

цього колективу, а у 2010 р. очолив Національний оркестр Каталонії. Швейцарський диригент Симон Гауденц (1974 р. н.) привернув увагу у 2006 р. блискучою перемогою на конкурсі в Софії, після чого музиканта стали запрошувати до співпраці провідні оркестри Європи, насамперед Німеччини, Швейцарії та Франції. Італієць Антоніно Фольяні (1976 р. н.) має репутацію фахівця з італійської опери та співпрацює з провідними музичними колективами як в Італії, так і за її межами.

Отже, другій половині ХХ ст. притаманне вирівнювання позицій між представниками австро-німецької та інших європейських традицій диригентського виконавства, основними чинниками чого стали: 1) вихід на передові позиції у світовому диригентсько-оркестровому виконавстві Франції, Італії, Англії та ін. (створення колективів та започаткування фестивально-конкурсних заходів міжнародного рівня); 2) творчість багатьох диригентів світового рівня, котрих обіймали керівні посади в провідних музичних колективах, зокрема, Німеччини й Австрії, набула визнання завдяки майстерності інтерпретації творів австро-німецької музики; 3) диригентська освіта в Німеччині й Австрії як запорука творчих успіхів південноєвропейських диригентів.

Список літератури

1. Лошков Ю. Диригентське виконавство Західної Європи (друга половина ХІХ — перша половина ХХ ст.) / Ю. Лошков // Аркадія. — Одеса, 2012. — № 3 (34). — С. 11–15.
2. Лошков Ю. Німецька романтична диригентська школа (перша половина ХХ ст.) / Ю. Лошков // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2012. — Вип. 37. — С. 186–195.

Надійшла до редколегії 19.08.2013 р.

УДК [784.4.071.2:398.8](477)"18/19"

Ю. І. КАРЧОВА

НАРОДНОПІСЕННА ВИКОНАВСЬКА ТРАДИЦІЯ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ХІХ — ХХ СТ.

Висвітлюється динаміка відбиття в українській фольклористиці ХІХ — поч. ХХ ст. фіксації унікальних особливостей української народнопісенної виконавської традиції.

Ключові слова: фольклор, народна пісенність, народнопісенна виконавська традиція, комплекс виконавських засобів.

Освещается динамика отражения в фольклористике ХІХ — нач. ХХ в. фиксации уникальных особенностей украинской народнопесенной исполнительской традиции.

Ключевые слова: фольклор, народная песенность, народнопесенная исполнительская традиция, комплекс исполнительских приемов.

This article is devoted to coverage of the reflection's dynamics of particularities by fixation of the folk song performer tradition's unique features in the study of folk-lore in XIX — XX c.

Key words: *folk-lore, folk songs, folk song performing tradition, complex of the performing methods.*

Актуалізація проблеми збереження національної ідентичності в умовах процесів глобалізації, зокрема поширення космополітичної масової культури, зумовлює необхідність осмислення сутності й унікальності національного світогляду, художньою серцевиною якого є фольклор. Зміна «модусу мислення середовища» [3] — осередку архетипічних ознак народної пісенності — визначає її функціонування як синкретичного явища культури, збереження механізмів трансляції, неможливих без народнопісенної виконавської традиції. Тому особливого значення набуває питання адекватності фіксації та відповідності живому звучанню народної пісенності.

С. Грица зазначає: «Опорою трансмісії фольклору за будь-яких умов є думка, думка в слові у звуковій артикуляції, що ніколи не втрапить свого домінантного значення» [3, с. 3]. Однак осмислення специфіки цього підґрунтя, комплексу унікальних характеристик народнопісенної виконавської традиції тривалий час перебувало на «периферії» вітчизняної етномузикології й набуло самостійного дослідницького спрямування лише в останні десятиліття, позначені акцентуацією національного начала в художній практиці [4, с. 192]. Це зумовлює актуальність дослідження, предметом якого є народнопісенна виконавська традиція, об'єктом — особливості її фіксації. Мета статті — виявлення динаміки фольклористики XIX — поч. XX ст. щодо фіксації комплексу виконавських прийомів та засобів — осереддя національної народнопісенної виконавської традиції, що репрезентує унікальність української пісенної культури.

«Початок записування народних мелодій можна пов'язувати з першими десятиріччями XVII ст., коли загального вжитку набирає лінійна нотація» [2, с. 23], а також із рукописною збіркою Д. Рудницького — Л. Гінтовта (бл. 1713 р.) У ній лише 6 пісень з 19 подано з нотами, однак ці записи продемонстрували потяг до осмислення бутності народного виконавства: «Три пісні записані в сопрановому, три в скрипковому ключі, природно визначений метр, цілком виразно відтворюється ритмічний малюнок, не забуті ліги, ключові та випадкові знаки альтерації» [2, с. 24]. У нечисленних збірках того часу народна пісня з її імпровізаційною природою, унікальним комплексом виконавських прийомів поставала перед дослідниками як площина музичної культури, що не вкладалася в «прокрустове ложе» західноєвропейського темперованого, метрично та ритмічно визначеного музичного мислення. Усвідомлення унікальності народнопісенної виконавської традиції та необхідності вироблення відповідних до неї засобів фіксації ускладнювалися передусім тим, що збирання фольклору

тривалий час здійснювали аматори, перед якими постала проблема довготривалого збереження в контексті слов'янської музичної культури традицій стародавньої нотації. Так, у збірці «Куранти» (1773 р.) пісні були подані київським знаменем без ключових і випадкових знаків, тактового поділу тощо.

Специфіка народнопісенного виконавства і формування адекватних до неї прийомів запису ускладнювалися й тим, що народна пісня у XVIII — XIX ст. осягалася як здобуток переважно народної літературної творчості, що зумовлювало особливу зацікавленість у нотуванні саме вербального тексту.

Увага до дослідження та фіксації фольклорної спадщини, зокрема народнопісенного доробку, пов'язана з інтенсифікацією загальноєвропейського процесу національного самоусвідомлення. Потужного імпульсу цьому руху надала діяльність Й.-Г. Гердера, Й.-В. Гете, Я. та В. Грімів, Л. Уланда, в Російській імперії — М. Львова, Г. Державіна, В. Капніста, Г. Калиновського, а також В. Трутовського, М. Цертелєва, М. Максимовича, А. Метлинського, П. Лукашевича та ін. Інтенсивності процесу осмислення значущості фольклорної спадщини та виробленню засобів її фіксації надали й перші зразки друкованих українських пісень у 1780-х рр. та спроби фольклористичного дослідження (передмова до збірки Львова-Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» (1790 р., 1806 р.)). Виокремлення в цих збірках українських пісень у самостійний розділ, фіксація їх особливостей (свободи мелодики та форми, наявності приспіву, неконтрастного заспіву, переходів у паралельний лад, багаті фактури тощо) започаткували тривалий та напружений процес пізнання комплексу прийомів фіксації народнопісенного виконавства.

Із середини XIX ст. посилення процесу національної самоідентифікації, формування духовних об'єднань діячів української культури, спрямованих на досягнення своєрідності духовного спадку національної спільноти та на визначення способів її консолідації, надали цьому процесові нової якості. Так, музична фольклористика позначена осмисленням необхідності точного відбиття характеру мелодії народної пісні. У діяльності А. Маркевича це відобразилося в намаганні підібрати супровід до народних пісень з другого тому «Записок о Южной Руси» (1857 р.) згідно зі «своєрідним характером української мелодії, а не на основі загальних правил вченої музики» [2, с. 92], а також у твердженні, що тільки зібрання всього багатства народних мелодій дозволить досягнути закономірності їх мелодичної гармонії та структури.

У 1840 — 1890 рр. фольклористична робота, зокрема й осмислення виконавського аспекту народнопісенної традиції, відбувалися у двох напрямках. Аматорсько-прикладний напрям характерний впливом західноєвропейської традиції, переважною орієнтацією на міський фольклор, ліричні жанри, а також відсутністю чітких критеріїв

класифікації та систематизації народної пісенності й недосконалістю відтворення прийомів її виконавства. Однак деякі ознаки — чергування підвищеного та натурального VII щаблів, «коливання» ладу, речитативність у думках, уведення мінорного III щабля в мажорний лад — наявні в записах А. та М. Маркевичів [2].

Науково-етнографічний напрям репрезентували творчість М. В. Лисенка, певним чином — збірки А. Коципінського, О. Рубця. Однак намагання поставити фольклористичну працю на науковий рівень ускладнювалося прагненням уникнути хроматизації мелодики, «вкласти» її в межі рівномірного тактового поділу та нівелювати народні прийоми виконавства заради виходу народної пісні на концертну сцену.

Осмилення сутнісних ознак народної пісенності та виконавства — багатоголосності, єднання паралельних ладів, домінантового закінчення, яскравості типових інтонаційних зворотів, імпровізаційності, недиференційованості виконавців та аудиторії тощо, започатковане працями О. Серова, М. Лисенка, П. Сокальського, Л. Куби, та намагання відбити особливості народного виконавства, притаманне західноукраїнській фольклористичній думці, певним чином відбилися і в збірці українських пісень О. Потебні.

Зосередженість уваги на живому бутті народнопісенної виконавської традиції стала тим фундаментом, на якому сформувалися концептуальні засади діяльності вченого:

- усвідомлення нерозривного зв'язку вербального та власне музичного компонентів народної пісенності: «Ми бачимо, що пісня, особливо лірична, без наспіву втрачає половину життя і ціну, що слова, як здається, незначні, набувають іноді глибокого, іноді зовсім несподіваного смислу від наспіву» [6, с. 15];
- усвідомлення конкретного зразка пісенності як такого, що принципово існує в множинності втілень: «Пісня впродовж свого життя є не одним твором, а рядом варіантів...» [там само, с. 17];
- переконання в необхідності накопичення максимально точно і фонетично правильно записаних варіантів кожного зразка.

Однак, згідно з домінуючою у фольклористиці спрямованістю на дослідження вербальної складової народної пісенності, обрядові та дитячі ігри й пісні, пісні весільні та літературного походження були подані лише в текстах, із 17 купальських, петрівчаних, гребовицьких і жнивацьких пісень супроводжено мелодіями лише 2, зі 118 пісень про кохання — 31, із 37 пісень про родинне життя, сирітство, нещасливу долю — 5, із 25 жартівливих пісень — лише 1.

Усвідомлення унікальності народної пісенності в усіх аспектах музичної тканини та народнопісенного виконавства поєднано в збірці з тенденцією їх «академічного впорядкування». З огляду на фіксування мелодії лише першої строфи (рядка) подальше

розгортання передбачалося як точне повторення. Проте в збірці зафіксовано варіанти фінальних інтонацій («Не топила, не варила»), метроритмічного рельєфу («Ой дівчино-подруженько»), подано різні цілісні варіанти зразків («Тече річка невеличка», «Засвіт встали козаченьки в похід з полуночі») та часткові («Чого, селезень, смутен, невесел»). Показово, що в пісні «Ой піду я, піду» подано лише 1 такт варіативного мелодичного та ритмічного рисунка, що свідчить про прагнення закріпити дрібні нюанси варіювання під час виконання. Записи О. Потебні відзначаються відбиттям притаманних народнопісенній виконавській традиції імпровізаційності, свободи структури й інтонаційної будови пісні, що зумовлюють формування специфічного хронотопу пісні, варіативного в контексті кожного акту виконання.

Характерні ознаки збірки: «академізація» змінюваних у кожному виконавському акті темпових нюансів, увага до специфіки темпоральності народнопісенного виконавства. Темп визначено в точних цифрових вимірах (проте певна частина пісенних зразків не має темпових позначок), наявні визначений метр і тактовий розподіл. Автором зафіксовано агогічний «рельєф» виконання в позначках *ritardando* («Ой дівчино-подруженько»), *ritardando* та повернення в початковий темп («Ой на горі жито, і в долині жито»), *accelerando* та *ritardando* («Скриплять мої ворітєчка»), *accelerando* («Ой виїду я на вулицю»), *ritenuto* («Ой у лузі, в лузі стоять воли в плузі»). Застосування пунктирних тактових рисок («Ой Боже мій, Боже, нащо я вродився») водночас із точним тактовим розподілом забезпечує фіксацію імпровізаційності. Суттєве значення в усвідомленні особливостей темпоральної будови музичного фольклорного твору мала акцентуація уваги О. Потебні на фіксуванні такого прийому народнопісенного виконавства, як довільна аугментація передостаннього складу (рядка або строфи) за допомогою фермати.

Тенденція «академізації» виявилася й у фіксації просторового аспекту музичної тканини. Пісенні зразки подані в контексті певної тональності, про що свідчать ключові знаки. Однак наявні знаки альтерації репрезентують осягнення значущості найтонших нюансів мелодичного рельєфу як іманентних його показників, а не як випадкових «відступів» від ладогармонічної логіки, що притаманні конкретному акту виконавства.

Прагнення точно відтворити мелодичний та ритмічний рисунок із їх найдрібнішими складовими відбилося у фіксації мелізматика — форшлагах, нахшлагах, які заповнюють дрібні інтервальні ходи в мелодиці, утворюють мереживні фігури *circulation*, формують насичений, щільний мелодичний простір.

Не залишилися поза увагою дослідника й специфічні нюанси голосоведіння та дихання. Дрібні та великі ліги, ліги пунктиром, що відбивають притаманну народнопісенній виконавській традиції

парландовість, а також акцентуація звуків, пов'язана з емпатичним наголосом, визначають індивідуалізованість хронотопу виконання.

Характерна ознака збірки — невизначеність динаміки, детермінована своєрідністю виконання. А. Іваницький підкреслює підсилену динаміку народнопісенного виконавства, інколи на межі надсадності. Це відбивається у визначенні специфіки виконання, зокрема веснянок на Поліссі — «скричати веснянки» [8, с. 28], що пояснюється бажанням людини в давнину криком, «підвищеним тонутом» виконання привернути увагу духів.

У працях Ф. Колесси фольклор осмислювався як перманентний процес творчості народних мас, життя якого забезпечується тривалістю саме усної традиції і позначене, постійною мінливістю [10, с. 35]. Відзначаючи принципову несталість виконання, неможливість точного повторення мелодії в різних строфах пісні, яка водночас існує в декількох варіантах, згідно з визначенням К. Квітки — «варіаціях» [1, с. 418], науковець спрямовував зусилля на систематизацію й узагальнення атрибутивних ознак національної пісенності, на складання комплексу прийомів фіксації унікальності народного виконавства.

Порівняно зі збіркою О. Потебні, поліські пісні в записях Ф. Колесси та К. Мошинського (зібрані в 1930-ті рр. під час етнографічної експедиції на Поліссі) характеризуються деякими інноваціями. Передусім Ф. Колесса акцентував увагу на класифікації пісень. На основі змісту їх вербального тексту, науковець розрізняв 11 жанрово-тематичних груп (до яких додано й інструментальні мелодії), всередині яких класифікація здійснювалася за їх ритмічними схемами та каденціями складових.

Орієнтованість науковця на дослідження й узагальнення основ ритмічної будови народної пісенності, висвітлення специфіки складосчислення відбилася в провідному для збірки принципі: кожному пісенному зразкові передують схема силабічної будови вірша (на відміну від «пісенного коліна», яке слугувало визначальною одиницею аналізу в попередніх працях науковця). Ф. Колесса зазначає: «Вертикальна поодинокі риска відділяє вірші в силабічній системі; подвійна риска — групи віршів. Цифра за дужкою означає повторення тієї ж самої силабічної схеми, наповненої іншими словами. Дослівне повторення вірша чи силабічної групи позначаємо справа словом *bis*; повторення силабічної групи у двох сусідніх віршах позначаємо крапкою, а більшу кількість повторень однакових груп — двома крапками» [9, с. 56].

Звернення до дослідження фольклору «перехідної зони», схрещення різних народнопісенних традицій зумовили фіксацію в збірці специфіки середньополіської говірки з її розмаїттям голосних фонем, дифтонгами (що суттєво впливають на звуковидобування й артикуляцію співака), а також фонетичних варіантів текстів (інколи в межах одного пісенного зразка).

Провідного значення в збірці набув і принцип фіксації мелодики першої строфи. У праці «Народна музика на Поліссі» науковець зазначає: «Мелодія першої строфи є неначе формою для «відливання» всіх віршів та строф цієї пісні, даючи завжди однаковий ритмічний зразок. (...) Одноцільна мелодична строфа складається з певної кількості ритмічних тривалостей, яким відповідає певна кількість складів у силабічній групі тексту. Звідси виникає силабічна версифікація зі сталою кількістю складів в аналогічних віршах і групах віршів в усіх куплетах пісні» [9, с. 30].

Однак зважати на значущість імпровізаційності (особливо в голо-сіннях) стало основою для запису двох, а іноді й більше строф, а також репрезентації пісень з їх варіантами. На думку Ф. Колесси, «такі подвійні записи переважно виявляють численні відмінності, які вводять народні співаки в мелодію під час щоразового повторення, що свідчить про стан безперервної флуктуації, в якому перебуває народна пісня, або ж про схильність народних співаків до імпровізації» [9, с. 17].

У збірці використано італійську термінологію у визначенні темпу (Grave, Andantino, Andante, Marciale, Adagio, Largo, Rubato, Parlante, Moderato, Allegretto), а також вказівки щодо агогіки (tenuto; accelerando, più mosso) та цифрове визначення темпу. Однак є й пісні, позбавлені зазначення темпу.

Фіксуючи специфічні ознаки саме народнопісенної виконавської традиції, Ф. Колесса акцентує увагу на:

- специфіці дихання, зумовленій перериванням віддихом, короткою паузою довгої тривалості або розспіву на голосних (№ 50a, 50b, 119, 121, 124, 125, 127a, 133, 161, 165, 168), довільного переривання звучання та повторення складу першого слова (№ 40, 133);

- особливостях співацької артикуляції, яка детермінована невідзначеністю деяких голосних та дифтонгами, а також поданими їх варіантами;

- свободі та водночас індивідуалізованості просторового аспекту народнопісенної виконавської традиції, що зумовлена особливостями співацького інтонування, в деяких випадках невідповідного темперованій системі з огляду на застосування нейтральних інтервалів;

- нерегулярності, свободі темпоральності народнопісенної виконавської традиції. Це пов'язано з «рухливістю» метрики, що відбито в застосуванні пунктирних тактових рисок, фіксації метричних «коливань» протягом однієї пісні (в №41, 109b зафіксовано фактично потактові зміни метра, в № 43a і 43b — рівномірне чергування метрів) або метричної «двоїстості» (№ 18, 98, 54a, 100, 111, 116, 136). Слід відзначити, що наявні й записи пісень, позбавлені позначення метра (№3, 35a, 37a, 50, 86b/a, а також №142, 143, 145a/a, 145b). Зафіксовано також несталість тривалостей, їх довільне подовження й скорочення (№20a, 44ab, 48, 51b, 71, 75, 76с, 109, 110, 114, 124, 126, 173),

характерна для поліської виконавської традиції надмірна аугментація як у середині строфи, так і наприкінці (№57, 71, 104b, 117, 127b, 173);

- особливостях вокалізації, що спричинені введенням: додаткових складів (ду), яких немає в слові; надлишкових голосних (щедирий, до-би-рий); додаткової приголосної «ж» (№62с); зайвих приголосних. Науковець зазначає: «...у деяких словах шелестівка відривається від складу, до якого належить, та вимовляється в сполучі з невиразним и, і, е як окремий склад, пов'язаний з окремим звуком мелодії. (...) Таким чином змінюється подекуди прононсіація слів...» [1, с. 419]. Застосування цього прийому пов'язувалося з особливою виконавською настановою — зануренням у виконання, особливим перейманням співаком емоціями, адже таке подрібнення ритмічного рисунка й активізація артикуляції та дихання утворюють своєрідні дихально-мовні «поштовхи», що надають виконанню особливої експресії;

- прийомі переривання мелодики вставними «Ой» та «О» (№113а, 120, 172, 178) та «входження» в акт виконання допоміжними вигуками «Гей!», «Гі», «Ой», «Гм», інколи не пов'язаними з основною інтонаційною та ритмічною лінією (№41, 65, 69, 75, 75ab, 82, 98, 112, 128, 139, 142, 170), а також кінцевого «Ой», «Гей» (№ 139, 160);

- прийомі йотації — додавання приголосної перед наголошеною голосною і довільного додавання фонем «й» після будь-яких голосних (№ 60);

- характерному прийомі «розчинення» часової та просторової меж виконання (зокрема фінальної) завдяки нівелюванню тривалості й інтонації або загалом вимовлянню (з позначкою «без голосу») останнього ненаголошеного тону, інколи після фермати (№ 4а, 20abc, 44, 50с, 65, 127, 139), а також за допомогою нахшлагових стрибків (№ 50а, 51d, 55а, 60, 61, 62с, 74а, 82, 98, 105, 166);

- урізноманітненні мелодики мелізматикою — форшлагами, трелями, мордентами, нахшлагами, які «оплітають» тони й ущільнюють інтонаційний рельєф;

- типовому для народнопісенної виконавської традиції Полісся прийомі конкатенції. «У тексті — це спіральний рух, що має пріспівну природу (ABC-CDE-EFG), у мелодії — такий же, з імпровізаційними змінами в кожній наступній строфі... Його механізм зумовлений безперервністю діалогу між солістом і хором, що нагадує принцип такого ж у церковному співі» [9, с. 16];

- своєрідності багатоголосся. Ф. Колесса наголошує, що поліська пісенна виконавська традиція має «схильність до поліфонічного співу. (...) Поліський спів — це різновид народного контрапункту, в якому кожний голос веде свою окрему мелодію, обидва ж сплітаються контрапунктично так, що не раз буває важко визначити, в якому голосі слід бачити основну мелодію» [9, с. 51].

Одна з фундаментальних настанов сучасної етномузикології — утвердження синкретичної природи фольклору, яка виявляється в нерозривності існування в ньому музичного, вербального, хореографічного тощо компонентів і в нерозривності його з реаліями народного життя: «... в класичному фольклорі все включено в соціально-побутову систему й функціонує в ній, виявляючи складні структурні й семантичні відношення і залежності із системою» [6, с. 15-16]. Джерела такого системного осмислення фольклору як органічної складової системи культури народу подані в збірці Ф. Колесси.

Акцентуючи синкретичність народної пісенності, відтворюючи цілісність народнопісенної виконавської традиції, зокрема її іманентну забарвленість елементами театралізації, Ф. Колесса надає відомості щодо обрядової «аури» виконання та його особливостей. Аналіз коментарів до пісень дозволяє диференціювати їх на такі групи: позначення складу виконавців (№18, 49, 9, 10, 19, 49, 51с, 62ab, 72a); стислий опис обряду (№4b/a, 9, 19, 49) та розгорнутий опис обряду (№16, 21, 28); опис хореографічної складової виконавства (№18, 22, 26); вказівка щодо часу та ситуації виконання (№19, 21, 22, 35с, 37b, 42, 44a, 46a, 49, 51a, 51с, 61, 62ab, 63, 64, 66, 69, 70, 72a, 72b, 73b, 73с, 74a, 76ab, 77, 79, 85, 102a, 119, 121, 136, 153, 160); визначення особливостей виконання конкретного співака або конкретного акту виконання (№4с, 53, 86a, 86b/a, 87, 124); визначення особливостей структури, ритмічної та інтонаційної складових пісні (№34, 56, 70, 71, 86a, 89, 117, 180); визначення емоційного забарвлення виконання (№ 49); вказівки на те, звідки виконавець навчився пісні, її регіональне походження (№ 108, 111, 135, 156, 157).

Велике значення в осмисленні особливостей народнопісенної виконавської традиції має масштабна розвідка «Народна музика на Поліссі». У ній вказано ареал поширення зразків пісенності, подані настанови систематизації мелодій, ритмічні схеми пісень, проаналізовано їх мелодику (амбітус, типові інтонаційні звороти, ладові особливості тощо), а також висвітлено особливості співацької манери Поліського регіону.

Однак поза увагою Ф. Колесси перебувають динаміка пісенності (як і в збірці О. Потебні) та фіксація притаманних музичній мові поліських пісень специфічних способів «урізноманітнення співу незвичними горловими барвами, зокрема в закличних “сукальних”, обжинкових піснях, веснянках» [9, с. 21].

Надмасштабна і надзначаюча теоретична та збиральницька праця Ф. Колесси за своїм спрямуванням збігалася з думками К. Квітки щодо необхідності не тільки збирання, а й теоретичного студіювання матеріалу, максимальної точності запису вербального тексту та формування відповідних засобів її фіксації, у зв'язку з тим, що «звичайний нотний запис не є досконалим, оскільки не передає тембру, відтінків виконання, експресії, динаміки тощо» [7, с. 131]. Саме тому

Ф. Колесса подає в збірці систему діакритичних знаків: “#” над звуком для позначення його незначного підвищення, “b” над звуком — його незначного пониження, подвійна фермата — надмірної тривалості, “u” для позначення незначного скорочення тривалості ноти, позначка “-“ над нотою — для незначного її подовження.

Таким чином, проблема фіксації унікальності народнопісенної виконавської традиції характерна для музичної фольклористики від початку її існування. У XVIII ст. фольклористична думка зосереджувалася переважно на осмисленні вербального аспекту й «академізованої» репрезентації власне музичного тексту, зважаючи на певні специфічні ознаки мелодики, ритміки та ладової організації. Музична фольклористика XIX ст. відзначається думкою щодо необхідності точного передання характеру мелодії народної пісні, унікальності народної пісенності та виконавства в усіх аспектах музичної тканини, тенденцією їх «упорядкування» у вимірах академічної традиції, що відбилося в діяльності О. Потебні. Етапне значення в осягненні та визначенні специфіки народнопісенної виконавської традиції, її синкретичної природи мала діяльність Ф. Колесси, яка спрямована на складання відповідної до неї системи фіксації своєрідності інтонування, ритмометричного та ладового аспектів, а також артикуляції, дихання і вокалізації.

Динаміка осмислення та фіксації народнопісенної виконавської традиції свідчить про зумовленість і регламентованість історично-культурними чинниками, нерозривний зв'язок із національним культурним поступом. Способи та специфіка виявлення цього зв'язку окреслюють подальші перспективи дослідження.

Список літератури

1. Боярська Н. Особливості традиційного вокального виконавства на Західному Поліссі / Н. Боярська, Л. Гапон // Етнокультурна спадщина Полісся. Вип. V. / Упоряд. В. П. Ковальчук. — Рівне: Перспектива, 2004. — 302 с. — С. 192 — 197.
2. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. / Софія Грица. — Київ-Тернопіль: «Астон», 2002 — 236 с.
3. Квітка К. В. Вибрані статті. Ч. 1. / К. В. Квітка. — К.: Муз. Україна, 1985. — 138 с.
4. Квітка К. В. Вибрані статті. Ч. 2. / К. В. Квітка. — К.: Муз. Україна, 1986. — 152 с.
5. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. / Ф. М. Колесса. — К.: Наук. думка, 1970. — 592 с.
6. Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. / Ф. М. Колесса. — К.: Наук. думка, 1970. — 413 с.
7. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / Упоряд., вступ. ст., прим., пер. з пол. С. Й. Грици. — К.: Муз. Україна, 1995. — 432 с.: нот.
8. Правдюк О. А. Українська музична фольклористика. / О. А. Правдюк. — К.: Наук. думка, 1978. — 327 с.

9. Проблеми етномузикології: зб. наук. пр. Вип. 1. / Упоряд. О. Мурзина. — К.: Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. — 240 с.
10. Проблеми етномузикології: зб. наук. пр. Вип. 2 / Упорядник О. Мурзина. — К.: Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. — 364 с.
11. Українські народні пісні у записах Олександра Потебні / Упоряд., вст. ст. і приміт. М. К. Дмитренка. — К.: Муз. Україна, 1988. — 311 с.

Надійшла до редколегії 04.09.2013 р.

УДК 785.12.085.322

I. В. ЗБОРОВЕЦЬ, В. М. ОТКИДАЧ

«ГОЛЬФСТРИМ» У ВИКОНАННІ ОРКЕСТРУ ПІД КЕРІВНИЦТВОМ ФРАНЦА ТОНА ЯК МУЗИКА ДОБИ ФОКСТРОТУ

Висвітлено музичний феномен популярного в Україні 40-50-х рр. ХХ ст. фокстроту та його соціокультурне значення.

Ключові слова: фокстрот, танцювальний майданчик, духові оркестри, людський натовп.

Освещён музыкальный феномен популярного в Украине 40-50-х гг. ХХ в. фокстрота и его социокультурное значение.

Ключевые слова: фокстрот, танцевальная площадка, духовые оркестры, людская толпа.

A musical phenomenon on of foxtrot, which was well-known in Ukraine of 40-50-th XX cen. age and his social and culture meaning are detected.

Key words: foxtrot, dancing, swing bands, human crowd.

Тривалий час в Україні не досліджували легкої, танцювальної музики, яка з початку ХХ ст. бурхливо розвивалася як у Західній Європі, так і в США. Зокрема, за межами наукових розвідок опинився фокстрот, офіційно названий буржуазним, похитливим танцем в усіх радянських словниках. Упродовж тривалого часу негативне ставлення до фокстроту впливало на погляди музикознавців, для яких танцювальна музика не була вагомим об'єктом дослідження. Так, у статті Д. Житомирського «Музика для мільйонів» про фокстрот згадано лише один раз [3, с. 93]. Танець, який у 30-50 рр. набув поширення і в Радянському Союзі, комуністична цензура сприймала як явище ідеологічно ворожої культури. Цю помилку сучасна наука подолала.

Виникнення фокстроту було зумовлене загальними тенденціями розвитку танцювальної та розважальної індустрії із численними шоу, вар'єте, ревію. Фокстрот як новий парний танок на 4 такти виник на основі уан-степу в 1912 р. в США. Уперше його виконав Гаррі Фокс під час виступу на шоу в Нью-Йорку 1913 р. Кроки танцюристів «рисую» під музику «ragtime» публіка назвала «Fox's Trot». Новий танець сподобався і після Першої світової війни став популярним і в Європі. Люди різного віку цінували фокстрот як гармонійний танець,