



Утвердження документування як важливої проблематики української фольклористики

Ірина Довгалюк. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції: Монографія. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. – 650 с., іл.

У середині вересня 2016 року побачила світ монографія Ірини Довгалюк «**Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції**», яка стала гідним вивершенням понад п'ятнадцятилітньої (судячи за публікаціями) скрупульозної науково-пошукової праці львівської дослідниці над проблематикою фонографічного документування музичного фольклору в Україні.

Поява *фонографа* американського інженера Томаса Альви Едісона 21 листопада 1877 року – як першого тиражованого звукозаписувального і звуковідтворювального пристрою – виявилася не лише перспективним технічним досягненням (і одним із 1093 запатентованих винаходів талановитого американця)¹. Цей, за сучасними мірками доволі простенький, механічний пристрій, який, однак, уперше давав можливість об'єктивно зафіксувати звук як фізичне явище, а потім багаторазово його відтворювати, – зіграв визначальну роль у розвитку народознавчих дисциплін у світі, поклавши початок фундаментальним дослідженням музичного фольклору і становленню етномузикології як самостійної теоретичної дисципліни: «Етномузикологія ніколи би не стала самодостатньою наукою, якби не було винайдено фонографа» (Яап Кунст) [с. 7]. Вже перші звукові фіксації народних мелодій у 1890-х роках показали, що застосування технічного пристрою для вивчення музичного фольклору відкривало нові і широкі наукові перспективи. «Рекордування забезпечувало швидке, точне і об'єктивне закріплення почутого, опрацювання, перевірку і зберігання матеріалу. Певною мірою суб'єктивне транскрибування мелодій під час збирацького сеансу на паперовий носій було замінено їх неупередженою фіксацією на воскові валики... Використання фонографа поклато край епосі напів- або ж повністю дилетантського збирацтва і замість записів, повних слухових помилок і неправильних трактувань, дослідники отримали бездоганний матеріал» [с. 6].

Українські фольклористи виявилися в числі перших, хто належно оцінив нові можливості фонографа й узяв його на технічне озброєння у своїй польовій і транскрипційній праці. Вони стали одними з лідерів на європейському континенті за якістю і кількістю звукового рекордування, наслідком чого українська народна музика на початку ХХ століття належала до найбільш досліджених і репрезентованих

¹ Довгалюк Ірина. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції: Монографія. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. – С. 23. Надалі у покликаннях на цю працю вказуватиму у клямрах сторінку книги.

у Європі. У якійсь іншій національній науці такий промовистий факт чи, радше, етап цілком заслужено став би об'єктом гордості та всебічного вивчення і, зрозуміло, істотно позначився на дальшому її розвитку. Однак цього не судилося українській фольклористиці. Підневільне становище народу упродовж майже всього ХХ століття і колоніальний статус самої науки призвели до ситуації, що науковий доробок українських народномузичних фонографістів, їхній справжній дослідницький подвиг було забуто, він і сьогодні майже невідомий навіть для фахівців. Власне це і спонукало Ірину Довгалюк, відомого фахівця з історії етномузикології, звернутися до цієї важливої й досі неопрацьованої теми.

У процесі багатолітньої пошукової праці над темою дослідниця буквально по крупинках відтворювала півстолітню історію звукового документування (власне фонографування) української народної музики. Аналітичне осягнення зібраних (переважно в архівах) численних фактів дали змогу відстежити основні тенденції фонографування в Україні в його хронології та географії: від початків зацікавлення звукозаписом до професійного фонографування народної музики, у порівнянні особливостей його перебігу з аналогічними процесами у музичній фольклористиці народів Центрально-Східної Європи кінця ХІХ – початку ХХ століття. Поряд із такою магістральною проблематикою Ірина Довгалюк також випрацювала цілу низку спеціальних питань історії і практики звукового документування. Серед них – основні засади методики фонографічного дослідження музичного фольклору перших українських фонографістів (зокрема, Осипа Роздольського та Філарета Колесси), простеження самотності їх науково-пошукового фонографічного шляху; виявлення, таксування й оцінка фонографічної спадщини українських рекордистів; визначення їх ролі і місця в історії європейського документування народної музики (і тут спеціально – обґрунтування лідерства українських рекордистів та їхніх здобутків у Європі). Прискіпливе опрацювання історії рекордування цілком логічно вивело Ірину Довгалюк на досі зовсім не осмислювану проблематику української фольклористики – народномузичну архівістику. У монографії вперше висвітлено початки українського народномузичного архівування і перекинено місток у наш час – авторка уважно відстежила долю і розкрила сучасний стан раритетних воскових звуконосів. Як бачимо, дослідження Ірини Довгалюк відкриває перед нами цілу епоху в історії української фольклористики загалом і етномузикології зокрема; епоху, яка позначена творчими і продуктивними науковими пошуками й тісною інтеграцією у світовий науковий простір.

Зважаючи на те, що книга побачила світ невеликим накладом (300 примірників) у видавництві Львівського університету і її продаватимуть хіба що в університетській крамничці (що не інтегрована у комерційну книжкову мережу), а отже вже приречена стати бібліографічною рідкістю, дозволю собі дещо детальніше розкрити її зміст за означеною вище проблематикою.

Структурно монографія Ірини Довгалюк відбиває виявлені у процесі аналітичного осмислення тенденції світової історії фонографічного документування народної музики, які дослідниця окреслила як три основні етапи: *пробний* (експериментальний запис народних мелодій, здебільшого для їх ілюстрацій, або творів, які важко піддавалися транскрибуванню безпосередньо під час виконання, наприклад, рецитацій, інструментальної та вокально-інструментальної музики); *тематичний* (цільове вирішення часткової етномузикознавчої проблеми, фіксація оригінальних чи особливо важливих явищ національної музичної культури усної традиції, скажімо, мелодій дум, билин ачи багатоголосся, або ж охоплення визначеної місцевості, цікавої з музично-етнографічного погляду); *репрезентативний* (здійснення систематичних, широкомасштабних фонографічних досліджень, наприклад, народномузичної культури якогось діалекту, краю чи країни загалом) [с. 556]. Така націленість на вдумливу систематизацію історичних явищ й акцентування засадничих закономірностей їх розвитку виявила себе у високій структуро-

ваності викладу результатів дослідження. Книга Ірини Довгалюк приємно вражає стрункністю презентації дуже об'ємного матеріалу (обсяг – 554 сторінки основного тексту). Перший розділ представляє фонографічну еру в історії світової музичної фольклористики, яка у своєму розвитку пройшла зазначені етапи: пробний, тематичний і репрезентативний. Наступні три розділи розкривають історію фонографічного дослідження музичного фольклору в Україні за кожним із етапів. І тут читач одразу ж виявляє специфіку науково-пошукового шляху українських фонографістів: фонографічне документування в Україні через низку історико-політичних, суспільних і культурних чинників розвивалося за дещо іншою траєкторією: після досить короткого ознайомлення із винаходом і перших фонографічних пробних записів (пробний етап) українські дослідники взялися не до вузьких тематичних проєктів (характерних для тематичного етапу), а відразу ж приступили до виконання масштабних фонографічних досліджень (репрезентативний етап).

Розпочинає свою книгу Ірина Довгалюк із вельми цікавих та корисних вступних зауваг [с. 21–42], які вводять читача у проблематику звукозапису. Коротка історія пошуків у царині фіксації звука (перші спроби графічного запису звукової хвилі англійського фізика Томаса Юнга датовані ще 1807 роком) і особливо огляд багатолітньої праці Томаса Альви Едісона над удосконаленням винайденого фонографа, представлені у контексті тогочасної суспільної рецепції, дають багатоаспектне відчуття епохи – цікаве саме собою, але також важливе і для розуміння непростого шляху входження звукозапису у наукову практику. Прикметно, що серед дисциплін, які відкрили нові, власне наукові, горизонти використання винаходу Т. А. Едісона, було саме народознавство. А одним із перших в історії звукового рекордування для етнографічних досліджень виступив український мандрівник і антрополог Микола Миклухо-Маклай (1882 року записав на фоновалики діалекти племен тихоокеанських архіпелагів) [с. 31–32].

Власне епоху народномузичного фонографування у світі розпочали американці. 1890 року вперше в історії вивчення народної музики американський антрополог Джесс Уолтер Фюкс зафонографував спів, оповідання і розмову одного з індіанських племен Північної Америки [с. 32]. Його почин активно підхопили інші американські дослідники індіанської культури. Серед піонерів-фонографістів народної музики в Європі належить згадати росіянина Юлія Блока (1894), угорця Белу Вікара (Béla Vikár, 1895), українця Федора фон Штейнгеля (1898), британця Чарльза Самуеля Маєрса (1898), австрійця Фелікса Марію фон Екснера (Felix Maria von Exner, 1899), француза Леона Азуле (Léon Azoulay, 1900), поляка Романа Завілінського (Roman Zawiliński, 1904), чеха Леоша Яначека (Leoš Janáček, 1904), словенця Матія Мурка (Matija Murko, 1912). Близько 1900 року 120 скрипкових мелодій від народного музиканта Кнута Далє записав норвезький фольклорист Рікард Берге (Rikard Berge) [с. 38].

Перші фонографічні записи народних мелодій були переважно принагідними, пов'язані з пробою нової техніки, просто цікавим експериментом, намаганням на практиці побачити реальні можливості нового апарата. Часто народна музика не була основним предметом вивчення перших рекордистів; більшість з них, будучи антропологами й етнографами, не мали спеціальної музичної освіти. Свою збирацьку музично-етнографічну роботу вони трактували радше як нагромадження додаткових документальних даних для загальної історії культури (антропології). Однак саме їхня праця поклала початок акумулюванню цінного практичного досвіду, який ліг в основу вироблення методик звукового документування музичного фольклору, що використовуються і досі. Ірина Довгалюк уважно відстежила ці процеси. Вже піонерські спроби фонографування народної музики чітко засвідчили, що механічний запис мав явні переваги над мануальною фіксацією народних мелодій від народних виконавців під час виконання. Фундаментально це полягає у тому, що звукозапис дає змогу відділити ситуацію записування звуку (часто у дуже складних польових умовах) від часу його опрацювання (зокрема транскрибування). Це вирішувало чимало проблем,

зокрема типову для зламу XIX–XX століть нестачу фахово підготованих музикантів для збирання народномузичного матеріалу у терені. Із появою фонографа фіксувати народні мелодії будь-якої складності міг і народолобець, який не знав музичної грамоти. Фонограф, отже, став сполучною ланкою між збирачем фольклору та фаховим музикантом. Застосування фонографа у збирацькій практиці також призвело до кардинально нової й ефективнішої організації дослідницької праці: до розведення у часі процесів фіксації та транскрипції народної музики, що започаткувало поділ праці та виокремлення народномузичних спеціалізацій збирача і транскриптора [с. 41]. Але найважливіше, звукозапис забезпечував неодноразове повторне прослуховування твору та перевірку виконаних транскрипцій, що мінімізувало випадкові помилки при безпосередньому слуховому списуванні мелодії, а отже – суттєво піднімало якість джерельної бази дальших теоретичних досліджень. Не менш чітко усвідомлювали піонери звукового документування і вагу фонографування у збереженні для нащадків об'єктивних документів культурної спадщини народів світу.

Поряд із очевидними перевагами перші фонозаписи показали й труднощі, які виникали у практиці збирацької роботи із використанням звукозаписувальної техніки (характерно, що чимало цих проблем супроводжують фольклористів і досі). Були це питання технічного плану, пов'язані з недосконалістю перших звукозаписувальних пристроїв: значна вага фонографів, яка утруднювала саме теренові мандрівки; тривала і трудомістка підготовка до запису (вибір і налаштування відповідних мембран), технічна складність процесу фонографування (наприклад, потреба підтримувати сталу температуру у приміщенні, де відбувався запис); неможливість здійснювати якісний запис під відкритим небом, під час «натурального» виконання обрядів. Водночас залучення фонографа порушило і низку методологічних питань фольклорної фіксації: потребу підготовки виконавця до запису (пояснення суті справи, долання страху перед «бісівською машиною», ефектів скутості і «правильного» виконання на фонографі), добір репертуару. Часто першим фонографістам доводилося боротися і з нерозумінням своїх колег, які називали фонограф «сухою машиною», яка не може замінити живу людину-дослідника і не здатна вповні передати емоції виконавця; а відсутній на записі транскриптор не зуміє відчути всіх тонкощів живого виконання і, відповідно, йому буде складно транскрибувати народні мелодії [с. 57–61]. Та поступово фонограф завойовував своє місце у дослідницькій діяльності фольклористів. Доволі стрімкий розвиток звукозаписувальної індустрії, постійне вдосконалення моделей фонографа все більше популяризувало його як незамінного помічника дослідників народної культури. Важливим кроком у поширенні рекордування стало вирішення наприкінці 1890-х років проблеми копіювання фонограм (власне копіювання фонографічних валиків методом гальванопластики) [с. 37].

Ширше впровадження звукозаписувальної апаратури у практику фольклористів щоразу більше увиразнювало цінність об'єктивних фіксацій народних мелодій як надійної джерельної бази для наукових студій, а це стимулювало дальший рух пошуково-дослідницької праці від принагідних фонозаписів до *серйозних наукових тематичних музично-фольклористичних проектів*. Тематичні проекти виконували здебільшого на замовлення певної наукової установи або зацікавленої особи. Вони переважно передбачали цільове вивчення якогось специфічного, складного для безпосереднього мануального транскрибування жанру (скажімо, дум, голосінь, билин), обстеження музичного фольклору невеликої, але етнографічно цікавої території, чи дослідження самотнього народномузичного явища (наприклад, багатоголосся) тощо. Із тематичними проектами легко могли впоратися один-два дослідники. Учасників проектів зазвичай забезпечували і звукозаписувальною технікою. Кінцевою метою тематичних фонографічних музично-етнографічних проектів була публікація фольклорних збірників, що призначалися насамперед для наукових цілей (хоча ними могли користати і композитори, і пересічні любителі народних пісень).

Із першими польовими тематичними дослідженнями почала вироблятися і методика організації праці у таких фонографічних експедиціях. Поступово ви-кристалізувалася і методика самого запису на валики: перед проведенням сеансу фольклористи узгоджували із виконавцями, що і в якому порядку вони співатимуть чи гратимуть; задля ощадливого використання носіїв фонографісти рекордували на валики лише перші строфи пісень (повні ж словесні тексти вони фіксували у польових зошитах; туди ж вносили і всю супровідну інформацію; зрідка інформацію про виконавців збирачі або й самі народні музиканти наговорювали на валик) [с. 63–65].

Одними з перших у Центрально-Східній Європі за реалізацію тематичних музично-фольклористичних проєктів із використанням фонографа взялися росіяни. Євгенія Ліньова впродовж 1897–1900 років здійснила низку експедицій задля запису зразків багатоголосого розспіву російських народних пісень. 1903 року вона провела подібне польове дослідження і в Україні, на Полтавщині: її записи (120 українських пісень) стали першими фонографічними фіксаціями українського фольклору, яке виконали іноземці [с. 65–72]. Серед інших російських тематичних проєктів: рекордування російського пісенного епосу (“старин”: билин та історичних пісень) Архангельського краю (Александр Грігор’єв та Алексей Марков, 1899–1901); ще одна дослідницька мандрівка для запису українського багатоголосого співу на Полтавщині (Микола Янчук, Борис Підгорецький, Александр Маслов, 1912 рік). Цікавим прикладом спеціального тематичного проєкту є порівняльне дослідження народної культури Північно-Західної Америки та Північно-Східного Сибіру, яке починаючи з 1897 року вів Американський музей натуральної історії [с. 74–75].

Зростання досвіду звукового документування, накопичення якісно нової джерельної бази закладали підвалини до стрімкого розвитку етномузикологічних студій, що своєю чергою стимулювало дальше розширення наукових пошуків. На зміну тематичним музично-фольклористичним дослідженням приходять проєкти, націлені на широкомасштабне, фронтально-систематичне дослідження музичного фольклору. Проєкти *репрезентативного етапу* мали на меті монографічне, докладне вивчення певного народномузичного жанру або окресленої етнографічними чи адміністративно-територіальними кордонами території (народномузичної культури певного діалекту, регіону чи країни загалом). Репрезентативні проєкти, зважаючи на їхню масштабність, фольклористи рідко виконували поодинокі, частіше у їх реалізації брав участь колектив професіоналів. Фінансування проєктів, як і тематичних, зазвичай брали на себе наукові, громадські організації, рідше – держава чи окремі жертводавці. Неодмінною запорукою успішного проведення музично-етнографічних польових досліджень було використання у збирацькій роботі фонографа. Це, окрім забезпечення об’єктивності й фаховості зібраного матеріалу, давало змогу залучити до збору народних мелодій і немузикантів, що не тільки активізувало музично-етнографічну роботу, а й значно розширило географію теренових досліджень репрезентативних проєктів. На цьому етапі спостерігаємо й дальше вдосконалення методики організації і проведення польових досліджень, які нерідко охоплювали значні території й численних учасників. Кінцевою метою широкомасштабних досліджень музичного фольклору було видання репрезентативних монографічних збірників музичного фольклору, необхідною складовою яких були свіжозібрані народномузичні зразки. Як і в попередньому етапі, у таких збірках не допускалося будь-якого редагування мелодій чи текстів, усі записи мали бути належно паспортизовані з додаванням паралелей та покажчиків. Видання вичерпно презентували або конкретний народномузичний жанр, або народну культуру обраного регіону чи й усього народу [с. 79–81].

Як приклади широкомасштабного фонографування фольклорної традиції Ірина Довгалоук наводить проєкт росіян Алексадра Листопадава і Сергея Арєфіна з дослідження та публікації народномузичного фольклору Донського краю

(1902–1904 роки) [с. 82–84], багаторічне музично-етнографічне вивчення угорського фольклору Золтана Кодаї та Бели Бартока (їхній доробок – 5 700 рекордованих мелодій) [с. 84–90].

У цьому фонографічному «здвизі» на зламі ХІХ–ХХ століть особлива роль належала і українцям. Ірина Довгалюк з глибокою ретельністю розкриває перебіг фонографічної ери в Україні, її тісну інтегрованість у відповідні процеси у Центрально-Східній Європі та водночас її специфіку, чималу самобутність науково-пошукового шляху українських фонографістів.

Пробний етап. Ця специфіка виявилася вже в передісторії: галицькі українці мали нагоду вперше знайомитися з винаходом Т. А. Едісона у Львові вже у 1878 році, але – на прикладі апарата, який склав за кресленнями для потреб Львівської технічної академії (сьогодні «Львівська політехніка») її викладач, інженер-електрик Бруно Абаканович [с. 144–148]. Не менш цікаві і цілком невідомі сьогодні факти про полтавчанина Миколу Пильчикова – одного з піонерів звукозапису, який ще студентом Харківського університету сконструював у 1878 році фоноавтограф – прилад, що графічно фіксував коливання звука (на відміну від фонографа Едісона він був електричним). Та попри такі промовисті факти і загальну суспільну поінформованість про технічні відкриття і винаходи [с. 150–157], в Україні, як і в Європі, мусив пройти добрий десяток років, перш ніж фонограф увійшов в інструментарій українських народознавців.

Першопрохідцем, піонером фонографування народної музики в Україні (у її тоді підросійській займанщині) став громадсько-політичний і культурний діяч барон Федір фон Штейнгель (1870–1946). У липні 1898 року 28-річний барон схопив на фонографічний валик обжинкову пісню у виконанні жіночого гурту у містечку Городок поблизу Рівного. Ірина Довгалюк в окремому розділі [с. 173–190] докладно дослідила творчий шлях цієї непересічної людини і, зокрема, одну з найяскравіших сторінок його культурологічної, меценатської та подвижницької біографії – заснування в Городку першого в Україні приватного публічного сільського краєзнавчого музею. Саме активна музейницька діяльність Федора фон Штейнгеля у тісній співпраці з етнографом Валентином Мошковим зродила тоді цілком новаторську ідею – «озвучити» експонований у музеї будиночок Славутського лялькового вертепу фонографічними записами вертепного співу. Реалізація цієї ідеї вже невдовзі переросла у фонографування народної музики як спеціальний напрям досліджень Городецького музею. Ірина Довгалюк акцентує на вражаючій далекоглядності городецьких фонографістів: Федір фон Штейнгель і Валентин Мошков після кількох пробних записів народної музики перейшли до вирішення тематичних проєктів (зокрема фоновдослідження лірницького репертуару та єврейської музичної культури), а згодом – до використання фонографування народних мелодій у масштабному польовому експедиційному дослідженні традиційної культури Волині і врешті завершили його заснуванням мініархіву фонограм, давши перший в Україні, як і в Європі, приклад фахової фонограмархівної справи [с. 190].

У Галицькій Україні, як відзначила Ірина Довгалюк, подібні дослідження з комплексно-монографічного вивчення народної культури краю вів український етнограф і фольклорист Володимир Шухевич (1849–1915). Різнобічно вивчаючи традиційну культуру і фольклор Гуцульщини, він дійшов до переконання конечної необхідності висвітлення народної музики гуцулів задля повноти монографічного вивчення цього краю. Не маючи спеціальної музичної освіти, дослідник випробовував різні шляхи вирішення завдання і, зрештою, звернувся до фонографа, використовуючи його у власних фольклористичних експедиціях у 1902–1904 роках. Фонозаписи Володимира Шухевича вокальних гуцульських мелодій у транскрипції Станіслава Людкевича були опубліковані 1904 року у четвертому томі “Гуцульщини” і стали першими в Україні та одними з перших у Центрально-Східній Європі виданими мелодіями, списаними із воскових носіїв [с. 190–204].

Репрезентативний етап. Однак справжнім генієм фонографічного документування народної музики в Україні початку ХХ століття без сумніву був *Осип Роздольський* (1872–1945). 28 квітня 1900 року неподалік Львова він зробив свої перші записи народних пісень на фонограф і вже того ж року розпочав широкомасштабне (фронтальне) фонографічне вивчення галицького музичного фольклору, яке тривало сорок років (остання експедиція 1940 року). Своїми експедиціями Осип Роздольський охопив майже всю територію Галичини, провадив фонографічні записи і в Наддніпрянській Україні (1914–1915); загалом обстежив щонайменше 184 населені пункти, згромадивши близько 8 000 народних мелодій та рекордувавши щонайменше 1 000 фонографічних валиків. Ірина Довгалюк скрупульозно реконструювала основні віхи фонографічної праці О. Роздольського від його пробних записів до фахових експедицій, аналізуючи терміни і географію його дослідницьких маршрутів, зафіксований репертуар, кількість носіїв, їх сучасний стан, проблеми транскрибування й публікації рекордованих матеріалів [с. 206–277]. Особливо цінні дослідження авторки над методикою фонографічної праці цього великого збирача, побудовані винятково на узагальненні його практичного досвіду (Осип Роздольський, на жаль, не залишив жодних бодай зауваг про свою методику збирання фольклору) [с. 216–223]. Вже зі своїх перших, розвідкових фонографічних виїздів О. Роздольський виступає як вдумливий збирач-методолог, який використовує тогочасний передовий досвід (попередню підготовку експедицій і власне фонографічних збирацьких сеансів; підбір творів для запису; прийняту у той час фахову методику фіксації на валики лише початкових строф творів та ін.) і поступово напрацьовує власну методологічну базу, на яку взувалися його закордонні сучасники. Серед надскладних збирацьких проблем, які блискуче вирішив Осип Роздольський, було вироблення основних принципів геопланування польових досліджень: він започаткував своєрідну методику “кущово-гніздового” дослідження обширних та багатих на фольклор теренів. Дотримуючись у своїй збирацькій праці засад розвідкової експедиції, збирач намагався в обраній для дослідження місцевості схопити на валики максимально повно всі побутуючі там музичні жанри. Важливим нововведенням Осипа Роздольського, яке спрощувало роботу транскрипторів і підвищувало достовірність та якість нотацій, була фіксація на початку валика, перед записом народних виконавців, звучання камертона (що давало змогу точно встановити абсолютну висоту мелодій під час відтворення фонограми і уникати помилок у наукових транскрипціях мелодій). Вагомим результатом фонографічної діяльності Осипа Роздольського та транскрипційної і систематизаційної діяльності Станіслава Людкевича став монографічний збірник “Галицько-руські народні мелодії” (у двох частинах, 1906–1908 роки, 1 549 мелодій із варіантами із 59 сіл зі всіх етнографічних регіонів Галичини), який за кількістю і якістю матеріалів, а також завдяки новітній систематизації народних мелодій за їх музичними ознаками, увійшов у число абсолютних лідерів серед подібних видань у Європі та водночас став першою справді науковою музично-етнографічною публікацією народних мелодій в Україні [с. 213].

Документаційна праця Осипа Роздольського великою мірою визначила самобутність фонографічної епохи в Україні. Завдяки молодому збирачеві одразу ж після перших пробних фонографічних музично-етнографічних експедицій (минаючи тематичні проекти) розпочалося широкомасштабне народномузичне рекордування фольклорних мелодій Галичини (характерне для репрезентативного етапу) – за обсягом охоплення території це було перше в світовій історії музичної етнографії систематичне дослідження народних мелодій із використанням фонографа.

Серед інших віх репрезентативного етапу фонографічного документування народної музики в Україні Ірина Довгалюк розглянула два проекти Етнографічної комісії Наукового товариства імені Шевченка у Львові. Ідея першого полягала у продовженні видання монографічних збірників галицько-руських народних мелодій

(1908 рік), однак попри низку підготовчих заходів вона не була реалізована [с. 227–231]. Другий задум-проект Етнографічної комісії (з 1908 року) передбачав *видання багатомного Корпусу українських народних пісень* – великого пісенного зводу, який мав би, на відміну від «Галицько-руських народних мелодій», якнайповніше представити пісенний фольклор не тільки Галичини, а й усієї України. Ірина Довгалюк уважно простежила формування концепції корпусу (кожному фольклорному жанру планували присвятити окремий том), процес нагромадження його джерельної бази (рукописної та свіжозібраної і зокрема з допомогою фонографа) [с. 236–238], працю над систематизацією фольклорних зразків, поступове розширення задуму до ідеї підготовки і публікації Корпусу українського фольклору загалом [с. 235], охарактеризувала тип видань Корпусу (їх структуру; критерії добору, систематизацію і укладання матеріалу; науковий інструментарій). Цінними є міркування авторки про те, чому цей Корпус отримав виразний філологічний характер (із домінуванням функційно-тематичного принципу упорядкування, як для словесного матеріалу), а музична частина фактично залишилася на маргінесі (у виданнях Корпусу, за винятком тому «Гаївки», були презентовані лише поодинокі зразки мелодій, у принагідних, нефахових записах і транскрипціях, які аж ніяк не представляли картину побутування народної традиційної музики в Україні) [с. 243–251].

Справжнім відкриттям – важливим для цілісного розуміння історії української фольклористики, зокрема її ваги і ролі в розвитку європейських студій традиційної культури – є ґрунтовне дослідження Ірини Довгалюк про *проект австрійського уряду «Народна пісня в Австрії»* («Das Volkslied in Österreich», 1902–1918) [с. 251–294]. Цей проєкт і на сьогоднішні мірки вражає своєю грандіозністю, адже передбачав збір та публікацію народної поезії й музики всіх народів, які на той час населяли австрійські землі Австро-Угорської монархії. По цілій монархії було засновано мережу з 20 робочих комісій (об'єднані в національні групи – німецьку, слов'янську й романську), які мали організувати працю на місцях. Планований звіт мав складати орієнтовно 60 томів. Кожен том планували зробити самостійним, викінченим виданням. Він повинен був містити фольклорні твори одного або різних жанрів, систематизованих за науковими принципами, а також фотографії та малюнки танцювальних рухів, музичних інструментів тощо. Одна з найважливіших умов в опрацюванні та впорядкуванні нагромаджених мелодій і текстів – врахування найновіших вимог та досягнень тодішньої науки (зокрема використання фонографічного апарата). Участь українських (галицьких) фольклористів в австрійському проєкті Ірина Довгалюк представила у широкому контексті підготовчих заходів, збирацько-дослідницької праці, дискусій, пошуків і здобутків різнонаціональних учасників, що яскраво демонструє тогочасні масштаби наукової співпраці та рівень визнання української фольклористики. Початково не вельми успішна, Руська комісія проєкту особливо активізувалася, коли до її складу увійшли фахівці-фольклористи Філарет Колесса, Осип Роздольський, Василь Щурат, Станіслав Людкевич і як транскриптор мелодій Богдан Вахнянин. Завдяки досить щедрим урядовим субвенціям співробітники Комісії придбали фонограф і розгорнули жваві експедиційні дослідження. Кілька років копіткої збирацької, транскрипційної та систематизаційної праці дали на кінець 1912 року матеріалу на два повні томи по 30–40 аркушів друку, один із яких містив народні пісні з української Галичини, а другий – пісні з Лемківщини [с. 276]. Провівши ретельну загальну редакцію, Філарет Колесса у червні 1914 року подав Центральному комітетові у Відні перший український том серії „Народна пісня в Австрії“. Як підкреслила Ірина Довгалюк, галицькі фольклористи одні з перших в монархії та перші серед слов'янських комісій упоралися з підготовкою репрезентативного фольклорного зводу. Він повно і різноаспектно представляв народнопісенну (містить 1000 пісень) та інструментальну традицію Галичини. Цей збірник міг би стати одним із перших такого типу у Центрально-Східній Європі,

юкотре засвідчивши піонерство галицької фольклористичної думки [с. 292]. Однак на перешкоді успішної реалізації проекту стала Перша світова війна, український том так і не було опубліковано. На щастя, в архіві Філарета Колесси збереглася його рукописна чернетка, на основі якої Ірина Довгалюк змогла реконструювати основні характеристики та інструментарій цього важливого фохового видання.

Тематичний етап. Серед тематичних проектів українських фонографістів початку ХХ ст., які мали епохальне значення не лише в Україні, але й науковий резонанс у Європі, Ірина Довгалюк називає спільну ініціативу української інтелігенції (тодішніх півдавстрійської та підросійської займанщин України) з дослідження традиційного мистецтва кобзарів і лірників [с. 295–361]. У цьому проекті ідеально поєдналися ідея збереження кобзарсько-лірницької традиції від загибелі під тиском новітньої музичної моди та поступ фольклористичного фонографування, яке нарешті дало змогу вирішити одну з найуразливіших проблем дослідження кобзарства і лірництва – фіксування і транскрибування складних мелодій думових рецитатій. Ініціатором проекту став Гнат Хоткевич (1877–1938) за підтримки інженера Олександра Бородея (1844–1914 чи 1919) та митця Опанаса Сластьона (1855–1933). 1903 року вони започаткували запис репертуару кобзарів на фонографічні валики. Ірина Довгалюк розкрила вельми цікаву передісторію цього проекту, пов'язану з XII Археологічним з'їздом у Харкові 1902 року, у процесі підготовки до якого було зібрано чимало цінної інформації про кобзарів та їхній репертуар, а великий етнографічний концерт за їхньою участю викликав нечуваний резонанс як серед учених, так і широкої освіченої громадськості [с. 296–307]. Детально проаналізувала авторка мотивації й напрацювання кожного учасника проекту, коло респондентів, записаний на валики репертуар [с. 307–320]. Однак ця доволі перспективна акція через низку особистісних причин, а також і брак широкої наукової і суспільної підтримки, розладналася і мабуть загинула б остаточно, якби важливий почин попередників – «святе діло» – не підхопили Леся Українка та Климент Квітка (1907 року), постановивши своїм життєвим обов'язком «затримати при життю стару кобзарську манеру гри й співу» [с. 321]. Подружжя цілеспрямовано й наполегливо розбудовувало свій проект, фактично самотужки, приватно, а згодом за підтримки Опанаса Сластьона, вирішуючи широке коло питань, як фінансування (проект профінансувала сама Леся Українка з коштів свого посагу, про що стало відомо вже значно пізніше), організація експедиції на Наддніпрянщину (маршрут, респонденти, технічне забезпечення, побут), методика, фіксація репертуару (зокрема залучення фонографа), пошук наукових кадрів для виконання задуму (початково до проекту було запрошено Станіслава Людкевича, але, зрештою, реалізувати його судилося Філаретові Колесі), транскрипція і публікація зібраного матеріалу. Докладно описана у монографії експедиція Філарета Колесси на Велику Україну влітку 1908 року вражає як своїми пригородницькими сторонами (зокрема культурним шоком Ф. Колесси від середньовічного самодурства російської влади), так і тією загарливістю, з якою Ф. Колесса та О. Сластьон у Миргороді «цілими днями зхоплювали ті співи і сиділи за сим марудним ділом з ранку до вечора», а у вечірні години перепочинку (!) від втомливої праці з фонографом Ф. Колесса записував від руки зі співу О. Сластьона звичайні народні пісні, яких той також знав чимало [с. 344]. Два тижні напруженої праці дали в результаті 40 валиків із мелодіями дум і декількох історичних пісень [с. 347]. До матеріалів проекту були долучені також фонографічні записи Опанаса Сластьона, Олександра Бородея та Лесі Українки. Після повернення до Львова Ф. Колесса відразу ж узявся до транскрибування мелодій (яке загалом провадив п'ять років); одночасно розпочалася праця над упорядкуванням збірника, що вийшов двома томами 1910 і 1913 року під назвою «Мелодії українських народних дум» і містив 10 дум, записаних повністю, 42 фрагменти дум (переважна більшість яких – початки дум), а в додатках ще 16 строфічних пісень (враховуючи варіанти) та 10 інструментальних мелодій (враховуючи варіанти) [с. 359].

Дослідженнями Філарета Колесси представила Ірина Довгалюк і такий важливий тип тематичних проєктів, як *фонографічне вивчення народної музики окремих етнографічних районів України*. У музично-етнографічному доробку ученого – низка регіональних фольклористичних фонографічних експедицій: на Бойківщину, Лемківщину та Полісся. Дослідження *Бойківського фольклору* Ф. Колесса провадив влітку 1910 року у рамках проєктів Етнографічної комісії НТШ (для потреб Корпусу українського фольклору) та австрійського уряду (для серії «Народна пісня в Австрії») з метою зібрати новий матеріал із цих чи не найгірше на той час розвіданих теренів Галичини [с. 362]. Саме на Бойківщині Ф. Колесса, самостійно працюючи у гірських селах, уперше отримав нагоду набути власний досвід фонографування народної музики. Результатом експедиції було обстеження 14 бойківських сіл (галицької та кількох закарпатської Бойківщини) і фіксація щонайменше 307 мелодій, які поклали початок звуковому документуванню бойківського музичного фольклору. Матеріали експедиції були опубліковані лише частково і значно пізніше: лише записи з бойківського Закарпаття 1923 року вийшли в Ужгороді невеликою збіркою «Народні пісні з південного Підкарпаття»; решта записів залишилися і досі у чернетках. Доля більшості бойківських валиків невідома.

Дослідження *лемківської традиційної музичної культури* було другим великим проєктом Філарета Колесси у низці його регіональних студій українського фольклору [с. 381–409]. На Лемківщині учений побував тричі: у 1911, 1912 та 1913 роках. Лемківські експедиції, як і попередня бойківська, відбувалися на замовлення і за фінансової підтримки їх ініціаторів: Етнографічної комісії НТШ та австрійського уряду. Водночас учений керувався і власними ідеями вивчення фольклорної традиції цього українського регіону: простежити «спільності, які в сфері народної музики зв'язують Лемківщину із сусідніми етнографічними територіями» [с. 383]. Своїми експедиційними дослідженнями він охопив територію північної Лемківщини, обстеживши 24 села, у яких згромадив понад 850 народних мелодій, які фіксував як зі слуху, так і на майже 40 фонографічних валиках [с. 407–409]. Призбираний цінний матеріал головню через воєнні лихоліття побачив світ значно пізніше: лише 1929 року вийшов монографічний збірник «Народні пісні з галицької Лемківщини», який сам Філарет Колесса вважав чи не найкращим у своєму науково-збирацькому доробку і який, зважаючи на трагічну долю північних лемків, є найповнішим зібранням лемківського музичного фольклору.

Третім регіональним фольклористичним проєктом Філарета Колесси, який Ірина Довгалюк розглянула в контексті тематичного етапу, була *музично-етнографічна експедиція на Середнє Полісся* восени 1932 року, яку український дослідник провів разом із польськими колегами Казімежем Мошинським та Ядвігою Клімашевською на кошти Фонду національної культури [с. 409–431]. Дослідників об'єднало спільне прагнення відкрити багатий і архаїчний фольклор цього краю науковій спільноті [с. 409–410]. Належне фінансове забезпечення експедиції (кошти на дорожні видатки, технічне забезпечення: дослідники використовували фонограф і фотоапарат), високий професіоналізм вже досвідчених збирачів, фахова співпраця і наполегливість (упродовж двох тижнів працювали «день в день від рана до пізнього вечора») дали вагомий результат: 236 мелодій (210 вокальних та 26 інструментальних), з них 60 записано на фонографічні валики (загальним числом щонайменше 24 одиниці). Одразу ж після експедиції розпочалася копітка робота над монографічним збірником «Народна музика на Поліссі» (“Музыка ludowa na Polesiu”), який планували видати польською мовою: до видання було відібрано 117 вокальних та 26 інструментальних мелодій. Збірник був готовий уже наприкінці 1937 року і незабаром розпочали його друк, який однак зупинила Друга світова війна. Матеріали збірника були розлорошені і лише 1995 року він побачив світ у реконструкції Софії Грици «Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського» (Київ, 1995). Із фонозаписів експедиції уціліла лише незначна частина.

Розглянуті музично-етнографічні експедиції Філарета Колесси західноукраїнськими регіонами цінні не лише своїм фактажем. Прискіпливо реконструюючи із використанням усіх можливих джерел перебіг польової праці дослідника (інколи навіть за днями), його роботу з виконавцями, техніку фіксації на папір і воскові валики, маршрути мандрівок, організацію їх побуту та ін., Ірина Довгалюк розкрила методологічну скарбницю Колесси-збирача у її динаміці та широті, яка сягає від практики проведення фонографічного сеансу до методик фронтальних теренових польових досліджень.

Окремою проблематикою (й окремими розділами) представлене у монографії Ірини Довгалюк народномузичне архівування в Україні – власне його фонографічний етап, фоноархівистику – яке вона розглядає у загальносвітовому контексті і трактує як важливий (хоч і доволі проблемний) період історії українського фонографування [с. 432–554]. Однак цю тему, гадаю, варто обговорити в окремому огляді, тому залишаю її на боці.

Книга багато ілюстрована світлинами – це 74 фотографії, які знайомлять нас із найважливішими постатями історії фонографування, дають уявлення про сам фонограф, обставини фонографічних записів, різні історичні звуконосії (воскові валики і платівки), зразки польової й архівної документації (архівні описи, каталожні картки, реєстраційні книги, рукописні транскрипції), сучасне обладнання для відтворення звуку з фоноваликів та ін. Усі ілюстрації оснащені докладною паспортною інформацією, яка надає їм ваги важливих джерельних документів, що додаткового збагачує джерельну вартість монографічного дослідження.

І на завершення. Уже цей невеликий огляд виразно засвідчує, що 650-сторінкова монографія Ірини Довгалюк – це солідне джерелознавче дослідження, яке пропонує величезну масу нових, незнаних досі фактів з історії української фольклористики (не лише музичної), уводить у науковий обіг численні невідомі архівні матеріали з життя і діяльності українських фольклористів, фольклористичних проектів та інституцій – які постають у книзі у глибокому аналітичному осмисленні, відображаючи основні тенденції, пошуки, досягнення і втрати української фольклористики її фонографічної ери. Водночас хочу наголосити, що книга Ірини Довгалюк не є просто статичним, віховим дослідженням якогось етапу (уже досить віддаленого) історії науки. Вона, упевнений, спричиниться до розширення предметного поля фольклористики і поглиблення його проблематики. І не тому лише, що без врахування джерелознавчих здобутків Ірини Довгалюк не зможе рухатися далі жодне наступне монографічне опрацювання історії фольклористичної думки в Україні і принаймні в Центральній-Східній Європі. Нововидана монографія, узагальнивши багатолітні попередні дослідження авторки над історією і методологією звукового документування, сьогодні фактично легалізує цю проблематику як повноправну у предметному полі української фольклористики (на Заході з цим проблем ніколи не було). Переконавши засвідчивши ту засадничу роль, яку відіграв фонозапис у виникненні і становленні етномузикології, у якісному переосмисленні поглядів словесної фольклористики на фольклорне явище – монографія Ірини Довгалюк стимулюватиме інших дослідників, особливо фольклористів-словесників до дальшої розробки історії і проблем звукової чи загалом технічної фіксації, методики і практики збирацької праці, архівування фольклорних документів, зрештою, їх різноформатної (не лише паперової) наукової едиції. Бо ж не є таємницею, що й сьогодні більшість цих ділянок залишаються табуйованими ще советськими галузевими регламентами для «філологічної» фольклористики.