

УДК 801.8:781.7](477)"18/19":303 І. Довгалюк

Андрій Вовчак
<https://orcid.org/0000-0002-6439-0349>

НАУКОВА ПРАЦЯ ІРИНИ ДОВГАЛЮК У ЦАРИНІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ

Андрій Вовчак, фольклорист, канд. філологічних наук, доцент Кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси, завідувач Лабораторії фольклористичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів), vovczak@gmail.com, +38 032 239 47 20.

У статті запропоновано огляд 30-літньої наукової діяльності львівської етномузикологині Ірини Довгалюк у царині історії української музичної фольклористики. Багатогранний доробок дослідниці розкрито за основними проблемно-тематичним напрямом з урахуванням часової динаміки розгортання студій. Серед розглянутих напрямів: а) музично-етнографічна діяльність українського фольклориста Осипа Роздольського; б) історія видання української народної музики; в) фольклористична діяльність Філарета Колесси; г) історія фонографування української народної музики; ґ) народномузичне архівування (фоноархівування). Простежено особливості дослідницького стилю Ірини Довгалюк, теоретико-методологічний та прикладний інструментарій її історичних пошуків. Огляд підготовано головню на основі друкованих публікацій Ірини Довгалюк, а також аналізу її науково-дослідних та популяризаційних проєктів і заходів.

Ключові слова: Ірина Довгалюк, історія етномузикології, Осип Роздольський, фонограф, народномузичне фонографування, видання української народної музики, Філарет Колесса, народномузичне архівування (фоноархівування).

Свій науковий шлях Ірина Довгалюк розпочала на початку 1990-х, у бурхливий час національного пробудження та державного відродження України. В українській гуманітарній науці – це важливий період осягнення втрат, заподіяних українству советською окупацією, відновлення історичної справедливості та повернення в науковий дискурс заборонених советським режимом постатей українських наукових діячів, їхнього доробку, їхнього справжнього місця в національному та світовому контекстах. Це був органічний шлях відро-

<https://doi.org/10.33398/2523-4846-2020-16-1-16-62>

дження науки через відновлення втраченої спадкоємності – у змісті, формах, методах, ідеях та ідеалах науково-дослідної праці. У такий час Ірина Довгалюк входить у царину української етномузикології й береться за вивчення музично-етнографічної діяльності українського фольклориста Осипа Роздольського.

Музично-етнографічна діяльність Осипа Роздольського

Визначний представник української наукової та культурної еліти кінця XIX – першої половини XX століття, знаний і пошанований у тогочасній українській та європейській фольклористичній спільноті, Осип Роздольський на початок 1990-х – цілком забута постать. Із рукописної спадщини вченого лише недавно знята заборона, наукова література про нього вкрай скупа (принагідні згадки та здебільшого біографічні нариси), і загалом постать ученого змаргіналізована до пересічного збирача фольклору.

Ці та інші не вельми сприятливі для дослідницької праці Ірини Довгалюк стартові умови компенсувало нове наукове середовище, до якого долучилася молода дослідниця і яке від початку 1990-х років креативно розбудовував у Львівській консерваторії талановитий учений та організатор новітньої української етномузикології Богдан Луканюк [47, с. 12]¹. Він став науковим керівником кандидатської роботи Ірини Довгалюк, а кандидатська тема музично-етнографічної діяльності Осипа Роздольського була майданчиком для спільного пошуку й випробувань продуктивного інструментарію історико-етномузикологічних досліджень².

¹ Тут і далі в статті посилання на праці Ірини Довгалюк подано за зразком [47, с. 12], де перша цифра – порядковий номер праці у „Списку праць Ірини Довгалюк”, розміщеному в цьому випуску „Етномузики” (с. 234–247); друга цифра – номери сторінок праці.

² Варто зазначити, що музично-етнографічна діяльність Осипа Роздольського не була цілковито новою для Ірини Довгалюк. 1984 року вона успішно захистила у Львівській консерваторії дипломну роботу „Фольклористична діяльність Осипа Роздольського” [139], яку виконала під керівництвом Юрія Сливинського (ідея тематики дипломної роботи належала Богданові Луканюку). Як згадувала Ірина Довгалюк, умови написання та захисту дипломної роботи (обмеження доступу студентки до спадщини Осипа Роздольського в архіві ІМФЕ; заперечення актуальності теми незначущістю постаті Роздольського; натяки на небезпечність теми для подальшої успішної наукової кар’єри) тоді зовсім не налаштували на продовження наукової праці.

Ірина Довгалюк глибоко занурилася у вивчення наукової спадщини Осипа Роздольського, насамперед зосередившись на архівних рукописних матеріалах – первісних документальних джерелах про його життєвий шлях і наукову діяльність, про його наукове середовище. Паралельно досліджувала й каталогізувала збережену колекцію фонографічних валиків збирача; провела низку експедиційних виїздів слідами Осипа Роздольського задля перевірки наукових висновків та реконструкцій. Водночас дослідниця уважно студіювала європейський і загалом світовий контекст становлення етномузикознавства зламу ХІХ–ХХ століть, невід’ємною складовою якого була й тогочасна українська наука про народну музику.

Якщо поглянемо на таку форму відображення дослідницького шляху, як список наукових публікацій, то розвідки Ірини Довгалюк про Осипа Роздольського представляють „класичну” модель становлення науковця та перебігу монографічного дослідження історичної проблематики. Зміст перших публікацій – аналітичний огляд багатогранної фольклористичної спадщини Осипа Роздольського з чітким розумінням, що ретельний опис і систематизація розпорошеного архіву збирача – єдиний шлях як до всебічного пізнання напрацювань Роздольського, так і до повернення в науковий обіг цінних народнословесних та народномузичних записів ученого [59]. 1996 року Ірина Довгалюк завершила каталог унікальної колекції фонографічних валиків Осипа Роздольського [140]. 1997 року окремою брошурою побачив світ довідник „Музично-етнографічна діяльність Осипа Роздольського”, який вражає глибиною опрацювання й систематизації джерел, хоч скромно названий в анотації „спробою” систематичного впорядкування усіх відомих на той час даних про географію, хронологію та здобутки експедиційної діяльності збирача [1]. Основний показник довідника – аналітичний – орієнтує в матеріалах, які Роздольський за 50 років польових досліджень зібрав у 177 населених пунктах (кількість валиків, записаних текстів і мелодій) [1, с. 21–30]; окремо з’ясовано загальну кількість призьбраного матеріалу та його наявність на сьогоднішній день. Та чи не найбільше на глибoku заангажованість Ірини Довгалюк темою дослідження й постаттю Роздольського вказує, на мою думку, хронологічний показник, у якому послідовно, день за днем (!), простежено експедиційні маршрути збирача упродовж його п’ятдесятилітньої подвижницької збирацької праці [1, с. 39–44]. Чи

багато українських фольклористів й етнографів минулого удостоїлося такого пошанування й аналізу своєї експедиційної діяльності?

Скрупульозні джерелознавчі пошуки заклали надійну основу для аналітичного осмислення процесу становлення О. Роздольського як фольклориста, глибокого розуміння й відтворення наукового середовища вченого, історико-культурного контексту епохи. Фахове застосування широкої палітри дослідницьких методів і прийомів, ґрунтовні знання історії української та світової етномузикології дали змогу Ірині Довгалюк порушити й результативно та цікаво висвітлити проблематику, якої досі майже не торкалися дослідники історії української фольклористики. А саме в цій проблематиці проявилися не лише новаторство Осипа Роздольського, але й лідерські позиції української фольклористики початку ХХ століття. Це зокрема такі питання:

а) *Методика польової роботи* і, зокрема, *проведення збирацького сеансу та фіксації фольклору за допомогою звукозаписувального пристрою*. Ірина Довгалюк переконливо обґрунтувала, що саме Осипові Роздольському належить першість у розробці методики проведення збирацького сеансу з використанням першого звукозаписувального пристрою (фонографа) [2, с. 76–78, 95]. Він був одним із небагатьох фольклористів, хто на початку ХХ століття записував на фоновалики народні пісні тільки від народних виконавців і винятково в польових умовах [2, с. 77].

б) *Методика організації та проведення експедицій* – Осип Роздольський уперше у збирацькій практиці Центрально-Східної Європи розробив і втілював у практику польових досліджень *методику географічного планування експедицій*, використавши у збирацькій справі прийом кущово-гніздового зондування досліджуваної території [2, с. 74–75]. Зондування окремими „кущами” дало можливість Осипові Роздольському охопити польовими дослідженнями такий обширний терен, як Галичина, й отримати загальну картину побутування народного музичного мистецтва в краї [2, с. 89]. Також Осип Роздольський став лідером серед своїх європейських сучасників, започаткувавши *розвідковий тип експедицій*, що повсюдно запанував у польовій практиці дослідників музичного фольклору аж у 20–30-ті роки ХХ століття та який широко використовується в експедиційній роботі й сьогодні [2, с. 89].

в) *Стратегії регіонального дослідження фольклору* і, зокрема, *практика фронтально-систематичного фонографування народно-*

музичної творчості – 1900 року Осип Роздольський уперше не тільки в Україні, а й у Центрально-Східній Європі, розпочав планомірне фронтально-систематичне обстеження теренів для запису народних наспівів [2, с. 94], використавши фонограф. Відмовившись від випадкових, принагідних записів народних наспівів, він із метою нагромадження репрезентативного музичного матеріалу започаткував систематичні дослідження не лише окремих невеликих територій, але таких чималих за площею регіонів, як Галичина, більш-менш рівномірно прозондувавши практично всі історико-етнографічні області краю від Покуття до Лемківщини [2, с. 70–72].

Важливою частиною дослідницької праці Ірини Довгалюк над постаттю Осипа Роздольського є заходи із повернення з небуття його збирацького доробку. Скрупульозно опрацювавши всі доступні архівні збірки та приватні колекції, де зберігається розпорошена спадщина фольклориста, систематизувавши зміст, форми й обсяги музично-етнографічної інформації (фонозаписи, рукописи словесних текстів пісень і транскрипції їх мелодій), Ірина Довгалюк змогла реально оцінити та представити значення доробку Осипа Роздольського, і висновки тут теж промовисті: збирацька спадщина фольклориста – неповторний відбиток народної музичної культури українців першої половини ХХ століття, без якого наше уявлення про цей період буде вкрай неповним. За кількістю записаних фольклорних зразків – точно підрахувати їх неможливо: від семи тисяч (якщо опиратися на збережені рукописи й валики) до восьми-дев'яти тисяч народномузичних творів (якщо взяти до уваги загублені та знищені матеріали фольклориста) – О. Роздольський належить до числа лідерів серед фольклористів Центрально-Східної Європи (наприклад, поряд із відомим угорцем Белою Бартоком) [2, с. 111–112].

Усвідомлення великої ваги зібрань фольклориста, а також тривога за їх стан (особливо за стан звукових матеріалів) підштовхнули Ірину Довгалюк розробити спеціальний проєкт „відродження” імені Осипа Роздольського (2000 рік) – збереження та введення в науковий обіг його музично-етнографічної спадщини. У проєкті детально регламентовано процес опрацювання доробку фольклориста за основними категоріями матеріалів: перевидання друкованих збірників мелодій; публікація рукописних матеріалів; окремо акцентовано на звуковій збірці музичного фольклору (збереженій на фоноваликах): повна детальна каталогізація фоноваликів та копіювання усіх звуко-

вих матеріалів (для вузьких спеціалістів), а також видання фоноантології зі збережених записів (для широкого загалу) [2, с. 112–115]. Досвід історика науки, аналіз здобутків і невдач української музичної фольклористики мотивували Ірину Довгалюк поставити в проєкті й таку високу „планку”, як створення західноукраїнського фоноархіву народної музики зі спеціальним фондом для зберігання та презентування історичних звукових фіксацій українського фольклору – фоноваликів. Зрозуміло, що так широко закроений проєкт не під силу окремому дослідникові, це масштаб діяльності цілої науково-дослідницької інституції. Зважаючи на стан державного фінансування української науки, Ірина Довгалюк у реалізації свого проєкту пішла шляхом кооперації зусиль фахівців різних інституцій та зацікавленої громадськості. Упродовж 2011–2016 років у співпраці зі спеціалістами Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів) та Інституту проблем реєстрації інформації НАН України (м. Київ), за фінансової підтримки низки міжнародних й українських фондів Ірині Довгалюк вдалося реалізувати комплекс заходів зі збереження однієї з найбільш загрожених частин архівної спадщини О. Роздольського – збірки фоноваликів. За допомогою спеціальної установки, розробленої в Інституті проблем реєстрації інформації, було здійснено неруйнівне цифрове відтворення звуку з воскових циліндрів із подальшою обробкою оцифрованого звучання [45]. За результатами опрацювання валіків було видано три презентаційні компакт-диски (2011, 2015, 2016) вибраних фонограм [135; 137; 138]. Так активна позиція історика Ірини Довгалюк, об’єднання зусиль фахівців різних галузей та інституцій уможливило збереження найдавніших звукових записів українського музичного фольклору та відкрило доступ до безпосереднього – звукового – пізнання фольклорної спадщини першої половини ХХ століття.

Наукові пошуки та здобутки Ірини Довгалюк, апробовані успішним захистом кандидатської дисертації 1998 року [141], опубліковані у вигляді монографії у 2000 році [2], реалізовані в науково-дослідних та популяризаційних проєктах, значною мірою досягли поставленої мети. Принаймні в українських концепціях історії етномузикології ім’я Осипа Роздольського повернулося до когорти провідних документалістів народної музичної творчості у Центральній-Східній Європі, а його високий фаховий професіоналізм та майстерність визнають

невід’ємною складовою успіху української галицької фольклористики початку ХХ століття, завдяки якому вона стрімко увійшла в коло провідних європейських наук [2, с. 96].

Широкоаспектне, ґрунтовне дослідження музично-етнографічного доробку Осипа Роздольського в історико-культурних і наукових контекстах України та світу розкрило перед Іриною Довгалюк палітру цікавих і малодосліджених на той час проблем з історії української та світової етномузикології і великою мірою визначило траєкторію її дальших наукових пошуків. За хронологією „післядисертаційних” (що з’явилися після 2000 року) наукових публікацій Ірини Довгалюк, тематикою її конференційних виступів та науково-дослідних проєктів можемо простежити поступове формування низки проблемних блоків, які перебуватимуть постійно, або ж якийсь період, у полі її дослідницької уваги.

Історія видання української народної музики

2003 року з’явилася стаття Ірини Довгалюк „Історичні типи публікацій народномузичних творів” [16], яка хронологічно розпочала цікавий цикл досліджень про історію проєктів збирання і публікації творів народної музики. Уже в самому зверненні до цієї джерелознавчої проблематики виявляється засаднича націленість Ірини Довгалюк як історика етномузикології на пізнання основ розвитку цієї науки.

Народномузичні збірники як результат збирацької та систематизаційної праці – важливе джерело до розкриття логіки музично-етнографічних досліджень. Публікування народних мелодій у Європі – складний науково-культурний феномен, що має свою тривалу, понад 200-літню, історію, презентований великою кількістю та різноманітністю видань, характеризується істотними національними відмінностями. Для розкриття цього феномену Ірина Довгалюк запропонувала історично-типологічний підхід, класифікуючи народномузичні видання за їх роллю й місцем у процесі осмислення явищ музичної культури усної традиції [16, с. 193]. Представлена в статті історично-типологічна класифікація основних європейських народномузичних видань групує їх у шість типів: три перші – видання ужиткового характеру, три наступні – науково-академічного. Звертає на себе увагу чіткість та переконливість типізації – яскрава ознака історичної методики Ірини Довгалюк. Перший тип – збірки лише ужиткового при-

значення: зазвичай особисті рукописні зошити, нотатники, кантички, у які їх власники просто вписували улюблені мелодії свого середовища (співаник XVII ст. з архіву Осипа Бодяньського, збірник росіянина Кірши Данилова 1740-х років). Другий тип – ужиткові видання, націлені на популяризацію творів народної музики насамперед серед вищих верств суспільства, на поповнення їхнього репертуару для домашнього музикування (збірки Вацлава Залеського – Кароля Ліпінського, 1833; Михайла Максимовича – Олександра Аляб'єва, 1834). Третій тип – збірники, які виконували репертуарно-побутову функцію, але своїм першочерговим завданням мали формування національного музичного стилю, для якого народна музика повинна була стати зразком, основою, життєдайним джерелом (збірки Миколи Лисенка, Остапа Нижанківського, Філарета Колесси). Четвертий тип – фундаментальні наукові видання: монографічні музично-етнографічні збірники, покликані якомога повніше репрезентувати музичну культуру усної традиції певного етносу (збірник галицько-руських народних мелодій Осипа Роздольського – Станіслава Людкевича, 1906–1908). П'ятий тип – корпуси (зводи) народних мелодій із метою звести воедино всі наявні джерельні матеріали з усієї обстеженої етнічної території із представленням не тільки всіх найважливіших типів і жанрів, але й варіантів, властивих окремим музичним діалектам (серія „Українська народна творчість” Академії наук України; десяти томне видання „Українські народні мелодії” Зиновія Лиська, 1964–1994). Шостий тип – хрестоматійно-антологічні наукові видання, призначені характеризувати окремі поселення, околиці, регіональні стилі музичного фольклору, його певні жанри, форми (закарпатський збірник Володимира Гошовського, 1968).

Накреслені в статті класифікаційна схема й дослідницька методологія були реалізовані та розвинені в тематичних статтях, у яких Ірина Довгалюк зосередила свою увагу на малознаних, а то й зовсім невідомих збирацьких та видавничих проєктах, пов'язаних з українською народномузичною традицією. Хронологічно палітра зацікавлень дослідниці сягає від перших публікацій українських мелодій до видавничих проєктів „класичної” доби української фольклористики (кінець XIX – перших десятиліть XX століття).

Звернення до *початків публікування українських народнописаних мелодій* було продиктоване також завданнями науково-освітнього проєкту Ірини Довгалюк, покликаного зробити загальнодоступними

малознані чи відомі лише з описів джерельні публікації з перспективою укладання антології-хрестоматії для дослідників, викладачів і студентів та усіх зацікавлених народною культурою [37, с. 99; 99, с. 122]. Серед таких цінних джерел – опубліковані на сторінках львівського календаря-альманаху „Der Pilger von Lemberg” статті австрійського ученого-статистика, професора Львівського університету Карла Йозефа фон Гюттнера „Народні пісні” (1822) (у додатку до неї уперше в Галичині з’явилися друком українські народнопісенні мелодії) [37] та галицького історика Дениса Зубрицького „Про спів простого люду” (1823) [99]. Цим невеликим публікаціям К. Й. фон Гюттнера і Д. Зубрицького судилося стати віховими в історії галицької музичної фольклористики, зокрема вони заактивізували зацікавлення народною музикою й започаткували її дослідження не тільки в Галичині, а й поза її межами [37, с. 98]. Простеживши шляхом уважного згромадження й прочитання історико-літературних фактів рецепцію ідей обох авторів у тогочасному науковому й культурному просторі краю, Ірина Довгалюк змогла увиразнити їх епохальне значення, а також спростувати назбирані за двохсотлітню історію спекуляції й недоладності (зокрема щодо авторства К. Й. фон Гюттнера) [56]. У додатку до своїх розвідок дослідниця подала перші українські переклади статей Карла Йозефа фон Гюттнера¹ та Дениса Зубрицького [99, с. 122–128].

Типологічний аналіз, прискіплива увага до найважливіших змістових й структурних складових фольклористичних едиційних проєктів дали змогу Ірині Довгалюк розв’язати ще одне важливе питання історії української фольклористики. 1908 року в Етнографічній комісії НТШ виник задум нового монументального проєкту Товариства – багатотомного „*Корпусу українського пісенного фольклору*” [23]. Дещо згодом початковий задум капітального видання лише українських народних пісень переріс в ідею підготовки та публікації „*Корпусу українського фольклору*”, націленого охопити всі жанри та форми фольклорної традиції українців. За задумом ініціаторів проєкту до Корпусу мали увійти насамперед неопубліковані фольклорні записи, зокрема фольклорні зібрання таких іменитих дослідників традиційної культури, як Зоріан Доленга-Ходаковський, Михайло

¹ Карл Йозеф фон Гюттнер. Народні пісні / перекл. із німецької мови та коментар Андрія Вовчака. Етномузика. Львів, 2013. Число 9 / упор. І. Довгалюк. С. 102–121.

Драгоманов, Марко Вовчок та ін., а також нові матеріали, які при- збирали члени Етнографічної комісії та численні кореспонденти То- вариства. Кожному фольклорному жанру в Корпусі планували при- святити окремі томи, упорядкування й редагування яких розподілили між собою члени ЕК НТШ. Було також ухвалено звернутися до гро- мадськості в пресі зі спеціальною відозвою узяти активну участь у громадженні фольклорних матеріалів до нового видання. Однак від- сутність серед видань НТШ збірників із назвою „Корпус” спричини- лась до поширення в науковій літературі помилкової думки про те, що Етнографічній комісії так і не вдалося розпочати публікації томів Корпусу. Ірина Довгалюк аргументовано спростувала це хибне твер- дження. На основі друкованих та архівних матеріалів їй вдалося реконструювати перебіг проєкту: формування едиційної концепції та структурування серії, створення кореспондентської мережі, про- ведення експедиційних досліджень із метою виповнення теренових і жанрово-видових прогалів попередників; згромадження рукопис- ної спадщини українських фольклористів з усіх частин України. Од- нак саме типологічний аналіз едиційної фольклорної практики НТШ початку 1900-х років дав змогу Ірині Довгалюк відстежити станов- лення засадничо нового типу видання й окреслити його визначаль- ні ознаки: зведення воєдино наявних джерельних матеріалів (руко- писних, друкованих і новопризбираних) з усієї обстеженої етнічної території, представлення всіх важливих фольклорних жанрів і форм у їх варіантному вираженні; ґрунтовний науковий апарат (вступна стаття, паспортизація, паралелі з раніше опублікованих джерел та ін.). За цими ознаками „Корпус українського фольклору” започаткував новий етап фольклористичних досліджень в Україні і мав усі шан- си стати першим подібним виданням фольклору у Центрально-Схід- ній Європі. Повній реалізації проєкту, як простежила Ірина Довгалюк, стали на перешкоді складне становище української науки початку ХХ століття в умовах бездержавності. Звідси така слабка сторона укра- їнського корпусу, як неналежне опрацювання музичної складової, спричинене браком відповідних наукових сил. Видані томи корпусу мали виразний філологічний характер (в упорядкуванні матеріалу домінував функційно-тематичний принцип). Музична частина про- єкту залишилася на маргінесі: поодинокі опубліковані мелодії, за- писані принагідно, не представляли справжньої картини побутуван- ня традиційної музики в Україні.

Справжнім відкриттям – важливим для цілісного розуміння історії української фольклористики, зокрема її ваги й ролі в розвитку європейських студій традиційної культури, – стали розсліди Ірини Довгалюк про проект австрійського уряду „*Народна пісня в Австрії*” (“*Das Volkslied in Österreich*”, 1902–1918). „*Народна пісня в Австрії*” – масштабний збирацько-видавничий проект, розгорнутий 1902 року в Австро-Угорській імперії з метою представити народнопісенну традицію усіх народів, які населяли імперію (власне її так звану австрійську корону). Ідейно націлений на патріотичне об’єднання численних народів клаптикової імперії Габсбургів, цей науково-просвітницький проект отримав державну підтримку, ставши чи не наймасштабнішою акцією збору фольклору в Європі на початку ХХ ст.: було розгорнуто широку організаційну й збирацьку мережу, загалом до роботи було залучено понад 500 активних співробітників: науковців та шанувальників традиційної культури. Народнопісенні матеріали кожного народу планували видавати окремими збірниками. Проект мав охопити приблизно 60 томів (орієнтовно 30 томів на німецькі публікації, 20 – на слов’янські і 10 на романські). Кожен том мав бути цільним виданням: містити фольклорні твори одного або різних жанрів, критичну розвідку, покажчики, фотографії та малюнки. Спеціальну увагу керівництво проекту звертало на запис та публікацію народних мелодій. Окремим збірником у виданні мала бути представлена народнопісенна творчість галицьких та буковинських українців. Вибух Першої світової війни завадив реалізації проекту, український збірник так і не побачив світ, однак проект залишив слід в українській галицькій фольклористиці.

На основі архівних матеріалів Ірина Довгалюк детально простежила перебіг роботи українських співробітників проекту, зорганізованих у спеціальній „Руській комісії для збирання народних пісень”: організаційні заходи, експедиційні виїзди, транскрипційну та систематизаційну роботу [20]. Особливої об’ємності історичним розслідам Ірини Довгалюк надає розкриття численних контекстів проекту, як-от поліційний супровід (таємні характеристики на учасників) та суспільна рецепція, часто різнополярні настрої, які витали навколо цього офіційного за статусом заходу. Але найважливіше – Ірині Довгалюк вдалося відшукати рукописні матеріали (головно в приватному архіві Філарета Колесси у Львові), які дали змогу реконструювати галицький том українського збірника, його структуру, жанровий

склад, науковий апарат [18, с. 246–256]. У томі було заплановано дві частини: перша – теоретична, з критичною розвідкою, коротким викладом історії галицької етнографії, з характеристикою народних виконавців, описом музичних інструментів, жанровою класифікацією пісень та характеристикою їх мелодичної і ритмічної будови; друга – містила близько тисячі споряджених паспортними відомостями народних пісень із мелодіями та варіантами з інших збірок. Завершуватися том мав німецьким перекладом теоретичної частини. Видання планували ілюструвати світлинами. Збірник охоплював основні етнографічні регіони тодішньої української Галичини й за типом міг стати першою антологією галицького пісенного фольклору.

Порівняльний аналіз напрацювань інших національних робочих комісій проєкту “Das Volkslied in Österreich” дав змогу Ірині Довгалюк об’єктивно оцінити досягнення українських фольклористів у загальноавстрійському контексті. Вони одні з перших з-поміж численних учасників проєкту підготували народнопісенний збірник, який мав усі шанси з’явитися серед перших томів серії (1913 року центральна комісія проєкту у Відні рекомендувала видати перший із галицьких томів у 1914 році). Тож, хоч і не реалізований уповні, цей проєкт вчергове засвідчив піонерство галицької народознавчої, зокрема етномузикознавчої, науки в Європі [20, с. 285]. На високий науковий рівень та резонанс історичних розвідок Ірини Довгалюк про проєкт “Das Volkslied in Österreich” вказують запити на їх публікацію, а особливо з боку Австрійського народнопісенного товариства (Das Österreichische Volksliedwerk) – інституційного спадкоємця проєкту “Das Volkslied in Österreich” [19].

Цікавий напрям історичних досліджень Ірини Довгалюк становлять *розвідки про музичну складову фольклористичних видань*. Дослідниця не лише відкриває нові факти з історії таких відомих едиційних проєктів української фольклористики, як монографічне дослідження Гуцульщини Володимира Шухевича [22] чи корпус українських народних дум Катерини Грушевської [36]. Аналіз етномузичних аспектів цих фольклористичних проєктів дає змогу справді комплексно визначити їх місце і роль в історії української науки про народну культуру.

Так, п’ятитомна *монографія Володимира Шухевича „Гуцульщина”* (1899–1908), відома свого часу не лише в Україні, а й у Центрально-Східній Європі передусім як етнографічна праця, має не

менш важливе значення і для української етномузикології, постаючи як чільна віха у її розвитку. У „Гуцульщині” вперше було опубліковано великий збірник гуцульської народної музики, уперше без будь-якого композиторського опрацювання та редагування представлено основні жанри музичного фольклору гуцулів, описано музичні інструменти [22, с. 46]. Рекордуючи народну музику Гуцульщини на фоновалики, Володимир Шухевич разом з Осипом Роздольським один із перших не тільки в Галичині, а й у Центрально-Східній Європі застосував фонограф для запису народної музики та перший в Україні й один із перших у Центрально-Східній Європі у співпраці зі Станіславом Людкевичем опублікував транскрипції цих фонографічних записів [22, с. 56].

В історії відомого корпусу „Українських народних дум” (1927–1931) Катерини Грушевської Ірина Довгалюк відкрила цікаву сторінку, пов’язану з підготовкою спеціального тому, який мав репрезентувати мелодії народних дум [36]. Дослідниця уважно відтворила перебіг проекту: організацію та проведення польових досліджень думової традиції (Климент Квітки й Лесі Українки, Михайла Гайдая, Володимира Харківа), транскрибування й архівування фіксацій; налагодження співпраці ВУАН із Філаретом Колесою як редактором музичного тому. І хоч проект не було завершено (через чергову хвилю советських репресій проти українства з початком 1930-х років), однак його напрацювання стали безцінним джерелом для пізнання кобзарсько-лірницької традиції, особливо з огляду на те, що невдовзі цю традицію було знищено советським режимом.

Фольклористична діяльність Філарета Колесси

Цей тематичний напрям історико-етномузикологічних досліджень Ірини Довгалюк сформувався у результаті співпраці дослідниці з Приватним архівом академіка Філарета Колесси у Львові, у якому під опікою родини Колессів зберігаються цінні документи про життя й творчість ученого: його книгозбірня та рукописний архів. 2006 року родина Колессів звернулася до Ірини Довгалюк із проханням систематизувати архівну частину Приватного архіву Філарета Колесси, яка охоплює рукописну збірку та колекцію фонографічних валиків. Такий вибір родини не був випадковим. Архівне опрацювання науково-мистецької спадщини Філарета Колесси потребувало доброго знавця історії українського народознавства та мистецтва в Галичині кінця ХІХ – першої половини ХХ століття, а також фахів-

ця-практика роботи з різноформатними архівними джерелами і, зокрема, з такими специфічними, складними фольклористичними матеріалами, як польові зошити фольклористів-збирачів, рукописна нотографія, а особливо – історично перші звукові фіксації та їх носії (воскові фоновалики).

Упродовж кількох років (пік праці припав на 2010 рік) Ірині Довгалюк вдалося інвентаризувати, упорядкувати й описати тисячі архівних документів (загалом 164 архівні папки), які містять унікальну інформацію про Філарета Колесу, його життя, творчу спадщину, а також про культурне життя того часу. Опрацьовані рукописні документи дослідниця погрупувала в 11 рубрик: 1. Науково-педагогічний доробок: Фольклористика, музикознавство, етнопедагогіка. 2. Фольклорні записи. 3. Бібліографія. 4. Композиції. 5. Педагогіка. 6. Інституції. 7. Біографічні матеріали. 8. Спадщина Філарета Колесси (власне рецепція його мистецької та наукової діяльності). 9. Музичне життя, історія, постаті. 10. Приватні документи родини Колесів. 11. Листування [35].

Свою працю над рукописною частиною архіву Філарета Колесси Ірина Довгалюк завершила 2014 року каталогом [142] (він ще не побачив світ друком). У публікації „Архів Філарета Колесси у Львові” (2013) дослідниця дала загальне уявлення про виконану роботу та зміст архівного фонду, вказавши, зокрема, на невідомий досі доробок ученого [35]. Колекцію фонографічних валиків з архіву Філарета Колесси Ірина Довгалюк детально опрацювала в каталозі, який подає історичну й актуальну інформацію (відомості про авторів записів, виконавців, зміст записів, кількість збережених валиків, їх стан) про 58 фонографічних валиків колекції [101]. Зміст цих направду унікальних фонозаписів – кобзарсько-лірницький репертуар, який у рамках акції української інтелігенції зі збереження традиційного кобзарства та лірництва упродовж 1904–1910 років зафіксували Філарет Колеса, Олександр Бородай, Опанас Сластьон, Леся Українка та Климент Квітка. У це важко повірити, але, незважаючи на унікальність записів, на знаність і значущість для української науки та культури учасників проекту, колекція до появи каталогу Ірини Довгалюк була майже цілковито виключена з наукового обігу української фольклористики й залишалась малознаною не лише широкому загалу, а й фахівцям.

Робота з унікальними архівними джерелами Філарета Колесси відкривала нові або цілковито забуті факти як із творчості самого ака-

деміка, так і загалом поступу тогочасної української фольклористики. Власне у Приватному архіві Філарета Колесси було віднайдено рукопис збірника українських (галицьких) пісень, який мав з'явитися 1914 року в австрійській серії „Народна пісня в Австрії” (“Das Volkslied in Österreich”) [35, с. 20]. Саме архівні джерела дали змогу Ірині Довгалюк ретельно висвітлити таку маловідому сторону фольклористичної праці Ф. Колесси, як його регіональні музично-фольклористичні дослідження, зокрема експедиції на Бойківщину [27], Лемківщину [32] та Полісся [38]. Розвідки Ірини Довгалюк про ці експедиції Філарета Колесси складають цікавий цикл (7 публікацій), який приносить в історію української фольклористики не лише новий, малодоступний фактаж, але також увиразнює, а в окремих моментах і відкриває незнані нам тенденції розвитку нашої тогочасної науки.

Маловідома сьогодні експедиція Філарета Колесси на Бойківщину 1910 року стала віховою у дослідницькій біографії вченого. За її результатами у збирача визріла перспективна концепція регіональних музично-фольклористичних досліджень, яка в подальші роки стала важливим напрямом його наукової праці [27, с. 64–65] і зреалізувалася в експедиційних польових студіях на Лемківщині (у 1911–1913 роках) та Поліссі (1932 року в співпраці з польським етнологом Казімежем Мошинським). Ірина Довгалюк провела багатоаспектний історико-методологічний аналіз експедицій Ф. Колесси: вона уважно реконструювала географію польової роботи дослідника; проаналізувала його збирацьку методику, зацентрувавши зокрема на ролі фонографа в польовій роботі вченого; скрупульозно підрахувала збирацькі здобутки експедицій; висвітлила перебіг видавничих проєктів за результатами польових досліджень; простежила історію рецепції науково-пошукових напрацювань Ф. Колесси; описала сучасний стан, локацію та перспективи наукового використання збережених матеріалів.

Історичні пошуки Ірини Довгалюк у цій проблематиці дають змогу прецизувати хронографію української фольклористики важливими й знаковими моментами. Назву лише деякі з них, що в історичному осмисленні Ірини Довгалюк яскраво демонструють новаторство, різноаспектність та продуктивність наукової праці наших попередників. Своєю бойківською експедицією 1910 року Ф. Колесса започаткував фахове музично-етнографічне дослідження краю; у цій експедиції він також розпочав звукове документування бойківського музичного

фольклору [27, с. 65]. Напрацювання лемківської експедиції Філарета Колесси і, зокрема, монографічний збірник „Народні пісні з галицької Лемківщини” (1929 року) стали ще одним переконливим аргументом – етномузичним – на користь думки про належність Лемківщини до українського етнічного типу [32, с. 165]. Лемківські експедиції цікаві й методологічними експериментами Ф. Колесси: тут він уперше в Галичині застосував в експедиційній практиці методику дублюючих (слухових і фонографічних) записів, перейнявши її із досвіду європейських колег [32, с. 159]. Загалом архівні та опубліковані матеріали лемківських експедицій Ф. Колесси постають як найповніше зібрання лемківського музичного фольклору, а з огляду на трагічну історію краю (фізичне винищення комуністичними режимами Польщі й Советського Союзу Північної Лемківщини у 1940-х роках) вони є унікальним науковим та культурним надбанням. Поліська експедиція Філарета Колесси й Казімежа Мошинського 1932 року – приклад вдалого українсько-польського фольклористичного проекту, з-поміж результатів якого – цінні звукові фіксації середньопольської музичної культури першої третини ХХ століття [38, с. 91].

Ґрунтовне фактологічне вивчення музично-фольклористичних експедицій Філарета Колесси цілком логічно підвело Ірину Довгальок до теоретико-методологічного узагальнення польового досвіду фольклориста. Вона представила творчу майстерню Колесси-збирача в широкій палітрі науково-організаційних заходів, методик і практик, які в органічній сукупності складають феномен подиву гідної ефективності Колесси-фольклориста, а крізь цей індивідуальний досвід дають змогу краще пізнати засади успішного розвитку української фольклористики в непрості часи зламу ХІХ–ХХ століть [51]. Висока організованість, чітке прогнозування результатів та їх співвідношення із затратами пронизують усі моменти експедиційної діяльності Ф. Колесси: від планування маршрутів, організації експедиційного побуту (проживання, харчування, переїзди), окреслення очікуваних збирацьких результатів (визначення фольклорних пластів і жанрів, які потрібно записати), організації записувальної техніки та витратних матеріалів (фонограф і воскові валики), укладання кошторисів (зокрема включно з виплатою гонорарів виконавцям) – до безпосереднього проведення польових досліджень: узгодження методик теренового вивчення з особливостями конкретної території; уважної організації збирацьких сеансів (філігранне застосування

різних фіксаційних методик залежно від специфіки фольклорного репертуару, виконавців; вдумливе використання дорогого, незвичного для виконавців і загалом складного в застосуванні фонографа); створення ґрунтового наукового апарату фольклорних фіксацій (запис фольклорних явищ у супроводі довідкової інформації про виконавців, умови запису, обрядовий, комунікативний та виконавський контексти). Ці та інші методологічні напрацювання Філарета Колесси, розглянуті в українському та європейському контексті, дали підстави Ірині Довгалюк аргументовано ствердити формування в українській фольклористиці першої половини ХХ століття власної методики польового вивчення народної музики з використанням звукозапису [51, р. 246]. Вельми відрадно, що напрацювання львівських музичних етнографів того часу були продовжені в експедиційній праці Львівської етномузикологічної школи другої половини ХХ століття і саме ця тяглість наукових традицій уможливила постання у Львові багатих архівних зібрань народномузичного матеріалу. Хоч окремі методики організації та проведення польових досліджень доби Філарета Колесси, мабуть, і досі залишаються недосяжними для сучасної української науки.

Історія фонографування української народної музики

Від 2007 року в історико-етномузикологічних дослідженнях Ірини Довгалюк як магістральний науково-пошуковий напрям утверджується проблематика початкового етапу звукового документування музичного фольклору в Україні – фонографування. Ця проблематика бере свій початок ще в студіях дослідниці над музично-етнографічною діяльністю Осипа Роздольського, зокрема в контексті вивчення польової роботи цього фольклориста з використанням першого звукозаписувального пристрою (фонограф). Питання методології та практики звукових (фонографічних) фіксацій порушені та ґрунтовно висвітлені й у пізніших розвідках про фольклористичну працю Філарета Колесси та ін. Однак у публікаціях окресленого періоду, на зразок “Die Anfänge der Volksliedaufzeichnungen mit dem Phonographen in Galizien in der Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie” (2007), фонографічне документування музичного фольклору – уже не складова якоїсь ширшої проблеми, а безпосередній об’єкт історико-методологічного аналізу дослідниці [21].

Скрупульозні дослідження історії і методології початкового етапу звукового документування музичного фольклору в Україні охо-

плюють десятилітній період наукової біографії Ірини Довгалюк й у вересні 2016 року були підсумовані об'ємною монографією „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції” [3]. 2017 року на основі цієї монографії Ірина Довгалюк успішно захистила дисертацію на ступінь доктора мистецтвознавства.

Актуальність порушеної проблематики, висока наукова вага та значення напрацювань Ірини Довгалюк стають особливо очевидними тепер, коли за результатами її пошуків ми усвідомлюємо ту парадоксальну ситуацію, що склалася в історії української фольклористики зі спадщиною перших українських звукових документалістів (фонографістів). Українські фольклористи зламу XIX–XX століть виявилися в числі перших, хто належно оцінив нові можливості фонографа й узяв його на технічне озброєння у своїй польовій та транскрипційній праці. Вони стали одними з лідерів на європейському континенті за якістю і кількістю звукового рекордування, унаслідок чого українська народна музика на початку XX століття належала до найбільш досліджених і репрезентованих у Європі. У якійсь іншій національній науці такий промовистий факт, а власне етап, цілком заслужено став би об'єктом гордості та всебічного вивчення і, зрозуміло, істотно позначився б на дальшому її розвитку. Однак цього не судилося українській фольклористиці. Підневільне становище народу упродовж майже всього XX століття й колоніальний статус самої науки призвели до ситуації, що науковий доробок українських народномузичних фонографістів, їхній справжній дослідницький подвиг було забуто і він донедавна (власне до появи розвідок І. Довгалюк) був майже невідомим навіть для вузьких фахівців.

У процесі багатолітньої пошукової праці над темою дослідниця буквально по крупинках відтворила півстолітню історію фонографування української народної музики. Аналітичне осягнення зібраних (переважно в архівах) численних фактів дало змогу простежити основні моменти й тенденції фонографування в Україні в його хронології та географії: від початків зацікавлення звукозаписом до професійного фонографування народної музики. І дуже важливо, що становлення та розвій українського фонографування органічно представлено в широкому порівняльному контексті з аналогічними процесами у світовій музичній фольклористиці кінця XIX – першої половини XX століття (з особливим акцентом на країнах Західної та Центрально-Східної Європи).

Логічне розростання проблематики фонографування від аналізу фонографічної праці в окремого народу (в Україні) через порівняння з напрацюваннями фонографістів регіону та світу зрештою вивело Ірину Довгалюк на рівень з'ясування загальних закономірностей цього історичного феномену світової музичної фольклористики зламу ХІХ–ХХ століть. Ірина Довгалюк запропонувала загальну типологію розвою народномузичного документування фонографічного етапу, окресливши три основні етапи фонографування народної музики: 1) *пробний етап* – експериментальний запис народних мелодій, здебільшого для їх ілюстрацій, або фіксація народномузичних творів, які важко надаються до транскрибування безпосередньо під час виконання, наприклад, думових рецитацій, інструментальної та вокально-інструментальної музики; 2) *тематичний етап* – цільове вирішення часткової етномузикознавчої проблеми, фіксація оригінальних чи особливо важливих явищ національної музичної культури усної традиції, скажімо, мелодій дум, билин чи багатоголосся, або ж охоплення визначеної місцевості, цікавої з музично-етнографічного погляду; 3) *репрезентативний етап* – здійснення систематичних широкомасштабних фонографічних досліджень, наприклад, народномузичної культури якогось діалекту, краю чи країни загалом [3, с. 556].

Власне типологічне дослідження процесів становлення й розвитку народномузичного документування дало змогу Ірині Довгалюк із глибокою проникністю розкрити національну специфіку фонографічної ери в Україні: з одного боку, тісну інтегрованість українських фонографістів у відповідні процеси в Центрально-Східній Європі й водночас виразну самотність їхнього науково-пошукового шляху.

Фонографічне документування в Україні через низку історико-політичних, суспільних та культурних чинників розвивалося за дещо іншою траєкторією: після досить короткого ознайомлення з винаходом і перших фонографічних записів (пробний етап) українські дослідники взялися не до вузьких тематичних проєктів (характерних для тематичного етапу), а відразу ж розпочали виконувати масштабні фонографічні дослідження (репрезентативний етап).

Терміном *пробний етап фонографування в Україні* Ірина Довгалюк окреслила низку фактів та подій від знайомства з небаченим звукозаписувальним пристроєм та першими пробами техніки до звукових фіксацій, що заклали підвалини наукового документування фольклорної традиції. У цих повернутих із забуття фактах вражає

рівень поінформованості тогочасного українського суспільства зі світовими технічними новинками та новаторський потенціал науки. Так, галицькі українці мали нагоду вперше ознайомитися з винаходом Томаса Альви Едісона невдовзі після запатентування фонографа у 1878 році, але, що цікаво, на прикладі апарата, який у Львові того ж року склав за кресленнями для потреб Львівської технічної академії (сьогодні „Львівська політехніка”) її викладач, інженер-електрик Бруно Абаканович [3, с. 144–148]. Не менш цікаві й факти про полтавчанина Миколу Пильчикова – ще одного піонера звукозапису, який ще студентом Харківського університету сконструював у 1878 році фоноавтограф – прилад, що графічно фіксував коливання звуку [3, с. 149–150]. Та попри такі промовисті факти й загальну суспільну поінформованість про технічні відкриття та винаходи, в Україні, як і в Європі, усе ж мав 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 в селі Городок поблизу Рівного. Ірина Довгалюк, відштовхнувшись від історичних розслідувань Богдана Луканюка про піонерське починання Федора Штейнгеля, детально дослідила творчий шлях цієї непересічної людини [3, с. 173–190] і, зокрема, одну з найяскравіших сторінок культурологічної, меценатської та подвижницької біографії діяча – заснування в Городку першого в Україні приватного публічного сільського краєзнавчого музею. Саме активна музейницька діяльність Федора фон Штейнгеля в 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 уже невдовзі переросла у фонографування народної музики як спеціальний напрям досліджень Городоцького музею. Ірина Довгалюк зацентувала на подиву гідній далекоглядності городоцьких фонографістів: Федір фон Штейнгель і Валентин Мошков після кількох пробних записів народної музики перейшли до вирішення тематичних проектів (зокрема фонодослідження 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 [3, с. 190].

До репрезентативного початкового етапу фонографування у Галицькій Україні Ірина Довгалюк зарахувала українського етнографа й фольклориста *Володимира Шухевича* (1849–1915). Різнобічно досліджуючи традиційну культуру та фольклор Гуцульщини, він дійшов до переконання кінцевої необхідності висвітлення народної музики гуцулів задля повноти монографічного вивчення цього краю. Не маючи спеціальної музичної освіти, дослідник випробовував різні шляхи розв'язання завдання і зрештою обрав фонограф, який використав у своїх фольклористичних експедиціях 1902–1904 років. Фонозаписи вокальних гуцульських мелодій Володимира Шухевича у транскрипції Станіслава Людкевича були опубліковані 1904 року в четвертому томі „Гуцульщини” і стали першими в Україні та одними з перших у Центрально-Східній Європі виданими мелодіями, списаними із воскових носіїв [3, с. 190–204].

Репрезентативний етап народномузичного фонографування в Україні втілений насамперед у діяльності *Осипа Роздольського* (1872–1945) – справжнього генія фонографічного документування народної музики в Україні початку ХХ століття. Документаційна праця цього фольклориста, за проникливими спостереженнями Ірини Довгалюк, великою мірою визначила самотність 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 історії світової музичної етнографії систематичне дослідження народних мелодій із використанням фонографа. 28 квітня 1900 року неподалік Львова О. Роздольський зробив свої перші записи народних пісень на фонограф і вже цього ж року розпочав фронтальне фонографічне вивчення галицького музичного фольклору, яке тривало сорок років (остання експедиція 1940 року). Своїми експедиціями він охопив майже всю територію Галичини, провадив фонографічні записи і в Наддніпрянській Україні (1914–1915); загалом обстежив щонайменше 184 населені пункти, згромадивши за приблизними підрахунками 8 000

народних мелодій та рекордувавши понад 1 000 фонографічних валиків [3, с. 214].

Опершись на свої попередні дослідження музично-етнографічної діяльності Осипа Роздольського, Ірина Довгалюк ретельно реконструювала основні віхи його фонографічної праці від пробних записів до фахових експедицій, аналізуючи терміни й географію дослідницьких маршрутів, зафіксований репертуар, кількість носіїв та їх сучасний стан, проблеми транскрибування й публікації рекордованих матеріалів [3, с. 206–227]. Особливо цінні спостереження Ірини Довгалюк над методикою фонографічної праці цього великого збирача, побудовані винятково на узагальненні його практичного досвіду (Осип Роздольський, на жаль, не залишив жодних зауваг про свою методику збирання фольклору) [3, с. 216–223]. Уже зі своїх перших, розвідкових фонографічних виїздів Осип Роздольський виступає як вдумливий збирач-методолог, який використовує тогочасний передовий досвід (попередня підготовка експедицій і власне фонографічних збирацьких сеансів; підбір творів для запису; прийнята в той час фахова методика фіксації на валики лише початкових строф творів та ін.) і поступово напрацьовує власну методологічну базу, на яку взорувалися його закордонні сучасники. Серед надскладних збирацьких проблем, які блискуче розв'язав Осип Роздольський, було вироблення основних принципів географічного планування 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 поширені 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 й уникати помилок у наукових транскрипціях мелодій). Вагомим результатом фонографічної діяльності Осипа Роздольського та транскрипційної і систематизаційної праці Станіслава Людкевича став монографічний збірник „Галицько-руські народні мельодії” (у двох частинах, 1906–1908 роки, 1 549 мелодій із варіантами з 59 сіл з усіх етнографічних регіонів Галичини), який за кількістю та 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 [3, с. 213].

Серед інших віх репрезентативного етапу фонографування народної музики в Україні Ірина Довгалюк розглянула кілька *видавничих проєктів*, у реалізації яких важливу роль відіграло звукове документування. Серед них два проєкти Етнографічної комісії Наукового товариства імені Шевченка у Львові. Ідея першого (1908 рік) полягала у виданні репрезентативних монографічних збірників галицького музичного фольклору (фактично продовження збірника „Галицько-руських народних мелодій” Осипа Роздольського і Станіслава Людкевича, 1906–1908 років). Попри низку підготовчих заходів ця ідея не була реалізована [3, с. 227–231]. Другий проєкт Етнографічної комісії (від 1908 року) був націлений на видання багатотомного *Корпусу українських народних пісень* – великого пісенного зводу, який мав якнайповніше представити пісенний фольклор не тільки Галичини, а й цілої України [3, с. 231–251]. Цей проєкт згодом переріс у „Корпус українського фольклору” – багатотомне видання, що мало охопити всі жанри та форми фольклорної традиції українців; його вдалося реалізувати частково. Знаковим моментом репрезентативного етапу фонографування української народної музики став масштабний збирацько-видавничий проєкт, „Народна пісня в Австрії” (“Das Volkslied in Österreich”), розгорнутий 1902 року в Австро-Угорській імперії з ініціативи держави [3, с. 251–294]. Два останні проєкти – „Корпус українського фольклору” та „Народна пісня в Австрії”, зокрема їх концепцію, перебіг та результати Ірина Довгалюк скрупульозно дослідила в циклі розвідок про історію видання української народної музики, які я оглянув вище. Аналізуючи ці едиційні проєкти в контексті історії фонографування музичного фольклору, дослідниця особливий акцент зробила на заходах із нагромадження джерельної бази та, зокрема, проведення польової роботи з використанням звукозаписувальної техніки.

Тематичний етап народномузичного фонографування в Україні. Знаковим тематичним проєктом українських фонографістів початку ХХ століття, який мав не лише епохальне значення в Україні, а й науковий резонанс у Європі, Ірина Довгалюк виокремила спільну ініціативу української інтелігенції (із тодішніх підавстрійської

та підросійської займанщин України) із дослідження традиційного мистецтва кобзарів і лірників (1902–1913 роки). Над цією проблематикою Ірина Довгалюк системно працювала упродовж майже 10 років, створивши окремий цикл публікацій [25; 26; 30; 31], що різнобічно розкривають унікальність та глибокий символізм проекту, який із подання дослідниці зрештою отримав репрезентативну назву *Акція збирання українських народних дум* [3, с. 295–361]. У проєкті 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 й лірництва – фіксування і транскрибування складних мелодій думових рецитацій. За типологією Ірини Довгалюк Акція належить до тематичних фонографічних проєктів, скерованих на вивчення окремого фольклорного явища (жанру).

Ініціатором проєкту став Гнат Хоткевич (1877–1938) за підтримки інженера Олександра Бородая (1844–1914 чи 1919) та митця Опанаса Сластьона (1855–1933). 1903 року вони започаткували запис репертуару кобзарів на фонографічні валики [25]. Ірина Довгалюк розкрила вельми цікаву передісторію цього проєкту, 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 серед широкої освіченої публіки [3, с. 296–307]. Детально проаналізувала авторка мотивації та напрацювання кожного з учасників проєкту, коло респондентів, записаний на валики репертуар [3, с. 307–320]. Однак ця доволі перспективна акція через низку особистісних причин, а також і брак широкої наукової та суспільної підтримки розладналася й, мабуть, загинула б остаточно, якби важливого почину попередників – „святого діла” – не підхопили Леся Українка та Климент Квітка (1907 року), постановивши своїм життєвим обов’язком „затримати при життю стару кобзарську манеру гри й співу” [3, с. 321]. Подружжя цілеспрямовано й наполегливо розбудовувало свій проєкт, фактично самотужки, приватно, а згодом за підтримки Опанаса Сластьона, вирішуючи широке коло питань, таких як фінансування (проєкт профінансувала сама Леся Українка з коштів свого посагу, про що стало відомо вже значно пізніше), організація експедиції на Наддні-

пряничину (маршрут, респонденти, технічне забезпечення, побут), методика, фіксація репертуару (і, зокрема, залучення фонографа), пошук наукових кадрів для виконання задуму (початково до проекту було запрошено Станіслава Людкевича, але зрештою реалізувати його судилося Філаретові Колессі), транскрипція та публікація зібраного матеріалу.

Шляхом ретельного аналізу архівних матеріалів (зокрема мало-відомої епістолярної спадщини Ф. Колесси) Ірині Довгалюк вдалося детально реконструювати перебіг експедиції Філарета Колесси на Велику Україну влітку 1908 року, яка вражає як своїми пригодницькими сторонами (зокрема культурним шоком Ф. Колесси від середньовічного самодурства російської влади), так і тією загарливістю, із 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 [3, с. 344]. Два тижні напруженої польової праці дали у результаті 40 валиків з мелодіями дум та декількох історичних пісень [3, с. 347]. До матеріалів проекту було додано також фонографічні записи Опанаса Сластьона, Олександра Бородая 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 та 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) [3, с. 359].

Акція збирання українських народних дум стала успішним науковим і культурним проектом, який спільно реалізували роз'єднані ворожими кордонами українці, засвідчивши високий рівень суспільної відповідальності за рідну культурну спадщину та великий потенціал тогочасної української науки. Своїми історичними дослідженнями І. Довгалюк не лише повернула в науковий дискурс української фольклористики цей глибоко символічний проект. Дослідниця також доклала багато зусиль до збереження й популяризації наукової спадщини проекту, яка сьогодні є унікальною, зважаючи на трагічну долю кобзарсько-лірницької традиції, фізично знищеної советським режи-

мом у 1930-х роках. Як я уже зазначив вище, Ірина Довгалюк скрупульозно вивчила й каталогізувала збірку фонографічних валиків із Приватного архіву академіка Філарета Колесси (58 фоноваликів), яка представляє традиційний кобзарсько-лірницький репертуар у звукових фіксаціях 1904–1910 років Філарета Колесси, Олександра Бородея, Опанаса Сластьона, Лесі Українки та Климента Квітки [101]. Каталог фоноваликів уперше відкрив інформаційний доступ до звукових польових матеріалів Акції збирання українських народних дум [101, с. 105]. А у 2013 році Ірині Довгалюк вдалося в повному сенсі „повернути до життя” унікальну фонографічну збірку. У співпраці з фахівцями Інституту проблем реєстрації інформації НАН України за підтримки Фонду Вікімедії валики було оцифровано й розміщено для вільного доступу на інтернет-сторінці Вікімедії [3, с. 513–516]. Так завдяки активній науковій позиції дослідниці фонографічна спадщина Акції збирання українських народних дум перетворилася з „мертвого” музейного експоната в неоціненну за своєю історичною, науковою та практичною вартістю колекцію, яка „дає можливість чути голоси народних співців 100-літньої давності, ‘на живо’ пізнавати автентичне мистецтво українських рапсодів” [48, с. 234].

У межах тематичного етапу народномузичного фонографування в Україні першої половини ХХ століття Ірина Довгалюк виділила в окремий тип *регіональні фонографічні дослідження української фольклорної традиції*. Цей тип тематичних наукових проєктів дослідниці представила фонографічними експедиціями Філарета Колесси, націленими на вивчення музичного фольклору окремих етнографічних регіонів України, зокрема Бойківщини (влітку 1910 року), Лемківщини (у 1911, 1912 та 1913 роках) та Середнього Полісся (восени 1932 року). Зазначені регіональні експедиції Ф. Колесси, як я вже писав вище, були об’єктом пильного аналізу Ірини Довгалюк у її багатолітній праці над музично-етнографічною діяльністю фольклориста, а її розвідки цієї проблематики збагатили історію української фольклористики того періоду численними маловідомими фактами. Однак музично-етнографічні експедиції Філарета Колесси регіонами Західної України цінні не лише як історичний фактаж. Аналітичний розгляд польової праці Ф. Колесси в контексті розвитку народномузичного фонографування в Україні та світі дав змогу Ірині Довгалюк виокремити оригінальність наукових пошуків і здобутків українських фонографістів у таких важливих методологічних

аспектах польової роботи, як планування експедиційних маршрутів та узгодження форм і методик теренового дослідження із особливостями конкретної досліджуваної території; організація та проведення збирацьких сеансів із використанням звукозапису; застосування технічної (за допомогою фонографа) і мануальної (від руки на папір) фіксації фольклорного репертуару та ін.

Народномузичне архівування (фоноархівування)

Широкоаспектне дослідження історії народномузичного фонографування в Україні та світі, активна наукова позиція та практичні заходи у справі збереження фонографічних записів та їх носіїв – ці „технічні” архівістські зацікавлення Ірини Довгалюк не могли не підвести її до такої важливої „технічної” проблематики фольклористики, як народномузичне архівування. Глибоке розуміння цієї проблематики та усвідомлення її ваги як для історії, так і для сучасного поступу фольклористики бачимо вже в праці І. Довгалюк над музично-етнографічною спадщиною Осипа Роздольського: скрупульозне згромадження відомостей про розпорошений архів збирача, укладання каталогу його унікальної фоноколекції (1996 рік) [140], систематизація усього відомого збирацького доробку (як писемних, так і фонографічних фіксацій) у комплексному покажчику (1997) [1], розробка спеціального проекту збереження та введення в науковий обіг музично-етнографічної спадщини О. Роздольського (2000) [2, с. 112–115], успішне оцифрування й консервування фоноваликів та надання доступу до зафіксованих на них народномузичних записів (2011–2016) – ось лише загальний огляд архівних за своїм спрямуванням заходів, які засвідчують глибоку заангажованість Ірини Довгалюк у проблематиці архівування.

2010 року розвідкою „Collections of phonographic cylinders in Halychyna archives” Ірина Довгалюк формально „легалізувала” народномузичне фоноархівування як ще один важливий тематичний напрям своїх історичних досліджень [29]. Упродовж наступних років (2010–2017) з-під її пера вийшов цикл фоноархівознавчих публікацій (11 позицій), у яких було порушено й опрацьовано такі цілковито нові для української фольклористики проблеми, як реєстрація фольклорних звукових записів, згромаджених за півстолітній фонографічний період і сьогодні розпорошених по різних архівних збірках, інституціях та приватних колекціях; фонографічна фольклорна україніка у світі; збереження історичних фонозаписів українського

фольклору; зародження української фольклорної фоноархівістики. 2016 року в уже згаданій монографії „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції” Ірина Довгалюк узагальнила свої напрацювання в цій проблематиці й запропонувала першу в українській фольклористиці *концептуальну історію народномузичного архівування в Україні*, а саме його початкової – фонографічної – доби (кінець XIX – перша половина XX століття). Зародження архівних ідей та поступ українського фольклорного фоноархівування Ірина Довгалюк опрацювала в уже звичній нам характерній для її історичних розвідок манері, органічно поєднавши скрупульозний мікроаналіз численних фактів, подій та імен із широкими аналітичними узагальненнями, заснованими на уважному простеженні тенденцій розвитку фонографування та фоноархівної справи в Західній та Центрально-Східній Європі, Північній Америці.

У монографії Ірина Довгалюк запропонувала особливу траєкторію пізнання історії фольклорного фоноархівування в Україні: рухатися від спостереження глобальних тенденцій зародження й розвитку фоноархівної справи – через ознайомлення з досвідом провідних світових народномузичних архівних осередків – до розкриття особливостей національного фольклорного фоноархівування, його здобутків та втрат.

В історії зародження й становлення фоноархівної справи першої половини XX століття Ірина Довгалюк простежила *типові етапи*, які проходили у своєму розвитку всі світові фонограмархіви [3, с. 91–98]. Таким першим кроком була звичайна *локалізація фонограм*, викликана потребою десь зберігати записи для їх подальшого опрацювання; і тут часто зовсім не йшлося про належне збереження носіїв, особливо коли фонозаписи розглядали лише як допоміжний засіб для досягнення інших цілей, скажімо, публікації матеріалів. Із нагромадженням фонограм та поступовим формуванням архівної ідеї постало питання подальшої долі воскових валиків. Відтак на зламі XIX–XX століть у Західній Європі виникають *перші осередки архівування фонограм*. Вони еволюціонують від статичних фонозбірок у науково-дослідницькі центри, спеціально скеровані на те, аби забезпечити зберігання, доступ та оприлюднення згромадженої звукової інформації. Такі осередки формувалися на базах різних наукових інституцій та мали свою початкову „спеціалізацію”: в Америці перші фонограмархіви були антропологічного спрямування; у Європі вони

спеціалізувалися на проблемах фізіології та психології (Відень), лінгвістики (Париж, Петербург), музики (Берлін). Однак, незважаючи на основні наукові зацікавлення, працівники архівів, призибуючи матеріал для своїх досліджень, фонографували й чимало народномузичного матеріалу. Тому доволі скоро записи народної музики посіли одне із чільних місць серед дослідницьких об'єктів європейських фонограмархівів, а стрімкий розвиток порівняльної музикології на континенті пришвидшив затребування саме таких збірань [3, с. 93]. Власне у зв'язку зі становленням професійної етномузикології, вважає Ірина Довгалюк, відбулося перетворення збірок фонограм народної музики в *наукові осередки народномузичного архівування*.

Як важливий момент для розуміння специфіки фоноархівування на зламі XIX–XX століть Ірина Довгалюк відстежила *шляхи здобуття звукового матеріалу* тогочасними фонограмархівами: фонограми надходили в архіви як принагідні записи від різних „екзотичних гостей”, які з концертами приїжджали до великих європейських міст; як випадкові польові записи різних мандрівників (місіонерів та ін.), а також як матеріали спланованих польових експедицій співробітників архіву або інших науковців, проінструментованих та споряджених звукозаписувальною апаратурою архіву; поповнювали фонозбірку й копії фонограм, здобуті шляхом обміну фонограмами з іншими інституціями; фонозаписи жертвували архівам теж великі звукозаписувальні компанії [3, с. 93]. Попри таку спонтанність процес згромадження фономатеріалів усе ж був, як це констатувала авторка, свідченням поступового *викристалізування архівної ідеї* – пошук і збереження звукових документів ставали основною сферою діяльності архівної інституції, незалежно від її початкової спеціалізації, наукових пріоритетів тощо.

Поряд із виробленням стратегій наповнення архівних фондів формувалися вимоги щодо *наукової документації та каталогізації* народномузичних записів: фонографічні матеріали, що надходили на зберігання в архів, супроводжували широким спектром паспортної та супутньої інформації, упорядковували й каталогізували. Провідні народномузичні фонограмархіви запроваджували системне *наукове транскрибування й вивчення* згромадженого звукового матеріалу, формуючи графічні фонди. Так архіви ставали не лише зібраннями фонограм, а й серйозними науково-дослідницькими центрами, що забезпечували вчених об'єктивною інформацією, яку можна було

почерпнути як із наявних фонозаписів, так і з долучених графічних матеріалів.

Окремим питанням якісної діяльності архівних установ було їх *технічне забезпечення*, наявність належного архівного приміщення, гарантування відповідних умов для зберігання звукових валиків. На зламі XIX–XX століть спостерігаємо активні експерименти з удосконалення звукозаписувальних пристроїв як для польових досліджень, так і для архівних потреб (тут брали до уваги питання фіксації різних видів звуку, наприклад співу чи мовлення; ваги й придатності фонографів до перевезень; стійкості носіїв). Справжнім проривом для тогочасного звукового архівування було винайдення в Німеччині 1899 року способу копіювання фонограм (методом гальванопластики): це дало змогу створювати металеві матриці носіїв (важливі для збереження записів) та робити копії записів для обміну між різними інституціями з метою провадження порівняльних студій, використання звукозапису в навчальних та популяризаційних проєктах [3, с. 95].

Важливим чинником успішного розвитку фонограмархівів початку XX століття була *співпраця* між подібними установами різних країн: уже згаданий обмін фонограмами; тоді ж було започатковано заходи з уніфікації архівної праці в площинах звукозаписувальної техніки та носіїв, спільних форм документації зібраного звукового матеріалу, єдиних класифікаційних систем упорядкування матеріалів тощо [3, с. 97].

За представленою типовою „еволюційною схемою” Ірина Довгалюк розглянула **історію провідних фонограмархівів Західної та Центрально-Східної Європи**, акцентуючи на індивідуальних особливостях розвитку кожної інституції [3, с. 98–142]. Щоб уявити масштабність дослідницько-пошукової роботи, яку проробила І. Довгалюк, і особливо багатогранність об’єкта її дослідження, зреферую бодай „паспортну” інформацію про ці інституції.

У Європі перший звуковий архів був заснований 1899 року в Австрії – це *Віденський фонограмархів* Австрійської академії наук (Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften). Засновник і перший директор архіву – Зігмунд Екснер, співініціатори й фундатори – Франц Шайрль та Йозеф Поммер. Магістральне завдання архіву полягало в тому, аби збирати, зберігати й надавати для наукових потреб звукові документи зі всіх галузей знань без регіональних та фахових обмежень і, зокрема, записувати зразки мов

(починаючи від різних німецьких діалектів, мов Австро-Угорської монархії, Європи й усього світу), а також зберегти для наступних поколінь взірці народної музики (переважно так званих „примітивних” народів); цікавим пунктом діяльності архіву було створення колекції „звукових портретів”, тобто фонограм голосів видатних людей. Станом на 1933 рік у Віденському архіві вдалося зібрати 3 500 фонограм: найчисельніші – лінгвістичні записи (1 800 зразків), що представляли 400 мов. Тут також містилося близько 200 „звукових портретів” і 1 500 народномузичних зразків із майже всіх частин світу (зокрема й записи української народної музики). Віденський фонограмархів так само відомий надзвичайно детальним опрацюванням своїх звукових фондів (грунтовне транскрибування й паспортизація записів, яка охоплювала відомості про респондента, контекст запису й технічні умови). Досвід, теоретико-методологічні й практичні засади діяльності Віденського фонограмархіву як першої архівної інституції мали вплив на закладання й подальшу працю подібних установ в інших країнах континенту. Віденський фонограмархів успішно функціонує і досі, його архівні фонди становлять 64 000 записів із загальним звучанням близько 9 600 годин [3, с. 98–104].

1900 року фонограмархів відкрили у *Франції*, у Парижі. Фонозбірку заснували як *Фонографічний музей* при Антропологічному товаристві (Musée Phonographique de la Société d'Anthropologie). Ініціатором установи став французький антрополог і лікар Леон Азуле. Така „спеціалізація” фонограмархіву у Франції була не випадковою: тут на зламі століть проводили інтенсивні дослідження з фізіології людини із залученням звукозаписувальної техніки. У каталозі фондів цього музею Ірина Довгалюк відшукала відомості про вісім „українських” фонограм від виконавців із Києва та Харкова [3, с. 104–109].

Першою європейською архівною інституцією, створеною для дослідження насамперед народної музики, став *Берлінський фонограмархів* (Berliner Phonogramm-Archiv). Початки діяльності цієї установи сягають вересня 1900 року – перших фонозаписів психолога Карла Штумпфа; 1904 року архів як приватну наукову ініціативу К. Штумпфа та його учня й співробітника Еріха Моріца фон Горнбостеля приєднано до Психологічного інституту Університету Фрідріха Вільгельма в Берліні. Провідне завдання архіву, яке визначив Карл Штумпф, полягало в тому, аби „зібрати швидко зникаючі під натиском цивілізації залишки музичної культури народів світу

та використовувати їх для порівняльного вивчення в галузі музикознавства, етнології, антропології, психології народів та естетики” [3, с. 109–110]. Уже незабаром Берлінський фонограмархів завдяки самовідданий праці його керівників і працівників (зокрема Еріха Моріца фон Горнбостеля) став однією з найбільших збірок фонограм народної музики у світі, європейським центром порівняльного музикознавства. Заклад „протягом декількох десятиліть функціонував як модель для інших архівів, особливо в Сполучених Штатах” (Бруно Неттл). Серед важливих напрацювань архіву варто назвати також детальну паспортизацію архівованих звукозаписів та відкриття 1901 року першої гальванопластичної копіювальної лабораторії для тиражування записів на воскових валиках. Відомо, що серед установ, із якими Берлінський фонограмархів налагодив контакти на початку ХХ століття, було й Наукове товариство імені Шевченка у Львові. Сьогодні Берлінський фонограмархів є складовою Відділу етномузикології Державного етнографічного музею в Берліні, його колекція охоплює звукозаписи народної музики майже з усіх куточків світу (і зокрема українські зразки), зроблені упродовж 1893–1954 років, і містить 2 747 оригіналів воскових циліндрів та 14 000 гальванічних копій. 1999 року Берлінський фонограмархів внесли у список ЮНЕСКО „Пам’ять світу” [3, с. 109–118].

По-іншому процес заснування фонограмархівів розгортався в Центрально-Східній Європі. Ірина Довгалюк констатувала на цих теренах доволі сильну й тривалу в часі тенденцію недооцінення в наукових колах істинного значення фонограм та справи їх збереження: „Непереборне переконання використовувати зафонографовані народні мелодії насамперед для їх публікації довго царило у музичній фольклористиці цієї частини континенту” [3, с. 118]. Системні зміни в трактуванні фоноархівування розпочалися тут тільки після Першої світової війни, коли за дослідження музичного фольклору взялися професіонали.

1920 року в *Чехо-Словаччині* при Карловому університеті в Празі відкрили лабораторію фонетики та *фонографічний архів*, закладений насамперед для забезпечення потреб лінгвістів. Ініціатором нової установи був дослідник у галузі експериментальної фонетики професор Йозеф Хлумський. Численні записи (зокрема й фольклорних матеріалів) для цього архіву зробив український мовознавець та етнограф Іван Панькевич [3, с. 119–120].

Досить непростою і навіть трагічною можна назвати історію фоноархівування в *Польщі*. Розуміння потреби закласти фонографічний архів задля збереження традиційної музичної культури з'явилося на початку ХХ століття. Перші спроби заснувати фонографічну лабораторію на зразок Віденського фонограмархіву при Краківському науковому товаристві робили в 1912–1913 роках Юліуш Зборовський та Броніслав Пілсудський. Однак лише в 1930 році в структурі Познанського університету було засновано перший польський фонограмархів – *Регіональний фонографічний архів* (Regionalne Archiwum Fonograficzne). Його ініціатором був керівник кафедри музикології Познанського університету Люціан Каменський. Він трактував новозаснований архів як центральний осередок праці в галузі порівняльної музикології, зокрема в напрямі збору та студювання пісень і музики польського народу. Серед цікавих проєктів цього архіву – організація й проведення спеціальної Акції зі збору народних пісень (розпочато 1935 року, але не завершено через Другу світову війну). Відомо, що на 1939 рік архів містив 4 020 фонограм пісень та інструментальної музики (близько 1 000 валиків) із західних і центральних територій Польщі. Однак під час війни фонографічну колекцію архіву було втрачено [3, с. 121–126]. 1934 року у Варшаві при Національній бібліотеці заснували *Центральний фонографічний архів* (Centralne Archiwum fonograficzne). Його фундатором виступив Юліан Пулікоський. У Варшавському архіві, на відміну від Познанського, планували збір народних пісень і музики не лише польського народу, а й інших етносів, які проживали в межах Речі Посполитої, а сам архів трактували як амбітний польський відповідник Віденському та Берлінському фонограмархівам. На 1939 рік в архіві було призбирано 4 862 валики й 42 диски, на яких схоплено 16 288 фонограм пісень та інструментальної музики; разом із рукописними зібраннями колекція архіву налічувала щонайменше 20 475 мелодій (були тут і фіксації із тодішніх Львівського, Волинського, Станіславівського воєводств Польщі). Але фонографічну колекцію Центрального архіву теж спіткала сумна доля. Нацисти знищили її після придушення Варшавського повстання 1944 року [3, с. 126–130].

У *Росії* датою заснування першого фонограмархіву вважають 1909 рік. Саме тоді з ініціативи російського славіста-філолога Алексея Шахматова була започаткована *Фонотека Першого слов'янського відділу* Бібліотеки Імператорської академії наук. Її завідувачем і хра-

нителем став лінгвіст, етнограф, фольклорист та археолог Едуард Вольтер. І хоча архів задумували насамперед як структуру для діалектологічних досліджень, окрім зразків говорів, було реєстровано прозові жанри фольклору й чимало народних пісень. Серед фонограм переважав російський фольклор, були також записи традиційної культури білоруського, болгарського та інших народів; зберігалися тут і валики зі записами українського фольклору. Едуард Вольтер налагодив зв'язки та обмін звуковими матеріалами з Берлінським фонограмархівом. У 1931 році при Інституті з вивчення народів СРСР створили *Фольклорний кабінет*, що містив у своєму складі рукописний і фонографічний архіви. Керівником фонограмархіву призначили Євгенія Гіппіуса, який бачив новозасновану інституцію всеросійським осередком, у якому необхідно було зібрати для централізованого зберігання та використання всі відомі фоноколекції, які нагромадили в різний час різні дослідники та які було розпорошено по різних установах країни. Унаслідок активної діяльності співробітників архіву станом на 1933 рік його архівні фонди становили 4 528 фоноваликів. За рішенням ЮНЕСКО 2001 року колекція фонограмархіву була включена в програму „Пам'ять світу” [3, с. 131–140].

Багатоаспектний огляд історії фоноархівування в Західній та Центрально-Східній Європі став важливим історико-суспільним та культурно-науковим тлом, на якому Ірина Довгалюк змогла об'ємно представити й увиразнити особливості **зародження та становлення фоноархівної справи в Україні** (що склало зміст окремого й вельми цікавого розділу „Народномузичне архівування в Україні” [3, с. 432–532] у монографії „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції”). Як простежила дослідниця, розгортання фоноархівування на зламі XIX–XX століть у тоді розділеній австрійсько-російським кордоном Україні йшло досить тернистим шляхом й у своїх загальних рисах було подібне до тих процесів, що відбувалися в країнах Центрально-Східної Європи. „Якщо у Західній Європі фонограмархіви поставали фактично майже одночасно із початком фонографічних досліджень, то у Центрально-Східній Європі реєстрування народних мелодій початково проводилося для реалізації певного, переважно видавничого проекту та служило для полегшення праці дослідників, які бралися за його виконання” [3, с. 432]. Звідси тривале нерозуміння справжнього призначення збірок фонограм. Здобувши фонозапис і поклавши на ноти приробирані ме-

лодії, східноєвропейські фольклористи вважали справу загалом завершеною. Валики були для них допоміжним інструментом, а створення фонограмархівів – другорядною справою [3, с. 432].

У такій не вельми оптимістичній історії зародження українсько-го фоноархівування натрапляємо, однак, і на цілком неочікувані наукові проєкти, які за сприятливих суспільно-політичних умов буття нашого народу принесли б йому справжнє світове визнання. Серед таких – подвижницька праця ініціаторів і працівників Городоцького музею на Волині Федора фон Штейнгеля та Валентина Мошкова, які не лише першими в Україні застосували фонограф для запису музичного фольклору, а й уже 1898 року, зареєструвавши валики в музеї, зробили авангардний поступ у становленні архівної справи – заснували першу на українських теренах колекцію-архів [3, с. 180–190]. І хоча *городоцька фозобірка* налічувала всього п'ятнадцять валиків (із записами колядок, інших українських та жидівських народних пісень), це був, бодай у мініатюрі, усе ж перший офіційно оформлений фонограмархів. Своєю ініціативою українські дослідники випередили навіть започаткування відомих західноєвропейських (віденського, берлінського та паризького) фонограмцентрів [3, с. 433]. Однак через несприятливі суспільні й наукові обставини в тодішній підросійській Україні цьому проєкту не судилося перерости в серйозну наукову установу.

Вельми специфічно складалася ситуація із фоноархівуванням і в Галичині. Незважаючи на те, що край тримав лідерство серед народів Європи в рекордуванні народної музики, ідея архівування фонограм утверджувалася тут складно. Досить тривалий час не було належного розуміння вартості фонограм як самодостатнього наукового документа й джерельної бази для фундаментальних фольклористичних досліджень у діяльності Наукового товариства імені Шевченка у Львові. Перші спроби заснувати *фонограмархів у НТШ* датовані 1908 роком. Цікаво, що одним з ініціаторів цього нового починання виступила Леся Українка, яка фахово поставила питання про потребу збереження цінних фозаписів кобзарського та лірницького репертуару (які були здобуті під час акції збирання українських народних дум у 1908 році зусиллями Філарета Колесси та Опанаса Сластьона [3, с. 321–361]). Упродовж 1908–1909 років в Етнографічній комісії НТШ було проведено низку важливих підготовчих заходів із закладання фонограмархіву при Культурно-історичному музеї Товариства [3, с. 435–

440], однак, як влучно спостерегла Ірина Довгалюк, підхід до формування фоноколекцій нагадував радше укладання музейної експозиції із підбором найкращих експонатів для показу, а не архіву фонограм для подальшої наукової праці: на засіданнях Етнографічної комісії йшлося про передачу в музей не всіх наявних у Львові циліндрів, а лише вибраних („інтересніших валків”, „кращих мелодій на валках”). Такий підхід прикро дисонував з основними засадами архівування, за якими на зберігання мали б передавати всі фонозаписи, а не тільки відібрані. Ірина Довгалюк уважно простежила вельми складну й не завжди документально засвідчену історію формування фондів фонограмархіву НТШ (до 1947 року), якому так і не судилося стати впливовою самостійною науково-дослідною інституцією [3, с. 435–451; 88].

Цікавою науковою знахідкою Ірини Довгалюк (у співпраці з автором цих рядків) є досі зовсім невідома з історії фольклористики в Галичині спроба заснувати 1916 року *Фонографічний архів у Цісарсько-королівському університеті у Львові* [40; 3, с. 451–459]. Такий задум пов’язаний з ініціативною та різносторонньою діяльністю Віденського фонограмархіву. Цей дослідницький науковий центр ініціював відкриття мережі архівів-філіалів у власній країні та за її межами. Відомо, наприклад, що 1909 року архів-філіал Віденського фонограмархіву розпочав свою роботу в Цюриху (Швейцарія). За зразком Цюрихського філіалу планували організувати університетський фонограмархів у Львові „як інтегрований університетський інститут на філософському факультеті” [3, с. 456]. В обґрунтуванні проекту колегія професорів акцентувала на мультикультурності краю, що дасть змогу збагатити фонди Віденського фонограмархіву фіксаціями народних пісень та діалектних проб, рекордованими від руського, польського та жидівського населення. Однак успішній реалізації цього починання завадила Перша світова війна, а далі й розпад Австро-Угорської монархії.

Ще одним перспективним фонографічним центром на теренах Західної України могло стати містечко Кременець, де 1938 року при місцевому лицейі було засновано *Волинський науковий інститут*. Серед дослідницьких завдань інституту було заплановано діяльність архіву фонограм („центру документації”). Ця ініціатива пов’язана з розбудовою мережі регіональних архівів Центрального фонографічного архіву у Варшаві. І хоча Кременецький фонограмархів заснували як філію Варшавського, усе ж він був розташований на українській ет-

нічній території, а відтак і призбирані фольклорні матеріали мали представляти народномузичну культуру цього краю [3, с. 459–463]. Одним із перших збирачів волинського фонограмархіву був диригент, педагог і композитор Іван (Ян) Гіпський. У контексті діяльності Кременецького фонограмархіву Ірина Довгалюк розглянула і фонографічну працю музичного діяча та педагога Юрія Цехміструка – наполегливого дослідника волинського фольклору, який об’їхав із фонографом майже всю територію колишнього Волинського воєводства (що тепер охоплює Волинську, Рівненську області та північ Тернопільської області), дослідив понад півсотні населених пунктів, опитав більш ніж півтораста виконавців різного віку та статі, від яких зарекодував різноманітні жанри вокальної, вокально-інструментальної та інструментальної музики. Советська окупація Західної України 1939 року зупинила діяльність фонограмархіву; фонозаписи Ю. Цехміструка, передані до Центрального фонографічного архіву у Варшаві, знищили 1944 року нацисти, про що йшлося вище.

Центральне місце в історії народномузичного архівування в Україні першої половини ХХ століття Ірина Довгалюк цілком заслужено відводить фоноархівній праці *Климента Квітки* (у роки його праці в структурі Всеукраїнської академії наук – 1920–1933) та діяльності заснованого з його ініціативи 1921 року *Кабінету музичної етнографії* [33; 3, с. 466–504]. Одним із пріоритетних напрямів Кабінету К. Квітка бачив розбудову фонографічного архіву. Ірина Довгалюк ретельно вивчила історію становлення цього архіву, показавши ті численні матеріальні й організаційні труднощі, які наполегливо долав К. Квітка, щоб таки реалізувати свій фонограмархів за взірцем провідних європейських осередків [3, с. 467–483]. Задуманий 1923 року, архів реально запрацював лише 1928-го, ставши першою у Наддніпрянській Україні подібною інституцією. Орієнтуючись на Віденський і Берлінський фонограмархіви, К. Квітка намагався започаткувати у своїй установі аналогічні напрями роботи: нагромадження, копіювання та обмін фонозаписами, створення фонохрестоматій. Щоправда, у наповненні архівних фонофондів учений дотримувався принципів, характерних не так для західноєвропейських установ, де збір матеріалу був головною ціллю, а радше для Галичини, де звукові документи поставали унаслідок виконання певних проєктів, головно пов’язаних із виданням народних мелодій. Водночас Ірина Довгалюк відстежила відмінності у формуванні колекцій у Галичині та в Над-

дніпрянській Україні: галицькі дослідники насамперед намагалися зафіксувати максимально можливу кількість фольклорних мелодій, а відтак, після їх використання для видавничих потреб, уклали в архів „кращі фонограми”. Климент Квітка натомість, зважаючи на дефіцит валиків і трактуючи кожний циліндр як важливий звуковий документ, свідомо фіксував на них лише вибрані зразки народної музики, зокрема епіку, яка була найскладнішою для транскрибування, а вже тоді, намагаючись якнайкраще уберегти записи від руйнації, громадив в архів усе, що вдалося записати [3, с. 484]. Сталінський терор 1930-х років зупинив поступальний розвиток фоноархівування в Україні: 1933 року Климент Квітка виїхав до Москви; дослідницькі напрями Кабінету були ідеологічно обмежені до вивчення „мотивів класової боротьби” у фольклорі, і за таких умов намагання Володимира Харківа (учня й наступника К. Квітки) продовжити діяльність Кабінету на належному науковому рівні були приречені (важливо, що йому вдалося вберегти від знищення фонозаписи, які призбирав К. Квітка). Ірина Довгальок оглянула народномузичну архівну працю в Кабінеті (1936 року Кабінет і його фонограмархів увійшли у склад Інституту народної творчості) до кінця 1940-х років.

Окремо потрібно наголосити, що у своїх дослідженнях народномузичного фоноархівування в Україні Ірина Довгальок не обмежилася лише історіографічним аспектом. Працюючи над проблематикою фонографування і фоноархівування, вона чітко усвідомлює, що фонографічні записи та валики мають значення не лише як історичні документи, важливі для історії фольклористики, але вони не менш значущі для сучасності як унікальні джерела, які дають змогу не описово, а безпосередньо пізнавати фольклорну традицію 100-літньої давності. Відтак вони не повинні залишатися „мертвими” музейними експонатами чи „німими” фактами на сторінках історій, а мають повернутися із незаслуженого небуття в активний науковий обіг. Тож Ірина Довгальок перекидає місток між фонографуванням і фоноархівуванням першої половини ХХ століття та нашим часом і нарешті виповнює ту прогалину, що досі існувала в українській фольклористиці як у питанні орієнтування у кількісних та якісних характеристиках наукового доробку українських народномузичних фонографістів, так і щодо сучасного стану їх фонографічної спадщини та її значущості для науки. В окремому розділі монографії „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія,

тенденції” (Львів, 2016) Ірина Довгалюк узагальнила свої попередні напрацювання з реєстрації народномузичних фонозаписів першої половини ХХ століття [28; 29; 101; 46; 50] і запропонувала комплексний огляд сучасних колекцій фонографічних валиків в Україні [3, с. 505–532]. Це було вельми непросте завдання, зважаючи на те, що в Україні ніколи не існувало (і немає тепер) спеціальної централізованої архівної інституції, що цілеспрямовано згромаджувала би фольклористичні фонозаписи, тож унікальна фонографічна спадщина першої половини ХХ ст. сьогодні розпорошена по різних архівних збірках, інституціях та колекціях приватних власників. У процесі тривалої і скрупульозної пошуково-аналітичної праці Ірині Довгалюк вдалося зібрати й систематизувати широкий масив інформації про наявні сьогодні колекції народномузичних фонозаписів першої половини ХХ ст. – їх походження, архівну історію, зміст записів, сучасний технічний стан, проблеми і заходи зі збереження носіїв, можливості доступу. Ця інформація – реальний крок до повернення унікального доробку українських фонографістів у науковий дискурс сучасної української фольклористики.

Найбільшою та цілісно збереженою українською колекцією фонографічних валиків сьогодні є *фонозбірка Осипа Роздольського* (містить 755 воскових циліндрів у записах самого О. Роздольського), яка сьогодні зберігається у Львівській національній науковій бібліотеці України імені Василя Стефаника. 2011 року за участі Ірини Довгалюк було розпочато проєкт з оцифрування фонозаписів, який триває і досі [3, с. 505–512].

Ще одна цінна галицька фонографічна збірка зберігається в *Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові*. Тут головню знаходяться воскові циліндри, згромаджені в процесі реалізації проєкту з фіксації кобзарського та лірницького репертуару: це 59 валиків, 58 із яких – фоновалики, які записали у 1904–1910 роках Олександр Бородай, Опанас Сластьон, Філарет Колесса, Леся Українка та Климент Квітка. 2013 року стараннями Ірини Довгалюк валики колекції було оцифровано [101; 3, с. 512–516]. Оцифрування дало змогу прослухати й врешті провести безпосередню ревізію історичних фонозаписів. І тут не обійшлося без цікавих знахідок: на одному валику серед польових фольклорних матеріалів Ірині Довгалюк вдалося виявити запис голосу самого Філарета Колесси. Він наспівав на валик куплет народної пісні „Темна нічка та й невидная” [3, с. 515].

Третя галицька колекція фонографічних валиків із записами народної музики знаходиться в архіві *Інституту народознавства НАН України* (м. Львів). Ці валики до 1939 року склали основу фонограмархіву Етнографічної комісії і зберігалися у Культурно-історичному музеї НТШ. Зі знищенням НТШ (у 1940 році) колекція кочувала від власника до власника і зрештою потрапила в Інститут народознавства. Сьогодні збірка налічує 65 доволі добре фізично збережених фоноциліндрів, які через відсутність належного догляду на початку 1990-х років частково втратили свою паспортизацію. Збірки досі не оцифровано [3, с. 516–520].

Чимала колекція фонографічних валиків зберігається нині в *Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського* (м. Київ): це 270 (малих і великих) фонографічних циліндрів. Хронологічно колекція охоплює період від 1904 до 1948 року. Ірина Довгалюк умовно розділила її на три блоки. Перший охоплює записи, зроблені ще до заснування ВУАН (1921): 13 валиків, з-поміж яких записи Опанаса Сластьона. Другий обіймає записи від часу активної діяльності Кабінету музичної етнографії під керівництвом Климента Квітки (1921–1933): фіксації Климента Квітки, Михайла Гайдая, Володимира Харківа та ін. Третя частина фонограмархіву – валики, рекордовані у другій половині 1930-х та в 1940-х роках: це рекорди здебільшого В. Харківа, Тимоша Онопи та кількох інших збирачів. На думку Ірини Довгалюк, фonoзбірка ІМФЕ – безцінний звуковий документ української народної музичної культури першої половини ХХ століття, що досить цілісно репрезентує українську історію фонографування народної музики як за хронологією записів (1904–1948), представленням регіонів України, так і розмаїттям жанрів схопленого на рекордах музичного фольклору. Збірки, за винятком окремих носіїв, не оцифровано [3, с. 521–524].

Архівні установи України зберігають не лише унікальні фонографічні записи української народної музики, а й зразки традиційної музичної культури інших народів. Таким зібранням є велика колекція воскових валиків із записами *жидівського музичного фольклору*, яка налічує 1 017 воскових фоноциліндрів та чималий за обсягом додатковий матеріал – нотні й текстові розшифровки до фонозаписів. Збірка постала унаслідок діяльності Кабінету єврейської культури ВУАН; сьогодні зберігається у фондах відділу юдаїки Інституту ру-

копису Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського і є одним із найбільших у світі архівних надбань фонографічних записів жидівського фольклору. Більшість фоноваликів збірки оцифровано [3, с. 524–530].

Щоб максимально повно окреслити палітру фонографічних фіксацій української фольклорної традиції першої половини ХХ ст., Ірина Довгалюк розширила горизонти пошуку української фонографічної спадщини поза межі України, дослідивши фонограми української народної музики в записах як українських, так і зарубіжних музичних етнографів у фондах аудіовізуальних архівів світу [3, с. 533–554; 44]. Зрозуміло, що не всі документи закордонної фонографічної україніки авторка змогла дослідити *de visu*, але навіть їх опосередкований (за допомогою каталогів) опис важливий для активізації інтересу та залучення цих джерел у наукову працю. Серед таких матеріалів варто назвати звукові фіксації *Івана Панькевича*: записи від українців в австрійських таборах для військовополонених російської армії у 1914–1916 роках, зроблені за дорученням Віденського фонограмархіву; записи закарпатського фольклору для фонографічного архіву Карлового університету в Празі (1929 рік); записи народних пісень та музики закарпатських українців на заомовлення празької фірми „Radiojournal” (1935 рік) [3, с. 533–537].

Низка фонограм української народної музики зберігається в *Берлінському фонограмархіві*. Це збірки народних мелодій у записах Олександра Зачиняєва (від 1900-х років) та Івана Сеньківа (польові записи 1943 року з теренів сучасної Івано-Франківщини) [3, с. 538–545].

У *Фонограмархіві Інституту російської літератури* (Пушкінський дім, Санкт-Петербург, Росія), за даними опису 1936 року, зберігалось 135 валиків із записами української традиційної звукової культури Полтавщини, Чернігівщини, Волині, Поділля та Підляшшя. Це були народні пісні, награвання на лірі, вірші, казки, зразки говору. Серед записувачів – Дмитро Зеленін, Григорій Голоскевич (1909 рік), Євген Рудницький (1909 рік), В'ячеслав Каминський (1910–1913 роки), Олександр Зачиняєв (1900-ті роки), Євгенія Лінцова (1902–1903 роки) [3, с. 546–549].

В архіві *Будапештського етнографічного музею* (Néprajzi Múzeum) наявні фонографічні валики із записами українських народних мелодій, які зробив угорський етномузиколог Бела Барток 1912 року під час експедиції на території сучасної Закарпатської області [3, с. 549–551].

Фонди *Бібліотеки Конгресу США* містять фонографічні записи української народної музики, схоплені здебільшого в першій половині ХХ століття від емігрантів із різних регіонів України. Цей матеріал, як розуміємо з викладу Ірини Довгалюк, ще потребує детально-го джерельного вивчення [3, с. 551–553].

Загалом же Ірині Довгалюк вдалося зареєструвати в різних архівних інституціях України понад 2 200 фонографічних валиків першої половини ХХ століття, які можемо умовно назвати *національною фоноколекцією України*. Чимала частина цієї колекції, щонайменше 1 153 носії, – це записи української народної музики. Такий доробок, зважаючи на тогочасне бездержавне становище народу й науки, є справжнім дослідницьким подвигом українських народномузичних фонографістів. Хронологічно фонограми охоплюють період від перших фонозаписів 1900 року до рекордів 1948 року та загалом представляють більшість етнографічних регіонів України. Так само повно українська фоноколекція репрезентує і жанрове розмаїття фольклору. Серед раритетів – мелодії народних дум, обрядова музика, інструментальні награвання. Творцями унікальних записів були знакові діячі української науки й культури: Олександр Бородай, Климент Квітка, Філарет Колесса, Осип Роздольський, Опанас Сластьон, Степан Томашівський, Леся Українка, Володимир Харків та інші. Окрім власне українського фольклору, національна фоноколекція України містить фольклор й інших народів. Насамперед це велика збірка єврейської традиційної музики (1 017 валиків), є записи польської, російської народної музики [3, с. 530–531].

І на завершення. Навіть такий вельми загальний огляд 30-літньої наукової праці Ірини Довгалюк над історією української етномузикології переконливо засвідчує, що перед нами непересічний, багатогранний і глибоко оригінальний дослідницький доробок, який пропонує величезну масу нових, незнаних досі фактів з історії української фольклористики (і не лише музичної, а й філологічної), вводить у науковий обіг численні невідомі архівні матеріали з життя й діяльності українських фольклористів, фольклористичних проєктів та інституцій. Ці постаті й інституції, проєкти, факти та події постають у глибокому аналітичному осмисленні, відображаючи основні тенденції, пошуки, досягнення і втрати української фольклористики.

Водночас важливо наголосити, що історичні праці Ірини Довгалюк не є просто статичним дослідженням уже досить віддаленого етапу історії науки, звичною історичною констатацією історичних фактів. Наполеглива діяльність Ірини Довгалюк у царині історії етномузикознавства дала поштовх до розширення предметного поля сучасної фольклористики загалом та поглиблення її проблематики. І не лишень тому, що без врахування джерелознавчих здобутків та історико-теоретичних напрацювань Ірини Довгалюк не зможе рухатися далі жодне наступне монографічне опрацювання історії фольклористичної думки як в Україні, так щонайменше в Центральній-Східній Європі. Багатолітні результативні дослідження авторки над історією та методологією народномузичного фонографування сьогодні фактично легалізували проблематику звукового документування фольклору як повноправну в предметному полі сучасної української фольклористики (на Заході із цим проблем ніколи не було). Переконавши засвідчуючи ту засадничу роль, яку відіграв фонозапис у виникненні й становленні етномузикології, у якісному переосмисленні поглядів словесної фольклористики на фольклорне явище, – праці Ірини Довгалюк заохочують інших дослідників, особливо фольклористів-словесників, до дальшої розробки історії та проблем звукової чи загалом технічної фіксації, методики й практики збирацької праці з використанням записувальної техніки, збереження фольклорних звукових документів, зрештою, їх різноформатної (не лише паперової) наукової едиції. І це один із важливих практичних здобутків дослідниці, бо ж не секрет, що до сьогодні більшість цих питань була поза сферою інтересів української фольклористики, суттєво звужуючи можливість й перспективи її поступу.

Те ж саме стосується й проблематики архівування фольклорної традиції. Історія фольклористичної та народномузичної архівістики, проблеми реєстрації й архівування історичних фонографічних записів та їх носіїв до появи архівознавчих праць Ірини Довгалюк належали до цілковито нерозпрацьованих у нашій науці. Ба більше, як і у випадку з фольклорним фонографуванням, проблематика архівування фольклорної традиції й досі залишається табуованою ще радянськими за своїм духом галузевими регламентами (особливо для „філологічної” фольклористики). Ідеться про те, що чиновники від освіти й науки не „визнають” її фольклористичною (мовляв, існує окрема дисципліна у сфері історичних наук – архівознавство і це її

предмет дослідження; інтердисциплінарності тут, звісно, до уваги не беруть). Тож перше монографічне розпрацювання проблематики фольклорного архівування в Україні в його історичному ракурсі, яке так скрупульозно провела Ірина Довгалюк, має цінність не лише як відкриття фактично незнаной досі епохи в історії українських народознавчих дисциплін, – воно узаконює фольклорне архівування як спеціальну самодостатню дисципліну в складі української фольклористики, відновлюючи таким чином системну цілісність фольклористики як галузі знань.

Джерела про наукову діяльність Ірини Довгалюк

1. Вовчак А. Утвердження документування як важливої проблематики української фольклористики. Рецензія на книгу: Ірина Довгалюк. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції: Монографія. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. 650 с., іл. *Міфологія і фольклор. Загальноукраїнський науково-освітній журнал*. 2016. № 1–2 (20). Січень–червень. С. 169–179.
2. Вовчак А. Утвердження фольклористичного архівознавства. [Огляд]: Ірина Довгалюк. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції: Монографія. Львів, 2016. *Вісник Львівського університету* / упор. Андрій Вовчак, Ірина Довгалюк. Львів, 2017. Серія філологічна; вип. 66. С. 410–421.
3. Вовчак А. “Süd-Ost-Europa” – тематичний випуск періодичного видання Австрійської національної бібліотеки. *Етномузіка*. Львів, 2008. Число 5 / упор. Ірина Довгалюк. С. 178–184.
4. Загайкевич М. Музично-етнографічне дослідження про минуле, спрямоване у майбутнє. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2003. Серія філологічна; вип. 31. С. 410–412.
5. Івашків В. Довгалюк (Шнерх) Ірина. *Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка*: в 2 т. Т. 1: А–К. Львів, 2011. С. 450–451.
6. Клименко І. Монографія Ірини Довгалюк „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції” (Львів, 2016) як „маркер якості” Львівської історичної школи в етномузикології. *Проблеми етномузикології* / редактори-упорядники Євген Єфремов, Ірина Клименко. Київ, 2016. Вип. 11. С. 88–89. Серія Слов’янська мелогеографія; кн. 5.
7. Коваль-Фучило І. Довгалюк (Шнерх) Ірина Сергіївна. *Українська фольклористична енциклопедія*: у 2 т. Т. 1: А–Л / упорядник Микола Дмитренко. Київ, 2018. С. 372–373.

8. Коваль-Фучило І. Довгалюк (Шнерх) Ірина Сергіївна. *Українська фольклористична енциклопедія* / голов. ред. Ганна Скрипник. Київ, 2019. С. 259–260.
9. Луканюк Б. Рецензія-відгук на книгу І. Довгалюк „Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції”. *Етномузіка*. Львів, 2017. Число 13 / упор. Лариса Лукашенко. С. 151–155.
10. Пасічник В. Капітальний труд о фонографуванні народної музики в Україні. *Tradicija ir dabartis* / Edited by Rimantas Sliužinskas, Halyna Pshenichkina. Klaipėda, 2017. № 12. P. 305–317.
11. Рибак Ю. Фундаментальне дослідження історії фонографічних записів. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2016. Ч. 4 (22). С. 138–142.
12. Супрун-Яремко Н. Фонографування і фоноархівування народної музики в Україні. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2017. Число 3 (25). С. 173–178.
13. Сюта Б. Дві книги про Осипа Роздольського. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 4. Київ, 2003. С. 117–120.
14. Сюта Б. Довгалюк (Шнерх) Ірина Сергіївна. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2006. Т. 1. С. 633.
15. Dorosz P. Z fonografem na Ukrainie. *Ruch Muzyczny*. Warszawa, 2017. № 5. S. 94.

REFERENCES

1. Vovchak, A. (2016, January-June). Utverdzhennia dokumentuvannia yak vazhlyvoi problematyky ukraïnskoi folklorystyky [Approval of documentation as an important issue of Ukrainian folklore]. *Mifolohiia i folklor. Zahalnoukraïnskyi naukovo-osvitnii zhurnal* [Mythology and folklore. All-Ukrainian scientific and educational journal], No. 1–2 (20), pp. 169–179 (in Ukrainian).
2. Vovchak, A. (2017). Utverdzhennia folklorystychnoho arkhivoznavstva [Approval of folklore archival science]. *Visnyk Lvivskoho universytetu* [Visnyk of Lviv University]. Lviv, Series Philology, Iss. 66, pp. 410–421 (in Ukrainian).
3. Vovchak, A. (2008). “Süd-Ost-Europa” – tematychnyi vypusk periodychnoho vydannia Avstriïskoi natsionalnoi biblioteki [“Süd-Ost-Europa” – thematic issue of the periodical of the Austrian National Library]. *Etnomuzyka* [Ethnomusic]. Lviv, Iss. 5, pp. 178–184 (in Ukrainian).
4. Zahaikevych, M. (2003). Muzychno-etnografichne doslidzhennia pro mynule, spriamovane u maibutnie [Musical and ethnographic research about the past, aimed at the future]. *Visnyk Lvivskoho universytetu* [Visnyk of Lviv University]. Lviv, Series Philology, Iss. 31, pp. 410–412 (in Ukrainian).
5. Ivashkiv, V. (2011). Dovhaliuk (Shnerkh) Iryna. *Encyclopedia*. The Ivan Franko National University of Lviv. Lviv, Vol. 1, pp. 450–451 (in Ukrainian).

6. Klymenko, I. (2016). Monohrafiia Iryny Dovhaliuk „Fonohrafuvannia narodnoi muzyky v Ukraini: Istoriiia, metodolohiia, tendentsii” (Lviv, 2016) yak „marker yakosti” Lvivskoi istorychnoi shkoly v etnomuzykologii [Iryna Dovhaliuk’s monograph “Phonographing folk music in Ukraine: History, methodology and tendencies” (Lviv, 2016) as a “quality marker” of the Lviv historical school in ethnomusicology]. *Problemy etnomuzykologii* [Problems of music ethnology]. Kyiv, Iss. 11, pp. 88–89 (in Ukrainian).
7. Koval-Fuchylo, I. (2019). Dovhaliuk (Shnerkh) Iryna Serhiivna. *Ukrainska folklorystychna entsyklopediia* [Ukrainian folklore encyclopedia]. Kyiv, pp. 259–260 (in Ukrainian).
8. Koval-Fuchylo, I. (2018). Dovhaliuk (Shnerkh) Iryna Serhiivna. *Ukrainska folklorystychna entsyklopediia* [Ukrainian folklore encyclopedia]. Kyiv, Vol. 1: A–L, pp. 372–373 (in Ukrainian).
9. Lukaniuk, B. (2017). Retsenziia-vidhuk na knyhu I. Dovhaliuk „Fonohrafuvannia narodnoi muzyky v Ukraini: istoriia, metodolohiia, tendentsii” [Review-response to the book Iryna Dovhaliuk “Phonographing folk music in Ukraine: History, methodology and tendencies”]. *Etnomuzyka* [Ethnomusic]. Lviv, Iss. 13, pp. 151–155 (in Ukrainian).
10. Pasichnyk, V. (2017). Kapital'nyj trud o fonografirovannii narodnoj muzyky v Ukrainie [A major work about phonographing folk music in Ukraine]. *Tradycja ir dabartis/Tradition & Contemporarity*. Klaipėda, Vol. 12, pp. 305–317 (in Russian).
11. Rybak, Yu. (2016) Fundamentalne doslidzhennia istorii fonohrafichnykh zapysiv [Fundamental research of the history of phonographic records]. *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys* [Ukrainian music: Scientific journal]. Lviv, Iss. 4 (22), pp. 138–142 (in Ukrainian).
12. Suprun-Yaremko, N. (2017). Fonohrafuvannia i fonoarkhivuvannia narodnoi muzyky v Ukraini [Phonographing and phonoarchiving of folk music in Ukraine]. *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys* [Ukrainian music: Scientific journal]. Lviv, Iss. 3 (15), pp. 173–178 (in Ukrainian).
13. Siuta, B. (2003). Dvi knyhy pro Osypa Rozdolskoho [Two books about Osyp Rozdolskyi]. *Studii mystetstvoznavchi* [Art studies]. Kyiv, Iss. 4, pp. 117–120 (in Ukrainian).
14. Siuta, B. (2006) Dovhaliuk (Shnerkh) Iryna Serhiivna. *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian music encyclopedia]. Kyiv, Vol. 1, p. 633 (in Ukrainian).
15. Dorosz, P. (2017). Z fonografem na Ukrainie [With a phonograph in Ukraine]. *Ruch Muzyczny* [Musical Movement]. Warszawa, No 5, p. 94 (in Polish).

Andriy Vovchak, folklorist, PhD, assoc. prof. at the Department of the Ukrainian Folklore Studies named after Filareth Kolessa of the Faculty of Philology of the Lviv National University named after Ivan Franko, director of the Folklore Studies Laboratory (Lviv), vovczak@gmail.com, +38 032 239 47 20.

Scientific Work of Iryna Dovhaliuk in the Field of History of Ukrainian ethnomusicology

The article offers an overview of 30 years of scientific activity of Lviv ethnomusicologist Iryna Dovhaliuk in the field of history of Ukrainian ethnomusicology. The multifaceted creation of the researcher has been revealed in the main problematic and thematic areas, taking into account the time dynamics of the studio deployment.

Among the considered directions: a) musical and ethnographic activity of Ukrainian folklorist Osyp Rozdolskyi; b) history of publication of Ukrainian folk music; c) folkloristic activity of Filaret Kolessa; d) history of phonography of Ukrainian folk music; e) folk music archiving (phonoarchiving).

Peculiarities of the research style of Iryna Dovhaliuk, theoretical and methodological and applied tools of her historical searches have been traced. Emphasis is placed on the scrupulousness and diversity of source studies of Iryna Dovhaliuk, the focus on maximum objectivity and provability of scientific conclusions; on meticulous attention to the smallest facts on the research problem in order to trace its development as fully as possible and on this basis to comprehensively understand the general tendencies; on a wide amplitude of historical and theoretical generalizations of the processes of formation and development of Ukrainian ethnomusicology in a broad comparative context with similar processes in the world music folklore studies.

Special emphasis is placed on the active scientific and socio-cultural position of the researcher, and in particular on the unique projects of Iryna Dovhaliuk for Ukrainian science to preserve and introduce into scientific circulation the musical and ethnographic heritage of Ukrainian collectors, in particular valuable collections of phonorecords of Ukrainian folk music of the first half of the twentieth century.

The review has been prepared mainly on the basis of printed publications of Iryna Dovhaliuk, as well as the analysis of her research and promotion projects and events.

Key words: Iryna Dovhaliuk, history of ethnomusicology, Osyp Rozdolskyi, phonograph, folk music phonography, publication of Ukrainian folk music, Filaret Kolessa, folk music archiving (phonoarchiving).

Стаття надійшла до редколегії 06.10.2020 р.