нескладно домислитися, виходячи з ліричної тематики пісні та її двочастинної музичної форми з типовим відхиленням у паралельну мажорну тональність на самому початку другого періоду, що це за жанром також співна думка з не менш характерною чотирирядковою структурою вірша 564, якого не знає традиційна фольклорна поезія. Записаний рівними

* Саме ця віршова структура зазначена П. Бажанським у підтекстуванні мелодії, де виставлені цифри означають не тактовий розмір (як у деяких інших випадках), а кількість складів у піввіршах.

тривалостями ритмічний малюнок є, напевно, однаковим в усіх чотирьох мелорядках (фермати над останніми тривалостями в 3, 5 і 7 фразах, а також над передостанньою тривалістю в 6 фразі хіба пропущені або помилково, або свідомо в сенсі “і т. д.”)*. Тут перший з ряду знак подовження потрібно розуміти не як чвертку, а як півноту, оскільки за другим разом він може означати тільки крапковану чвертку, що вкупі з наступною вісімкою творить пунктовану групу. Тобто повторюваний ритмічний малюнок може бути лише таким:



Отже, серед десяти дійсно фольклорних записів М. Вербицького, що дійшли до нас завдяки П. Бажанському, на вісім танцювальних коломийок припадає всього дві співні думки. Це однозначно засвідчує наставлення збирача виключно на світський репертуар, який був чи не найпопулярнішим, найбільш ходовим у музичному побуті тодішніх вищих та освічених верств галицького суспільства. “Інтонаційний словник” цих жанрів засвоївся на той час уже настільки, що став природною музичною мовою національної композиторської творчості**, емблемою її ранньоромантичного стилю, наслідком чого між загально-фольклорним та індивідуально-авторським не раз навіть важко провести чітку грань, і лиш окремі характерні деталі дають можливість з’ясувати “що є що”.

Так, у № 622 з VII сотні (Поділля):

8
I |без темпу|
Дуг

Де сьти ме не мо я ма ти в цер ков ни но си ла де сьти ми ні ліпшою до лі в Бо га ни про си ла.

II.

Но си ламтє до[и]ю в Церков по си ла по си ла тай за тво ю добру до лю Бо га я про си ла.

* Тактові розміри, виставлені в даному записі під нотоносцем, аж ніяк не вказують на реальний обсяг окремих побудов, а лише на кількість у них складенот, виражених рівними вісімками.

** Як слушно стверджував Бела Барток, фольклоризм досягає свого найвищого вияву шойно тоді, коли творець здатний мислити і висловлюватися художньою мовою певної верстви свого народу. Тут йдеться власне про освоєння т. зв. дворацького фольклору, який послужив домінуючою основою для початкової фази (“першої хвилі”) становлення національних композиторських шкіл у центрально-східній Європі (Міхал Глінка, Фридерік Шопен, Ференц Ліст, Семен Гулак-Артемівський і ранній Микола Лисенко, два покоління галицьких композиторів до появи т. зв. “лисєнківської школи”) і який слід відрізнити від автентичного селянського, що його відкривала для себе наступна фаза (“друга хвиля”) європейського композиторського фольклоризму (причому в різних народів також у різний час та з різним успіхом, як наприклад: Мілій Балакірев і “могуча кучка” в Росії, Бела Барток і Золтан Кодаї в Угорщині, Оскар Кольберг і його сучасники в Польщі, зрілий Микола Лисенко та його перші адепти як в Україні – Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Олександр Кошиць, так і в Галичині – Остап Нижанківський, Генріх Топольницький і ранній Філарет Колесса). Третю й фактично останню фазу (“хвилю”), пов’язану з використанням передовсім не стільки граматичних особливостей, скільки фонетичної колористики глибинних пластів рідного фольклору, започаткували представники постромантизму в найширшому розумінні цього терміну (Ігор Стравінський, пізній Бела Барток, Кароль Шимановський, Мануель де Фалья, Левко Ревуцький, Василь Барвінський та ін.).

поетичний текст є, безумовно, народним, про що говорить не стільки його коломийкова структура, скільки виразна фольклорна мовна стилістика. З такими текстами лучаться, як правило, співні дворядкові мелодії; тут же вона складається ніби з чотирьох рядків, але фактично має просту двочастинну форму з характерною модуляцією в паралельну тональність на початку другого періоду. Крім того, за розмахом і ладовим розвитком своєї звуковисотної лінії наспів також вибивається за рамки навіть дворацької творчості, а значить мусить бути визнана як суто авторська, хоч і складена на справжні народні слова.

Те ж стосується “дівочої пісні” (за визначенням П. Бажанського) в VII випуску під № 639 (Млини, Краковець):

9
[без темпу]

По слу хай те доб рі лю ди шо бу ду я вам ка за ти пі шов газ да у до ро гу хлі ба при ста ра ти
Пі шов газ да у до ро гу гей та хлі ба при ста ра ти а я пі шов до газ ди ні шос по жер ту ва ти

Її поетичний текст – це первісно також народна коломийка з початком, характерним для балад і співанок-хронік, але розпросторена в першому рядку вставленням зайвих слів (вони взяті в клямри): “що буду [я вам] казати”, “[гей та] хліба пристарати”, наслідком чого нормальна структура 446₂ перетворилася в покручену 4444;446. Постійно ж висхідна мелодична лінія є зовсім чужою народномузичному мисленню, до того ж вона завершується на V ступені ладу та ще й з нелогічною заміною парного тактового розміру на трійковий, через що твір сприймається як незакінчений, обірваний та нібито записаний лише до половини.

Обидві вище наведені мелодії за своєю стилістикою та характером викладу живо нагадують типово театральну музику, так само як і дві наступні – з II сотні (№ 130, б. м.) та III сотні (№ 246, б. м.), які З. Лисько даремно включив до свого зводу (пор. приклад 10 з прикладом 2д, приклад 11 з прикладом 2е):

10
Хор.
Allegretto.

Ни да ле ко то го мли на чер во на я там ка ли на за нев мо ло да дів чи на
до лю сво ю про кли на с гір кі сльо зи про ли ва с гей.

11
Сольо *animato*. Хор.
mf. *f.*

Чор но го ра ку ри ла сі бі ле воч ко жу ри ла сі чор но го ро ни ку ри сі
бі ле воч ко ни жу ри сі пей сі жу ри бу ко ви на вна де па шо твер да зи ма

Насамперед слід відзначити в обох записах наявність доволі дивного багатоголосся (з імітаційними вступами верхнього голосу), якого в галицькому музичному фольклорі за часів М. Вербицького не могло бути – принаймні нічого подібного не зареєстрували навіть на початку ХХ століття такі видатні музичні етнографи як Йосип Роздольський та Філарет Колесса. Поза тим у мелодіях послідовно використовується секвенційний тематичний розвиток, якого не знає щиронародна творчість. Також зовсім їй чужими є їхні музичні форми та незграбно підтекстовані слова явно літературного походження.

Тому ці обидва твори, подані в збірці П. Бажанського разом з двома попередніми як фольклорні записи М. Вербицького, слід вважати цілком авторськими композиціями.

Те, що П. Бажанський включив до свого збірника твори композиторського походження, отримані від М. Вербицького, зумовлене тогочасним дещо особливим трактуванням поняття народної творчості, яка часом узагалі ототожнювалася з усякою музикою, що уявлялася “народною” в сенсі загальнонаціональному (на відміну від вужчого поняття “людової”, належної виключно трудовим масам). Підставою для такого окреслення могла бути використана фольклорна поезія, або й авторська поезія рідною мовою, або національність композитора, який почував себе репрезентантом і творцем своєї питомої культури. “Людова” чи, інакше, “простонародна” музика (а на ділі це була переважно побутова пісенність вищих та освічених прошарків населення) входила до “народної” як її важлива складова частина, проте різко не відмежовувалася від творчості писемної (штучної, артистичної) як альтернативна їй за своєю суттю. Через те й Іван Лаврівський однієї своїй збірочці дав назву “Три народні пісні на чотири чоловічі голоси” (Львів, 1855), дарма що тексти їх склали сучасні йому західноукраїнські поети, а музику всюди скомпонував він сам.

У підсумку, не зважаючи на крайню обмеженість наявних музично-етнографічних записів М. Вербицького*, на основі їхнього аналізу можна зробити наступні важливі для історії вітчизняного етномузикознавства висновки.

Насамперед слід підкреслити, що М. Вербицький належить до нечисленного грона власне українських музикантів, яким у перехідний підетап національного відродження післяреволюційних років (1861–1885) випало на долю започаткувати вітчизняне музично-фольклористичне збирання в Галичині. При цьому музично-етнографічних цілей на міру найперевішних досягнень епохи, що їх демонстрували історична та філологічна науки того часу, він не ставив перед собою, а вирішував ті першочергові завдання, що ними переймалася вся тодішня романтична музична культура центрально-східної Європи: підняти найближчий до міського середовища пласт рідної побутової музики з метою поставити її на службу загальнонаціонального відродження та використати для закладення підвалин національного композиторського стилю.

Звідси – тогочасне максимально широке тлумачення сутності народної пісні, яке на практиці ототожнювало її з національною музикою взагалі, не роблячи спеціальної різниці між автентичним традиційним фольклором і композиторською

* Твори М. Вербицького, віднесені до “обробок народних пісень” у нотографічному покажчику [44, с. 92–96], не належать до цього жанру композиторської творчості, позаяк спираються на музично-тематичні матеріали суто авторського походження, що часто не має нічого спільного з автентичним фольклором (докладніше див. [8, с. 75–82]).

творчістю, оскільки в цій останній бачилося звичайне органічне продовження першого – його перетворення для сценічного звучання чи подальшого новотворення в рамках того ж таки національно забарвленого побутового музикування [38].

Загальновідому на той час народну музику репрезентували в основному два головні жанри дворацької пісенності – співна, дещо лірично-сентиментальна “думка” та скочна, приспівкова “шумка”, яку в умовах Галичини, природно, мусила заступити коломийка. Вони закономірно визначили, з одного боку, інтереси збирачів рідного фольклору, а з іншого – стилістичне ядро композиторських пошуків у царині національних засобів художнього виразу.

Наскільки можна висновувати на підставі видання, здійсненого П. Бажанським, М. Вербицький достатньо вправно транскрибував мелодії цих обох жанрів, тож десяток його записів (передовсім коломийок), що щасливо дійшли до нас, треба вважати цілком достовірними та гідними включення до Прелімінарного фонду музично-етнографічної інформації наряду з доробком такого ж достоїнства інших галицьких збирачів народної музики XIX століття – Кароля Ліпінського, Соломона Счасного, Юрія Федьковича, Ісидора Воробкевича, Віктора Матюка, Порфирія Бажанського та багатьох місцевих кореспондентів знаменитого Оскара Кольберга.

В анналах національного відродження Михайло Вербицький повинен святитися не тільки як один із засновників перемиської композиторської школи, але й також як один із піонерів вітчизняної музичної фольклористики.

-
1. *Абрагам Отто, Горнбостель Еріх Мориц фон*. Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій // *Етномузика*. Львів, 2010. Ч. 6. С. 100-132.
 2. *Алексеев Эдуард*. Нотная запись народной музыки: Теория и практика. Москва, 1990.
 3. *Бажанський Порфирій*. Збираймо народні мелодії руські // *Діло*. 1887. Ч. 61. С. 2–3.
 4. *Бажанський Порфирій*. Малоруский музикальний народний тон. Львів, 1891.
 5. *Бажанський Порфирій*. Нова метода записування русько-народної мелодії. Львів, 1904.
 6. *Бажанський Порфирій*. Русько-народна поетична і музикальна ритміка. Львів, 1891.
 7. *Бажанський Порфирій*. Русько-народні галицькі мелодії: У 10 сотнях. Львів, 1905. Сотня 1; Жовква, 1906. Сотні 2, 3; Перемишель, 1907-1911. Сотні 4–6; Львів, 1911–1912. Сотні 7–10.
 8. *Букало Наталія*. Михайло Вербицький в історії галицької музичної фольклористики: Дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня “магістр” / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006.
 9. *Вавричин М.* До історії родоvodu Вербицького // *Musica Humana: Збірник статей*. Львів, 2003. – Ч. 1. С. 313–316.
 10. *Волинський Йосиф*. М. М. Вербицький // *Історія української дожовтневої музики*. Київ, 1969. С. 299–307.
 11. *Волинський Йосиф*. Музична культура Галичини 60-х рр. XIX ст. // *Живі сторінки української музики: Статті, дослідження, публікації*. Київ, 1965. С. 55–120.

12. *Головацький Яков*. Народные песни Галицкой и Угорской Руси: В 3 ч. Москва, 1878.
13. *Гошовський Володимир*. Сторінки з історії музичної культури Закарпаття XIX – першої половини XX століття: Нарис перший. Закінчення // Українське музикознавство. Київ, 1967. Вип. 2. С. 211–217.
14. *Гошовський Володимир*. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. Москва, 1971.
15. *Гошовський Володимир*. Украинские песни Закарпаття. Москва, 1968 (=Гошовський Володимир. Українські пісні Закарпаття. Львів, 2003).
16. *Грица Софія*. Мелос української епіки. Київ, 1979.
17. *Довгалюк Ірина*. Історичні типи публікацій народномузичних творів (До постановки питання) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2003. Вип. 31. С. 192–201.
18. *Загайкевич Марія*. Михайло Вербицький: Сторінки життя і творчості. Львів, 1998.
19. *Загайкевич Марія*. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ, 1960.
20. Історія української музики: У 6 т. Київ, 1989. Т. 2.
21. *Квитка Климент*. Избранные труды: В 2 т. Москва, 1973. Т. 2.
22. *Кияновська Любов*. Вербицький Михайло // Митці Львівщини: Календар ювілейних і пам'ятних дат на 1995 р. Львів, 1994. С. 57–58.
23. *Кияновська Любов*. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль, 2000.
24. *Колесса Іван*. Галицько-руські народні пісні з мелодіями у с. Ходовичах. Львів, 1902. (Етнографічний збірник / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XI).
25. *Колесса Філарет*. Кілька слів про збирання і гармонізування українських народних пісень // Колесса Філарет. Музикознавчі праці. Київ, 1970.
26. Коломийки / Упор. Н. Шумада та З. Василенко. Київ, 1969. (Українська народна творчість).
27. *Кудрик Борис*. М. Вербицький // Кудрик Борис. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1995. С. 87–94.
28. *Лисько Зиновій*. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів; Нью-Йорк, 1994.
29. *Лисько Зиновій*. Українські народні мелодії: У 10 т. Нью Йорк, 1964–1971. Т. 1–6; Торонто, Нью Йорк, 1981–1994. Т. 7–10.
30. *Луканюк Богдан*. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. Київ, 1989. С. 59–86.
31. *Луканюк Богдан*. Народна музика Галичини та Володимирії: Матеріали до нотографії (1790 – 1950). Львів, 2001.
32. *Луканюк Богдан*. Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського // Етномузика. Львів, 2007. Число 2. С. 9–53. (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 14).
33. *Луканюк Богдан*. Ходовицька збірка Івана Колесси // Родина Колессів у духовному та культурному житті України XIX–XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): Збірник наукових праць та матеріалів. Львів, 2005. С. 261–290. (Серія “Українська філологія: школи, постаті, проблеми”. Вип. 5).

34. *Лукашенко Лариса*. Тетрахордові системи в народних піснях Західної Волині та Західного Полісся: Дипломна робота / Кафедра музичної фольклористики Львівського вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка. Львів, 1996; її ж, Ладова теорія П. П. Сокальського та можливості її практичного застосування // Наукові записки Тернопільського педагогічного інституту. Тернопіль, 1998. С. 31–39.
35. *Людкевич Станіслав*. Бібліографія творів М. Вербицького // Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. Львів, 1999. Т. 1. С. 307–310.
36. *Людкевич Станіслав*. Михайло Вербицький // Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. Львів, 1999. Т. 1. С. 304–306.
37. *Людкевич Станіслав*. Перша сотня “Русько-народних мелодій” П. Бажанського // Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. Львів, 2000. Т. 2. С. 181.
38. *Людкевич Станіслав*. Старогалицька пісенність XIX століття // Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. Львів, 2000. Т. 2. С. 399–402.
39. *Матюк Віктор*. Наша руська народна пісня і її значення // Діло. 1899. Ч. 14. С. 1.
40. Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині: Тези наукових читань / Ред. Н. Степула. Дрогобич, 1992.
41. *Мишанич Михайло*. Архівне опрацювання народновокальних творів: Методичні рекомендації. Львів, 1995.
42. Музичне мистецтво України у XIX столітті: Навчальний посібник / Авторський колектив під кер. Л. В. Яросевич. Част. 2, кн. 1. Тернопіль, 2000.
43. *Нижанківський Остап*. Пісні народні. Львів, 1891. Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України, ф. 163, од. зб. 92/8, п. 36.
44. *Письменна Оксана*. Рукописи та першодруки музичних творів Михайла Вербицького (із фондів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України): Нотографічний покажчик. Львів, 2004.
45. Про збірники мелодій народних П. Бажанського // Зоря. 1887. Ч. 15-16. С. 272.
46. *Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав*. Галицько-руські народні мелодії: [У 2 ч.]. Львів, 1906, 1908 (1907). (Етнографічний збірник / Видає Етнографічна Комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XXI-XXII)
47. *Сливинський Юрій*. Техніка нотації народних пісень: Методичні рекомендації. Львів, 1982.
48. *Сокальський Петро*. Руська народна музика. Київ, 1959.
49. *Чекановска Анна*. Музыкальная этнография: Методология и методика. Москва, 1983.
50. *Franko Jan*. Muzyka polska i ruska // Kurjer Lwowski. 1892. № 240.
51. *Zaleski Wacław* (Wacław z Oleska), Lipiński Karol. Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego. Lwów, 1833.

MYCHAJLO VERBYC'KYJ AS THE COLLECTOR OF FOLK SONGS

Natalya BUKALO

*Solomija Krushel'nyc'ka Ternopil' State Music College,
M. Parashchuka str. 4, 46008, Ternopil', Ukraine,
тел.: (+38 0 352) 52-40-04, e-mail: nataliagydyuma@ukr.net*

Bohdan LUKANIUK

*Music Ethnology Research Laboratory
Lviv National Music Academy named by M. Lysenko,
Nyzhankivsky str., 5 79005 Lviv, Ukraine,
tel.: (+38 0 32) 235 84 78, lukaniuk@ukr.net.*

The textual analysis and partial, restoration the folklore musical notation which have been carried out M. Verbyc'kyj and published for musical system notation P. Bažans'kyj, gives the basis to consider(count) these musical notation quite authentic, and their author – to one of pioneers domestic musical folkloristic.

Key words: national renaissance in Halychyna, history of ethnomusicology, M. Verbyc'kyj and P. Bažans'kyj musical-folkloristic heritage, folklore of court, genres of everyday life music “dumka” and “shumka”, problem of editing of musical notation of folk music XIX century.

МИХАЙЛО ВЕРБИЦКИЙ КАК СОБИРАТЕЛЬ НАРОДНЫХ ПЕСЕН**Наталья БУКАЛО**

*Тернопольское государственное музыкальное училище им. С. Крушельницкой,
ул. М. Паращука, 4, 46008, г. Тернополь, Украина,
тел.: (+38 0 352) 52-40-04, e-mail: nataliagydzuma@ukr.net*

Богдан ЛУКАНЮК

*Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкальной этнологии
Львовской национальной музыкальной академии имени Н. Лысенко,
ул. О. Нижанковского, 5, комн. 53, 79005, Львов-5, Украина,
тел.: (+38 0 32) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net.*

Текстологический анализ и частичное реставрирование фольклорных записей, осуществленных М. Вербицким и опубликованных за системой нотирования П. Бажанского, дает основания считать эти записи вполне достоверными, а их автора – одним из пионеров отечественной музыкальной фольклористики.

Ключевые слова: национальное возрождение в Галичине, история этномузикознания, музыкально-фольклористическое наследие М. Вербицкого и П. Бажанского, дворацкий фольклор, жанры бытовой музыки “думка” и “шумка”, проблема редактирования записей народной музыки XIX века.

Стаття надійшла до редколегії 14.03.2012

Прийнята до друку 13.09.2012