

РОЗДІЛ IV.

Сучасні процеси етнокультурного розвитку

УДК 78.03:398:78.072(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2024.19.319767>

Ольга Велічкіна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7048-7649>Кандидатка мистецтвознавства, викладачка музики,
незалежна дослідницяКонсерваторія м. Понто-Комбо/Руассі-ан-Брі
вул. генерала де Голля 110, 77340 Понто-Комбо, Франція
Tel. +33 667 190338; e-mail: olga.velichkina@gmail.comБАГАТОЛИКИЙ РЕВАЙВАЛІЗМ:
ПИТАННЯ ІСТОРІЇ ТА ТЕРМІНОЛОГІЇ

У статті розглядаються історія та форми фольклорного ревівалізму в його соціокультурному контексті та проводяться паралелі між його проявами в різних країнах і різних історичних епохах. Послідовно аналізується американський фолк-ревайвл, історичні типи європейського ревівалізму, ревівалізм у республіках колишнього СРСР, приклади сучасної європейської, зокрема, французької поведінки з нематеріальною культурною спадщиною.

У зв'язку з цим видається важливим розгляд питань термінології та визначень, а також варіантів та обмежень використання різних термінів.

Паралельно у статті порушено питання, пов'язані з відображенням проблематики ревівалізму в етномузикологічних дослідженнях і місця цієї проблематики в загальній картині сучасної етномузикології та пов'язаних з нею дисциплінах.

Ключові слова: музичний фольклор, традиційна музика, ревівалізм, фолк-ревайвл, етномузикологія, нематеріальна культурна спадщина, реконструкція, ревіталізація

Вступ. Термінологія та історія ревівалізму

Почнемо з найзагальнішого. В історії культури, і зокрема музики, неодноразово виникали рухи, звернені в минуле, які фокусували увагу на пошуку ідеалу в якійсь іншій епосі, окрім тієї, яку вони безпосередньо успадкували. За суттю, це явище можна трактувати і як вираз протесту, оскільки під виглядом звернення до старого нерідко маскується бажання інновації (тут можна згадати навіть народження опери в Італії на межі XVI і XVII століть – те, що мислилося як звернення до античних зразків, насправді стало новим жанром). До цього ж кола явищ належить і фольклорне відродження або Folk music revival. Цей феномен широко розповсюджений в усьому світі та надзвичайно різноманітний, багатоликий. Але завжди він має відношення до минулого, особливо національного, в якому люди знаходять ідеал, який вони хочуть відродити й під знаком якого об'єднатися, щоб повернути це «загублене» минуле в сучасне культурне середовище.

Минуле (двадцятье) століття виявилось дуже плідним щодо історичних реконструкцій. У музиці досить згадати, наприклад, рух «історично інформованого виконавства» (historically informed performance, або просто early music) на реконструйованих або навіть аутентичних інструментах епохи. Започаткована близько 60–70 років тому (тобто в ту саму епоху, коли зародилося й фольклорне виконавство аутентичної орієнтації) з виконання музики бароко, ця течія поширилася й на пізніші стилі західноєвропейської музики аж до романтизму.

Історичне виконання цілком завоювало слухачке визнання й міцно увійшло до музичного життя. Наприклад, у Франції можна почути «історичне» виконання музики Вагнера, Брамса чи Шопена на інструментах відповідної епохи. І звучить це часто по-новому та несподівано, зовсім не так, як у виконанні на сучасних ролях чи сучасним симфонічним оркестром.

При цьому «історично інформоване виконавство» існує на рівних правах і паралельно з більш знайомим нам «звичайним» виконавським мистецтвом і не заперечує його право на існування. Ця аналогія здається мені цілком доречною й щодо фольклору, виконавські версії якого також можуть бути дуже різноманітні.

Що стосується фольклорної музики, спроб її відродження було безліч на всіх континентах і в багатьох країнах. Термін, який зазвичай уживають щодо цього явища в англійській мові – ревайвл (revival). У слов'янських мовах він або запозичується як *е*, або слов'янізується як ревівалізм (у цій другій версії він і використовується в цій статті). В останні 20–30 років це явище стало об'єктом численних етномузичних досліджень, серед яких треба відзначити засадничу статтю Тамари Лівінгстон (1999), роботу Макса Пітера Баумана, що їй передувала (1996), а також збірник *Oxford Handbook of Music Revival* під редакцією Джуніпер Хілл і Каролін Бітнел (2014). На східно-європейському матеріалі цікава робота Лори Олсон *Performing Russia: Folk Revival and Russian Identity* (2004), у якій розкривається «культурний конструкт» фольклорного руху (ревівалізму) та його еволюції, а також багаточисленні роботи Ульріха Моргенштерна та Вільяма Нолла¹.

Мета цієї статті – окреслити типові риси фольклорного ревівалізму як соціокультурного феномена на матеріалі різних традицій і окреслити множинні форми цього явища. З іншого боку, видається важливим розглянути взаємовідношення практики ревівалізму з науковими пошуками, які провадять у сучасному етномузикознавстві та пов'язаних із ним дисциплінах.

Під музичним фольклорним ревівалізмом розуміємо соціальний рух середнього класу, освіченого й урбанізованого шару суспільства, що прагне відродити, повернути в музичний побут і пропагувати музичний стиль, який сприймається як такий, що знаходиться «під загрозою зникнення» або вже «зниклий» у його історичному (або «аутентичному») вигляді.

Незважаючи на різні національні та історичні контексти ревівалізму, можна виокремити процеси, які є спільними майже для всіх течій такого типу. Вони вперше описані у статті Тамари Лівінгстон (1999):

1. Рух ревівалістів зазвичай починається з невеликої групи пристрасних фанатів фольклору (їх називають «core revivalists», ядро руху), які часто позиціонують себе в опозиції до сучасної їм мейнстрімної культури², урбанізації, технології та капіталізму (у нашому випадку – до панування державної ідеології).

2. Для опанування традиції вони використовують історичні джерела (записи, книги, нотування (транскрипції), музичні інструменти...) і, якщо це можливо, залучають також носіїв традиції, яку відроджують.

¹ Також існує велика кількість «самоописувань» фольклористів-ревівалістів на пострадянському просторі: Едішера Гараканідзе (1989), Зіти Кельміцкайте (1984), Надії Жуланової (1999), а також українських дослідників Олени Шевчук (2006), Маргарити Скаженік (2024) та інших. У статті Н. Жуланової фольклорний рух розглянуто на всьому пострадянському просторі.

² Mainstream – «культура більшості», течія, яка сприймається як основна, загальноприйнята в цьому суспільстві в певний час.

3. Вивчення цих джерел часто відбувається на основі певної ідеології (наприклад, націоналізму, боротьби за права національних меншин, протистояння масовій культурі...), хоча вона може й не маніфестуватися відкрито й не є обов'язковою для всіх учасників.

4. З'являється група послідовників, яка починає практикувати цю нову музичну традицію, що відроджується, і формується ревівалістська спільнота (ком'юніті): вона організовує концерти, лекції, майстеркласи, фестивалі, конкурси та інші заходи, публікує книги, аудіоальбоми, створює літературу тощо.

5. Таким чином, поступово створюється ринок послуг та пропозицій, власна екосистема, яка дозволяє цьому руху функціонувати, розвиватися та урізноманітнювати свої форми. Поступово одна частина цієї сфери стандартизується (особливо рух до нормалізації помітний у «core revivalists»), а з іншого боку, з'являються розколи та відгалуження, спроби ревізіонізму та нової реконструкції.

Власне, термін *Folk Music Revival* закріпився за рухом, що виник у повоєнних Сполучених Штатах, досяг апогею в 1960-ті роки і породив велику хвилю наслідувань і послідовників у різних країнах (насамперед в Англії та Канаді). Його найвідомішими героями були Піт Сігер та Боб Ділан (у слов'янських країнах добре відоме також ім'я Джоан Баез), а також гурти «Ткачі» (The Weavers) та Peter, Paul & Mary. Велику роль у цьому русі відіграли етномузикознавці Джон та Алан Ломакс (батько й син) та Кеннет Голдштейн, які опублікували свої польові записи, що стали надзвичайно впливовими серед ревівалістів. Особливо знаменитою стала колекція записів американського фольклору 1920–1930-х років *Anthology of American Folk Music*, видана в 1952 році компанією Folkways Records.

Репертуар, який виконували перші американські ревівалісти, для нашого сприйняття здається більш відповідним тому, що в нас називали «самодіяльною (авторською) піснею» чи бардівським рухом. Але це і є стилістична зона американського фольклору. Це були сольні або ансамблеві (з гармонізуючими підголосками) пісні під гітару, які успадковували і музику білих (називається хілл-біллі), і музику афроамериканців (блюз, спірічуелз, соул). Наприклад, одним із перших великих хітів гурту «Ткачі» (The Weavers) стала пісня «Гуднайт Айрін», уперше записана від афроамериканського автора-виконавця Лідбеллі (Leadbelly) у стилі фолк, ймовірно, традиційна балада, хоч і значно індивідуалізована Лідбеллі. Сам Лідбеллі як співак був «відкритий» Ломаксами в одній з їхніх експедицій американськими в'язнями і наприкінці 40-х років (наприкінці життя) встиг познайомитися з Пітом Сігером та його друзями. За їхніми словами, він навчив їх великої кількості пісень³.

Однак зв'язками з фольклорними витоками та відтворенням відомих пісень ревівалізм в Америці далеко не обмежувався. Вони співали також і пісні власного авторства, ніяк не відокремлюючи їх від фольклорних зразків, і пісні протесту, а також більш-менш

³ Записи «Айрін» як самого Лідбеллі, так і The Weavers (відео), а також численних реприз (зокрема, Френка Сінатри) містяться у вільному доступі на ютубі. У версії The Weavers Лі Хейс у першому куплеті розповідає про Лідбеллі та «передачу» їм своїх пісень. Це можна інтерпретувати як акт подяки й водночас «легітимацію» ревівалізму, його декларацію наслідування фольклору.

спорадично пісні інших народів (особливо багато їх виконувала Джоан Баез). У ширшому контексті американський ревайвл був соціальним рухом, пов'язаним з демократичною прогресистською культурою та політично симпатизував лівим. У роки маккартизму співаки-ревівалісти навіть зазнавали утисків за свої політичні погляди та позбавлялися концертів, записів та радіоефірів. Ревайвл хоч і був, як сказали б раніше, «мистецтвом демократичної інтелігенції», (тобто ініційованим в університетському середовищі (наприклад, батьки Сігера були музикознавцями, а батько Баез – відомий фізик), але став дуже популярним саме в масовій культурі. Можна було б сказати, що це сталося майже випадково (The Weavers прийшли до широкої слави після двох пісень), але з іншого боку, це свідчить про існування тоді запиту аудиторії. Величезна, можна сказати, історична заслуга американського ревівалізму саме в тому, що вони змогли донести своє захоплення фольк-лором до сучасного масового глядача.

Типи європейського ревівалізму

На відміну від американського досвіду, у Європі ревівалізм спирався на довгу традицію використання фольклору в національному культурному просторі (виконання обробок народних пісень на концертах, у міському побутовому музикуванні, навчання народних піснями у школах, таборах, гуртках, використання їх композиторами національних композиторських шкіл). Як відомо, фольклор як *об'єкт* (вивчення, захоплення, естетичного сприйняття, як символічний об'єкт, а також матеріал для наслідування чи виконання) був сконструйований романтиками. Під фольклором розуміли передусім продукти селянської творчості і насамперед власного народу. Ревівалізмом, як на мене, це назвати ще не можна, хоча спроби такого розширеного тлумачення цього терміну трапляються в літературі.

Ульріх Моргенштерн (2017) перераховує та описує чотири типи європейського ревівалізму, які він знаходить у сфері інструментальної музики. Ми ж подивимося на них радше під кутом музики вокальної. З його класифікацією цілком можна погодитися, але розуміння терміну ревайвл у нього надмірно розширене: скоріш у статті йдеться про різні способи введення селянського фольклору або його елементів до міського концертного та освітнього середовища. Під назвою Ревайвл-1 у нього фігурує перший тип, вдало названий «поєднанням фразу з балалайкою», що описаний на прикладі оркестру народних інструментів Васілія Андреева. Його вокально-пісенною паралеллю, ймовірно, може слугувати діяльність сім'ї Агрєневих-Славянських та їх «Слов'янської капели», розпочата в 1870-х роках і потім продовжена дочкою засновника капели Маргаритою Дмитрівною на американському ґрунті, де так само продовжила своє життя й спадщиця В. Андреева (в Америці досі існує американське суспільство домри та балалайки)¹. Цей тип характеризується виконанням стилізованого селянського репертуару великим колективом (хором, оркестром), побу-

дованим за західноєвропейською моделлю, з просвітницькою спрямованістю та помірковано-націоналістичною ідеологією. Цікаво, що антрепризи і Агрєнева, й Андреева – це приватні ініціативи створення національного іміджевого фольклору «для сцени», які мали великий успіх як у російської інтелігенції, знаті і царської родини, так і в широкій публіки в усьому світі. В якомусь сенсі вони були передвісниками деяких сегментів сучасної туристично орієнтованої течії World music. Вони також значно більшою мірою послужили моделлю для роботи з фольклором у радянську добу.

Другим типом ревівалізму Моргенштерн вважає практику академічних народних хорів та оркестрів у Радянському Союзі та його сателітах. Це націоналізм, насаджений і контрольований в музиці «згори», заснований на побудові системи «вітрин» (народного хору та оркестру народних інструментів) для кожного офіційно визнаного народу, за однією і тією ж моделлю. При цьому локальні традиції або повністю ігноруються й «стираються», або зображуються дуже поверхово. Виконавці – професійні музиканти та танцюристи, але той самий репертуар насаджували й у місцевих будинках культури для аматорів під виглядом «народної самодіяльності». В ідеології цього типу художньої практики акцент робиться на сучасності, там немає жодної спроби відродження традиції, і в цілому його теж, на мій погляд, не варто відносити до ревівалізму як художньо-соціального феномена.

Перехід від першого до другого типу роботи з фольклором наочно демонструє еволюція, яку зазнав хор Пятніцького (згодом хор імені Пятніцького). У 1910-х роках ідеєю Пятніцького було просвітництво публіки: показ справжньої народної пісні на сцені. Про це свідчать перші фонозаписи хору, зроблені 1914 року. Пятніцький називав свої концерти «етнографічними», збирав і привозив сільських співаків для участі в них, потім вони верталися додому. Однак у 1921 році він перевіз їх у місто назовсім (ймовірно, це був розумний крок, оскільки в країні йшла громадянська війна). З 1930–31 років, вже після смерті Пятніцького, хор співав авторські патріотичні пісні, а в його виконанні народних пісень помітно очевидне спрощення фактури, згладжування регіональних особливостей². Із 30-х років у хорі стверджується інша система роботи, освоєння нотної грамоти, спів із попітрами тощо, і прив'язка до традиції сходить нанівець. Цю модель дуже скоро почали клонувати, такі ж академічні народні хори створювали всюди, у всіх маленьких і великих містах, республіках, краях... Паралельно з цим в Україні й не тільки відбувалися гоніння як на дослідників фольклору (згадаймо долі Климентя Квітки та Гната Хоткевича), так і на самих народних музикантів – кобзарів та лірників. Цікаво, що особливо багато народних хорів створено в роки війни (зокрема й Український народний хор, згодом імені Г. Верьовки, Воронезький та Уральський народні хори). Певно, радянській владі потрібно було мобілізувати

¹ Про сім'ю Агрєневих-Славянських див. American Domra and Balalaika Society, <https://www.altbdaa.com>

² Записи як 1914 року, так і 1931 року опубліковано на диску «Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами 1914 г.» Мелодія – М20-47121 006 та знаходяться у відкритому доступі в Інтернеті.

населення, і це досягалося всіма засобами, зокрема у спосіб звернення до національних чи релігійних почуттів людей різних національностей та конфесій, з метою їх більшого контролю. У цьому ряду постає відновлення московського патріархату та відкриття церков, а також і концертні поїздки національних хорових колективів з виконанням народних пісень перед бійцями.

Під час «відлиги» цей псевдофольклор (або *fakeloge*, за вдалим висловом американського фольклориста Річарда Дорсона (Dorson, 1973) починають активно критикувати фольклористи. Ініціатор дискусії Феодосій Рубцов називає народні хори «квазі-російськими селянами» («пейзани а-ля Рюс») і звинувачує їх у підробленості. Народні хори та ідеологія, що стоїть за ними, стають «негативною моделлю» для нового варіанта ревівалізму, що народжується – тоді названого *молодіжним фольклорним рухом*. Це, згідно з Моргенштерном, четвертий тип, специфічний для центральної та східної Європи (третім типом він вважає ревівалізм північно-європейських країн, таких як Німеччина чи Норвегія, що продовжують лінію американського руху).

Ревівалізм у колишньому СРСР

Як тепер (оглядаючись назад) стає зрозуміло, цей тип теж не надто віддалений від американської моделі (про яку ніхто з нас тоді, звісно, не чув) і, на відміну від двох перших типів у класифікації Моргенштерна, є соціомузичним явищем ревівалістської природи, тобто рухом, що шукає воскресіння музичної практики минулого, і розвивався цей рух саме так, як описано на початку цієї статті. Він, так само як і американський ревівалізм, підживлювався протестною ідеологією, тільки у Радянському Союзі це був протест проти керованої зверху бюрократизованої псевдо-народної культури. Будь-який тиск викликає протидію і ця протидія вилилася у форму пошуків аутентичності, чистоти в народній «незіпсованій» традиції, від якої не можна було відступати ні на крок.

Слово «аутентика» в молодіжному середовищі любителів фольклору в СРСР стало мірилом і якості, і цінності музики: всі говорили про аутентичні колективи, фольклорні ансамблі аутентичного спрямування, про аутентичну манеру співу, під якою розумілася, радше, здатність імітувати тембр, ніж «уживатися» в усну традицію та замислюватися про закони її стилістики або способи варіювання наспіву.

Пам'ятаю дуже довгу дискусію між представниками фольклорного руху та народниками-«академістами»: «Навіщо ви співаєте як бабусі, коли ви молоді люди?», «Та у вас старечі голоси, навіщо ви намагаєтеся їх робити такими?»¹. На відділеннях народного вокалу та народного хору в інститутах культури вважали, що співати треба вирівняним по всьому діапазону тембром, відкритим звуком без вібрато, це називалося «білим голосом». У протилежному таборі (фольклористів та аматорів з орбіти фольклорного руху) заперечували часто саму

можливість навчання співу, постановки голосу, і пріоритет надавали інтуїтивному освоєнню через «занурення» в середовище аматорів, слухання записів народних співаків, поїздки в експедиції. Проблема була в тому, що, виходячи із заперечення естетики народних хорів, фольклорний рух так і не здійснив того, що зробив американський ревівалізм: не випрацював позитивної моделі, що апелює до масової культури, яка могла б вивести його за межі вузького елітарного кола «своїх»².

У Східній Європі фольклорний рух будувався за моделлю бінарної опозиції «ми і вони»: «ми» в ній було протилежністю всього досвіду, накопиченого сценічними колективами, які «репрезентують» фольклор, звідси насторожене ставлення до будь-якого сценічного успіху, професіоналізму, роботи над сценічним і т. ін.³

З мого власного досвіду, дуже довгого часу потребувало просто розуміння того, що різні варіанти поводження з фольклором мають право на існування, представляють своє, чимось реальним зумовлене і логічне явище, хоч і таке, що представляє чужу мені естетику, але мистецтво, яке не можна просто огульно й повністю заперечувати. Народні хори та фольклорний рух побудовані на різних засадах, і не треба їх за цими засадами порівнювати. Народні хори – це такий сценічний варіант фольклору, що вже не має відношення до естетики справжнього сільського співу, але має відношення до організації видовищних заходів, націлених на масового глядача, і тут вони досить привабливі (як приклад можна згадати про стабільний успіх закордонних гастролей таких колективів).

Східноєвропейський ревівалізм, як відомо, був започаткований і надихався вченими-дослідниками фольклору, які й самі були його учасниками, отримавши назвисько «співаючих фольклористів». Багато хто, якщо не всі з них, поділяли вороже ставлення до народно-хорового крила освоєння фольклору. Напри-

² Спільнота «своїх» – феномен пізньорадянської культури, який добре описано у книзі Алексея Юрчака «Це було назавжди, доки не скінчилося. Останнє радянське покоління» (Yurchak, 2006). Ця книга є у вільному доступі в Інтернеті в російському перекладі.

³ *Примітка від редколегії.* Схоже на те, що в українській популярній музичній культурі все ж випрацювалася така «позитивна модель». Принаймні, з 2000-х років спостерігаємо зростання зацікавленості українським фольклором з боку поп- і рок-співаків, та деяких театральних труп. Приміром тому є різноманітні творчі колаборації фольклористів-реконструкторів з музичними гуртами різних стильових напрямків. Відповідно, розширилося й коло шанувальників української етніки в різних її проявах (про це яскраво свідчить творчість переможців національних відборів для участі у Міжнародному конкурсі Євробачення). Навіть співаки-реконструктори, які лишаються прихильниками наслідування автентичного звучання народної пісні, цілком толерантно ставляться до різноманітних молодіжних експериментів. (М. Скаженік).

³ Згадаймо розкол і нерозуміння, що настало досить швидко між Покровським та молодіжними ансамблями, які спочатку надихнулися його прикладом (Жуланова, 1999 та інші). Юрій Лотман у роботі «Культура і вибух» визначає бінарність як характерну рису російської культури загалом, звідси її потяг до полярності і максималізму, вічний вибір між застоєм і катастрофою (Лотман, 2001, с. 146).

¹ Подібні коментарі чули на свою адресу і фольклористичні гурти Києва (зокрема представники київського ансамблю «Древо» – засновника ревівалістичного руху в Україні) – *Прим. ред.*

клад, Вячеслав Щуров неодноразово зауважував щодо них: «це все клюква, це все пошлість», причому поширював це й на інші країни, наприклад, Болгарію (де немає такого різкого протистояння між «справжнім» і сценічним фольклором). Мені ж доводилося бачити болгарських співачок, які працювали в сценічному професійному колективі та одночасно очолювали аматорський ансамбль, в якому розучували цілком фольклорні версії пісень без будь-яких обробок, без пошуків зовнішньої ефектності, тобто могли достатньо просто «переключатися» між двома стилями фольклорного виконавства, які в нашому разі розділені непрохідною естетичною прірвою несумісності¹.

Подібним чином, немає непереборного кордону між сценічним та аутентичним напрямками ревівалізму і в Грузії. Сценічний фольклор існує у вигляді, наприклад, ансамблю «Руставі». Але водночас є й жива традиція в селах, і дуже багато молодіжних ансамблів у містах, деякі з яких багато працюють із історичними фольклорними записами або самі займаються дослідницькою та пошуковою роботою, інші ж більше орієнтовані на сцену. Сильного протистояння між ними не видно, принаймні для зовнішнього спостерігача.

Окремо треба порушити питання ревівалізму в галузі інструментів та інструментальної музики, оскільки інструмент є символічним об'єктом і дуже піддається маніпуляціям з позицій ідеології. Особливо це стосується інструментів, що стали, з тих чи інших причин, національним символом. В ідеологічних цілях іноземне походження інструменту може всіляко «затушовуватися», він піддається різним модернізаціям, а іноді просто вигадується заново, але подається як «стародавній» (випадок з домрою з оркестру Андрєєва) і т.ін. Про це багато й цікаво пише Ульріх Моргенштерн (2010; 2014; 2019).

Інструментальний ревівалізм, хоча й тісно пов'язаний з пісенним, все ж таки перебуває в дещо іншій ситуації з кількох причин. По-перше, інструмент – і матеріальний, і символічний об'єкт, до якого можуть бути прив'язані ідеологічна і матеріальна, економічна складові (виробництво). Контекст інструментального виконавства у фольклорному ревівалізмі часто, якщо не повністю, партисипативний (тобто націлений на необхідність участі публіки), оскільки інструментальне виконання фольклору майже ніколи не відбувається для слухання, а супроводжує або співи, або танці. Цей контекст впливає на музику – У. Моргенштерн, наприклад, відзначає більший склад інструментального ансамблю і меншу кількість сольних виконавців у ревівалістів у порівнянні з тією традицією, яку вони беруть за зразок, саме через партисипативну спрямованість виконань. Крім того, як мені видається, інструментальний ревівалізм, як і самі інструменти, більше й раніше були відкриті для експериментів та кроскультурних трансакцій, ніж вокальний, «прикріплений» до мови та діалекту фольклор.

¹ «Ні, все це не так, – говорив проте В. Щуров у приватній бесіді, – це Ви просто здалеку дивитесь і не знаєте. А от якщо дивитися зблизька [йому самому доводилося бути присутнім у журі на конкурсах у Болгарії], то все одно така ж клюква, і така ж вульгарність, і така ж гидота».

Тобто будь-яка інструментальна гра може чудово трансплантуватися та жити десь зовсім в іншому місці. Інструмент – це *трикстер*, він майже не знає або не дотримується навіть етнічних і мовних, а тим паче політичних кордонів, як би ми не намагалися оголосити його чиеюсь національною власністю чи символом. Навпаки, символічне навантаження сприяє швидкому розвитку, конструктивному ускладненню та покращенню звучання інструмента, наближенню його до стандартів класичної західної музики та відходу від власне фольклорної традиції.

Саме це сталося з кобзою та бандурою. Той інструмент під назвою бандура, якого зараз навчають та на якому грають в українських консерваторіях і музичних школах і гуртках, та її репертуар мають досить мало спільного з народною традицією, окрім назви. Але це анітрохи не скасовує її символічного значення, яке вже склалося в капелі бандуристів чи кобзарів Гната Хоткевича та ансамблю київських студентів на самому початку 20-го століття. Справді, бандуру зараз можна вважати інструментом-символом України, хоча це не цілком історично «аутентичний» інструмент, але він зараз виконує саме цю символічну роль.

Мені здається, що в оцінці явищ ревівалізму та роботи з культурною традицією весь час треба пам'ятати, що всі культурні варіанти чимось обумовлені, всі мають право на існування, що різні трактування та відгалуження від одного кореня можливі та бажані. Вони створюють багату тканину сучасної культури, цінну саме своєю варіативністю, що протистоїть тоталітаризму та нетерпимості як у культурному, так і в політичному плані. Треба просто приймати цю різноманітність.

У західноєвропейському контексті (у широкому розумінні) освоєння балалайки японцем чи американцем не викликає ніякого подиву, і на ній можна, і досить зручно, грати не лише російські, а й усі інші традиційні награвання². Співати ж автентичний фольклор не так просто людині, яка зовсім не володіє цією мовою як розмовною, і опанування незнайомої фонетики значно гальмує такі спроби, хоч і не зупиняє їх зовсім. Це знову ставить перед нами питання про аутентичність: чи має сенс і цінність виконання фольклору іноземцями, з май-

² Наприклад, добре грати кавказький танцювальний репертуар на кшталт лезгінки. Мені відомі випадки використання балалайок грузинськими сільськими інструменталістами, за що їх ганьбили грузинські фольклористи. Тим часом, якщо зняти все символічне «нашарування», андрєєвська балалайка – це була ще одна просто зручна та економічно доступна заміна пандурі, адже балалайку можна було купити в будь-якому музичному магазині.

Примітка від редколегії. Аналогічне спостереження щодо поліських гармоністів, які перейняли традиційний репертуар лірників і скрипалів, описували Юрій Рибак (див. Поліські сліпі гармоністи. *Етномузіка*. Ч.5) та Вікторія Ярмола (Мандрівні музиканти Західного Полісся: Микола Муравець. *Проблеми етномузікології*. Вип. 17). Гармошки часто були трофейними (особливо після Другої світової війни), водночас, у радянський час були створені умови, що сприяли поширенню гармошки та балалайки, які стали загальнодоступними і значно дешевшими, порівняно з традиційними місцевими інструментами. Не останнє місце посіла й мода на нові інструменти та простота в опануванні. (*М. Скаженник*).

же неминуче відчутною «боротьбою з вимовою», чи це є одним із багатьох «облич» ревайвалізму, чи це вже зовсім інше явище? Вже дуже важко уявити, що тут ми можемо залишатися в рамках ціннісної шкали аутентичності, це інший вимір, інша дистанція. Але воно показує безглуздість самої постановки питання: виходить, що аутентичне виконання обмежене носіями мови? Тоді чому не обмежити «аутентичне» виконання лише носіями того вузьколокального діалекту, на якому співають цю пісню? І не мешканцями того саме села – а решту кваліфікувати як узурпаторів? Для відповіді на це питання подивимось на стан речей у західних країнах, насамперед у Франції.

Сучасний ревайвалізм у західній Європі

Специфіка фольклорного ревайвалізму в Західній Європі пов'язана з тим, що там не було такого сильного тиску «негативної моделі» у вигляді «репрезентативних» великих колективів, які символічно представляють узагальнений народ, як у країнах радянського політичного блоку. Справді, важко уявити собі «французький народний хор», виступом якого «пригощали» б на приййомах високих гостей та очільників інших держав. Хоча хорові колективи, які співають національний репертуар, існують, вони не переслідують ревайвалістських завдань. Рухи ревайвалістів виникли в Європі з кінця 60-х – початку 70-х років, вони часто надихають регіональних активістів (у Франції це головним чином бретонці, провансальці та корсиканці, хоча є й інші). Але в цілому бажання повернутися до коріння надихається набагато ширшою естетичною парадигмою й не вимагає точного відтворення історичних зразків. Західний ревайвалізм включає дуже багато всіляких інших варіантів роботи з традицією, а не лише буквальне її відтворення, хоча повага до традиції в ньому так чи інакше присутня. Разом з тим, можна відзначити дуже велику толерантність до привнесення інших стильових характеристик, впливів джазу, року та ін. (як наприклад в англійських фолк групах Swann Arcade, The Watsons та інших).

Для прикладу розглянемо сучасне життя популярного бретонського свята Фест-Ноз (Fest Noz). В основі це традиційна селянська вечірка з танцями, яка припинила своє природне існування в 1930-х роках і після перерви знову відновлена і, по суті, заново винайдена ентузіастами в західній частині Бретані. Це один із типових прикладів ревайвалізму, що вийшов за рамки вузько-локальної спільноти. Сьогодні він проходить у всій Франції та визнаний ЮНЕСКО пам'яткою нематеріальної культури¹. Стрижем Фест-Ноз'у, якщо відволіктися від традиційних бретонських млинців і сидру, насправді є танці, хореографія яких заснована на довгій лінії (шеренги),

що зивається. Попереду знаходяться, як правило, танцюристи-експерти, але до танцюючої шеренги може «підчепитися» будь-який, навіть зовсім недосвідчений танцюрист. Обов'язкова жива музика – традиційна бретонська як інструментальна (з будь-яким сучасним інструментарієм, аж до синтезаторів та електроскрипок), так і вокальна а *cappella*, так званий *kan ha diskan* (*кан-ха-дискан*, букв. «співати один проти іншого»), це жанр танцювальної музики, що виконується двома або більше співаками, у якому другий співак повторює рядок першого, вступаючи «внакладку» і в такий спосіб дозволяє солісту відпочити і не дати заводному темпу ослабнути ні на мить. Музиканти та співаки змінюють один одного, цілком мирно співіснуючи. До речі, відродження свята почалося в 50-х роках, задовго до будь-якої моди на фольклор і ревайвл, і в ньому від самого початку і до недавня брали активну участь знамениті традиційні бретонські співочі династії на кшталт сестер Гонідек або братів Морван.

Бретонським фольклором дослідники й письменники почали цікавитися в XIX столітті, тоді ж, коли з'явився інтерес до національного фольклору й в інших країнах (зокрема, в Україні), але збірки того часу не витримують перевірки на наукову достовірність і розглядаються як наполовину складені самими збирачами з найкращих міркувань. Але це не заважає заново відтвореному свята Фест-Ноз'у представляти бретонську нематеріальну культурну спадщину (НМК). Нагадаємо, до речі, що визначення нематеріальної спадщини у Конвенції ЮНЕСКО 2003 року наголошує на факті підтримки та передачі традиції, тобто, динамічному аспекті, що змінюється, а не на її «статичному» змісті².

Чи можна таке явище як Фест-Ноз віднести до *ревайвалу*? Я вважаю, що так, як і до нематеріальної культурної спадщини.

У сфері вокальної (хорової, ансамблевої) музики в Європі великою популярністю серед любителів користується тип хорів, які співають народну музику найширшого асортименту, від пігмеїв до інuitів. Особливу цікавість викликають поліфонічні традиції. Деякі хори спеціалізуються на традиції якоїсь однієї країни (наприклад, у Франції поціновувачі традиційної музики особливо люблять італійські та грузинські пісні і серйозно займаються їх вивченням), інші віддають перевагу різноманітності. Найменш популярні, як не дивно, французькі пісні, але це тільки у великих мегаполісах (можливо тому, що французькі традиційні пісні здебільшого монофонічні). У деяких регіонах ці традиції ще цілком живі й активно практикуються, причому не лише в концертах, а й у неформальних

¹ Див. на офіційному сайті ЮНЕСКО: <https://ich.unesco.org/fr/RL/le-fest-noz-rassemblement-festif-base-sur-la-pratique-collective-des-danses-traditionnelles-de-bretagne-00707> За описом на сайті, близько тисячі Фест-Ноз'ів проходить у країні щороку за участю від сотень до кількох тисяч осіб, загалом на рік це десятки тисяч танцюристів, які регулярно практикують. Свято характеризується «дуже доброзичливою атмосферою, змішаним соціальним та віковим складом, та відкритістю до інших».

² Див. документ на сайті ЮНЕСКО, арт. 2, Визначення (<https://ich.unesco.org/en/convention>): «Нематеріальна культурна спадщина, що передається з покоління в покоління, постійно відтворюється спільнотами та групами залежно від їхнього довкілля, їхньої взаємодії з природою та їхньої історії і дає їм почуття ідентичності та спадкоємності» (intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity).

побутових обставинах, у кафе чи на відкритому повітрі. Цьому чимало сприяла доступність записів: величезна робота зі збирання проводилася, починаючи з повоєнного часу, і з 70-х років минулого століття їй активно допомагали ревівалісти, деякі з яких у результаті вивчилися й стали професійними етномузикологами. Поступово (і загалом досить недавно) рух ревівалізму розпрощався зі співаками та музикантами, яких ми могли б назвати аутентичними, тобто які живуть у селі та займаються сільським господарством, успадкували традицію у своїй сім'ї. І їхнє місце зайняли люди, які багато років практикували ревівалізм (hard-core revivalists) і тепер стали авторитетами та носіями цієї традиції. Одночасно з цим зазнало критичного осмислення саме поняття «аутентичності», у якому виявилися логічні «провали»: справді, якщо під аутентичністю розуміти точність відтворення, то найаутентичнішим виконавцем слід визнати магнітофон... будь-які спадкоємці, роблячи пісню своєю, тобто роблячи аутентичним, справжнім своє переживання цієї музики, неспроможні не змінювати її і мають на це повне право – право успадкування є творче право.

Іноді серед сучасних інтерпретацій фольклору трапляються дуже цікаві та оригінальні явища. Наприклад, у Франції є тріо співаків із регіону Овернь, які беруть традиційні інструментальні мелодії і з них створюють чудові танцювальні сюїти а *carpella*, аранжуючи їх у поліфонічно-гармонійній фактурі, використовуючи голос як інструмент, частково зі словами, частково зі звукообразальними поєднаннями – *ономатопеєю*¹. Це тріо як виступає з концертами, так і супроводжує навчання та виконання традиційних танців, і до кожного номера учасники вказують походження та місцезнаходження першоджерел – оригіналів мелодій, записаних і викладених у відкритий доступ². Тобто, вони «оживлюють» музику, повертають її в контекст традиційного танцю і водночас знаходять «вихід» своїй власній творчості, голосовій віртуозності, техніці, що нагадує техніку скату джазових вокалістів, але що при цьому безумовно, то це повага до традиції. Чи називати це ревівалізмом? Більш ніж доречно, як мені здається, тим паче, що ці танці, які в недавньому минулому практикували у французькій глибинці, мають своїм корінням танці, які виконували при дворах в епоху ренесансу – традиція, що так і не перервалася та пішла у фольклор...

Ще один приклад – зі швейцарської культури. Альпійський йодель – цікава та своєрідна вокальна практика, яка давно стала матеріалом для європейських ревівалістів усіх мастей у різних містах, а на місці свого початкового існування – привабливим туристичним атракціоном, разом із традиційними костюмами, коров'ячими дзвіночками та альпійським рогом (типу української трембіти). Випробування традицією, до

¹Ономатопея (англ. onomatopoeia) – створення слів, які є результатом звуконаслідування. Найчастіше ономатопейтичною є лексика, прямо пов'язана з істотами чи предметами – джерелами звуку: наприклад, дієслова типу «квакати», «някати», «кукурікати», «торохтати» та похідні від них іменники (Словник.ua : портал української мови. URL: <https://slovnkyk.ua/index.php?swrd=ономатопея>).

² CD Quaus de Lanla : Musique d'Auvergne, bal a la voix. Vocation Records, France, 2014.

якої, здавалося б, треба відчувати тільки завмерлу повагу, показано в етнографічному документальному фільмі Лії Хагман (Lea Hagmann), що нещодавно вийшов, «Beyond tradition: power of natural voice» (ExtraMileFilms GmbH, 2023). Його герой, молодий житель альпійського села й керівник місцевого фольклорного ансамблю, талановитий музикант та актор, повстає проти традиції, і цей бунт, виплеснутий на сцену блискучим бурлеском, сприймається як полегшення, звільнення, у ньому є чимала повага до традиції, яка може собі дозволити таке поведіння.

Насамкінець слід згадати, що традиційна музика входить у систему академічного музичного навчання й використовується як матеріал та як педагогічний прийом (нині педагоги багато говорять про необхідність принципової усності на початкових стадіях музичного навчання). У Франції це досить недавнє явище, але воно привертає дедалі більше уваги. У регіоні Окситанії (південь Франції)³, наприклад, у консерваторії⁴ міста Перпіньян існує факультет традиційної музики, скерований на вивчення конкретної традиції цього регіону. Діти не тільки опановують в усний спосіб гру на традиційних інструментах (бомбарді, флейті та барабані) та танцювальний репертуар, а й застосовують свої навички практично – озвучують фолк-бали, причому навіть найменші 7–8-літні музиканти почуваються дуже органічно на сцені разом зі старшими дітьми, іноді й разом з учителями. Тобто, діти відразу бачать практичний зміст своїх занять музикою, її призначення, радість від гарного виконання та спостереження за людьми, які танцюють під їхній супровід... Перпіньян, як і всі міста сучасної Франції, зараз дуже багатонаціональний, мультиетнічний. Консерваторія розташована в досить змішаному за етнічним складом районі, тому серед учнів є багато дітей емігрантів, і це є абсолютно природним. Музика не є інструментом національної ідентичності, але її місцева, локальна прив'язка, як і раніше, дуже сильна.

Подібно до цього, у бретонських Фест-Ноз'ах, що проходять у самій Бретані, із задоволенням беруть участь нещодавні переселенці в цей регіон, які бачать у цьому святі засіб інтеграції у місцеві спільноти. Це – ревайвл? Чи це традиція?

Ревайвл. Ревівалізм. Ревіталізація. Реконструкція

Чи мають фольклористи, котрі практикують виконання традиції, яку вивчають, завжди тільки відтворювати те, що вони чули в експедиції, у кращому разі – реконструювати та обмежувати цим свої творчі пошуки? Давайте поглянемо на це трохи з іншого боку, а

³ Окситанія – історико-культурний регіон на південному заході Франції з центром у Піренеях, колись окситанської мови й дуже потужної та своєрідної культури, що дала такі явища, як музика трубадурів. Межі регіону в минулому були дуже великі, а культурний вплив поширювався на південь Франції, Каталонію та країну Басків. Адміністративний регіон Окситанії на карті сучасної Франції – лише дуже невелика частина історичної Окситанії.

⁴ Консерваторіями у Франції називають не лише вищі, а й узагалі всі акредитовані (державні) музичні навчальні заклади (у нашому розумінні – музичні школи). У багатьох із них навчання десятирічне, останніми роками відбувається поділ на майбутніх професіоналів та аматорів.

саме: чому ми намагаємося відтворювати цю традицію буквально так, як вона звучить /звучала на селі? Що ми хочемо цим сказати, яке повідомлення несемо сучасній публіці, яка нас слухає?

У мене така, вироблена моєю власною практикою відповідь на це запитання: по-перше, це прекрасна музика, яка має свій неповторний цілісний стиль, гармонійну естетику, так само як, скажімо, і класична або якась інша музика. Можна, звичайно, її якось трохи підправити, «підремонтувати», осучаснити – але від цього вона втратить свій неповторний шарм, свою чарівність. Цікавіше грати всередині естетичних законів цього світу, а не ламати їх навмання. Це як зіграти сонату Моцарта з драм-сетом – щось звичайно додається, але збитку набагато більше (хоча така практика є). Сільська традиція – це світ, який практично зараз уже не існує, але я була однією з останніх його учениць і свідків, і я хочу передати це моє живе свідчення іншим. Я просто відчиняю двері в цю музику для будь-якої людини, а що вона потім захоче робити, як творчо переосмислити, це вже її справа. Я волю просто зберігати та відкривати, передавати. Іноді доводиться чути: «Давай додамо ще один голос, так буде красивіше». Я відповідаю: «Давай ти спочатку зрозумієш, як роблять народні співаки, які мінімальні засоби та нескінченні варіанти, і чому це так заворожує красиво, і коли ти володітимеш цим матеріалом і стилем, ти зможеш додати все, що захочеш... якщо захочеш».

По-друге, ми дуже часто маємо в нашому розпорядженні неповноцінні записи, які потребують реконструкції. Наприклад, є одноголосний запис із регіону з розвиненою поліфонією і ми знаємо, що там мав бути другий голос, але співачка була одна. І ми можемо створити реконструкцію повної фактури цієї пісні, яка не є документом, а гіпотезою, експериментом художньої реконструкції. Але треба мати на увазі, що це вже наше втручання і відокремлювати його результат від «першоджерела». Не дарма прийом повної художньої реконструкції досить обережно використовують у живопису чи архітектурі: у багатьох випадках реставратори вважають за краще показувати публіці оригінальний твір із пробілами, ніж показувати нібито достовірне, а насправді додумане ціле. Мілоській Венері не прилаштовують руки.

Термін «*реконструкція*» має ще одне значення. Якщо ми «*відтворюємо в аутентичній манері*» пісню, може з'явитися спокуса піти трохи далі і зменшити, навіть зовсім стерти цю дистанцію між собою та ідеальним сільським світом. І тоді: «давайте ми будемо так само жити, так само дітей ростити», «давайте ми будемо ось як таке ідеальне село себе поводити, почуватися». Фольклор перетворюється на історичну реконструкцію, суть якої у зовнішній точності відтворення якоїсь події, обряду чи епохи. Але ж це тільки гра, ми інші і не можемо перенестися назад або зупинити час.

Занадто сильне захоплення реконструкцією може призвести, на мій погляд, до негативних культурних тенденцій. Так, серед учасників російського фольклорного руху реакція проти швидких змін у суспільстві призвела до розквіту дискурсу про збереження «традиційних цінностей». І якщо спочатку це був протест

проти споживацького ставлення до мистецтва і цінностей поп-культури, то потім дуже скоро цей дискурс переродився на антизахідний. І ми бачимо тепер, у який жах вилився цей дискурс про традиційні цінності в устах російських пропагандистів фашистського штибу. На жаль, деякі учасники російського фольклорного руху також потрапили в цю пастку.

Страшний сон ревіваліста – опинитися *насправді* в тій реальності, про яку мріяли як про ідеал. У село ми приїжджаємо як гості, а гості – це не мешканці. У мешканців зовсім інший світ, але наші запитання, цікавість та інтерес до старовини та старовинних пісень, помножені на ностальгію за молодістю, створюють і в них ідеальну картинку минулого. Це нарратив, на який ми очікуємо і який створюється спільними зусиллями й того, хто запитує, і того, хто відповідає. Але етнографам добре відомо, що розповідь про якусь практику далеко не рівноцінна самій цій практиці, що її спостерігають етнографи. Робота етнографа – прорватися за цю картинку і зрозуміти, що стоїть за нею. Ми повинні відповідати на той запит, який є зараз, коли все більше людей хоче дізнатися про те, яка ж у селі насправді була музика.

Чи можна застосувати до фольклорної традиції термін ревіталізація? Логічно – так, хоча він і не цілком звичний для «наукового побуту» етномузикології. Цей термін, як здається, у всіх мовах стосується «косметики» та урбаністики. Але його загальний зміст – регенерація, відновлення живої тканини, розкриття нових можливостей старих будівель чи територій – є цілком доречним і для роботи з культурою. Тим не менш, англійське «*revival*» або ревівалізм мені здається кращим, ніж «ревіталізація», по-перше, тому що воно більш звичне й відсилає до такого ж досвіду в інших культурах, а по-друге, для терміну є зручною деяка семантична нейтральність і відстороненість. «Ревіталізація» видається мені словом надто прямим, як «жива вода» в чарівних казках, – скропили і став молодець як був раніше...

Історична етномузикологія. Прикладна етномузикологія. Сучасні проблеми етномузикології. Деонтологія

В американському та європейському етномузикознавстві, як правило, вивчають «живі» практики, тобто ту музику, яка звучить, виконується, відтворюється зараз, із нею відбуваються зміни, які вони відстежують і намагаються зрозуміти їх механізми, щоб уловити те, як через музику ця спільнота відтворює якісь важливі для неї смисли. Вивчають, наприклад, музику мігрантів і стратегії того, як вони «вбудовуються» в культуру, яка їх приймає – щось змінюють, щось забувають, а інше зберігають. За такої постановки завдання, природно, історична глибина традиції не відіграє великої ролі.

Те, що традиційно вивчають фольклористи, які тепер називають себе етномузикологами, на просторі колишнього СРСР, можна було б назвати історичною етномузикологією, тобто такою, яку націлено на з'ясування еволюційно-історичних тенденцій, що сформували на цьому просторі різні національні та локальні варіанти селянських культур, опис їх регіональних особливостей, міграцій населення тощо. Для цього ми

користуємося чудово розробленими та детальними аналітичними методами, які на великому матеріалі довели свою ефективність. Ми володіємо величезним зібраним матеріалом для цих досліджень, адже збирання в колишньому СРСР проводилося дуже масштабно¹. Тим не менш, ці дослідження нічого не можуть сказати нам про майбутнє, тому що селянська традиція, яку ми вивчаємо, вже практично не продовжується в наш час у тому контексті, який її породив, і вона не має шансів вийти за межі ревівалізму. Ми можемо ще довго займатися аналітичною розробкою на основі накопичених даних, але тут є один тонкий нюанс: це дані, практично позбавлені свого контексту та свого носія і ми не можемо «перевірити» наші аналітичні висновки практикою. У французьких етномузикологів-африканістів є улюблений вислів: «не все, що говориться, робиться так, як воно говориться». Справді, між цими речами є дистанція.

Наскільки сильно дослідник у польових умовах може втручатися в традицію з метою отримання потрібних йому відомостей? Польові дослідження гуманітарних дисциплін, що перебувають у сфері культурної антропології (це й антропологія, етнографія, етномузикологія, етнолінгвістика, етнохореологія...), – це величезна сфера дуже різних підходів. Саме поняття «поля», стрижневе для всіх цих дисциплін, оточене великими критичними дискусіями². Немає й не може бути одного беззаперечного підходу або рецепта. Напевно, зрештою все залежить від мети, тобто від того, що ви хочете отримати «на виході». Але втручання безумовно має місце, причому навіть тоді, коли ви всіма силами намагаєтеся його не робити, просто від самої присутності дослідника. Постмодернізм постулює, що якщо цього ніяк не уникнути, треба визнати його існування і робити відповідну поправку, і вже ніяк не намагатися заперечувати. Зрозуміло, розміри цього втручання можуть бути дуже різні.

Якщо наше завдання – зібрати максимальну кількість пісень та інформації про музичну практику, що минає (або вже минула), то без прицільного «втручання» тут не обійтись. Цей підхід існував і на Заході (принаймні у Франції) і називався «ethnomusicologie d'urgence» (етномузикологія «швидкої допомоги»). Найчастіше цей підхід застосовували і застосовують дотепер стосовно саме *свого* національного фольклору.

Специфіка польової роботи з власною культурою полягає в тому, що дослідник знає мову своїх інформантів (що полегшує йому збирання інформації), але, з іншого боку, він добре обізнаний про запит, який є у його національній культурі на збереження своєї традиції, і, як правило, є активним учасником цього процесу збереження. Усе це не зовсім так, коли етномузиколог працює з екзотичною для нього культурою, хоча й у цьому разі він цілком може бути актором (активним учасником) процесу збереження культури. Про це говорить, наприклад, прикладна етномузикологія.

У ній якраз проголошено право на *позитивне* втручання етномузиколога в існування традиції та спільноти її носіїв (приклади: підтримати й передати копії всіх зібраних матеріалів до місцевого музею, організувати концерт для музикантів, пожертвувати гонорари від фільму на поліпшення життя в досліджуваній місцевості, сприяти визнанню цієї традиції «нематеріальною культурною спадщиною» ЮНЕСКО тощо).

«Рятувальна» – це не єдина й тепер вже далеко не центральна парадигма етномузикології, і вона не скасовує інших можливих підходів. Її методологічна проблема в тому, що вона апелює до певної статичної картини традиції, а насправді традиція весь час змінюється. І тому в принципі їй неможливо *всю* зібрати й зберегти. Друга проблема: ступінь детальності опитувань залежить також і від специфічного інтересу дослідника, інформацію не можна зібрати й «заготувати» як консерви для майбутніх поколінь дослідників, тому що вони точно матимуть інші запитання, яких ми вже не поставили.

Говорячи про обмеження підходу до польових досліджень з погляду «швидкої допомоги», я в жодному разі не закликаю перестати цим займатися. Але мені здається, що бажано при цьому бачити ширший контекст цієї діяльності і розуміти її місце в загальній картині антропологічних польових досліджень.

Більшість західних етномузикознавців усе-таки, як правило, працює із «живою» традицією, що триває і яку вони можуть спостерігати без активного в неї втручання. У цьому разі працює підхід «дайте їм співати, що хочуть» і задавайтеся питанням, чому хочуть саме те, що вони співають... Тому що сюжет етномузикології – це вивчення музики в культурі. Окрім цього, є й інші відмінності. Як правило, західні (у широкому смислі) етномузикологи нині не ставлять завдання картографування музичних явищ – тобто широкого охоплення, масового збору матеріалу з метою встановити зони поширення та зіставити їх з іншими фактами культури та історії. Дослідник, як правило, поінформований про контекст, зокрема регіональний та історичний, але його «поле» полягає в тому, що він проводить багато часу з одними й тими самими людьми в одному й тому самому місці, вивчаючи їхню живу музичну практику в рамках наукової проблематики своєї роботи. В умовах дуже віддаленої «екзотичної» культури просто рухатися від одного селища до іншого і записувати все підряд неможливо – просто сам ніколи не зрозумієш узагалі, що й навіщо ти записав. Для того, щоби зрозуміти, який сенс це має для носіїв, потрібно багато часу – щоб вивчати мову, вибудовувати спілкування із цим співтовариством, освоювати самому на практиці музичний стиль, який вивчаєш. Тоді можна вийти на дуже глибокий, новий рівень розуміння й робити захопливі експерименти, щоб у такий спосіб «намацати» глибинні структури музики.

Наприклад, знаменитий французький африканіст Сімха Аром у своїх дослідженнях поліфонії та поліритмії пігмевів уже дуже давно почав застосовувати експерименти. Він є винахідником методу play-back (у радянському етномузикознавстві цьому більш-менш відповідають техніки багатоканального запису та запису «з накладенням»). С. Аром записував окремо («накладаючи» кожного наступного виконавця на раніше записаний голос) на багатодоріжковий магні-

¹ Примітка від редколегії. На теренах України, яка вийшла зі складу СРСР у кордонах УРСР, наймасштабніші етномузичні експедиційні дослідження розгорнулися в останні десятиліття радянської окупації та за часів Незалежності (1980–2020 роки). (М. Скаженник).

² Див., наприклад книгу *Тіні в полі: нові погляди на польову роботу в етномузикології* (Bartz, 1997).

тофон і вокальну, й інструментальну музику, і в такий спосіб зміг пояснити взаємодію голосів у поліфонії та поліритмію, які до нього вважали, за висловом Еріха Моріца фон Хорнбостеля, «поза всякою можливістю розуміння»¹. Він також експериментально досліджував звуковисотний аспект і лади в традиційній музиці, разом зі своїми інформантами з'ясовуючи межі припустимої «зони» кожного щабля гама, прикріпивши синтезатор і комп'ютер до брусків ксилофона².

Нашу (східноєвропейську) парадигму дослідження, як і самий його об'єкт – традиційну культуру сільської спільноти – можна охарактеризувати як історичне етномузикознавство або, навіть, як музичну археологію. Бо те, що нас цікавить, – це здебільшого вже царина історії. Ми працюємо головним чином зі спогадами про вже минулу культуру. Таке знання зараз збирається по крихтах і навіть «витурушується» прицільними, дуже точними запитаннями. Важливо, звісно, так ставити свої питання, щоб вони не передбачали однозначної відповіді, не підказували інформантові те, що дослідник дуже хоче від нього почути. Але записувати й рідкісні, вже раритетні традиційні пісні та спогади про те, за яких обставин їх колись співали, безумовно необхідно. Важливо не ігнорувати при цьому сучасний контекст, підміняючи його ідеальним, тим, який «був колись». Записуючи бабусь, можна водночас і спостерігати, що відбувається в музичному житті цього села нині, що співають наші виконавці, коли вони співають за власним бажанням, що думають про це їхні односельчани чи родичі, чи лунає якась інша музика в селі, і що робить у цей час молодь, якою музикою вона цікавиться, яких музикантів запрошують грати на весіллях і чому... Як чують традиційні виконавці навколишнє звукове середовище, у яке вони занурені (наприклад, звуковий пейзаж різноманітних ландшафтів, переміщення в просторі, звуки природної та людської діяльності...), і як реагують на нього? Можливо, можна знайти сліди цього взаємозв'язку і в традиційних піснях. Це вже сюжети, якими намагається займатися нова галузь (чи, можливо, спадкоємиця етномузикології), антропологія звуку (anthropology of sound)³.

Сучасну польову роботу, якщо її сюжетом є традиційна музика, часто проводять за відсутності природного контексту виконання, але це цілком можна собі уявити як умову завдання. На цю тему є дуже хороша стаття Ульріха Моргенштерна «Музика без соціального життя: гармоніст Михайло Сорочинський, музикант не-ревіваліст у Смоленській губернії» (2018). У ній він «розбирає» свою роботу з гармоністом, який ніде не грає, окрім як для себе у власній кімнаті, і при цьому «живе інтенсивним музичним життям».

У царині історичної етномузикології також можна відзначити роботи Філіпа Болмана щодо єврейської традиційної музики на європейському континенті. Зокрема, він проводив польові дослідження, знаходив та інтерв'ював останніх свідків музики ашкеназі й зібрав усі сліди її побутування в Європі ((Bolhman, 2019), а також склав розділ у європейському томі гарландської енциклопедії – Garland Encyclopedia of World Music). Та й у всьому європейському томі цієї енциклопедії історичний погляд на музику домінує, але не є єди-

ним. Загалом, важливо, на мій погляд, проводити такі історичні дослідження, і вони мають обов'язково становити частину етномузикологічної науки в будь-якій національній науковій школі. Так само як важливо й те, щоб у такій школі були присутні науковці, які займаються дослідженнями сучасного стану музичної культури цього суспільства або його груп. Усе це безумовно має сенс і право на життя.

В одній з течій американської антропології, яка називається *когнітивна антропологія*, порушено проблему перекладу, який свідомо чи несвідомо робить інформант для опитувача-збирача: він охоче пристає на думку дослідника, пояснює йому і, щоб бути зрозумілим, *залишає* свої власні орієнтири і мережу своїх семантичних референцій. Розповідаючи про якусь зараз уже неіснуючу практику, він створює наратив, який має на меті не тільки описати, а й (можливо) – передати своє (сьогоднішнє) ставлення до описуваного, сподобатися досліднику, здійснити з ним комунікацію шляхом перекладу мовою, яку той зрозуміє. За логікою когнітивної антропології, треба уникнути цього семантичного перекладу, а натомість зрозуміти, як досліджуваний концепт функціонує у власній системі координат носія традиції. Якщо завдання дослідження ставиться так, то антрополог прагне не втручатися, а просто бути присутнім, спостерігати за процесом, який він вивчає (наприклад, виконання музики, навчання або виготовлення інструменту), а потім зіставляти це з тим, що йому розповідають. Ми ж у найкращому разі можемо судити про деякі практики лише з розповідей, а цього недостатньо.

Ми (східноєвропейські етномузикознавці) все ще дуже часто сприймаємо традицію та традиційну музику як позачасову, що застигла на віки. Ми натикаємо її, як метелика на шпильку, щоб краще розглянути, почути й точніше відтворити. А в цей час у нашого метелика – сільської культури – відбувається безперервний процес змін. І більшість тих людей, які зараз є нашими інформаторами, виростили вже під звуки радянського радіо, а не сільської гармоні та приспівок, не кажучи вже про весільні чи ліричні пісні, які вони, тим не менш, могли застати й вивчити в сім'ї, у сусідів чи досить випадково, у тому числі й за книгою чи з диску.

Нам досить складно прийняти те, що традиція рухається й що вона рухається не в той бік, куди нам хотілося б. Тобто, вона рухається в бік спрощення, вона сприймає щось із навколишньої дійсності й відтворює ці самі масові пісні на свій лад, тобто теж із варіантами, із включенням локальних стильових рис у стандартні розспіви. І якщо ми займаємося *живою традицією*, то ми маємо й це вивчати. З іншого боку, те, що ми робимо на практиці – розширюємо розуміння публікою аутентичного фольклору, – робить його частиною сучасної культури та збільшує його шанс у ній зостатися.

Мені здається, що до діяльності сучасних дослідників фольклору на пострадянському просторі може бути застосований ще один термін – *прикладна етномузикологія* (applied ethnomusicology). Під цим маємо на увазі те, що дослідження має якийсь практичний додаток в обраному для дослідження співтоваристві: наприклад, людина, яка займається вивченням традиційної культури, також бере участь у ній як діяч (або «актор»). Він може, наприклад, займатися пропагандою цієї культури, тобто її розповсюдженням, видаючи книги широкого, а

¹ Аром (1976; 2004).

² Аром (1991) та інші його праці.

³ Див. Steve Feld (1982).

не лише наукового профілю, диски, брати участь як музикант чи співак, займатися педагогічною діяльністю... Тут ми маємо на увазі не любителів та учасників фольклорного руху, а фахівців, тобто етномузикознавців, тож це не прояв ревівалізму, хоча, звичайно, сприяє його появі. Ідеї прикладної етномузикології розвивалися з 1980-х років XX століття. У певному сенсі це була реакція нового покоління етномузикологів на академічну, кабінетну та нейтральну науку, якою вона здебільшого була до цього часу¹. Прикладна етномузикологія – це вихід учених за і вище рамок академії, залученість до суспільного, культурного та політичного активізму². Для парадигми прикладної етномузикології цілком нормально намагатися вплинути на процеси, що відбуваються, застосувати на практиці отримані знання й висновки для того, щоб домогтися позитивних змін у якомусь конкретному місці, наприклад, у співтоваристві, традиційну музику якого ти вивчаєш.

Складне віяло питань пов'язане з етичними нормами під час роботи в полі. Виконавці часто запитують, навіщо ми «записуємо старовину». Я раніше завжди відповідала, що ми робимо це для науки, будемо писати книжки, видавати диски, збережемо для майбутніх поколінь, будемо вчити дітей. Але бачила, що ця відповідь якщо й задовольняє, то точно не дуже надихає. І в якийсь момент я знайшла просту відповідь: «Тому, що я це дуже люблю, я просто без цього не можу жити», і побачила, що це викликає емоційний відгук. Розмова про любов... Але я розумію, що, справді, наш обов'язок перед історією – це докласти всіх зусиль і всіма можливими способами зафіксувати все те, що ще доступно. Але це не означає, що молоде покоління займатиметься теж тільки цим. Їм треба дивитися вперед і шукати нові підходи, адже крихт традиційного знання лишається дедалі менше й водночас царина інтересів етномузикології поступово розширюється.

Тут є ще один тонкий момент, він стосується збору (мета)даних, особливо в роботі зі старшим поколінням. Коли ви починаєте записувати метадані (дату народження, прізвище, ім'я, по батькові, місце народження), виконавці раптом кажуть «Ой, а мене не посаджать»? Це той самий збір персональних даних, навколо якого зараз багато дискусій. Дуже багато антропологічних дисциплін (і в широкому сенсі науки про людину) свого часу замислилися про принципи деонтології, й від учених, які подають заявку на польове дослідження, стали вимагати збирати в їхніх суб'єктах письмову згоду на проведення бесіди, а заявки на

дослідження оцінювати в комітетах з етики³. Суворе застосування цих принципів, проте, видається важко сумісним з тими принципами польової роботи, до яких звикли ми. Тим не менш, це стає дедалі важливішим у сучасному світі, особливо з огляду на всі технологічні досягнення, зокрема в галузі вокального синтезу, клонування голосів, роботи із синтезу тембрів тощо.

Для прикладу, дочка знаменитого американського етномузиколога Алана Ломакса, Анна Вуд, яка очолює зараз його організацію під назвою Association for Cultural Equity, 2017 року випустила онлайн платформу з колекцією записів Алана Ломакса, що стала основою його дослідження Cantometrix (Lomax, 1968). Платформа називається The Global Jukebox (<https://theglobaljukebox.org/>) і має вигляд мапи світу, на яку нанесені точки, натиснувши на які, можна почути запис традиційної музики цієї території (головно співу). Анна Вуд говорить і пише про необхідність отримання дозволів від нащадків виконавців, від членів тієї самої культурної спільноти, від музичних інститутів, які давали ці записи зі своїх архівів (для «Кантометрики» Ломакс збирав записи практично по всьому світу).

У нашій ситуації польової роботи просити виконавця поставити свій підпис під юридичним документом, як на мене, руйнує той клімат довіри, на якому ґрунтуються наші стосунки з музикантами і співаками.

До етичної царини належить і питання матеріальної компенсації виконавцям за витрачені ними зусилля і час. Загальної формули того, як правильно чинити, немає, усе залежить від конкретного контексту. Як це описує франко-швейцарський етномузикознавець Хьюго Земп, опції включають грошову компенсацію, виплати авторських гонорарів у разі видання, подарунки, фінансування проекту, спрямованого на розвиток цієї громади, усну угоду та частування тощо⁴. У деяких, на щастя, рідкісних випадках комерційне використання записів автентичної традиційної музики несподівано приносить дуже великі прибутки й такі ж великі проблеми. Проект Deep Forest, у якому без належного дозволу використано польові записи етномузикознавців, зокрема вже згаданого Х. Земпа, несподівано – по-моєму, навіть і для самих авторів – опинився в топі продажів і автори отримали

¹ Заради справедливості треба сказати, що й до цього часу в етномузикологів вважалось гарним тоном, вивчаючи музичну культуру, брати уроки у її музикантів і навчитися грати і співати те, про що пишеш. Ментл Худ називав це бі-музикальністю (Mantle Hood, 1960), говорячи про те, що західний студент, який вивчає іншу музичну культуру, повинен оволодіти хоча б базовими виконавськими навичками на практиці.

² Цьому присвячено збірник *Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* (2015), а також 29-й номер французького наукового журналу *Cahiers d'Ethnomusicologie* (2016) і, зокрема, моя стаття, надрукована в цьому ж номері (Velichkina, 2016). Найдоступніше концепт і його історію викладено в лекції, прочитаній Джефом Тайтоном (Jeff Titon) в Американському фольклорному центрі бібліотеки конгресу в 2015 році (Titon, 2015, починаючи з 9'40").

³ Проблема етичності досліджень постала перед ученими після Нюрнберзького процесу і спочатку стосувалася медицини. Згодом ці практики було поширено на інші науки, що мають своїм предметом діяльність людини. В англосаксонських країнах у державних дослідницьких інститутах та університетах стали організовувати Комітети з етики, які видавали сертифікат відповідності до встановлених етичних норм. Ці вимоги поширюються і на етномузикологію (див. огляд цієї проблематики на прикладі Канади у статті Ф. Леотара (Léotar, 2011)).

⁴ Наприклад, у випадку з Аре-Аре (Соломонові острови), це було предметом перемовин: спочатку від нього зажадали зарплату музикантам у вигляді мушель, і сума (у перерахунку на австралійський долар) була настільки велика, що його дослідницького річного бюджету на оплату цього гонорару ніяк не вистачало. Зрештою, йому вдалося домовитися, що він виплачуватиме компенсацію за витрачений час (при цьому музика йому «дарується») у розмірі середніх виплат за державні роботи, і при цьому виплачуватиме не самим музикантам, а Раді шефів кланів Аре-Аре, оскільки музика належить усьому народові Аре-Аре як цілісності (Zemp, 1996, 38 і далі).

колосальні гонорари від продажів і використання в рекламі (Zemp, 1996). Був великий скандал, і поведінка багатьох дійових осіб у ньому, зокрема цих двох музикантів, була вельми неналежною... Як і завжди, у разі великої кількості грошей, етичні межі стають вельми вільно трактованими, а з погляду закону авторські та інші непрямі права в традиційній музиці – це складна царина.

Насамкінець, одна з нових парадигм в етномузикології, що активно розвивається – *вивчення музичного простору* (Sound Space), у якому змішано звуки природи й людини, більш глобально – антропологія не музики, а звуку (що вміщує в сферу свого вивчення також акустику та природні звуки). Початок цього напрямку було покладено дуже важливою роботою Стівена Фелда «Звук і почуття» (Sound and Sentiment) про культуру новозеландського племені Калулі (Feld, 1982). Можна також сказати, що це вже нова дисципліна, яка вийшла за рамки етномузикології.

Висновки

Отже, специфічна ситуація з відродженням фольклору в тодішніх соціалістичних країнах Східної Європи пов'язана із ситуацією співіснування з авторитарною політичною системою та пізньо-соціалістичним «задзеркаллям», великим тиском на культуру з боку влади. Реакцією на цей тиск, на мій погляд, був своєрідний ескапізм, відхід у «спільноту своїх». Учасники

фольклорного руху шукали альтернативу сучасній їм пізньосоціалістичній культурі, оскільки не бачили в сучасності жодних можливостей вільного розвитку та воліли відтворювати у своїй спільноті життя ідеалізованого села.

Але якщо ми справді займаємося мистецтвом, а не відтворенням магнітофонних стрічок, ми не можемо забувати про те, що живемо в сучасному світі й мистецтво є відповіддю на нього, а не втечею від цього світу. Тому мені здається дуже органічним та правильним залишити осторонь репрезентативність минулого й сказати, що ми виконуємо цю музику, бо вона жива й вона нас зворушує, зачіпає, і ми, сучасні люди, хочемо, щоб вона продовжувала жити й надалі.

Ревівалізм дедалі частіше стає предметом досліджень етномузикознавців як одна з форм існування музики в специфічній спільноті. Але завданням цієї статті було також показати, що етномузикознавство, особливо останніми роками, не обмежується вивченням традиційної музики та й, страшно сказати, музики взагалі. У всякому разі, ці поняття кожне наступне покоління ставить знову й знову під сумнів і трактує дедалі більш інклюзивно. У цьому, ймовірно, і полягає один із напрямів наукового пошуку нашої дисципліни.

Цитована література та джерела

- Allen, Ray (2010). In Pursuit of Authenticity: The New Lost City Ramblers and the Postwar Folk Music Revival, *Journal of the Society for American Music*, V. 4(3), 277–305. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1752196310000155>
- Arom, Simha (1976). The use of play-back techniques in the study of oral polyphonies, *Ethnomusicology*, 20(3), 483–519. Illinois: University of Illinois Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/851046>
- Arom, Simha (1991). A synthesizer in the Central African bush. A Method of Interactive Exploration of Musical Scales. In: Constantin Floros et al. (Hg.). *Für Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, p. 163–178. Laaber, Laaber-Verlag.
- Arom, Simha (2004). [1991/2010]. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511518317>
- Barz, Gregory F. and Timothy J. Cooley (Eds.). (1997). *Shadows in the Field: New Perspectives on Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Baumann, Max-Peter. (1996). «Folk Music Revival : Concepts between Regression and Emancipation». *Dans: The World of Music*, Vol. 38, No. 3, 71–86. VWB, Berlin.
- Bohman, Philipp (2019). *Wie sängen wir Seinen Gesang auf dem Boden der Fremde? Jüdische Musik des Aschkenas zwischen Tradition und Moderne*, LIT Verlag.
- Dorson, Richard M. (1973). Is folklore a discipline? *Folklore*, Vol. 84, №3, 177–205.
- Feld, Steven (1982). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Durham: Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv113180h>
- Hagmann, Lea et Franz Andres-Morrissey (2018). «Multiple Authenticities of Folk Songs». In: Thomas Claviez, Kornelia Imesch and Britta Sweers (Eds.). *Critique of Authenticity*. p. 183–206. Wilmington: Vernon Press. URL: <https://boris.unibe.ch/id/eprint/129277>
- Hill, J., & Bithell, C. (2014). An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change. In: Caroline Bithell, Juniper Hill (Eds.). *The Oxford Handbook of Music Revival*, pp. 3–42. Oxford, Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199765034.013.019> Online access: https://pure.manchester.ac.uk/ws/portalfiles/portal/62635531/An_Introduction_to_Music_Revival_AAM_.pdf (access 25.12.2024).
- Hood, Mantle (1960). The challenge of bi-musicality. *Ethnomusicology*, 4(2) (May), 55–59. Illinois: University of Illinois Press DOI: <https://doi.org/10.2307/924263>
- Léotar, Frédéric (2011). Réflexion sur les enjeux éthiques de la collecte en ethnomusicologie. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 24, 27–43. Geneva, ADEM.
- Livingston, Tamara (1999). Music revivals: Towards a general theory. *Ethnomusicology*. Vol. 43, No. 1 (Winter), 66–85. Illinois: University of Illinois Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/852694>
- Morgenstern, Ulrich (2017). Imagining social space and history in European folk music revivals and volksmusikpflege: The politics of Instrumentation. In: Ardian Ahmedaja (Ed.). *European Voices III : The Instrumentation and Instrumentalization of Sound. Local Multipart Music Cultures and Politics in Europe*, 263–292. Wien Köln Weimar: Böhlau verlag.

- Morgenstern, Ulrich (2018). Music without social life: the garmon' player Mikhail Sorochinsky – a non-revivalist musician in Smolensk province. *Traditiones*, 47/2, 35–67.
- Morgenstern, Ulrich (2019). The role and development of musical instruments in European folk music revival and revitalization movements. some common trends. In: Ambrózová, J. - Garaj, B. (Eds.). *Traditional Music and Dance in Contemporary Culture(s)*, 10–27. Nitra: Constantine the Philosopher University.
- Pettan, Svanibor and J. T. Titon. (Eds.). (2015). *Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Titon, Jeff (2015). *What is Applied Ethnomusicology & Why Did They Say so Many Terrible Things About it?* Library of Congress lectures. <https://www.loc.gov/item/2021692311/> (access 25.12.2024)
- Velichkina, Olga (2016). «L'ethnomusicologie chantante»: Cas d'implication des chercheurs dans le mouvement revivaliste en Union Soviétique et en Russie. *Cahiers d'ethnomusicologie*. Vol. 29, 37–53. Genève, ADEM.
- Yurchak, Alexei (2006). *Everything Was Forever, Until it Was no More. The Last Soviet Generation*. Princeton-Oxford : Princeton University Press.
- Zemp, Hugo (1996). The/An Ethnomusicologist and the Record Business. *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 28, 36–56. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/767806>.
- Гараканидзе, Эд. (1989). Некоторые вопросы исполнительства грузинской народной песни и ансамбль "Мтиеби". *Традиционный фольклор: современные народные хоры и ансамбли*, 124–132. Ленинград.
- Жуланова, Н. (1999). Молодежное фольклорное движение. В сб.: *Самодельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х – начало 1990-х годов*, с. 107–133. СПб.: Дмитрий Буланин.
- Кельмицкайте, Зита (1984). Из опыта работы фольклорных ансамблей Литвы (вопросы теории и практики). *Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Фольклор и фольклоризм*: Сб. науч. тр. ЛГИТМиК, 111–115. Ленинград.
- Моргенштерн, Ульрих (2014). «Официальная народность» в историческом инструментоведении советского периода. *Вопросы инструментоведения. Вып. 9, Благодаровские чтения*, 104–111. Санкт-Петербург.
- Скаженик, М. (2024). Фольклористичні гурти Києва першої чверті ххї століття: шляхи творчої реалізації. В кн.: *Народно-музичне мистецтво України ххї століття: сценічно-виконавський, методико-педагогічний аспекти*, с. 175–245. Київ.
- Шевчук, Ол. (2006). Ансамблі науково-етнографічні. В кн.: *Українська музична енциклопедія. Т. 1: [А – Д]*, 69–70. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

References

- Allen, Ray (2010). In Pursuit of Authenticity: The New Lost City Ramblers and the Postwar Folk Music Revival, *Journal of the Society for American Music*, V. 4(3), 277–305. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1752196310000155> [in English].
- Arom, Simha (1976). The use of play-back techniques in the study of oral polyphonies, *Ethnomusicology*, 20(3), 483–519. Illinois: University of Illinois Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/851046> [in English].
- Arom, Simha (1991). A synthesizer in the Central African bush. A Method of Interactive Exploration of Musical Scales. In: Constantin Floros et al. (Hg.). *Für Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, p. 163–178. Laaber, Laaber-Verlag [in English].
- Arom, Simha (2004). [1991/2010]. *African Polyphony and Polyrythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511518317> [in English].
- Barz, Gregory F. and Timothy J. Cooley (Eds.). (1997). *Shadows in the Field: New Perspectives on Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press. [in English].
- Baumann, Max-Peter. (1996). «Folk Music Revival : Concepts between Regression and Emancipation». *Dans: The World of Music*, Vol. 38, No. 3, 71–86. VWB, Berlin. [in English].
- Bohman, Philipp (2019). *Wie sängen wir Seinen Gesang auf dem Boden der Fremde? Jüdische Musik des Aschkenas zwischen Tradition und Moderne*, LIT Verlag [in German].
- Dorson, Richard M. (1973). Is folklore a discipline? *Folklore [Journal of the American Folklore Society]*, Vol. 84, N°3, 177–205. [in English].
- Feld, Steven (1982). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Durham: [Duke University Press](https://doi.org/10.2307/j.ctv113180h). DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv113180h> [in English].
- Garakanidze, Ed. (1989). Nekotorye voprosy ispolnitel'stva gruzinskoj narodnoj pesni i ansambli' "Mtiebi" [Some issues of Georgian folk song performance and the Mtiebi ensemble]. *Tradicionnyj fol'klor: sovremennye narodnye hory i ansambli [Traditional Folklore: Contemporary Folk Choirs and Ensembles]*, 124–132. Leningrad [in russian].
- Hagmann, Lea et Franz Andres-Morrissey (2018). «Multiple Authenticities of Folk Songs». In: Thomas Claviez, Kornelia Imesch and Britta Sweers (Eds.). *Critique of Authenticity*. p. 183–206. Wilmington: Vernon Press URL: <https://boris.unibe.ch/id/eprint/129277> [in English].
- Hill, J., & Bithell, C. (2014). An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change. In: Caroline Bithell, Juniper Hill (Eds.). *The Oxford Handbook of Music Revival*, pp. 3–42. Oxford, Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199765034.013.019> [in English]. Online access: URL: https://pure.manchester.ac.uk/ws/portalfiles/portal/62635531/An_Introduction_to_Music_Revival_AAM.pdf (access 25.12.2024)
- Hood, Mantle (1960). The challenge of bi-musicality. *Ethnomusicology*, 4(2) (May), 55–59. Illinois: University of Illinois Press DOI: <https://doi.org/10.2307/924263> [in English].
- Kel'mickajte, Zita (1984). Iz opyta raboty fol'klornyh ansamblej Litvy (voprosy teorii i praktiki) [From the experience of Lithuanian folklore ensembles (issues of theory and practice)]. In: *Tradicionnyj fol'klor v sovremennoj hudozhestvennoj zhizni. Fol'klor i fol'klorizm [Traditional Folklore in Modern Artistic Life. Folklore and Folklorism]*: Collection of scientific works of LGITMiK, p. 111–115. Leningrad [in russian].
- Léotar, Frédéric (2011). Réflexion sur les enjeux éthiques de la collecte en ethnomusicologie. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 24, 27–43. Geneva, ADEM. [in French].

- Livingston, Tamara (1999). Music revivals: Towards a general theory. *Ethnomusicology*. Vol. 43, No. 1 (Winter), 66–85. Illinois: University of Illinois Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/852694> [in English].
- Morgenshtern, Urlih (2014). «Oficial'naja narodnost» v istoricheskom instrumentovedenii sovetskogo perioda [«Official Folk» in historical organology of the Soviet period]. *Voprosy instrumentovedeniya [Issues in Organology]*. Iss. 9: Blagodatovskie chteniya [Blagodatov's readings], 104–111. St Petersburg. [in russian].
- Morgenstern, Ulrich (2017). Imagining social space and history in European folk music revivals and volksmusikpflege: The politics of Instrumentation. In: Ardian Ahmedaja (Ed.). *European Voices III : The Instrumentation and Instrumentalization of Sound. Local Multipart Music Cultures and Politics in Europe*, 263–292. Wien Köln Weimar: Böhlau verlag. [in English].
- Morgenstern, Ulrich (2018). Music without social life: the garmon' player Mikhail Sorochinsky – a non-revivalist musician in Smolensk province. *Traditiones*, 47/2, 35–67. [in English].
- Morgenstern, Ulrich (2019). The role and development of musical instruments in European folk music revival and revitalization movements. some common trends. In: Ambrózová, J. - Garaj, B. (Eds.). *Traditional Music and Dance in Contemporary Culture(s)*, 10–27. Nitra: Constantine the Philosopher University [in English].
- Pettan, Svanibor and J. T. Titon. (Eds.). (2015). *Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford and New York: Oxford University Press [in English].
- Shevchuk, Ol. (2006). Ansambli naukovo-etnografichni [Scientific ethnographic ensembles]. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia [Ukrainian Music Encyclopedia]*. V. 1: [A – D], 69–70. Kyiv: Publishing House of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Skazhenyk, M. (2024). Folklorystychni hurty Kyieva pershoi chverti khkhi stolittia: shliakhy tvorchoi realizatsii [Folklore groups of Kyiv in the first quarter of the twentieth century: ways of creative realisation]. In: *Narodno-muzychne mystetstvo ukraïny XXI stolittia: stsenichno-vykonavskyyi, metodyko-pedahohichnyi aspekty [Folk Music Art of Ukraine of the Twentieth Century: Stage-performance, Methodological and Pedagogical Aspects]*, pp. 175–245. Kyiv [in Ukrainian].
- Titon, Jeff (2015). *What is Applied Ethnomusicology & Why Did They Say so Many Terrible Things About it?* Library of Congress lectures [in English]. URL: <https://www.loc.gov/item/2021692311/> (access 25.12.2024)
- Velitchkina, Olga (2016). «L'ethnomusicologie chantante»: Cas d'implication des chercheurs dans le mouvement revivaliste en Union Soviétique et en Russie. *Cahiers d'ethnomusicologie*. Vol. 29, 37–53. Genève, ADEM [in French].
- Yurchak, Alexei (2006). *Everything Was Forever, Until it Was no More. The Last Soviet Generation*. Princeton-Oxford : Princeton University Press [in English].
- Zemp, Hugo (1996). The/An Ethnomusicologist and the Record Business. *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 28, 36–56. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/767806>. [in English].
- Zhulanova, N. (1999). Molodezhnoe folklornoe dvizhenie [Youth folklore movement]. In: *Samodejatel'noe hudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR: Ocherki istorii. Konec 1950-h – nachalo 1990-h godov [Amateur Artistic Creativity in the USSR: Sketches of History. The End of the 1950s – the Beginning of the 1990s]*, pp. 107–133. St. Petersburg: Dmitry Bulanin [in russian].

Olga Velichkina

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7048-7649>

PhD, music teacher, independent researcher

Conservatory of Pontault-Combault/Roissy-en-Brie

110 Av. du Général de Gaulle, 77340 Pontault-Combault, France

Tel. +33 667 190338; e-mail: olga.velichkina@gmail.com

MULTIFACETED REVIVALISM: ISSUES OF HISTORY AND TERMINOLOGY

In this article I consider folk revivalism as sociocultural phenomenon from a global perspective, bringing examples from various countries and different time periods. The “folk youth movements” on the territory of former Soviet Union are analyzed in parallel and in the context of the American and European folk revivals, and some cases of Intangible cultural heritage (ICH) treatment, in particular, in France, are brought into discussion. This perspective raises the question of definitions and delimitations of the revival phenomena. My intention was to open the theme of revivalism to the maximum and include quite remote (from our experience) cases and practices in order to give the reader an opportunity to consider this field as full of creative possibilities and new potential. I put the special accent on existing diversity of cultural practices and acceptance of such diversity in revival communities as a sign of their vitality.

Secondly, I consider the relationship between folk revival and some ethnomusicological practices and theories. First, ethnomusicology today more and more often considers revival phenomena as its “field” of studies of music in and as culture. Second, current generation of ethnomusicologists see itself far enough from the neutral, academic, “cabinet” scientists and seek active involvement with communities that serve the object of their scientific interests. This trend, called *applied ethnomusicology* is advocated by many “big figures” in the field, such as Jeff Titon and Svanibor Pettan, is now quite accepted and even acclaimed *modus operandi* of an academic ethnomusicologist. I argue that the same logic and motivation of musical folklore researchers in former republics of the Soviet Union brought to life the youth folk movement phenomena in these places.

Keywords: Folk music, folk revival movement, traditional music, intangible cultural heritage (ICH), reconstruction, revitalization, ethnomusicology, applied ethnomusicology