

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗВО «УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

**ПРАКТИКИ АВТЕНТИЧНОГО НАРОДНОГО СПІВУ В
АМАТОРСЬКИХ СЕРЕДОВИЩАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ (НА
ПРИКЛАДІ ЛЬВОВА)**

Студентки IV курсу

групи ГКУ 17/Б

Шимків Софії

Наукова керівниця:

Магістр культурології

Півторак Юлія

Львів 2021

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| Вступ | 3 |
| Розділ I. Основні теоретичні підґрунтя дослідження..... | 6 |
| 1.1. Теорія паралельних традицій..... | 6 |
| 1.2. Поняття “комунітас” Віктора Тернера..... | 9 |
| 1.3. Романтизм як трансісторичний феномен..... | 12 |
| Розділ II. Урбанізація традиційної пісні | 16 |
| 2.1. Ознаки традиційної музики..... | 16 |
| 2.2. Урбанізована традиційна музика як нова паралельна традиція | 17 |
| 2.3. Аналіз київського дискурсу на наявність романтичних ідей, ознак комунітас..... | 19 |
| Розділ III. Аналіз аматорських спільнот у Львові | 22 |
| 3.1. Аналіз спільноти «Музична майстерня “Гурба”»..... | 22 |
| 3.2. Аналіз спільноти “Троїста”..... | 26 |
| 3.3. Аналіз школи “Дорога до персонального звуку” | 30 |
| Висновки | 35 |
| Список використаних джерел та літератури | 37 |
| Додаток 1 | 39 |
| Додаток 2 | 40 |
| Додаток 3 | 43 |
| Додаток 4 | 46 |
| Додаток 5 | 49 |
| Додаток 6 | 50 |
| Додаток 7 | 54 |
| Додаток 8 | 55 |

ВСТУП

За останні п'ять років традиційна культура, зокрема музика, набуває інтересу серед широкого загалу. Все більшу увагу людей зацікавлюють майстер-класи з українського автентичного співу, відповідно з'являється більше середовищ та спільнот, які займаються їхньою популяризацією. Чому це відбувається саме зараз? Яких принципів дотримуються засновники різних спільнот при роботі з традиційною піснею та на що орієнтуються? Яка мотивація долучитися до спільнот та вивчати давні пісні?

Початковим дослідницьким питанням було — «чому традиційна пісня “переїхала” у місто», проте на це є конкретна відповідь, яка полягала у тому, що в 70-х роках відновився інтерес до фольклору серед науковців, що спричинило появу багатьох гуртів і згодом платформ популяризації традиційної культури для широкого загалу. А для більш глибокого аналізу різних соціальних процесів необхідні було застосувати недоступні мені методи дослідження (зокрема кількісні). Похідним дослідницьким питанням було — «яка мотивація аматорів долучатися до спільнот традиційної пісні?», а гіпотезою було те, що учасники переживають стан потоку під час співу в товаристві, і саме це їх найбільше приваблює. У ході дослідження виявилось, що учасники та учасниці можуть переживати стан потоку, проте це не основна причина, а просто “приємний бонус”. Тому потрібно було шукати нові інструменти та теоретичні підходи для пояснення того, чому аматори долучаються до спільнот традиційного співу. Під час інтерв'ю учасників та засновників спільнот були виявлені ключові моменти:

1. **Романтичні настрої** щодо пошуку коренів у фольклорі та протиставлення сільського (як природного, істинного та спонтанного) міському (як фальшивому та раціональному).

2. **Ознаки комунітас (за Віктором Тернером)** в принципах організації спільнот, що виявилось не менш важливим аспектом долучитися і *залишитися* у спільноті.

3. **Теорія паралельних традицій (за Ентоні Шеєм)** — для аналізу самого явища урбанізованих практик традиційного співу і також принципів організації спільнот та процесу вивчення пісень.

Тому перший розділ зосереджено на розгляді цих трьох аспектах, що і є теоретичною рамкою роботи. Основна гіпотеза: урбанізована практика традиційного народного співу — паралельна традиція сьогодення.

У другому розділі подано аналіз понять (традиційна пісня, фольклор, автентична пісня та народна), ознаки традиційної музики (пісні зокрема) та загальний аналіз урбанізованої практики традиційного співу на прикладі різних середовищ Києва, оскільки деякі спільноти Львова орієнтуються на їхні принципи роботи.

Третій розділ присвячено аналізу трьох спільнот Львова, які відрізняються своїми підходами роботи з традиційною піснею: курси традиційної музики “Троїста” (засновниця Поля Запольська), «Музична майстерня “Гурба”» (засновниці Анна Черноус та Христина Попович) та школа “Дорога до персонального звуку” (засновниця Уляна Горбачевська). Аналіз ґрунтовано на інтерв’ю з засновницями спільнот та з її учасницями.

Структурно робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел та додатків.

У роботі присутньо декілька понять на позначення української народної пісні, які використовуються залежно від контексту. Зокрема, фольклор, традиційна пісня, автентична пісня, народна пісня. Поняття “*фольклор*” є основним в академічному середовищі етномузикології, воно чітко апелює до народної, часто усної, творчості. Поняття було вперше

запроваджено англійським археологом Вільямом Томсом у 1846-му році (у його використанні як “Folk-Lore”)¹.

Поширене явище в аматорських спільнотах — називати музичний/пісенний фольклор “традиційною музикою”, оскільки він пов’язаний із сільським традиційним середовищем. Таке поняття використовують спільноти, які виникли навколо Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», наприклад, школа гурту “Божичі” чи платформа неформальної освіти у галузі традиційної музики “Рись”. Проте у львівській спільноті “Гурба” українську народну пісню не називають традиційною, оскільки це поняття несе у собі характеристику мінливості і змінності, а використовують поняття “автентична² пісня”/ “автентичний спів”.

Поняття “народної музики” у широкому розумінні позначає музику, яку створив або виконує народ, тобто український замінник слова “фольклор”. Проте через заснування у 40-50-х роках народних професійних хорів, це поняття асоціюється саме з їхнім репертуаром. Тому дослідники чи популяризатори традиційної музики рідко використовують поняття “народної музики” чи “народної пісні”.

¹ Miller, Stephen. *The Athenæum: The Folklore Columns (1846-9)*. *Folklore* 122, no. 3 (2011): 327-41. Accessed May 26, 2021. <http://www.jstor.org/stable/41306605>

² від давн. гр. “αὐθεντικός” — справжній

РОЗДІЛ І

“ОСНОВНІ ТЕОРЕТИЧНІ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ”

1.1. Теорія паралельних традицій

Поняття паралельних традицій вперше використане американським танцюристом та дослідником Ентоні Шеєм в есе *«Паралельні традиції: державні ансамблі народного танцю та народний танець у “полі”»*³ для позначення нового танцювального жанру, який виник у 1950-х роках, — хореографічних творів професійного державного ансамблю народного танцю. Танцювальні компанії, які займалися (чи займаються досі) народним танцем, стверджують, що художній керівник ансамблю проводить великі обсяги польових досліджень, щоб на сцені представити найбільш автентичні твори. Проте професійні ансамблі часто представляють стилізований, ретельно пропрацьований та постановочний жанр танцю, який відрізняється від танців, які зустрічаються серед непрофесійного населення жителів села⁴. Помітивши, що дослідники танцю часто уникають аналізу цього явища як «неавтентичного», «згладженого» та «театрального», Ентоні Шей пропонує свою методологію для аналізу народного танцю професійних ансамблів.

Дослідник використовує поняття саме «паралельних традицій», оскільки основним матеріалом для сценічного народного танцю був «польовий» танець (dance «in the field»), та згодом сценічний танець почав впливати на танець не професійних танцюристів «у полі»⁵ (наприклад, часткова театралізація танців сільської традиції). Ці жанри відрізняються один від одного *способами передачі танців, використанням імпровізації та ступенем відокремленості від представлених традицій*, що

³Shay, Anthony. *Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in "The Field"* — Dance Research Journal 31/1 (Spring 1999), p. 29-56

⁴ Ibid... p. 29

⁵ Ibid... p. 31

демонструються професійними виконавцями народних танців. Поняття «паралельних традицій» Ентоні Шея можна поставити в один ряд з тим, що називають фольклоризмом, або в англomовній традиції — «fake lore» («фейклор»), що визначає сценічну традицію як несправжній фольклор, його підробку.

Усе ж поняття паралельної традиції відрізняється від поняття фольклоризму такою характеристикою, як взаємний вплив «польової традиції» та сценічної. Фольклоризм такою ж характеристикою не володіє. Звичайно, це було можливо саме через пропаганду сценічної культури, її політизацію та представлення як «кращої» та «вищої», ніж сільська традиція. Саме в цьому дослідник і вбачає проблеми репрезентації. Чому держава (Радянський Союз, у випадку з українською фольклорною традицією) вкладає гроші у колективи, які ніби-то покликані досліджувати і представляти локальні особливості? Румунська дослідниця Анка Джурджеску (Anca Giurchescu) пише: *«вишукані постановки, зроблені за радянським зразком, мали символізувати, завдяки гарній техніці, красивому зовнішньому вигляду, гомогенності, барвистим костюмам, оздобленню, досягнення соціалістичної політики, щасливе життя молоді в комуністичних країнах, тощо⁶»*. Те ж саме можна сказати про професійні народні хори, які теж спонсорувалися державою, і нерідко працювали разом з ансамблем народного танцю. Про відмінності та інші умови та способи навчання пише Ентоні Шей:

«Державний фольклорний ансамбль має на меті представляти *всю національну державу*. Отже, професійні танцюристи, співаки та музиканти повинні виконувати найрізноманітніші танці та музику поза традицією, в якій вони виховувались. Крім того, більша частина виконавців, що знаходяться у професійних фольклорних танцювальних компаніях, походять з міського середовища, часто столиці, і раніше не контактували з польовими традиціями. Вони вивчають своє ремесло в умовах офіційних занять. Окрім того, учасники державного фольклорного ансамблю, як правило, отримують добру зарплату

⁶ Giurchescu, Anca. *The Power of Dance and Its Social and Political Uses*. Yearbook for Traditional Music 33 (2001): 109-21. Accessed May 26, 2021. doi:10.2307/1519635

за виконання традиційних танців. Учасники танцювальних груп «з полів», як правило, але не завжди, виступають на благо представницької групи, а не заради особистої вигоди»

Дослідження Ентоні Шея історії колективів народно-сценічного танцю важливе тим, що подібний процес відбувався з народною музикою, зокрема, народним співом в Україні. Наприклад, у 1943-му році було створено хоровий колектив, який професійно займався народним співом, у 1956-му році йому присвоєно ім'я засновника хору — Григорія Верьовки, а вже за часів незалежної України у 1997-му році Академічному народному хору України присвоєно статус національного.

«11 вересня 1943 року Постановою Ради Народних комісарів УРСР № 246 «Про організацію Державного українського народного хору» був створений наш хоровий колектив, художнім керівником та головним диригентом якого призначено на той час наукового співробітника Інституту фольклору АН УРСР Григорія Гурійовича Верьовку. В постанові говорилося «Організувати Державний український хор в кількості 134 чоловіки (84 співаки, 34- артисти оркестру народних інструментів, 16 – артисти балету), поставити перед ними завдання: сприяти розвитку українського народного хорового та музично-хореографічного мистецтва та його пропаганди серед трудящих мас⁷»

Безумовно, репертуар таких хорів базувався на фольклорних піснях — при хорах часто були творчі лабораторії з автентичного виконання народної пісні, фольклорні групи, які систематично записували і розшифровували народні пісні⁸. Проте як із традиційним «польовим» танцем, так і з «польовим» співом, традиція на сцені відрізнялася від традиції в селі, хоч була представлена як автентична. У 1980-х—2000-х роках з поверненням інтересу до фольклору, творчість народних хорів починає піддаватися критиці з боку українських фольклористів. Більшою мірою саме через одну з визначальних характеристик паралельних традицій — взаємний вплив. Український етномузиколог Євген Єфремов у

⁷ Український національний хор ім. Г. Верьовки, [Електронний ресурс] — режим доступу — <https://veryovka.com/history/>

⁸ Там само

одній зі своїх лекцій⁹ про українську традиційну музику згадує, як під час експедицій старші жителі-співаки у селах починали соромитись своїх пісень та манери співу, тому запозичували особливості співу в професійних ансамблях народної пісні. Наприклад, стишення і уповільнення під кінець пісні, що було притаманне академічним хорам. А також етномузиколог згадує, як дослідникам доводилося вмовляти жителів сіл співати саме їхню традиційну версію пісень, не змінюючи слів та не спрощуючи мелодію¹⁰.

Коли говорять про вплив народних хорів на традиційний спів, часто подають це як негативне явище, адже сценічна версія традиційної культури презентувалася як краща, ніж та, що насправді була в селах. Тому це часто спричиняло комплекс меншовартості у тих, хто був носієм сільської традиції. Проте Євген Єфремов виділяє і позитивні риси цієї паралельної традиції, яку він називає клубно-хоровою культурою. Наприклад, те, що державою виділялися кошти на фольклорні експедиції, завдяки яким дійшли до нас записи старих пісень. Також внаслідок клубно-хорової культури у селах були організовані гурти, які співали пісні своїх сіл, що також сприяло передачі традиції та збереженню пісень.

1.2. Поняття “комунітас” Віктора Тернера

Іншим, одним з ключових аспектів, виявлених у ході дослідження, були ознаки спільнот, які Віктор Тернер назвав “комунітас”¹¹. Для опису комунітас дослідник використовує поняття “антиструктури”, і має на увазі звільнення людських можливостей пізнання, афекту, волі і творчості. Віктор Тернер пише, що соціокультурні системи настільки стабільно рухаються до послідовності, що люди можуть зриватися від цих “гачків

⁹ Єфремов Євген, «2.3 Народна пісня «курця» та «здорової людини» – Євген Єфремов | Історія традиційної музики» // Youtube-канал «Рись», [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=rUUvoBWIVdA> (09.09.2020)

¹⁰ Там само.

¹¹ Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play...*

нормативності” лише в рідкісних ситуаціях у малих суспільствах і не надто часто у великих. На його думку, майже всюди (у селі, під час майстерні, в офісі, в лекційній аудиторії чи театрі) люди можуть бути відділені від їхніх соціальних ролей і обов’язків, та можуть поглинути в атмосферу комунітас¹².

Комунітас зберігає індивідуальну розрізненість — це не регресія до дитинства, не емоційність, не «злиття» у фантазії. У структурних відносинах люди узагальнені та сегментовані за ролями, статусами, класами, віком, етнічністю тощо. У різних соціальних ситуаціях вони повинні грати/виконувати конкретну соціальну роль. Проте Віктор Тернер каже, що *«в цих децю вузьких, задушливих просторах заблокований повний людський потенціал»*. Наприклад, у племінному суспільстві чи в інших доіндустріальних середовищах саме лімінальність¹³ забезпечувала сприятливі обставини для розвитку безпосередньої, негайної та тотальної взаємодії, що її Віктор Тернер описує як протистояння людських ідентичностей. На противагу в *індустріальних суспільствах*, це заховано у *дозвіллі* і часом це підкріплено проєкціями мистецтва, що такий спосіб переживання ближнього можна зобразити, зрозуміти, а іноді й усвідомити¹⁴.

Однією з найважливіших тез Віктора Тернера є те, що *досвід* комунітас стає *пам’яттю* про комунітас, оскільки великою складністю є берегти і підтримувати це відчуття. Це парадокс, про який пише дослідник, — чим більш спонтанно люди стають «рівними», тим більш виразно вони стають самими собою; чим більш вони стають однаковими, тим менше вони усвідомлюють себе як індивідуальностей. Комунітас розвивають безпечну соціальну структуру, у якій вільні стосунки перетворюються на

¹² Ibid.

¹³ термін Ван Геннепа, який позначає перехідний стан, що відбувається на середньому етапі обряду, коли учасники більше не перебувають у доритуальному статусі, але ще не розпочали перехід до статусу, який вони матимуть після завершення обряду.

¹⁴ Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play...*

відносини між соціальними «персонами»¹⁵, що регулюються нормами. Така готовність перетворитися на нормативну структуру свідчить про її вразливість до структурного середовища¹⁶.

Віктор Тернер виділяє три типи комунітас: *спонтанні, ідеологічні та нормативні*.

Спонтанні комунітас — це пряме, негайне і тотальне зіткнення людських особистостей та ідентичностей; швидше глибокий, а не інтенсивний спосіб особистої взаємодії. Віктор Тернер пише, що суб'єктивно виникає відчуття безмежної сили. Коли охоплює настрій спонтанного комунітас, цінністю стають особиста чесність, відкритість та відсутність претензійності. Люди відчують, що важливо взаємодіяти безпосередньо з іншою людиною, коли вона перебуває у стані «тут і зараз», зрозуміти її у співчутливий¹⁷ спосіб, не спираючись на соціальну роль особистості, статус, репутацію, стать чи інші структурні категорії. Спонтанна комунітас розвиває соціальну структуру, в якій спочатку вільні та інноваційні стосунки між людьми перетворюються на відносини між соціальними особами, що регулюються нормами¹⁸.

Ідеологічні комунітас — сукупність теоретичних концепцій, які описують взаємодію спонтанних комунітас. Наприклад, «пам'ять», яка дистанціює індивіда від досвіду комунітас. Або «flow-break» (розрив, перерва під час потокового стану), запропонований Мігаєм Чіксентмігаї, — зупинка/переривання досвіду злиття та усвідомленості у дії. «Потік»¹⁹ може спричиняти комунітас, і комунітас може спричиняти «потік», але вони можуть і не включати одне одного. Також відчуття стану потоку,

¹⁵ Віктор Тернер використовує поняття «personae», апелюючи до «персони» (соціальної маски) за Карлом Юнгом

¹⁶ Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play...*

¹⁷ Віктор Тернер використовує слово “*sympathetic*” і наголошує, що саме у співчутливий, а не в емпатійний спосіб, який передбачає певну відстороненість

¹⁸ Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play...*

¹⁹ Термін, запропонований Мігаєм Чіксентмігаї на позначення психічного стану, при якому людина, яка виконує якусь діяльність, повністю занурюється в відчуття енергійної зосередженості, повної участі та насолоди в процесі діяльності

переважно, індивідуальний досвід; і деякі типи комунітас відділяють усвідомленість від дії, особливо у релігійних комунітас. Важливою є не так «командна робота», спільна дія, як саме *перебування/ буття* разом²⁰.

Нормативні комунітас — це стійкі соціальні системи, субкультури або групи, які підтримують стосунки або спонтанні комунітас на більш-менш регулярній основі. Щоб це вдалося, спільнота має змінити свою структуру, оскільки виникнення спонтанних комунітас — це справа «*благодаті*», а не «закону». Для опису спільнот, яких можна назвати нормативними комунітас, часто використовують такі слова як «свобода», «звільнення» та «любов»²¹.

Віктор Тернер пише, що ті, хто недавно пережив досвід комунітас, часто перетворюють соціальні структурні взаємодії у пряму, безпосередню конфронтацію людських ідентичностей, тобто у *спонтанну комунітас*. Комунітас мають тенденцію бути *інклюзивними*, соціальні структури навпаки — ексклюзивні. Проте такий потяг до інклюзивності сприяє прозелітизації²², коли людина чи група хоче «іншого» зробити частиною «нас».

1.3. Романтизм як трансісторичний феномен

Романтизм — інтелектуальний рух та рух у мистецтві в Європі наприкінці XVIII - середині XIX століття, який перевизначив спосіб мислення людей про світ та них самих. Дослідниця Передромантизму Інгер Броді (Inger Brodey) пише, що перехід в Європі від просвітницького класицизму до романтизму часто описується дихотомічно — протиставляючи раціональний порядок і симетрію Просвітництва та

²⁰ Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play...*

²¹ Ibid.

²² зусилля чи завзяття, якими людина чи установа намагається переконати інших людей наслідувати чи підтримувати справу, доктрину, ідеологію чи релігію

безпосередність, роздробленість та органічність Романтизму²³. Тобто на зміну культу розуму приходить прослава почуттів, природи та природного в людині. Романтизм також часто розглядається як реакція на народження світу модерну і основних його ознак — індустріалізації, урбанізації, секуляризації та консюмеризму. Тому бути романтиком — це *знаходити полегшення від тиску конкурентного життя міста в тій природній величі, яка перевершує всі людські досягнення та проблеми*²⁴.

Українська дослідниця Олена Колесник зазначає, що слово "романтизм" використовується в двох значеннях. По-перше, це назва конкретного напрямку, який проіснував декілька десятиліть наприкінці XVIII – першій половині XIX ст. (Високий романтизм). По-друге, це загальна назва світовідношення, характерного виключно для західноєвропейської культури²⁵. Дослідниця пише, що в центрі уваги опиняються екстремуми: *особистість (мікрокосм) та всесвіт (макрокосм)*, а не проміжна ланка – суспільство²⁶. Тому одним з основних бажань людини у романтичну добу — відновити втрачену єдність з природою, тяга до пантеїстичного світосприйняття, до злитності, цілісності, до безкінечного та абсолютного, жага досконалості²⁷.

Олена Колесник пропонує розглядати Романтизм як *трансїсторичний феномен*, тому окрім Передромантизму, Високого романтизму та Неоромантизму, виділяє і його “дифузні” форми: 1) античні та середньовічні "романтичні жанри", 2) авантюрну літературу другої половини XIX ст., перехідну між Високим романтизмом та Неоромантизмом, 3) романтичні тенденції XX ст., 4) *сучасний стан*

²³ Brodey, Inger. *On Pre-Romanticism or Sensibility: Defining Ambivalences* // A Companion to European Romanticism / ed. Michael Ferber // Blackwell Publishing Ltd, 2005, — p. 10-28

²⁴ Ibid.

²⁵ Колесник О. *Романтизм як трансїсторичний феномен та його інтерпретації*. Культура і сучасність 2:63-68

²⁶ Там само.

²⁷ Стеблин-Каменский М. Становление литературы / М. И. Стеблин-Каменский. Мир саги. Становление литературы. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1984. – 246 с.

романтичної традиції²⁸. Для дослідниці особливо важливим є етап Передромантизму, адже на її думку, деякі аспекти теперішньої хвилі романтизму нагадують цей етап навіть більше, ніж Високий романтизм. Передромантизм — тенденція, яка стихійно виникла в середині XVIII ст., поставивши в центр картини світу не розум, а пристрасть²⁹.

Інгер Броді досліджує Передромантизм і виділяє шість ідей, які, на її думку, є найбільш характерними для цього періоду:

1. Етична думка, яка підкреслювала **важливість почуттів** над розумом для моральної поведінки, що призвело до нової психології і наголошувало на етичному, дидактичному та емоційному впливі.
2. Наукові теорії, які підкреслювали біологічну основу емоцій та співчуття.
3. Наголос на важливості незалежності від влади, витлумаченої в політичному, культурному, релігійному чи естетичному плані.
4. Тверда **перевага простоти сільської місцевості** перед містом.
5. Сильна стурбованість можливістю людської близькості та ефективного (афективного) спілкування, особливо як протитрута до соліпсизму³⁰;
6. Глибока двозначність щодо бажаності порядку та системи³¹.

Також на думку Олени Колесник, важливим є поява "осіанізму" у Передромантичний період, який вплинув на культуру Європи XVIII–XIX ст. і став одним з факторів серії "**національних відроджень**" (в тому числі українського), які *продовжуються досі*³². А серед важливих досягнень

²⁸ Там само.

²⁹ Там само.

³⁰ Соліпсизм (лат. *solus ipse* — тільки сам) — теоретична установка, крізь призму якої увесь світ бачиться породженням свідомості. У різних трактуваннях соліпсизм має на увазі: сумнів в реальності і / або достовірності всього суцього

³¹ Brodey, Inger. *On Pre-Romanticism or Sensibility: Defining Ambivalences...*

³² Колесник О. *Романтизм як трансісторичний феномен та його інтерпретації...*

Високого Романтизму визначає створення історичного жанру в літературі, звернення до фольклору та процес “пошуку коренів”:

“Історія вперше стала розглядатися як спосіб знаходження витоків власної культури – саме романтики започаткували процес "пошуку коренів". Він мав особливе значення для народів *"без історії"* та для народів, чия традиція з тих чи інших причин зазнала зламу. Так, в Україні, де національна культура була оголошена неіснуючою, з'явилися твори, які відновлювали історичну пам'ять”

Досліджуючи Романтизм як трансісторичний феномен, Олена Колесник пропонує поняття “постнеоромантизму”, (або “постромантизму”) для позначення його версії у період постмодернізму. Основне розрізнення цих понять полягає у тому, що перше означає тяжіння до стилістики кінця ХІХ століття, а друге привносить сенс відкидання романтизму і тяжіє до стилістики початку ХІХ століття³³. Проте для цього дослідження є визначальним саме факт наявності загальних романтичних ідей у постмодерний час і їхнє взаємовираження.

³³ Там само.

РОЗДІЛ II

“УРБАНІЗАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ ПІСНІ”

2.1. Ознаки традиційної музики

Загальне розуміння традиційної музики — те, що придумав і співає народ. Євген Єфремов, етномузиколог, музикознавець, виконавець пісенного фольклору, виділяє такі особливості традиційної музики, які відрізняють її від академічної³⁴:

1. **Без писемної традиції**, розповсюджувалася усним шляхом.
2. **Варіантність**. Кожне нове виконання твору інше від попереднього (через усну традицію).
3. **Консервативність**. Не зважаючи на усну традицію, завжди в кожному виконанні було щось таке, що дозволяло його сприймати як повтор того, що було раніше (не як новий твір). При всій варіантності, традиційна музика є дуже стабільною і консервативною. Консервативність — важливий чинник, який допомагає фольклору зберігатися протягом довгого часу.
4. **Колективність**. Не тому, що пісню має співати колектив/група людей, а тому, що одну пісню протягом багатьох років співало дуже багато людей. Відтворювали, вкладаючи своє розуміння і стилістику. Кожен з виконавців приклав щось своє у розвиток/життя фольклорного твору. Колективний витвір.
5. **Анонімність**. Немає авторів музики чи слів пісні.
6. **Тісний зв'язок з побутом і обрядом**. Не потрібна спеціальна будівля для виконання традиційної пісні. Як правило, усі фольклорні твори виконуються в умовах побуту — на городі, за столом, під час хатньої роботи.

³⁴ Єфремов Євген, «1.1 Шість головних фактів про традиційну музику — Євген Єфремов / Традиційна музика і наука про неї» // Youtube-канал «Рись», [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=-AZ06wRk0Fc> (03.09.2020)

А також, традиційна музика пов'язана зі сільським традиційним середовищем. Хоч зараз традиційна музика “переїжджає” в місто, витoki її пов'язані саме з сільським середовищем.

2.2. Урбанізована традиційна музика як нова паралельна традиція

У 70-х роках минулого століття відновився інтерес до збору фольклору по селах. Одним з перших дослідників став Євген Єфремов, який у 1979-му році заснував гурт «Древо» у Києві після знайомства з однойменним гуртом у с. Крячківка, Полтавської області. З того часу все більше молодих дослідників почало їздити в експедиції у села, де збереглася пісенна традиція; все більше почало утворюватися гуртів в містах, які співали пісні, записані у власних етнографічних експедиціях. Наприклад, у 1999-му був заснований гурт «Божичі» Сусанною Карпенко і Іллею Фетісовим, у 2000-му гурт “Буття” та у 2010-му році гурт «Многая лета». Переважно, основне завдання гуртів – **якомога точно відтворення автентичного виконання** (тобто виконання людьми, для яких пісня була частиною побуту і які перебирали традицію у побутовому середовищі). Проте у певний спосіб традиційна музика була доступна лише професіоналам (фольклористам, етномузикологам тощо). У 2014-му році у Києві Катерина Капра (Єфремова) та Андрій Левченко засновують освітню платформу “Рись”, мета якої гуртувати в Україні потужну музичну спільноту, середовище, що відповідатиме викликам часу і втілить очікування сучасних молодих музикантів³⁵. Цей момент можна вважати початком відліку, коли традиційна музика стає опцією для навчання та розваги для широкого загалу, а не лише для професійно зацікавлених. Тож які ознаки традиційної музики у місті? Які її “природні” характеристики залишаються і в місті, а яких вона набуває нових?

³⁵ Освітня платформа “Рись”. Веб-сайт. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/>

Висновки щодо цих питань ґрунтуються на аналізі інтерв'ю та подкастів від освітньої платформи “Рись”³⁶, що здебільшого характеризує підхід спільнот у Києві та частково у Львові (особливо курси традиційної музики “Троїста”, засновниця яких орієнтувалася на спільноту “Рись”).

1. Опційність дозвілля.

Вікторе Тернер пише, що дозвілля – це характеристика індустріального суспільства³⁷. У домодерному середовищі цю функцію заміняли ритуали, які не були опційними. Переважно, все було вирішено за кожну людину. У місті (модерному суспільстві) дозвілля стає опційним. Кожна людина сама вирішує, як буде заповненим її “вільний час”. Тому в місті заняття традиційною музикою стають однією з опцій на ринку розваг.

2. Десакралізація.

У традиційному середовищі пісня була дуже тісно переплетена з побутом. Попри те, що у традиційному середовищі пісня теж дуже пов'язана з визначеним часом (наприклад, ритуальні пісні), це різні «часи». У місті людина виділяє у своєму планувальнику час для майстер-класу, проте він не стає сакральним, особливим; запланований спів – *на рівні з іншим дозвіллям*. У традиційному середовищі спільний спів був/є або спонтанним (коли ввечері усі зібралися в когось вдома), або запланованим (але це стосується або обрядових або ритуальних практик — час і місце ставали сакральними).

3. Альтернативний спосіб передачі.

Оскільки традиційна музика — опційне дозвілля у місті, навчання набуває рис інших подібних практик: інтенсивні курси, майстер-класи тощо.

³⁶ Освітня платформа “Рись”. Навчальні матеріали. Подкаст “Ріж вірвовку”. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcasts.html>

³⁷ Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play...*

Спільного у навчанні в місті та селі — навчання у процесі (learning by doing³⁸).

4. *Переважаю, ієрархія*: чіткі ролі того, хто вчить і того, хто вчиться. Часто залежить від стратегії, яку обирає для себе спільнота та від форми занять. Наприклад, майстер-класи, переважно мають вертикальну структуру, бо відбувається навчання (наприклад, майстер-класи у рамках школи “Дорога до персонального звуку” у Львові³⁹). Коли ж орієнтація більше на спільнотність та рівність, середовище старається формувати горизонтальну систему (наприклад, “Музична майстерня “Гурба” у Львові⁴⁰ чи “Співоча майстерня” у Чернігові⁴¹).

Отже, з 70-х років минулого століття традиційною музикою знову починають цікавитися фольклористи, що призводить до заснування фольклорних гуртів у містах. Проте лише у 2010-х традиційна музика стає доступною для ширшого загалу, що означало набуття ознак міського опційного дозвілля. З відмінних ознак між урбанізованою традицією та традицією “у полі” є опційність, десакралізація та інші форми навчання, проте спільним є спосіб — навчання у процесі (learning by doing). Попри те, що кожне міське середовище відрізняється одне від одного основні ознаки залишаються спільними.

Таку урбанізовану традицію цілком можна назвати паралельною традицією, оскільки за основу вона бере практики “з поля”, проте винаходить свої підходи до роботи з традиційною музикою, зокрема піснею.

³⁸ Капра К., Левченко А. «Майбутнє спільноти — Катерина Єфремова». Подкаст “Ріж вірвовку”. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcast-13.html> (01.12.2020)

³⁹ Див. 3.3.

⁴⁰ Див. 3.1.

⁴¹ Капра К., Левченко А. «Спів як терапія — Віра Ібрямова-Сиворакиша». Подкаст “Ріж вірвовку”. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcast-7.html> (16.10.2020)

2.3. Аналіз київського дискурсу на наявність романтичних ідей, ознак комунітас

Аналіз ґрунтується на інтерв'ю та подкастах освітньої платформи “Рись”, що висвітлює підхід до роботи з традиційною піснею різних середовищ, проте в більшості тих, які гуртуються навколо “Музею Івана Гончара”. Для аналізу було обрано інтерв'ю з Катериною Капрою⁴² (засновницею освітньої платформи “Рись”), Андрієм Дутком⁴³ (екс-учасником гуртів «Божичі» та «Щука-риба» і нинішнім учасником гурту «Чорноморці»), Вірою Ібрямовою-Сиворакшою⁴⁴ (засновниця спільноти “Співоча майстерня” у Чернігові) та Олегом Бутом⁴⁵ (співзасновник та учасник гурту “Буття”).

Свою зацікавленість традиційною музикою Катерина Капра і Олег Бут пояснюють естетичною привабливістю самої музики; не було мотивації “пошуку коренів” у традиційній культурі. Тому романтичні погляди важко прослідкувати. Проте Андрій Дутко переконаний, що традиційна музика — істинна, бо придумана не штучно; що це “дистильована квінтесенція творчості, яка пройшла перевірку у тисячу років”. У цьому твердженні чітко прослідковується романтична ідея про істинність сільського та природного.

Щодо ознак комунітас варто розрізняти навчання (майстер-класи) та інші види дозвілля у сфері традиційної музики⁴⁶. Майстер-класи, переважно, відбуваються з чіткою вертикальною структурою, де є викладач/вчитель та ті, хто вчаться; інші види дозвілля (вечорниці, “Ніч

⁴² Капра Катерина, Левченко А. «Майбутнє спільноти — Катерина Єфремова». Подкаст “Ріж вірвовку”. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcast-13.html> (01.12.2020)

⁴³ Капра К., Левченко А. «Менторство для молодих гуртів — Андрій Дутко». Подкаст “Ріж вірвовку”. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcast-11.html> (13.11.2020)

⁴⁴ Капра К., Левченко А. «Спів як терапія — Віра Ібрямова-Сиворакша». Подкаст “Ріж вірвовку”. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcast-7.html> (16.10.2020)

⁴⁵ Капра К., Левченко А. «Бути чи не бути — Олег Бут». Подкаст “Ріж вірвовку”. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcast-6.html> (03.10.2020)

⁴⁶ Наприклад, “Ніч традиційної музики” у Києві

традиційної музики”) мають горизонтальну структуру, що є основою виникнення комунітас різного виду.

Важливою ознакою спільнот та практик є інклюзивність. Наприклад, Катерина Капра в інтерв'ю каже, що спільнота “працює” тоді, коли цінують всіх і коли кожен, незалежно від свого досвіду та навичок, може бути залученим та знайти собі місце⁴⁷. Для Андрія Дутка (учасника гуртів) досвід співу традиційної пісні нагадує більше досвід потоку, а не комунітас. За його відчуттями, ритміка пісень заставляє втратити час та переміститися в інший простір, а також згадує за досвід відсторонення від себе. На його думку, такий досвід та відчуття можливі саме з традиційною піснею.

Отже, серед спільнот Києва не прослідковуються романтичні ідеї про пошук коренів та традиційну пісню як важливу частину ідентичності кожного українця, проте є протиставлення сільського (як істинного) міському (як фальшивому). У більшості в організації спільноти орієнтуються на горизонтальну структуру та інклюзивність, що є ознаками *комунітас*, проте під час класичного навчання (майстер-класів, курсів) є чітка ієрархія.

⁴⁷ Капра К., Левченко А. «Майбутнє спільноти — Катерина Єфремова». Подкаст “Ріж вірвовку”. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcast-13.html> (01.12.2020)

РОЗДІЛ III

“АНАЛІЗ АМАТОРСЬКИХ СПІЛЬНОТ У ЛЬВОВІ”

Для аналізу я обрала три львівські спільноти, кожна з яких відрізняється підходом до роботи з традиційною піснею. Перша — *Музична майстерня “Гурба”*, яка працює з традиційними піснями з Львівської області; друга — *курси традиційної музики та співу “Троїста”* (визначальним у виборі матеріалу для розучування є відповідність сезону, а в самій роботі — якомога детальніша реконструкція/відтворення зі старих аудіозаписів), третя — майстер-класи Уляни Горбачевської *“Дорога до персонального звуку”* (працюють з традиційними піснями різних регіонів, але визначальною є робота зі звуком, а не текстом). У кожній з цих спільнот я спробую проаналізувати, як проявляються романтичні ідеї та наскільки вони є визначальними у плані мотивації учасників долучитися; ознаки комунітас та як проявляється цей досвід; а також, чи і як проявляється теорія паралельних традицій у практиках традиційного співу в аматорських середовищах Львова.

3.1. Аналіз спільноти «Музична майстерня “Гурба”»

Музична майстерня “Гурба” заснована у Львові у 2017-му році етномузикологинями Анною Черноус та Христиною Попович. Для аналізу особливостей організації та завдань спільноти, я провела інтерв’ю (див. *Додаток 1*) з однією із засновниць Анною Черноус та постійною учасницею Марією.

Основні напрямки роботи майстерні, які з самого початку визначили Анна і Христина: **дослідницький** (експедиції зі збору фольклору по Львівській області), **просвітницький** (організація майстерок та вечорниць) та **виконавський** (гурт “Трояка Ружа). Проте згодом третій виконавський напрямок відпав, оскільки така робота не співпадала з їхнім світоглядом і

поглядом на фольклор (див. *Додаток 1*). На думку Анни, виконавська діяльність у гурті передбачає створення продукту, що не є “живим” фольклором і не дозволяє привносити свого авторського моменту.

Особливістю музичної майстерні “Гурба” є те, що вона працює з фольклором Львівської області, якщо ширше — то з Галицькою традицією. “Далі не берем, бо далі і без нас є кому співати, — коментує Анна таке рішення, — ми тут живемо, потрібно пам’ятати, звідки ти сам”. Важливо те, що самі засновниці Анна і Христина з Львівської області. Той факт, що традиційна пісня, зокрема з Львівщини, для Анни є частиною її ідентичності, і вона відчуває особливе завдання щодо роботи саме з фольклором свого регіону, частково підтверджує гіпотезу про ідеї Романтизму у цих практиках, а саме: *“пошук коренів” завдяки зверненню до фольклору.*

Подібна ідея супроводжує учасників спільноти. По-перше, особливість організації “Вечорниць з Гурбою” (основної події музичної майстерні), коли немає визначеного лідера процесу і кожен може принести свої пісні та навчити інших, спонукає учасників спільноти цікавитися фольклором свого регіону, спілкуватися зі старшими членами своєї родини. Оскільки “Гурба” займається лише традицією Львівщини, “свій” регіон — означає Львівський регіон. Тому частково така умова обмежує чи визначає учасників до тих, хто народився чи виріс у Львові. Анна Черноус підтверджує, що серед офіційних учасників громадської організації та постійних відвідувачів “Вечорниць з Гурбою” немає тих, хто народився чи виріс не у Львівській області (див. *Додаток 1*). Марія, учасниця спільноти, каже, що коли вона співає з “Гурбою”, *“прокидаються забуті пласти її ідентичності”* (див. *Додаток 2*). Тож бачимо, що спільнота в цьому плані є досить ексклюзивною і приваблює лише тих людей, для яких галицькі традиційні пісні були частиною зростання і поступово стали частиною їхньої ідентичності.

Музична майстерня “Гурба” має ознаки *нормативної комунітас* — це стійка спільнота, яка регулярно підтримує стосунки та дбає про виникнення спонтанних комунітас. Одна з основних подій, “Вечорниці з Гурбою”, відбувається кожного місяця. Як вже було згадано, на події немає одного викладача/лідера процесу, який приносить матеріал та веде навчальний процес. Навчити пісень може *будь-хто*; це додає відчуття рівності, про яке пише Віктор Тернер. Нормативні комунітас часто описують словами “любов”, “свобода” та “звільнення”. Для учасниці спільноти Марії визначальними характеристиками “Гурби” є самоорганізація, спільна дія, відсутність плану та цілі у співі та відсутність обмежень (див. *Додаток 2*). Анна, засновниця майстерні, каже, що під час вечорниць, коли кожен може поділитися своєю піснею і всіх навчити, відчуває себе рівноправним членом дійства, і “ніби сидить на гостині з дитинства”(див. *Додаток 1*).

Іншою важливою ознакою комунітас, яка проявляється у спільноті “Гурба” є інклюзивність. Було згадано, що у випадку з походженням учасників та матеріалом, з яким працює музична майстерня, вона є досить ексклюзивною. Проте інклюзивність проявляється в тому, що на вечорницях під час розучування пісень не є важливою музична освіта, чи навіть наявність музичного слуху і голосу. Анна коментує: “У нас слух і вокальні дані не важливі. Усі разом: хтось гуде, а хтось класно співає” (див. *Додаток 1*).

Також Віктор Тернер пише, що комунітас може спричинити відчуття “поточу” і навпаки⁴⁸. Проте це відчуття — індивідуальний досвід, на відміну від досвіду комунітас. Марія каже, що часто на вечорницях переживає стан потоку і порівнює його з медитацією. На її думку, це відбувається тоді, коли всі розуміють глибину сенсів пісні, всі знають, про що співають; тоді і відбувається тотальна взаємодія (див. *Додаток 2*).

⁴⁸ Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play...*

Важливою характеристикою комунітас є її вразливість до структурного середовища та готовність перетворитися на нормативну структуру. У випадку з “Гурбою” можна сказати, що це перетворення на нормативну структуру вже відбулося, адже існує громадська організація “Гурба”, завданням якої є написання грантових заявок, пошук приміщення, забезпечення комфортних умов. Тож підтримка відчуття комунітас напряду залежить від ефективності роботи нормативної структури у вигляді громадської організації.

Діяльність «Музичної майстерні “Гурба”» також можна розглядати як *паралельну традицію*. По-перше, тому, що традиція “у полі”, як її називає Ентоні Шей, існує і розвивається. Анна Черноус, як етномузикологиня та учасниця дослідницьких фольклорних експедицій, підтверджує, що традиція співу в селах Львівщини “живе” (див. *Додаток 1*): співають жінки, яким по 40-50 років, і стараються передати традицію далі. У селі видно наслідки впливу паралельної сценічної традиції, започаткованої у 50-х роках минулого століття: традиція більш жваво розвивається та підтримується в селах, де є клуби чи народні доми. Тоді є можливість організувати концерти і виступати гуртам (див. *Додаток 1*). По-друге, одним з постійних проєктів “Гурби” є проведення онлайн марафонів (наприклад, #Великдень_вдома_2021, який цього року триває з 2.05.2021 по 02.06.2021). Основне завдання — заспівати автентичну гаївку зі свого села, виконати твір без музичного супроводу, записати на відео і надіслати організаторам (див. *Додаток 7*). Після того відбувається голосування за кращу гаївку серед користувачів Інтернету (підписників фейсбук-сторінки “Гурби”) та серед журі, до якого входять етномузикологи та фольклористи Львова. Для цього марафону організатори (Анна і Христина) співпрацюють з народними домами у селах та з гуртами. Таким чином проведення цього марафону спонукає учасників досліджувати традиційну пісню саме свого села. Основними

критеріями журі для визначення призового місця є *унікальність* та *автентичність*. Оцінювання автентичності частково полягає у підході “чим старіша пісня, тим краще”, також до уваги береться збережений текст та манера, притаманна тій місцевості (див. *Додаток 7*). Попри те, що у конкурсі беруть участь гурти та люди “з поля”, журі, які визначають переможця марафону — люди з академічних кіл. Їхні знання про традицію якогось з сіл пов’язані з конкретним періодом в часі та конкретними людьми (наприклад, запис зроблений у 90-х роках). Основна характеристика традиції у тому, що вона змінна. Якщо традиція у селах Львівщини практично не переривалася (див. *Додаток 1*), то очевидно, що вона розвивається та змінюється. Виходить, що попри природну та важливу для традиції характеристику — зміну — найбільше цінується та вважається “автентичною” форма 50-100-річної давності (див. *Додаток 7*), яка мало зазнала впливу паралельної сценічної традиції у Радянський час.

Отже, «Музична майстерня “Гурба”» має ознаки нормативної комунітас та паралельної традиції, а частою мотивацією долучитися до спільноти є романтична ідея про пошук та з’єднання зі своїми коренями завдяки фольклору.

3.2. Аналіз спільноти “Троїста”

“Троїста” — це курси традиційної музики та співу у Львові, засновані у лютому 2020-го року⁴⁹. Для аналізу спільноти я провела інтерв’ю із засновницею та менеджеркою курсів Полею Запольською та постійними учасницями курсів Оленою та Христиною.

За рік існування “Троїстої” відбулося п’ять курсів: дводенний курс зі старосвітської скрипки, чотириденний курс традиційного співу Рівненського Полісся, чотириденний курс з двох частин з гуцульської

⁴⁹ Курси традиційної музики “Троїста”. Фейсбук-сторінка. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://www.facebook.com/troiista>

фрілки, дводенний курс традиційного жіночого співу Західного Полісся та дводенний курс традиційного чоловічого співу Західного Полісся.

Основною мотивацією до створення курсів Поля (засновниця) називає задоволення *своєї* потреби у таких курсах. Тобто їй самій бракувало такої спільноти, яка організовує курси і зрозуміла, що хоче і може це робити. При створенні спільноти найбільше орієнтувалася на спільноту “Рись”⁵⁰ у Києві та консультувалася з її засновниками — Катериною Капрою (Єфремовою) та Андрієм Левченком. Організація їхньої спільноти та бачення традиційної музики для Полі Запольської є прикладом. Основні характеристики, які перебрала Поля для своєї спільноти:

- традиційна музика як додаткова опція серед культурного дозвілля;
- традиційна музика не тому, що її потрібно “рятувати” чи “відроджувати”, а тому, що приваблює її естетика.

Романтичні ідеї у курсах “Троїстої”. Попри те, що на фейсбук-сторінці курси презентуються як дозвілля і наголос йде на привабливості естетичної складової традиційної музики чи співу, для самої Полі є визначальним факт роботи саме з українською піснею як важливою частиною її ідентичності як українки (витоками своєї зацікавленості традиційною піснею називає Помаранчеву та Революцію Гідності) (див. *Додаток 5*). Для учасниці курсів “Троїста” Олени мотивацією для пошуку такої спільноти став “пошук коренів” (див. *Додаток 4*) (Олена народилася в Тюмені (Росія), а потім переїхала у Чернівці), для Христини ж так само важливе питання традиційної культури (зокрема традиційного співу) як частини її ідентичності. Тож маємо парадокс — курси позиціонують традиційну музику як дозвілля, не наголошують на твердженні, що “фольклор — це там, де корені народу”, проте і для організаторки, і для

⁵⁰ Освітня платформа “Рись”. Веб-сайт. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/>

двох учасниць курсів цей аспект грає чи не найважливішу роль. Тож романтичні ідеї прослідковуються у мотиваціях учасниць спільноти, але на загал такий підхід не пропонується. Позиціонування традиційної пісні як дозвілля приваблює людей з різними мотиваціями, але, як бачимо, постійними учасниками стають ті, для яких традиційна культура (зокрема, традиційний спів) є частиною їхньої ідентичності як українців.

Іншою важливою ознакою романтичності у практиках “Троїстої” є орієнтування на старі записи пісень з сіл. Традиція така, як була збережена (законсервована) на записах з 70-80-х років ХХ ст. є прикладом та своєрідним каноном для учасників спільноти “Троїста”. Основне завдання на спільних співах — якомога точніше відтворення/ реконструкція запису (див. *Додаток 4*). Цікавим моментом є те, що спільнота навіть старається відтворити не тільки особливості співу, а й самого процесу. Наприклад, учасниця Христина каже, що вони не роблять спеціальної “розспівки” перед самим співом, бо, швидше за все, бабусі в селах так не робили. Тут прослідковується одна з найбільш характерних ідей для Передромантичного періоду — тверда перевага простоти сільської місцевості перед містом⁵¹.

Курси традиційної інструментальної музики та співу “Троїста” не можна назвати комунітас та застосувати характеристику антиструктури. Проте можемо порівняти ці курси з грою, про яку писав Йоган Гейзінга у “*Homo Ludens*”⁵², а людей, які відвідують курси назвати ігровим товариством. Гейзінга пише, що ігрові товариства мають тенденцію ставати постійними, що бачимо у випадку з “Троїстою”. Після курсу традиційного жіночого та чоловічого співів, утворилася спільнота, яка має ознаки *нормативної комунітас*. Учасники регулярно (щотижня) збираються задля спільного співу та дбають про спільне проведення часу.

⁵¹ Brodey, Inger. *On Pre-Romanticism or Sensibility: Defining Ambivalences...*

⁵² Гейзінга Й. *Homo Ludens* // переклад з англ. Олександра Мокровольського. Київ, “Основи” — 2004, ст. 19

Учасниця Христина каже, що можна виділити умовних лідерів спільноти, які мають кращі навички зі співу або більш обізнані у традиційні пісні, водночас відчувається атмосфера рівності та щирості, яка виникає тому, що всі зацікавлені та включені у процес. Олена теж повертається в спільноту саме завдяки дружній атмосфері, проте не може сказати, що відчуває себе рівноправним членом дійства, оскільки ще дуже мало знає про традиційну пісню.

У спільноті “Гурба”⁵³ рівноправна атмосфера створена завдяки тому, що всі учасники можуть приносити пісні та навчити їх інших і не існує визначеного лідера процесу. Той факт, що всі учасники зі Львова та львівської області, також створює умови приблизно рівної/однакової причетності до традиції. У спільноті “Троїста” немає обмеження на регіон та всі учасники з різних міст. Тому хтось є більш обізнаний, а хтось менш, що може створювати відчуття нерівності. Саме тому є часто визначений(і) лідер(и) процесу, та завжди відбувається орієнтування на записів співу з сіл.

Завдяки тому, що спільнота орієнтується на записи пісень з сіл, сприймає їх як основне джерело для ознайомлення з традицією, діяльність “Троїстої” лише частково можна назвати *паралельною традицією*. Спільнота пробує максимально наблизитися до традиційного співу “у полі”, але, як пише Ентоні Шей, це ніколи не вдасться⁵⁴. Практики співу спільноти “Троїста” — паралельна урбанізована традиція, яка існує в місті як дозвілля, проте виражених ознак, які б вказували на її вплив на традицію “у полі” не має.

⁵³ Див. 3.1.

⁵⁴ Shay, Anthony. *Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in "The Field"...*

3.3. Аналіз школи “Дорога до персонального звуку”

“Дорога до персонального звуку” — це авторська школа автентичного співу Уляни Горбачевської, співачки та дослідниці українських автентичних пісень. На основній фейсбук-сторінці зазначено, що у рамках школи регулярно проводяться майстер-класи, кожен з яких є з одного боку творчим і живим процесом, що залежить від конкретних людей, обставин і музичного матеріалу, а з іншого - це дуже точна робота через розроблену методика (див. *Додаток 8*). Для аналізу спільноти я провела інтерв'ю з асистенткою Уляни Горбачевської (тобто постійною учасницею майстер-класів) Ясею та учасницею одного майстер-класу Марією.

Яся стверджує, що зацікавилася традиційною піснею, бо завжди хотіла співати, а в академічному середовищі цього бракувало. До підліткового віку вона зовсім не цікавилася традиційними піснями, оскільки це здавалося їй нецікавим та не привабливим. Проте зараз, коли вона вже більше двох років регулярно відвідує майстер-класи традиційного співу та є постійною учасницею школи “Дорога до персонального звуку”, переконана, що *співати пісні свого народу важливо*. На її думку, у народних піснях присутня матриця для українського народу. У словах Ясі також простежуються романтична ідея про протиставлення сільського життя міському як істинного і фальшивого. На її думку в “асфальтованому” житті важко знайти істину, проте у традиційних піснях вона ще є (див. *Додаток 6*). При чому ця істина не суб’єктивна і особиста, а “працює” для всіх українців. На думку Ясі, традиційну пісню може і має співати кожен українець, бо це частина генів (див. *Додаток 6*).

Марія, друга респондентка, окрім того, що була учасницею одного майстер-класу “Дорога до персонального звуку”, є постійною учасницею

спільноти “Гурба”⁵⁵. Для Марії “Дорога до персонального звуку” — інструмент роботи зі своїм голосом та терапевтичний досвід (див. *Додаток 2*). Опис мотивації відвідати майстер-клас Уляни Горбачевської не супроводжували ідеї про пошук коренів та зв’язок з народом. Проте, коли вона співає з “Гурбою”, то “прокидаються забуті пласти її ідентичності”⁵⁶ (див. *Додаток 2*). Для Марії таки важливо співати пісні зі свого регіону і з ними вона відчуває особливий зв’язок.

Майстер-класи “Дорога до персонального звуку” не реконструкторська практика (як, наприклад, заняття “Троїстої”), а театральна. Робота з традиційною піснею тісно переплетена з театральними підходами до роботи: взаємодія з простором, тілом та звуком, спів розглядається як спосіб драматичного вислову (див. *Додаток 8*), а також існує вертикальний спосіб організації процесу — Уляна Горбачевська як лідерка. Попри те, що в описі процесу вказано про спільне творення та контакт між співаками “тут і зараз”, кожна з респонденток характеризує майстер-клас “Дорога до персонального звуку” індивідуальним досвідом, а не колективним. Тому у цьому випадку важко застосувати поняття комунітас та розглядати, як саме проявляється цей досвід тут. Більше присутні ознаки “потокун”, проте він не ставав причиною спонтанного комунітас.

Школу “Дорога до персонального звуку” частково можна назвати нормативною комунітас, оскільки майстер-класи, які мали б дбати за виникнення спонтанної комунітас, відбуваються регулярно. Проте під час процесу вивчення пісень прослідковується чітка вертикальна структура: викладачка/лідерка процесу Уляна Горбачевська, асистентка Яся, і потім усі відвідувачі та відвідувачки майстер-класу. Вертикальна структура не сприяє відчуттю рівності та безпосередньої взаємодії кожного учасника і

⁵⁵ Див. підрозділ 3.1.

⁵⁶ Див. 3.1.

учасниці, що є основними ознаками спонтанних комунітас. Тернер пише, що заради спонтанної комунітас нормативна має *змінити* свою природу, тобто структуру, оскільки виникнення спонтанних комунітас — це справа *благодаті*, а не закону⁵⁷. Враховуючи ці особливості, переживання майстер-класів “Дорога до персонального звуку” є більше індивідуальним, а не колективним досвідом.

З інтерв'ю зрозуміло, що учасниці майстер-класів переживали стан “потоків”, який не спричиняв виникнення спонтанної комунітас. Марія відчувала стан повного зосередження на процесі та казала, що часом їй було складно, але вона про це не думала, адже це приносило їй задоволення. Яся каже, що під час першого майстер-класу відчула себе “на своєму місці” і відтоді вертається саме за цим. Також для обох респонденток важливим є не сам процес майстер-класу, а отримані результати. Наприклад, Марія, учасниця одного майстер-класу, каже, що важливою для неї була робота з власним соромом та нові можливості її голосу. Вона розглядає майстер-класи як послугу, за яку вона заплатила гроші. Потреби у цій послугі не виникало ще раз, тому більше вона не поверталася. “Вечорниці з Гурбою” Марія відвідує регулярно, оскільки там для неї суть в процесі та середовищі, на відміну від школи “Дорога до персонального звуку”.

Уляна Горбачевська продумала механізми/техніку, яка має на меті максимально наблизити учасників та учасниць майстер-класу до автентичного виконання. На її думку, автентичне виконання/спів — це робота не так з текстом, як зі звуком, який вона називає “ритуальний гук”⁵⁸. Основою є старі записи співаків та співачок з сіл, і також діє принцип “чим старіше, тим більш автентичне”. Як опозицію, антонім до

⁵⁷ Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play...*

⁵⁸ Олена Занічковська. *Артдилери – S3E2 – Уляна Горбачевська, українська архаїчна пісня// Radio Skovoroda*. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://podtail.com/podcast/radio-skovoroda/--s3-2/> (25.02.2021)

“автентичного виконання”, Уляна Горбачевська вважає, виконання сценічне, яке розвинулося під час Радянського союзу. На її думку, необхідно повертатися до традиції більш давньої, ритуальної, яка не зазнала впливу “клубної культури”⁵⁹. Тож основою для роботи з традиційною піснею є записи “з поля”, а розучування відбувається у контексті театральних-тілесних практик. Школа “Дорога до персонального звуку” розвинула свої інструменти роботи з традиційною піснею, які є реконструкцією не форми, а принципів роботи зі звуком. Тож школа “Дорога до персонального звуку” має потенцію стати паралельною традицією через розробку своїх механізмів роботи з традиційною піснею, хоч і спираючись на записи з сіл як на канон.

Отже, особиста мотивація учасників спільнот долучитися дуже різна, проте можна виділити спільні аспекти. *Ознаки романтичних ідей*: зв’язок з предками та пошук коренів у фольклорі, протиставлення сільського як істинного міському як фальшивому. Більше того спільнота “Троїста”, наприклад, позиціонує традиційну пісню і свої курси як цікаве дозвілля, а позиція “фольклор — це там, де корені народу” не пропонується на зовні. Проте залишаються у спільноті ті, для яких це твердження правдиве і важливе. Школа “Дорога до персонального звуку” на зовні позиціонує себе як курси для охочих “відкрити”/ знайти свій “справжній” голос через традиційну пісню, проте після тривалого часу співпраці для учасників важливим стає переконання, що традиційна українська пісня — це частина генетичного коду українців, і в ній захована істина.

Спільноти “Гурба” та “Троїста” мають ознаки нормативних комунітас, адже організують регулярні спільні співи, що сприяє виникненню спонтанних комунітас. Під час самого процесу спільноти “Гурба” та “Троїста” орієнтуються на горизонтальну структуру, що сприяє відчуттю рівності, інклюзивності та відкритості. Досвід у цих спільнотах

⁵⁹ Там само.

— колективний. На противагу досвід майстер-класу у рамках школи “Дорога до персонального звуку”, переважно, особистий. Під час співу разом учасниці можуть відчувати стан потоку, проте він не спричиняє виникнення спонтанних комунітас. Одним з припущень на наступні дослідження є те, що свідомий вибір горизонтальної структури — це міське бачення сільського життя, де всі рівні, вільні і чесні (проте сільські реалії зовсім інші).

Кожна зі спільнот є проявом урбанізованих практик традиційного співу, що можна назвати паралельною традицією сьогодення. У своїх підходах роботи з традиційною піснею учасники та організатори дуже чітко орієнтуються на традицію “з поля”, проте результат цієї роботи має на неї різного рівня вплив (найбільше це проглядається в діяльності Музичної майстерні “Турба”).

Важливою знахідкою з інтерв’ю та аналізу діяльності спільнот є те, що “найбільш” автентичною народною піснею усі вважають ту, якій щонайменше 50 років (записи такої давності теж найбільше цінуються); а це ті практики “у полі”, які не зазнали, або мало зазнали впливу паралельної сценічно-хорової традиції під час Радянського союзу.

ВИСНОВКИ

Дослідження практик традиційного співу в аматорських середовищах Львова виявило основні аспекти мотивацій аматорів долучатися до таких спільнот; а також принципи організацій, що дозволило підтвердити гіпотезу, що урбанізовані практики традиційного співу — це нова паралельна традиція.

З 70-х років минулого століття відновився інтерес до традиційної музики серед дослідників-фольклористів, що призводить до заснування фольклорних гуртів у містах. Проте лише у 2010-х роках традиційна музика стає доступною для ширшого загалу, що означало набуття ознак міського опційного дозвілля. З відмінних ознак між урбанізованою традицією та традицією “у полі” є *опційність, десакралізація та інші форми навчання*, проте спільним є спосіб — навчання у процесі (learning by doing). Попри те, що кожне міське середовище відрізняється одне від одного, основні ознаки залишаються спільними. Таку урбанізовану традицію цілком можна назвати паралельною традицією, оскільки за основу вона бере практики “з поля”, проте винаходить свої підходи до роботи з традиційною музикою, зокрема піснею.

У мотивації аматорів долучитися та *залишитися* до львівських спільнот (Музична майстерня “Гурба”, “Троїста” та школа “Дорога до персонального звуку”) визначальними є переконання, що фольклор — це корені народу; українська традиційна пісня — частина генетичного коду українців, а також те, що у ній захована істина. Також прослідковується романтична ідея протиставлення села і міста (як правдивого, істинного, природного, ірраціонального — фальшивому і раціональному).

В організації процесу співу спільноти “Гурба” та “Троїста” орієнтуються на горизонтальну структуру, що сприяє відчуттю рівності, інклюзивності та відкритості. Досвід у цих спільнотах — колективний. На

противагу досвід майстер-класу у рамках школи “Дорога до персонального звуку”, переважно, особистий. Під час співу учасниці можуть відчувати стан “потоків”, проте він не спричиняє виникнення спонтанних комунітас, адже існує чітка вертикальна структура. Одним з припущень на наступні дослідження є те, що свідомий вибір горизонтальної структури — це міське бачення сільського життя, де всі рівні, вільні і чесні; а бажання це відтворити/реконструювати у місті теж є одним з проявів романтичної ідеї про протиставлення села і міста.

Кожна спільнота орієнтується на записи пісень з сіл, і керується принципом “чим старіше, тим краще”. “Найбільш автентичною” вважається та пісня, якій щонайменше 50 років, оскільки тоді буде найменше помітно впливи іншої паралельної традиції — сценічної-хорової. Таким чином можна вважати, що урбанізована практика традиційної пісні є опозицією до сценічно-хорової традиції; вона орієнтується на неї як на анти-приклад, проте як паралельна традиція теж має можливість впливати на практику “у полі”.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Монографії та статті:

1. Гейзінга Й. *Homo Ludens* // переклад з англ. Олександра Мокровольського. Київ, “Основи” — 2004, ст. 19
2. Колесник О. *Романтизм як трансісторичний феномен та його інтерпретації*. *Культура і сучасність* 2:63-68
3. Стеблин-Каменский М. Становление литературы / М. И. Стеблин-Каменский. *Мир саги. Становление литературы*. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1984. – 246 с.
4. Brodey, Inger. *On Pre-Romanticism or Sensibility: Defining Ambivalences* // A Companion to European Romanticism / ed. Michael Ferber // Blackwell Publishing Ltd, 2005, — p. 10-28
5. Giurchescu, Anca. *The Power of Dance and Its Social and Political Uses*. *Yearbook for Traditional Music* 33 (2001): 109-21. Accessed May 26, 2021. doi:10.2307/1519635.
6. Miller, Stephen. *The Athenæum: The Folklore Columns (1846-9)*. *Folklore* 122, no. 3 (2011): 327-41. Accessed May 26, 2021. <http://www.jstor.org/stable/41306605>.
7. Shay, Anthony. *Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in "The Field"* — *Dance Research Journal* 31/1 (Spring 1999), p. 29-56
8. Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications, 1982 — p. 20-61

Ресурси мережі Інтернет:

1. Єфремов Євген, «2.3 Народна пісня «курця» та «здорової людини» – Євген Єфремов | Історія традиційної музики» // Youtube-канал «Рись», [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=rUUvoBWIVdA> (09.09.2020)
2. Єфремов Євген, «1.1 Шість головних фактів про традиційну музику — Євген Єфремов / Традиційна музика і наука про неї» // Youtube-канал «Рись», [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=-AZ06wRk0Fc> (03.09.2020)
3. *Український національний хор ім. Г. Верьовки* [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://veryovka.com/history/>
4. Капра К., Левченко А. «Бути чи не бути — Олег Бут». Подкаст “Ріж вірьовку”. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcast-6.html> (03.10.2020)
5. Капра К., Левченко А. «Майбутнє спільноти — Катерина Єфремова». Подкаст “Ріж вірьовку”. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcast-13.html> (01.12.2020)
6. Капра К., Левченко А. «Менторство для молодих гуртів — Андрій Дутко». Подкаст “Ріж вірьовку”. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcast-11.html> (13.11.2020)
7. Капра К., Левченко А. «Спів як терапія — Віра Ібрямова-Сиворакаша». Подкаст “Ріж вірьовку”. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcast-7.html> (16.10.2020)

8. Курси традиційної музики “Троїста”. Фейсбук-сторінка. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://www.facebook.com/troiista>
9. Олена Занічковська. *Артдилери – S3E2 – Уляна Горбачевська, українська архаїчна пісня// Radio Skovoroda*. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://podtail.com/podcast/radio-skovoroda/--s3-2/>
10. Освітня платформа “Рись”. Веб-сайт. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/>
11. Освітня платформа “Рись”. *Навчальні матеріали. Подкаст “Ріж віршовку”*. [Електронний ресурс]. — режим доступу: <https://rysproject.com/podcasts.html>

Інтерв'ю із засновницею «Музична майстерня “Гурба”» Анною Черноус (етномузикологиня)

І: Які основні напрямки вашої громадської організації?

А: Ми з самого початку визначили три основних напрямки роботи майстерні, дослідницький (це наші експедиції зі збору фольклору по Львівській області), просвітницький (організація майстерок та вечорниць) та виконавський (гурт “Трояка Ружа”). Проте ми потім зрозуміли, що то не наше, гурт. Гурт передбачає створення продукту, а це не є живий фольклор, воно не дозволяє привносити свого авторського моменту.

І: З піснями якого регіону ви працюєте?

А: Ми просимо людей приносити пісні Львівської області, а якщо ширше, то з Галичини. Далі не берем, бо далі і без нас є кому співати, ми тут живемо, потрібно пам'ятати, звідки ти сам. А люди мало знають про львівську традицію, а вона живе! І то не співають якісь там старші бабці, а прості жінки, яким по 40-50 років. Це круто. Це треба вивчати. Ну але, звичайно, там більше співають, де є гурти, де є клуб чи народний дім. Тоді це більше спонукає людей співати і не полишати ту традицію.

І: Чи є серед учасників люди не зі Львова?

А: Офіційних учасників немає. Але є дівчата з Любіня! Вони реально приїжджають на наші події, їм то дуже цікаво.

І: Як проходять вечорниці?

А: Ну це взагалі дуже атмосферна подія. Кожен приносить із собою якісь плячки, за галицькими рецептами бажано. Спочатку ми з Христею ще приносили якісь пісні, якусь програму, а тоді вирішили запитати: “А чого ви хочете?”. І так люди почали приносити свої пісні і вчити одне одного. І то так гарно, таке відчуття, ніби я сиджу за столом на гостині з дитинства. І це так класно, що різні люди приходять. У нас слух і вокальні дані не важливі. Усі разом: хтось гуде, а хтось класно співає.

Інтерв'ю з учасницею спільноти “Гурба” Марією (26 р., рекрутерка)

I: Як ти зацікавилась традиційною піснею?

М: Моя подруга Еля сказала, що є класна музична майстерня Гурба її організовує моя однокласниця Христя Попович. Давай підемо поспіваємо, бо це буде кльово. Я трохи займалася співами. Мені друзі подарували сертифікат на вокал на день народження. Ці співи, на які я ходила були трохи попсові. Віддавна мені подобалася народна пісня. У селі я пам'ятаю веснянки і багато колядували. Коли я пішла на “Гурбу”, то зрозуміла, що багато знаю. Чула в дитинстві. Але знаю це в якомусь регіональному варіанті. Мені це стало цікаво, я більше сконцентрувалася на народній пісні. Приходили різні люди. Ми не тільки там співали, ми говорили про обрядовість: в кого як, що було, які традиції, церковні свята, празники, світські зустрічі, що на них співали, говорили, які символи фізичні, ментальні використовували люди. Через те мені цікаво з “Гурбою”, бо є різні люди і практика співу без плану, а така терапевтична.

I: Чи тобі важливо, що пісні, які ви співаєте, тобі близькі і вони саме з Львівської області?

М: Аж такої прив'язки немає. Пригадується багато пісень, які я забула. Це якийсь такий дивний феномен, що ніби ти їх знаєш нізвідки. В мене немає якоїсь прив'язки до якогось дня, свята. Виникає якась пісня - і ти її просто знаєш, і від того постає якоесь дуже гарно. Ці пісні в моїй голові. Прокидаються забуті пласти, що стосуються моєї ідентичності. Через це мені цікаво. Я слабше знаю, які пісні співали в моєму селі чи в моєму регіоні. Всі співали подібні пісні від села до села. Творчість передавалася усно, пісенників не було. Співали по-різному, але співали про одне.

I: Я розумію, тобі цікаво розвиватися в співі, досліджувати свій голос і народні пісні підійшли якраз для цього?

М: Я була на майстер-класі Уляни Горбачевської. Вона сильна виконавиця. В неї був триденний майстер клас по народній музиці. Пісні зшивають докупи, зцілюють ніби. Раніше практика співання була дуже терапевтична. Українські пісні про дуже глибокі речі. Дуже символічні речі. Мені теж дуже добре з цим. Мені важливі слова, розуміти

якийсь зміст, і щоб воно якимось чином мені персонально резонувало. Я була лише на одному майстер-класі Уляни. У мене власні сумніви, чи я вмію співати. В мене свої внутрішні речі, пов'язані з голосом і співом. Також ми з Уляною розбирали зміст. Мені важливо розуміти історію, яку я переспівую, навіть якщо вона не моя. Про що співаю – мені це важливо. Наприклад, «Зелене листя, білі каштани» - це така довга історія нещасливого кохання. Тут так багато повторів, що вони стають медитативні. З'являється стан потоку. На "Гурбі" нема такого, що хтось помиляється чи неправильно співає. Дуже добре ллється пісня. Є взаємодія з людьми, з якими ти не знайомий, є точка дотику. І ця точка дотику – це спільна творчість, гарний процес, ніби медитація.

І: Думаєш, що стан спільного потоку можливий завдяки медитативності пісень чи ти помічала ще якісь інші аспекти?

М: Для мене він можливий, бо ми знаємо, про що ми співаємо, про що ми говоримо. З новими піснями можливо трошки важче. Проте всі знають цю розповідь і через манеру співу її передають і вона часто якась подібна, однакова, логічна. От часто на Гурбі: «Ви відчуваєте, що це треба заспівати двічі, повторити?» Так. Є якась спільна логіка, спільне чуття того, що відбувається.

І: Чи можеш назвати найважливіші для тебе аспекти майстер-класу Уляни?

М: Важливим аспектом для мене є звукозабір, як ти береш звук. Це співати всім тілом, включати всі резонатори, почути окремо, як ти резонуєш головою. Цільне відчуття звуку, попадання в свій правильний стан. Ми його назвали «трубою», через яку проходить наш звук. Коли ти зібраний, зцілений, та труба непохитна, тоді ти добре співаєш, ти попадаєш в ноти. Тоді не стоїть питання техніки. Стоїть питання, як ти хочеш це зробити, в якому своєму власному звуці ти хочеш цю пісенну історію огорнути. Тому відносно інших технік звукозабору для мене було – це стовп, провідник, труба, якісна взаємодія з іншими. Для мене персональна річ: попрацювала з відчуттям сорому, бо я ніколи не співаю сама. Почала співати сама.

І: Чи були такі можливості на Гурбі? Чи в Гурбі ви співаєте разом і немає такого, що хтось один співає?

М: На "Гурбі" рідко хтось може співати сам. Хтось може заспівати якусь пісню, щоб ми нагадали, бо ми не пам'ятаємо мелодії. Всі інші потім включаються, зрозуміли і пішли далі. Такого нема, що хтось виконує, а хтось слухає.

I: Чи це можна назвати основною особливістю Гурби, що ви співаєте саме разом?

М: Так. Ми говорили з друзями і зрозуміли, що люди вже зараз не співають разом. У нас це частково є, але це вже не є звично. Гурба – ти приходиш, щоб познайомитися з іншими людьми, піснями, традиціями, навчитися чогось нового поспівати. Це круто! У мене є план: остання п'ятниця місяця – це Гурба. Але зараз карантинні обмеження. Немає можливості зустрічатися.

I: Що для тебе є особливим на Гурбі, чого не було на майстер-класі Уляни Горбачевської?

М: Майстер-клас Уляни – це комерційний проєкт, на який ти приходиш і вчишся. А “Гурба” – це про середовище, традицію і спільність. Тобто ми не тільки співаємо. Люди приносять всякі смаколики, ми їмо, чимось ділимося. Згадуємо свята, празники, традиції, пісні, як що робили, як оформлювали, про що говорили в сім'ях з нагоди різних свят. Є стале середовище. Але постійно нові люди приєднуються. Приносять щось нове, що ти не знав, нові пісні. Робиш від себе якийсь вклад і від цього супер класно. Люди самоорганізуються, є координатори, є Христя і Аня. Але вони не приходять з програмою. Вони питають, що б ми заспівали сьогодні. Хтось пропонує. Ніхто не є проти. Хтось приходить із чимось своїм. Дуже гарно.

I: Така дуже відкрита спільнота до всього. Якщо вибирати, то тобі важливіше пісні, нові пісні чи сама спільнота, середовище?

М: Мені здається, що спільнота. Це власне спільнота, через яку я дізнаюся щось нове, якісь інші пісні, коляди, різницю між ними. Це люди, з якими ти на одній хвилині. І це виливається, що пізніше всі разом співають. Спільнота, відкритість людей в цій спільноті. Мені подобається співати з кимось. Ця традиція пропала. Раніше співали постійно в гостях, на празнику, на весіллях. Ми були на весіллях, де люди вже не співали разом. Я туди йду, щоби знати, як це співати разом і забрати це у свій світ. Цей стан потоку полегшуючий, підтримуючий. Кажуть, що є така річ, виспівався і стає легше.

I: Чи можеш назвати перші асоціації, пов'язані з традиційною піснею?

М: Глибина, сила, правда.

Інтерв'ю з учасницею спільноти “Троїста” Христиною (24 р., арт-директорка)

І: Як ти зацікавилася традиційним пісню та співом?

Х: Я вчилася в музичній школі, співали ми завжди з дитинства. Народна пісня відкривалася для мене через спів тіток, бабусь, дідусів, на родинних празниках в селі. Ми просто сідали та й співали. Хор “Жайвір”, церковний хор – це був спів по партитурі. Безпосередньо з народним співом я познайомилася в театрі УКУ. Цей спів для мене відкрила Надя Тарнавська. Я з нею відчула всю міць народного коріння. Я чула як вона співає: “О, я теж так хочу”. Найбільше традиційний спів підтримували в мені різдвяні традиції. Ми кожного року організовували вертепи і з кожним роком все більше і більше співали давні колядки, невідомі для широкого загалу.

І: Чи можеш пригадати, що нового навчила тебе Надя Тарнавська і чим воно відрізнялося від того, що ти вже знала?

Х: Постава голосу. Зазвичай, як мене вчили співати до того – це класичний звук “о”, максимальна синергія в хорі. А тут набагато все простіше. От так, як ти відчув, так і співаєш. Звук йде із глибини, із всього єства. Я дуже люблю цю розспівку, коли дістаєш звук майже із тазового дна. Я постійно згадую ці вправи і пам'ятаю, що все, що ми співаємо йде із середини.

І: Ти багато відвідала майстер-класів Наді?

Х: Я була в театрі пів року. За той час вона проводила звичайні заняття, потім були індивідуальні заняття, потім вона проводила майстер-класи полтавської, поліської пісні.

І: Тобто, якщо я правильно розумію, у випадку з Надею тобі був важливий її підхід, як вона працює, як вона пояснює?

Х: Не тільки. Новизна репертуару теж мене цікавила. Пісні, які я до цього не знала, не чула – це теж було для мене важливо. З'явилося середовище людей, яким це теж було цікаво. Класно співати самому, ще й прикольно співати з кимось в два голоси, в три голоси. В гурті співати з'єднується багато енергії і це мене так заряджає, що просто!

I: Чи є такі відчуття з людьми, які відвідують курси Троїстої?

X: Вони трохи інші через те, що інші люди. Людей насправді ще зовсім небагато і немає відчуття невимушеності. Тут ми ніколи не розспівуємося і десь аж під кінець розуміємо, що звучимо краще. Спочатку було дивно: як так починати співати і не розспіватися. Але я собі проводжу паралель: хіба бабці в полі колись розспівувалися? Тут манить мене така якась безпосередність

I: Як ти взагалі зацікавилася курсами Троїсти? Який був твій перший курс?

X: Перший і єдиний поліський спів за Аллою та Юрієм Ковальчуками. Це був період після різдвяних свят, коли свята вже відходили і Мальва скидає, що буде оцей майстер-клас.

I: З яких регіонів були ці колядки?

X: Це було все зі Сварицевичів, фактично з двох сусідніх сіл Північного Полісся.

I: Як все відбувалося?

X: Нема класичної побудови заняття. Ми багато слухали. Завжди включаємо запис бабусь і слухаємо, як вони співають: ще раз слухаємо, ще раз слухаємо. Заспівали самі, прослухали, ще раз заспівали. Тобто намагаємося зробити свій спів класично-народним, якщо так можна сказати. Стосовно самого майстер-класу в Алли та Юрія було таке, що вони не нав'язували якоїсь манери, були якісь моменти, на яких вони акцентували. Ми старались відтворювати слова, оці голосні не просто по звучанню, а ще й по будові артикуляції апарату. Вони розказували нам зі свого досвіду, бо вони в цьому живуть.

I: Чи тобі важливіше робота зі своїм голосом, робота з технікою чи нові пісні?

X: Складне питання... Напевно, пісні більше. Якщо я розглядаю це зі своєї позиції, яка в мене є зараз, розумію, що якась база в мене є і, напевно, цікавіше вчити, шукати щось нове. Але це не означає, що техніка і робота над голосом мені не важлива.

I: Чи продовжуєте ви спілкування з учасниками майстер класу після того?

X: Так. Кілька тижнів після майстер-класу ми оце зібралися і кожного тижня ми співаємо. На майстер класі нас було людей плюс-мінус двадцять, то зараз, враховуючи, що не всі були львівські, троє-п'ятеро на репетиціях, тобто мало. Але регулярно,

стабільно ми співаємо. Ми збираємося співати просто для себе, бо всім цього хочеться. Вирішили, що треба себе якось мотивувати і підсилювати, то ми на початку березня десь записали дуже просто, дуже швидко одну веснянку, яку ми вчили. Тепер видно результат роботи, рухаємось далі.

I: Чи ці співи — це підготовка то чогось, репетиції чи суть сама в процесі?

X: Суть в процесі. Заглиблюємось далі в поліську пісню, рівненську і беремо далі пісні обрядового циклу — пісні, які відповідають сезону. Хочемо на Зелені Свята поїхати у Сварицевичі. Крім того, якщо хтось хоче вивчити пісню із іншого регіону, він приносить записи, ми прослуховуємо і співаємо.

I: Чи можеш сказати, що тебе найбільше тримає в цій спільноті? Те, що ви щось дізнаєтеся, щось шукаєте чи більше самі люди ?

X: Я б сказала - сама пісня. У мене був період: я закінчила музичну школу, закінчився мій додатковий хор, була в церковному хорі. І коли я зрозуміла, що мені ресурсів на церковний хор не вистачає, але іншого співочого середовища в мене нема і я розуміла, що мені треба умовно якусь регулярну пісню. Мене тримає співоче середовище. Люди можуть змінитися, але мені важливо мати цю співочу свою тусовку.

I: Чи відчуваєш ти особливе завдання вчити українські традиційні пісні, чи ні?

X: Я це так не формулюю, але воно в мене загалом є. Це частинка мене. В мене мама дизайнерка одягу і вона зі студентських років збирає народні строї. Для мене одягнути стрій – це свято. Для мене народні традиції і той самий вертеп – це дуже важливо. І плекати, пропагувати – це теж. Хоча я це ніколи не формулювала як свою місію. Це просто як природна частинка мене, без неї мене нема.

I: Чи ти можеш сказати три-чотири асоціації, коли ти чуєш словосполучення «традиційна пісня»?

X: Голос, енергія, коло. Коло як середовище людей. Це люди, які стоять в колі і співають одне до одного. Бабусі. Надя Тарнавська, яка мені це відкрила. Тепло.

Інтерв'ю з учасницею спільноти “Троїста” Оленою

I: Як ти дізналася про майстер-класи Троїстої?

О: Мене дуже давно цікавив автентичний спів, від якого мурашки по шкірі біжать. Але в моєму середовищі, на жаль, ніколи не було людей, які б були долучені до нього. Все, що мені попадалось – це такий собі нафталінчик, від якого дуже тхнуло. Назвати автентикою це не можна було. Мені це не подобалося. Я перебірлива в цьому плані. В мене друзів не було у Львові з такими зацікавленнями, як у мене. Але бажання спробувати себе в тій самій скрипці народній були. Мені ніяк не попадалося так, щоб все співпало: люди, час, твій внутрішній стан. І от нарешті минуло року мені фейсбук запропонував курс Троїстої. Насправді, це було дуже відкриття для мене. Я дуже відпочиваю там емоційно.

I: Чи хтось інший вчив тебе пісень, і що тобі там не подобалося?

О: Майстер-класи я не відвідувала. Я не знала, що таке проводиться в Україні. Я була в інформаційній бульбашці. Через це в мене було враження, що справжнім автентичним співом ніхто не займається. В мене знайомі в Польщі є. Вона займається танцями. Вона сама полячка. Їздять на фестивалі в Польщі.

I: Який був перший майстер-клас в Троїстій, які були перші враження?

О: Крутезні. Оскільки я людина, що захопила академічні знання зі скрипки, то тут по-іншому. Просто взяти скрипку, без цього всього! Я мала можливість заграти так, як «вуйко на весіллі»! Хотілось чогось живого, справжнього.

I: Чому ти вирішила знову доєднатися до курсів, що тебе зачепило?

О: Коло спілкування. Там збираються цікаві люди. Там можна спробувати щось нове. Для себе відкрити. Забути про буденність: дім – робота, дім – робота. Поспілкуватись з кимось на цікаві теми. Це дуже гарна можливість, яка тебе до нічого не зобов'язує. Ти отримуєш колосальне задоволення від цього.

I: Що тобі було важливіше: пісні чи спів?

О: Все йде поетапно. Тобто спочатку, коли ти приходиш, емоції від людей. Потім ти починаєш співати чи грати. Приборкуєш свій голос чи музичний інструмент, і ти весь занурюєшся в техніку. А вже потім, коли починаєш себе відчувати вільніше, починаєш цікавитися, а звідки ця пісня, чим відрізняється виконання цієї пісні від інших. Йде поетапність. Спочатку ти не можеш занурюватись повністю. Потім починаєш ставити перед собою якісь вимоги, як це має звучати, як ти це маєш зробити. Треба піти ще на якісь курси, треба десь попрактикуватись. А вже потім починаєш розуміти, що треба вивчати історію виконання, хто, де співає. Підписалась на одного блогера, другого, подивилась кілька відео, лекції. Спочатку я підписалась на кілька груп в соцмережі, які популяризують це, а потім вже почала вчитуватись у ту інформацію, яку вони подають. Інформації дуже багато. Вона є складна. Насправді, я себе почуваю лузером серед дівчат, які знають різні пісні, веснянки, до якого числа вони мають співатися. Зараз піст, вже веснянки не можна співати. Кожен день – це якесь відкриття.

I: Чи ти дотримуєшся цієї спеціальної “техніки”?

О: Взагалі, це глибина занурення в тему. Спочатку ти йдеш просто, щоб співати. Але з часом розумієш, що ми не просто співаємо, а відтворюємо максимально так, як воно було колись. Якщо колись на це були якісь правила, то потрібно цих правил дотримуватись. Просто піти погорлопанити можна на кухні чи у ванні. А коли ти цікавишся конкретною тематикою, треба її більш серйозніше сприймати. Є циклічність пісень, відповідно треба цього дотримуватись. Зараз співаємо веснянки, веснянки закінчуються, потім готуємось до Паски, потім Івана Купала і т.д. Тобто треба знати, коли яку пісню співати. Це дуже важливо. І дуже добре, що є люди, які це знають. Якщо ти хочеш співати, ти мусиш цікавитися тематикою, слухати лекції або просто спілкуватися з людьми, які трошки більше знають, ніж ти.

I: Чи збираєтесь ви разом співати після спільного майстер-класу?

Збирались. Я зараз трошки випала зі зборів, але дівчата збираються. Адже спів – це так, як спорт, треба бути в формі. Якщо ти хочеш співати, ти мусиш постійно себе тренувати. Дівчата, хто має можливість, ходять постійно. Ми домовилися, що раз в тиждень, якщо буде приміщення, ми збираємося. Ми закидаємо, що будемо співати.

I: Які пісні ви вибираєте, щоб разом співати раз на тиждень?

О: Ми домовилися, що ми пройдемо коло обрядових пісень року. Вибираємо пісню, подивилися, як вона звучить, щоби прийти підготовленим на зустріч, бо це тоді буде марне витрачання часу. Треба домашнє завдання підготувати. Вам важливіше, щоб це була пісня з певного часу року, а не з якого вона регіону, наприклад, чи ви якось поєднуєте це?

І: Чи ти відчуваєш важливе завдання вивчати саме українські традиційні пісні?

О: Однозначно це мають бути українські пісні. Мені цього бракує, мені цього хочеться.

І: Чи можеш описати процес, який відбувається, коли ви разом співаєте?

О: Це цікаво, незвично, захоплює, хвилює і тішить, що є такі люди, що цікавляться.

І: Що дуже важливе на ваших зібраннях?

Атмосфера. Ти маєш відчувати те, що тебе приймає колектив. Мають бути люди, які розуміють, чого вони сюди прийшли, що вони роблять. Люди, які є одностудцями. Ти пам'ятаєш, чого ти прийшов і чого ти хочеш. Має бути людина, яка їх об'єднає, задасть темп, настрій. Поля відчуває відповідальність і задає темп заняттям. Але були рази, коли ми збирались без Полі, ми добре організувались.

Інтерв'ю із засновницею спільноти “Троїста” Полею Запольською (аніматорка-мультиплікаторка)

І: Як ти зацікавилася традиційною музикою?

П: Після Помаранчевої Революції. Ми з другом почали шукати якісь такі середовища, де би нас могли чогось навчити. Через пісню прийшла. Мені це було важливо. Я взагалі це пов'язую ще і з Революцією Гідності (...), мені важливо, що я вивчаю, співаю, поширюю українську традиційну музику і пісню, зокрема.

І: Чому ти вирішила створити курси традиційної музики у Львові?

П: Мені чогось такого не вистачало. У Львові багато театру, пісні в театральних практиках. А я більше підтримую підхід Каті Капри і Андрія Левченка: українська традиційна пісня — це дозвілля, це круто, це красиво.

Інтерв'ю з учасницею школи “Дорога до персонального звуку” Ясею (23 р., музикантка)

І: Як ти зацікавилася народною піснею?

Я: Коли я була мала, я ніколи не цікавилася народною піснею. В мене бабця лемкиня. Вона співала в тріо сестер Байко. Але це був більше академічний спів. До народної пісні мене не тягнуло. Коли мені мама говорила, що я знаю мало народних пісень, мене це не цікавило. Зараз мені складно згадати, як я прийшла до народної пісні. Я пам'ятаю, як я перший раз прийшла на “Даху Браху”. І я тоді зрозуміла, що це оригінально. Мене тягнуло “на ліво” від академічного співу. Пам'ятаю, як мене занесло до Наталки Половинки на майстерню. Я дуже багато речей переосмислила, переоцінила, відкрила для себе і почала мислити в іншому керунку. Хто я, що я і чого я хочу? Ми там і народні пісні співали, але здебільшого романси. Через пів року я зрозуміла, що мені ще чогось бракує. Ще до Наталки Половинки я була на гуртку “Кря-Кря”. Ми почали вчити пісні з “Древа”, і для мене це все було відкриття насправді. І тут я розумію, що це так круто, що мені подобається це багатоголосся, що я можу так співати. Це мене підштовхнуло до народної пісні.

І: Коли ти вперше відвідала майстер-клас Уляни Горбачевської?

Я: У жовтні 2019 року прийшла на майстер-клас до Уляни Горбачевської. Була дуже невпевнена в собі. Знала, що щось трошки можу співати, чисто в ноти попадаю. Коли я прийшла до Уляни, то відкрила в собі якісь можливості. Я сильно в себе повірила тоді. І зрозуміла, що якщо мені це виходить, то я не можу не співати. Я ніби присягнула в цей момент. Пісня, я з тобою! Це до кінця життя. Уляна дуже сильно в мене повірила, залучила мене в свій проект опери, взяла мене асистенткою до себе на майстер-клас.

І: Чи ти була на інших майстер-класах? Чим вони відрізнялися від майстер-класу Уляни?

Я: Пам'ятаю майстер-клас Ганни Коропніченко. Ще я була в Домініки Чекун. І тиждень тому я повернулася з Карпат. Була в Ганни Охрімчук. Насправді, всі ці майстер-класи дуже корисні, дуже цікаві. Ми вчили, як звук формувати технічно. Це добре. Ганна Коропніченко вчила, як вимовляти слова, проговорювати. Це було цінно і цікаво. В

Домініки Чекун ти можеш навіть не співати, а просто дивитися, як вона співає, і це вже цікаво і цінно. В Уляни ми докопуємося до глибини звуку. Виходить терапія. Людина дозволяє співати собі грубо, дико, некрасиво. Вона звільняє свої обмеження та рамки суспільні, гарно, красиво і т.д. Вона це все з себе скидає і зустрічається реально з собою, зі всім, від чого вона ховається. Цей звук дуже зцілюючий. Це звучить пафосно. Мені подобається психологічний аспект роботи з людьми і зі співом загалом. Оце зшиття людини самої з собою. Це про цілісність. Ми дуже розірвані. Тут голова, тут в нас тіло, тут в нас емоції. Ми ходимо в якомусь хаосі. Такі штуки як спів, автентичний спів, народний спів, коли ти кидаєш собі виклик вийти за межі дозволеного, воно насправді повертає тебе. Ти починаєш ставити собі питання: хто я, що я? Воно зцілює, зшиває. Я відкрита до будь-яких майстер-класів. Вихід з зони комфорту – це завжди дуже крутий досвід.

I: Чи це можливо з традиційною піснею, чи можна будь-яку пісню взяти?

Я: Я думаю, що це не так важливо, щоб це була народна пісня. Але саме в народних піснях для нас українців захована якась матриця. Цим пісням тисячі років. Вони не просто так дожили до сьогодні. В них є який код, який сидить в наших генах. І коли ми співаємо народну пісню. Десь наші гени знаходять цей потік свій український. Істинність ще є в цих піснях. І коли ми співаємо, ми з нею зливаємося. Співати пісні свого народу – це дуже важливо. Це поєднує людину саму з собою, з її корінням, з її землею і суспільство загалом.

I: Якби ти співала пісні іншого народу, чи були б такі самі відчуття?

Я: Цікаве питання. Я дуже би хотіла навчитися грузинських пісень. Я сподіваюся, що в мене колись буде цей досвід і я навчуся. Але чи воно має такий самий ефект, я не знаю, бо я так не пробувала. Дуже грає роль відчуття приналежності до народу. Коли я співаю веснянку українську я розумію: воно – моє, що це я. вона десь в мені сидить.

I: Як відбувається розучування тобою нової пісні?

Я: Переважно, це з якихось старих записів. Найкрутіший досвід розучування нових пісень був для мене, коли ми готували оперу і Уляна відкопувала старі архіви складних поліфоній, де могло бути чотири-п'ять голосів. Ти намагаєшся зачепитися за конкретний тембр конкретної бабусі і зрозуміти, куди він рухається. У музичній школі це як відбувалося? Ми писали музичні диктанти. Але це грали десять разів, ми це

записуєм. Ті мелодії порівняно з нашими поліфоніями були в тисячу разів легші. Але я як звикла? Я чую цю мелодію і зразу нотками її пишу, так як ми в школі це робили. А тут я мусила перебудувати свою свідомість сприйняття музики і слуху загалом, що я нічого не записувала нотами. Ми просто запам'ятовуємо це. Як це можливо запам'ятати? Але якось навчилася і почала це запам'ятовувати. В голові в тебе робиться така схемка, куди рухатися. І в принципі, коли ти це співаєш. Ти вже інтуїтивно відчуваєш, що тут голос має піти так, а тут так. На початку для мене було незрозуміло, як це можна почути і вивчити всім разом, не записуючи жодної ноти. Так я вчу на слух. Запам'ятовую, мугикаю, тисячу разів повторюю.

І: Розкажи про свої враження від першого майстер-класу Уляни.

Я: Насправді, я прийшла на майстер-клас зі скептичним налаштуванням. Почали ми робити якісь вправи. Було дивне відчуття, бо я не розуміла, що я роблю. Був стан розгубленості і невпевненості, нерозуміння ситуації. Були перші моменти, коли мені вдалося взяти дуже високий звук. І ти розумієш: це я, це я так зазвучала. Спочатку я переступала через свої скептичні налаштування. І прийшла до одного суцільного «ого»!

І: Чому ти залишилася і погодилася асистувати Уляні?

Я: Я зрозуміла, що я не можу цього не робити. У якийсь момент я відчула себе на своєму місці, коли на майстер-класах допомагаєш людині зазвучати, вивчити якусь мелодію. З ким я співаю в дуеті, завдяки тому, що я беру той верхній голос, людина вчиться тримати цей нижній, і ми в такому тандемі, і я відчуваю цінність своєї ролі в цьому. З'явилося відчуття: а хто, як не я.

І: Саме допомагати іншим відкриватися?

Я: Так. Мені це дуже подобається. Я бачу багато людей, які приходять на майстер-класи, які дуже затиснуті, які не вірять в себе. Ти розумієш, що ця людина може стільки всього. Подобається допомагати людині відкривати саму себе, докопуватися до її можливостей. Після того вона виходить з такими очима: вау, це дуже круто. Мене це дуже захоплює, саме цей процес в роботі.

І: Чи після майстер-класів люди ще збираються?

Я: Взимку з дівчатами ми зібралися і ходили колядувати. Люди після майстер-класів хочуть збиратися, хоча би раз. В людей є оця потреба, завжди є. Одна справа самому

погудіти, а от коли є спільність. Люди дуже потребують людей, а ще й коли ми звучимо всі разом. Українці без цього не можуть. Це дуже притаманне нашому народові: після важкої праці разом співати. Це і звільнення, і скидання якихось обмежень. Коли ти об'єднуєшся разом з людиною, то розумієш: усе буде добре. Марічка Чичкова робить свої такі співочі майстерні. Мені люди писали з майстер-класів, щоб я приходила до них, але в мене не було часу з закінченням магістратури.

I: Чи тобі важливого в пісні виспівати всі її особливості, як записано від бабців?

Я: Дуже цікаве питання. Є певна школа. Треба дуже добре вслухатися. Дуже важливо знайти старі записи 60-70-их років. Бабці співають дуже точно. Треба навчитися точно їх відтворювати. Це добре формує слух і технічні штуки, що ти можеш з голосом робити, інтонаційно півтонами плавати. Коли ти цього навчишся, а потім пробуєш імпровізувати - це дуже сильні відчуття. На майстер-класі Ганни Охрімчук ми п'ять днів вчили одну поліфонію. Кожен міліметр цієї пісні, кожного голосу. Перший день ми співали тільки бас. На другий день хтось один пробував вже середній. Це скрупульозна робота, просто під мікроскопом. На мою думку, це вияв поваги до цієї пісні, до цієї традиції. Ти не просто так собі халатно «свою душеньку випускаєш». Коли ти берешся за народну пісню і хочеш серйозно з нею працювати і вслухаєшся в кожний міліметр голосу старої бабці, у цьому є щось величне. Я зрозуміла, у чому тут сенс. Хтось вважає, що під мікроскопом, ідентично треба відтворювати старі записи, а хтось вважає, що ні. Я вважаю, що найважливіше завдання, щоби народна пісня жила. І не так важливо, у якому форматі навіть. Нам тяжко пояснити, обґрунтувати спів бабців з точки зору науки. У них – це життя. Усе по-справжньому.

I: Чи тобі важливо, з яких регіонів ці пісні?

Я: Ні, не важливо. Мені не важливо, тому що я вважаю себе українкою, я не ділю країну на регіони. Все моє, все мені рідне!

I: Три слова: що для тебе традиційна пісня?

Я: Земля, життя, дім.

Оголошення та умови участі весняному марафоні від спільноти “Гурба” “#Великдень_вдома_2021”

Інформація взята з офіційної сторінки Музичної майстерні “Гурба” 27.05.20201.

Дата посту 25.04.2021 <https://www.facebook.com/hurba.music/posts/1636656903195669>

Запрошуємо взяти участь у весняному марафоні #Великдень_вдома_2021! Учасником може стати кожен, хто любить співати і підтримує ідею популяризації української традиційної музики (колективи народних домів, співочі родини, усі поціновувачі галицької автентики).

Умови участі:

1. Вподобати сторінки організаторів марафону *Музична майстерня "Гурба"* і *Музей народної архітектури і побуту у Львові імені Климента Шептицького*
2. Заспівати автентичну гаївку або ранцівку (ягілку, гагілку, лаголойку, ломківку, галю...) зі СВОГО рідного села - не з пісенника, не з інтернету чи радіо - так буде значно цікавіше.
3. Твір виконати а capella, тобто без будь-яких аранжувань, мінусовок, без супроводу музичних інструментів – воно ніби й гарно, але баян, гітари і бандури - умови іншого марафону
4. Виконання максимально наблизити до автентичного – так, як колись співали ваші дідуся й бабці.
5. Свій виступ записати на відео і надіслати у приватні повідомлення нашої сторінки @Музична майстерня "Гурба" або на гурбівську пошту hurba.music@gmail.com. Ми зареєструємо відеозапис та опублікуємо його на сторінці, додавши хештег #Великдень_вдома_2021

Окрім самого відеозапису, просимо написати в повідомленні «паспорт» пісні: назву, жанр, походження (село, район, область), час і обставини, за яких цю пісню співали. Подану інформацію ми приєднаємо до публікації вашого відео.

Такий «паспорт» у поєднанні з піснею – неабияка цінність для дослідників, а ще це допомагає запам'ятати улюблених виконавців під час голосування! Наприклад, ми на відео заспівали: "Помагай'бі Жельман", гаївку зі с. Старичі Яворівського району Львівської області. Цю гаївку записала у 2001 році Анна Черноус. У нашому марафоні для учасників передбачено два призових місця: одне визначатимуть глядачі шляхом голосування у спеціально створеній гугл-формі (а ось і вона – <http://surl.li/rnzx>), а інше визначить незалежне журі, яке складається з досвідчених львівських фольклористів. Усі учасники отримують електронний іменний сертифікат про участь у марафоні – пошанований буде кожен! Марафон і збір голосів триватиме з 02 травня по 02 червня включно, після чого, упродовж тижня, ми підведемо підсумки і визначимо переможців. Наша мета – популяризація давніх автентичних гаївок і ранцівок, які співали галичани. Для того, щоб підтримати рідну традицію, не треба бути артистом – достатньо всього лиш любити співати! От хоча б, як ми. Марафон проводиться за інформаційної підтримки Департаменту з питань культури, національності та релігій ЛОДА.

Фейсбук-пост про принципи роботи школи «Дорога до персонального звуку»
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=161553782506264&id=106064611388515 (4.04.2021)

Школа «Дорога до персонального звуку» базується на роботі з традиційними архаїчними піснями України (ритуальні, ліричні, поліфонії). В рамках школи регулярно проводяться майстер-класи, кожен з яких є з одного боку творчим і живим процесом, що залежить від конкретних людей, обставин і музичного матеріалу, а з іншого - це дуже точна робота через розроблену методичку, що вмістила у собі:

1. Вдосконалення якості звуку:

- віднайдення індивідуального звучання;
- заглиблення в ритуальний звук;
- індивідуальне звуковидобуття і тембрування, як шлях до суб'єктивного вислову (в тому ж числі через сольну пісню).

2. Звук і простір:

- тіло - провідник;
- тіло як об'єкт у просторі (розвиток відчуття композиції);
- взаємодія простору, тіла, звуку;
- дія (враховуючи вище перераховані складові);

3. Драматичний вислів через спів:

- робота з текстом;
- робота зі змістом;
- робота з фразуванням;
- взаємодія - змісту, голосу, тіла.

4. Взаємодію голосів:

- контакт між співаками в моменті "тут і зараз";
- ясна і чітка пропозиція від соліста;
- співтворення пісні як реальності, котра залежить від кожного з учасників.

Важливим принципом школи є освіта через досконале вивчення канону з одного боку, і розуміння пісні як живої матерії - з іншого. Коли пісня виконана не формально, а з усіма необхідними складовими - це вже своєрідне зцілення, розмова з самим собою та правдивий діалог з іншим.

Це "подорож" до персонального звуку, притаманного лише Вам!