100-літтю теорії музично-етнографічної транскрипції присвячується

Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien.

Von

Otto Abraham und **Erich M. von Hornbostel.**

(Berlin.)

Vorbemerkung.

Das zunehmende Interesse der Ethnologen und Musikgelehrten für die Dokumente außereuropäischer musikalischer Kulturen hat mehr und mehr Forschungsreisende, Missionare und Kolonialbeamte veranlaßt, Gesänge und Instrumentalstücke der Eingeborenen phonographisch zu fixieren und den wissenschaftlichen Instituten zur Bearbeitung zu übergeben. So ist in den Phonogramm-Archiven ein Material angesammelt, das sich täglich mehrt, aber ohne sachgemäße Verwertung ein totes Kapital bliebe. Die dauernde Erhaltung der Phonogramme kann zwar durch galvanoplastische Reproduktion gesichert werden; dennoch wäre es ein großer Nachteil, die wissenschaftliche Bearbeitung *ad calendas graecas* zu verschieben, da erst bei dieser sich neue Gesichtspunkte ergeben, die von den Sammlern noch berücksichtigt werden müssen, solange ihnen originales Material erreichbar ist. Je umfangreicher das Material wird und je mehr Forscher sich in seine Bearbeitung teilen, um so schwieriger, aber auch um so dringlicher wird die Aufgabe, die Methodik einheitlich zu gestalten. Nur so werden die Ergebnisse der Einzelforschungen untereinander vergleichbar und geeignet, als Grundlagen allgemeiner Theorien zu dienen. Wenn auch der Versuch, eine wissenschaftliche Methodik auszuarbeiten, bei dem gegenwärtigen Stande der vergleichenden Musikwissenschaft verfrüht erscheinen mag, so ist es doch zweckmäßig, schon jetzt einige Vorschläge zur Diskussion zu stellen, ehe eine zu starke Differenzierung der Arbeitsmethoden eine Einigung unmöglich macht. In der vergleichenden Sprachwissenschaft sind heute schon so viele verschiedene Systeme phonetischer Schreibweise nebeneinander in Gebrauch, daß eine Vereinheitlichung kaum mehr zu erwarten ist und dem Linguisten das Studium der einzelnen Autoren durch die Formenfülle gleichbedeutender diakritischer Zeichen ungeheuer erschwert wird. Auch die Eigentümlichkeiten der musikalischen Ausdrucksweise bei verschiedenen Völkern können nur dann einigermaßen getreu durch die europäische Notenschrift wiedergegeben werden, wenn sie entsprechend modifiziert und ergänzt wird. Die Melodien in Notenschrift überhaupt aufzuzeichnen, ist unerläßlich, sowohl für den, der sie studiert, als auch für den, der sie anderen mitteilen will.

Початок статті Отто Абрагама й Еріха Моріца фон Горнбостеля „Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій" в 11 томі „Зібрання праць Міжнародного музичного товариства" за 1909-1910 роки

НАУКОВІ ЗБІРКИ

ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ

МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ

імені Миколи ЛИСЕНКА

Випуск 25

Львів
2010

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені Миколи Лисенка
Кафедра музичної фольклористики
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології

ЕТНОМУЗИКА

6

Збірка статей та матеріалів
до 100-ліття теорії музично-етнографічної транскрипції

Львів
НВФ „Українські технології”
2010

ББК 85.312(Ук)
УДК78.6У
Е 88

Етномузика. – Львів, 2010. – Число 6: Збірка статей та матеріалів до 100-ліття теорії музично-етнографічної транскрипції / Упор. В. Коваль. – 224 с. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 25).

Шостий щорічник етномузикознавчої серії Наукових збірок ЛНМА ім. М. Лисенка містить дослідницькі статті з історії музично-етнографічної транскрипції, публікації, методично-педагогічні рекомендації, список студентських робіт з етномузикології, виконаних у харківських і донецькому вишах культури та мистецтв, а також повідомлення, рецензії, хроніку за 2008-2009 роки, бібліографію 100 основних праць з музично-етнографічної транскрипції. Доповнення та інші матеріали вміщені на долученому компакт-диску (CD).

Дослідникам і шанувальникам автентичної народної творчості.

Упорядник:
старший науковий співробітник, кандидат мистецтвознавства
Василь Коваль

Редакційна колегія:

Ігор Пилатюк – ректор, нар. артист України, професор, канд. мистецтвознавства (голова); *Віктор Камінський* – проректор з наукової роботи, засл. діяч мистецтв України, професор (заступник голови); *Любов Кияновська* – зав. кафедрою історії музики, засл. діяч мистецтв України, професор, доктор мистецтвознавства; *Богдан Луканюк* – зав. кафедрою муз. фольклористики, засл. працівник культури України, професор, канд. мистецтвознавства; *Стефанія Павлишин* – професор, доктор мистецтвознавства; *Наталія Савицька* – зав. кафедрою теорії музики, професор, доктор мистецтвознавства; *Олександра Цалай-Якименко* – професор, доктор мистецтвознавства; *Юрій Ясіновський* – зав. кафедрою муз. україністики, професор, доктор мистецтвознавства.

Рецензенти:
кафедра української фольклористики ім. Ф. Колесси
Львівського національного університету ім. Ів. Франка
кафедра музичного фольклору
Рівненського державного гуманітарного університету

Ухвалено до друку Вченою радою ЛНМА ім. М. Лисенка
24.12.2010, протокол № 4

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 16175-4647Р від 20.11.2009

Ethnomusic. – Lviv, 2010. – Number 6: A collection of scientific articles and materials to 100 years of musical ethnographic transcription theory / Ed. Vasyl Koval'. – 224 p. – (Scientific collections of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, vol. 25).

ISBN 978-966-345-229-6
© Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, 2010.

100-літтю теорії музично-етнографічної транскрипції присвячується

ЗМІСТ

Від редакції *7*

Студії

Василь Коваль
Українські теоретично-практичні здобутки з музично-етнографічної транскрипції (нариси) 9

Zbigniew Jerzy Przerembski
Problematyka transkrypcji muzyki ludowej w polskich badaniach etnomuzykologicznych 32

Богдан Луканюк
К вопросу об аналитическом методе нотирования 69

Публікації

Отто Абрагам, Еріх Моріц фон Горнбостель
Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій / Переклад з німецької *Андрія Вовчака*; редакція *Богдана Луканюка* 100

Педагогіка

Михайло Мишанич
Архівне опрацювання народновокальних творів: Методичні рекомендації 133

Віра Осадча, Наталя Харченко
Магістерські, дипломні та курсові роботи з етномузикології студентів харківських вищих навчальних закладів культури і мистецтв 1993-2010 років 152

Олена Тюрикова
Вивчення фольклору на кафедрі історії музики і фольклоруДонецької державної музичної академії імені С.С. Прокоф'єва 180

Огляди, рецензії, повідомлення

Четверта міжнародна наукова конференція пам'яті Анни Руднєвої „Фольклор: історична традиція й сучасні польові дослідження"
– ***Лариса Лукашенко*** 181

ІІІ Міжнародна науково-практична конференція „Автентичний фольклор: Проблеми вивчення, збереження, наслідування"
– ***Ліна Добрянська*** 184

Проблеми етномузикології та фольклористичної архівістики на Міжнародній науковій конференції до 70-річчя заснування Кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси
– *Ірина Довгалюк* 188

Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 4. Брэсцкае Палессе.
– *Юрій Рибак* 192

Виктор Панько. Песенный фольклор украинцев севера Республики Молдова. Обрядовая и ритуальная поэзия
– *Ольга Харчишин* 197

Хроніка '08-'09
– *Надія Пастух* 201

Додатки

Богдан Луканюк.
100 праць з музично-етнографічної транскрипції 205

Відомості про авторів 216
Зміст компакт-диска (CD) 219
Contens 222

Від редакції

Чергове шосте число „Етномузики" присвячується 100-літтю виходу у світ у 1909 році епохальної праці Отто Абрагама й Еріха Моріца фон Горнбостеля з теорії музично-етнографічної транскрипції. Їхні „Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій" („Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien") ще й дотепер зберігають свою актуальність. Чимало транскрипторів і досі послуговується запровадженими вченими графічними позначками.

Музично-етнографічна транскрипція є одною з найважливіших етномузикознавчих дисциплін. Багато національних шкіл упродовж понад століття виробили свої теоретичні засади нотування народної музики. У цій ділянці українська музична фольклористика не тільки не відстає від інших світових наукових розробок, а й у деяких питаннях і випереджує їх. Указаним проблемам присвячена перша розвідка публікованої збірки в розділі „Студії": у статті Василя Коваля подано нарис українських теоретично-практичних здобутків з музично-етнографічної транскрипції.

Дві наступні публікації розділу знайомлять читача з надбаннями в цій дисципліні польських і російських учених. Так, розвідка Збігнєва Єжи Пшерембського (друкується польською мовою) знайомить із розвитком методології та методів транскрипції польської народної музики. У статті ж Богдана Луканюка (подана російською мовою) розкривається сутність поняття „аналітичного методу нотування", яке запровадив у науковий обіг визначний російський етномузиколог Євгеній Гіппіус. Усі три дослідження розділу „Студії" були апробовані на Дев'ятій конференції дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 24-25 вересня 2010 року).

У розділі „Публікації" вперше представлено українською мовою згадану вище фундаментальну працю О. Абрагама й Е.М. фон Горнбостеля. Переклад праці здійснив Андрій Вовчак за загальною редакцією Богдана Луканюка. Тож завдяки їхнім старанням доробок світової етномузикології нарешті стане доступним і в Україні.

Наступний розділ „Педагогіка" відкривають методичні рекомендації Михайла Мишанича з архівного опрацювання народновокальних творів, які випрацювані та застосовуються в ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М.В. Лисенка. І хоча ця праця, видана окремою брошурою для внутрішнього користування ще в 1995 році, подана в „Етномузиці" майже без змін, вона й надалі залишається актуальною для засвоєння у вишах навиків транскрипційної роботи та принципів оформлення музично-етнографічної документації. Отож публікація методичних розробок М. Мишанича уможливить ширший доступ до них науковців, студентів-

етномузикологів і шанувальників музичного фольклору. У цьому ж розділі, підтримуючи добрий почин попередніх чисел „Етномузики" у виданні реєстру студентських (курсових, дипломних, бакалаврських та магістерських) робіт, до львів'ян, киян, рівненчан і одеситів долучилися ще й харків'яни та донеччани. У збірці подано список праць студентів харківських та донецького вищих навчальних музичних закладів.

У традиційному для „Етномузики" розділі „Огляди, рецензії, повідомлення" публікується інформація про важливі фольклористично-етнографічні заходи та відгуки на наукові збірки в царині головно музичної традиційної культури. Серед значущих подій – участь українських музикознавців у Четвертій міжнародній науковій конференції пам'яті Анни Руднєвої „Фольклор: історична традиція й сучасні польові дослідження", що відбулася в Москві восени 2008 року, і Третій міжнародній науково-практичній конференції „Автентичний фольклор: проблеми вивчення, збереження, наслідування", проведеної в Мінську навесні 2009 року, а також організація у Львові восени цього ж року Міжнародної наукової конференції до 70-річчя заснування Кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси, на якій розглядалися, зокрема, проблеми музично-етнографічної архівістики. Поміж рецензій – ґрунтовний аналіз четвертого тому (із запланованого шеститомника) „Традиційної мистецької культури білорусів" за загальною редакцією Тамари Варфаламєєвої та спогад про співпрацю з Віктором Паньком і огляд його дослідження „Пісенний фольклор українців півночі Молдови. Обрядова і ритуальна поезія", що є дороговказами до подальшого вивчення фольклору етнічних українців, які проживають на території сусідніх країн. Низка суспільно-фольклористичних подій за 2008-2009 роки відзначена ще й у рубриці „Хроніка".

У додатках уміщено реєстр ста важливіших праць із музично-етнографічної транскрипції, укладений Б. Луканюком. Це бібліографічна спроба антологічного окреслення теоретичного доробку в цій етномузикознавчій дисципліні за понад століття. Мета публікації – зорієнтувати зацікавлену аудиторію на доволі багатий історичний досвід етномузичної нотації у світовому масштабі.

Як зазвичай, до випуску долучається CD з традиційними електронними додатками до „Етномузики", зміст якого можна оглянути наприкінці збірки.

Зауваження й пропозиції просимо надсилати на поштову адресу Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка (вул. О. Нижанківського 5, 79005, м. Львів-5) або на електронні пошти членів редакції.

24 грудня 2010 р.

Редакція

Василь Коваль

УКРАЇНСЬКІ ТЕОРЕТИЧНО-ПРАКТИЧНІ ЗДОБУТКИ З МУЗИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНОЇ ТРАНСКРИПЦІЇ (НАРИСИ)

Передвісником та зачинателем української теоретичної думки про етномузикологічну транскрипцію є Микола Лисенко. На початковому етапі його наукові починання продовжили такі визначні постаті, як Петро Сокальський, Порфирій Бажанський, Станіслав Людкевич, Філарет Колесса та Климент Квітка. Українські теоретично-практичні надбання з етномузикологічної нотації у цій фазі свого розвою не тільки не відставали від інших світових наукових шкіл, а у деяких питаннях і випереджувала їх. Наступний період, що загалом у часі збігається з пануванням радянською епохи на теренах України, знаменується радше стагнацією, а почасти й занепадом теоретичної думки. Хоча й на цій стадії відбувся незначний поступ у напрацюванні методики нотації народномузичних творів. До цього спричинилися, передовсім, Михайло Гайдай, Микола Гордійчук, Олександр Правдюк, Володимир Матвієнко, Анатолій Іваницький та інші. Новий етап підходу до етномузикологічної транскрипції започаткував Богдан Луканюк, висунувши на противагу інтеграційному тактуванню традиційної музики диференціальний принцип. Його здобутками в цій царині послуговується більшість сучасних українських вчених-етномузикологів.

Ключові слова: музичний фольклор, етномузикологічна транскрипція, нотація традиційної музики, історія нотування.

Теоретична думка про етномузикологічну транскрипцію могла постати тільки з переходом від ужиткового зацікавлення музичним фольклором до наукового. Адже, безумовно, перший період супроводжувався виключно емпіричним методом нотації, що мав радше суб'єктивний характер, при якому нотувальники часто-густо доточували (допасовували) народні мелодії до графічних норм західноєвропейської музики, а іноді й відверто нехтували не тільки точне відтворення ритміки, а й звуковисотності, якщо це було вкрай необхідно для композиторського задуму аранжування традиційного наспіву[1].

[1] Хоча уже й у цей період намагалися якомога точніше занотувати мелодію. Зокрема, Андрій Маркевич писав: „Издавая несколько Малороссийских народных песен, я старался выразить их возможно точнее, без всяких прикрас и изменений". Він навіть зауважив, що останній склад в українських народних піснях часто вимовляється пошепки, а передостанній – нерідко протягується. Див.: [34, с. 211].

Провісником і зачинателем наукового етапу записів народної музики є Микола Лисенко. Віщуванням започаткування нового підходу до подачі нотного матеріалу української традиційної музики стало опублікування першого випуску „Збірника українських пісень" у Ляйпцігу в 1868 році, що продовжував виходити аж до 1911 року й завершився сьомим числом. Окрім того, не залишаючи поза увагою й інші збірки, а головно транскрипції дум, виконуваних Остапом Вересаєм (де Лисенко відмовився від виставлення тактових перетинок), ще важливішою віхою в закладанні принципів наукової нотації є, на що вперше звернув увагу Климент Квітка [15, с. 16], поява Лисенкових записів без фортепіанного супроводу та гармонізації для хору в третьому й четвертому томах „Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Русским Географическим обществом", що вийшли друком у 1872 та 1877 роках. Згодом, уже в 1882 році, коли з'явився в продажу третій випуск вищезгаданого збірника (який і необхідно вважати власне початком наукового етапу фіксації музичного фольклору), у листі до редакції газети „Заря", даючи відповідь рецензенту на критичну статтю про збірники українських народних пісень, вміщену в газеті „Труд", Лисенко висловив і низку міркувань щодо „точного записування народних мелодій" [27, с. 30]. Передовсім, ці думки заторкують застосування затакту, виписування мелізмів у межах такту, нехтування ферматами.

Зокрема, М. Лисенко зазначав, що затакт „слід застосовувати тільки на своєму місці" [27, с. 31], щоб не вводити в оману читача задля виставлення тактових рисок перед логічними акцентами у словах, оскільки „в народних піснях наголос [...] взагалі дуже перебіжний" [27, с. 31]. Розрізняючи різну природу мелізмів, він запропонував ті прикраси – „фігуральну мелодію" [27, с. 31], без яких вона була б спотворена, зображати звичними нотами в межах такту, а прості мелізми, які тільки підсилюють певний відтінок, не порушуючи плавного ритмічного ходу мелодії, – маленькими нотками. Також Лисенко вважав за необхідне відмовитися від застосування фермат у середині пісні заради підведення тактів під один розмір у тих випадках, коли довша тривалість, що могла би бути замінена вдвічі коротшою з пролонгацією, є проявом характеру виконання (тобто – граматичною складовою), а не індивідуальною особливістю виконавця. Однак не заперечував можливість їх використання в кінці наспіву. Починаючи з другого випуску, Лисенко звів застосування фермат

до мінімуму – зазвичай у заключному кадансі. Висловивши загальну позицію, свої постулати він докладно підкріпив розглядом вказаних у рецензії номерів збірника, які рецензент піддав критиці.

Таким чином, М. Лисенко при нотації пісень уперше надав ритміці, як сам зазначив, „всеосяжного значення" [27, с. 35], що засвідчує те, як він „дбайливо ставився [...] до виявів ритмічної неодностайності" та „запевняє бездоганне прагнення [...] до вірності оригіналові" [20, с. 60-61]. Про важливість правильного виставлення ритмічних величин, як справедливо зауважив Квітка [20, с. 20-21], здогадуємося й із листа Миколи Лисенка до Бориса Познанського від 12 червня 1886 р. Лисенкові належить першість і в тому, що він „схилявся до того, щоб у визначеннях міри брати до уваги тільки кількість ритмічних одиниць (не міняючи величини рахівного часу), а не порядок динамічних акцентів, які в слов'янських піснях старого типу не позначаються так гостро і не виявляють принципу регулярного динамічного чергування" [20, с. 59].

Отже, Микола Лисенко є зачинателем не тільки нової епохи в призбируванні традиційної української музики, а й піонером у „розробці наукових принципів нотації словесно-музичного фольклору" [10, с. 22].

Належним чином оцінив ретельність Лисенкових записів українських народних пісень і Петро Сокальський. Він поставив їх у ряд зі збірниками, передовсім, Мілія Балакірєва й Ніколая Рімского-Корсакова [55, с. 202], а також згадав про те, що часті зміни такту в традиційних наспівах дали привід Герману Ларошеві зауважити складність їхньої ритмічної будови і тим самим піднести на щабель вище нотації Миколи Лисенка за транскрипції Олександра Рубця [55, с. 316].

Саме Сокальському судилося продовжити почин Лисенка у справі відтворення на папері народної пісні й при цьому прагнути правильно укласти запис у музичні такти. Щоправда, він мав свої погляди на цю проблему, чітко розуміючи, що *„всяке укладання народної пісні в наші ноти і такти є початок її зміни, початок процесу її переробки або [...] переклад її стародавньої мови на нашу сучасну загальну музичну мову"* [55, с. 203] (виділення курсивом П. Сокальського).

Сокальський зауважив, що „руські народні пісні створені давно, і деякі із них належать до незапам'ятних часів, а тактова система

в теперішньому її вигляді існує не більше чотирьох століть" [55, с. 309][1]. Натомість „народ має [...] свій 'народний такт', з власними відділами й акцентами, які не вкладаються в нашу тактову систему" [55, с. 203]. А отже, „укладання в наш такт з тактовими рисками вносить у народну пісню фіктивні акценти такту, нерідко порушуючи власні акценти народного співу, що не завжди усувається і зміною розміру" [55, с. 203][2]. Важливим було й розуміння Сокальським того, що „немає неодмінного, обов'язкового для всіх, однакового типу будови співів щодо мелодії і ритму" [55, с. 313]. Таким чином, він чи не вперше висунув здогад про існування в українській традиційній музиці різних типів ритму, що остаточно було доведено аж майже через сторіччя.

„Через те що в народній пісні музика є *органічним зв'язком тексту з мелодією*" [55, с. 339], П. Сокальський запропонував „укладати пісню в ноти і такт, *відокремлюючи тактовими рисками один піввірш від другого*" [55, с. 318] (виділення курсивом П. Сокальського), трактуючи силабічну групу як власне народний такт [55, с. 143, 282, 318, 330 та ін.]. Дотримуючись цього правила, він перетактував кілька народновокальних творів зі збірників Мілія Балакірєва, Василія Прокуніна (за редакцією Пєтра Чайковского), Олександра Рубця й доказав дієвість такого принципу виставлення тактових рисок, адже застосовуючи його „читачеві цілком зручно буде оглянути мелодичний склад наспіву" [55, с. 144]. Тобто тактовані за таким положенням народні наспіви легше піддаються науковому осмисленню. Таким чином, Сокальський одним із перших заклав підвалини аналітичної нотації.

Як і Лисенко, Сокальськийтакож приділив увагу використанню затакту та фермати. Зокрема, він зазначив, що „вживання *затакту* (анакрузи) часто затемнює ритмічну будову пісні, спричиняється до примхливої зміни такту і фіктивних наголосів" [55, с. 336-337] (виділення курсивом П. Сокальського). Натомість „якщо ми відкинемо тактові акценти, а приймемо тільки власні акценти народного вірша і мелодії, – *затакт стає зайвим*" [55, с. 343] (виділення курсивом П. Сокальського). Своє твердження П. Сокальський підкріпив конкретними прикладами [55, с. 318-319, 326, 335-336]. Загалом підтримавши думку М. Лисенка щодо відмови

[1] Див. також: с. 338.
[2] Див. також: с. 338.

від застосування фермат у середині традиційного наспіву, оскільки воно „заплутує, затемнює справжню будову пісні" [55, с. 356], він указав на доцільність „здовжувати тривалість кінцевого тону додаванням такту, ніж ферматою" [55, с. 356-357], що дає змогу точно виписати довготу звука.

Важливо зазначити, що Сокальський один із перших запропонував виписувати показник метронома для означення темпу виконання народномузичних творів [55, с. 358]. Цікавими видаються міркування вченого й щодо нотації звуковисотності народних наспівів. Він зазначав, що „ми укладаємо пісню в темперовані інтервали, тобто в інші тони проти тих, якими співає народ; це значною мірою послаблює енергію, ясність, милозвучність і виразність народного співу" [55, с. 203], а „найбільш правильної передачі усних народних мелодій на ноти й такти ми будемо досягати не стільки педантично вірним записом, який наче фотографічно передає всі відтінки співу даного виконавця [...], скільки з'ясуванням загальних основних прийомів будови народних мелодій, яких слід дотримувати і в письмовій їх редакції" [55, с. 359]. Проте конкретних вказівок щодо фіксації мелодики з використанням якихось додаткових графічних знаків Сокальський не подає.

Студіювання вченого над ритмікою народних наспівів належно оцінив Порфирій Бажанський, поставивши розвідки Сокальського в цій галузі на щабель вище від досліджень Алєксандра Сєрова, Германа Лароша та інших [4, с. V]. Бажанський також вказав на непридатність принципів західноєвропейського тактування для фіксації традиційної музики [4, с III, 61 та ін..; 3, с. 3]. Як і Сокальський, він притримувався думки, що за народний такт треба прийняти піввірш [3, с. 12]: „іншого поділу мелодії, як руськонародний піввірш припустити неможливо, бо пропаде міра піввірша, групування, цезури, каденції, фрази, акцент" [4, с. 65] (мовна адаптація. – В. К.)[1]. Однак Бажанський зауважив, що іноді народний такт може відповідати двом піввіршам, якщо їх обіймає одна мелодична фраза, й поіменував такий такт фразовим [4, с. 65].

Як і Лисенко та Сокальський, Бажанський звернув увагу на те, що для української традиційної музики невластивий затакт [4, с. 66].

[1] Лексика Бажанського надзвичайно складна, переповнена старогалицизмами, синтаксична будова речень перекручена, виклад думок уривчастий, що часто утруднює сприйняття його стилю письма.

Учений мав свої міркування й щодо використання фермат, які вважав притаманними для народномузичної творчості й тому називав їх народними [4, с. 68]. Він, на противагу Лисенку та Сокальському, мислив, що затягування звуків треба позначати саме ферматою через те, що таке подовження відбувається без точно означеного часу, а виписування повної довготи змінює число одиниць ритму [3, с. 12-13].

Щоб не порушувати ритму народного такту, Бажанський запропонував виділити в мелодії головні тони, кількість яких відповідає числу складів у піврірші, прийняти за одиницю протяжності звука мелодії восьму або четвертну (як виняток половинну) тривалість та позначити цифрою (відповідно тривалостям – 8, 4, 2) на початку нотоносця після ключа між другою та четвертою нотними лінійками пульсуючу міру [4, с. 39, 45, 67; 3, с. 11, 19, 24]. Таким чином, як і Лисенко, він вказав на часокількісну природу ритму української традиційної музики. Та згодом Бажанський відмовився від позначення згаданим способом показника мір у такті й від тактування взагалі. Це, передовсім, вбачається у виданих ним сотнях „Русько-народних галицьких мелодій" [5].

Натомість учений уважав, що мелодії треба залишати нетактованими, а тільки у вірші (не в мелодії), де припадає цезура, необхідно виставляти вертикальну риску (на початку вірша також), і під нею підписувати дробове (або й без дробу) число об'єму (кількості складів) наступного народного такту (піврірша) [3, с. 24-25].

Чимало уваги Бажанський приділив мелізмам (розспівам одного складу) – окрасам народного співу та інструментальної гри, поіменувавши їх доданими звуками на противагу головним тонам [4, с. 43, 68; 3, с. 10, 24]. Ці звуки він запропонував позначати дрібними нотками. Такий підхід до нотації, треба гадати, був передвісником до застосування згодом двох різних типів транскрибування народних мелодій, що вирізняють граматичні складові від фонетичних, хоча й у Бажанського вони об'єднані.

Він уперше відмовився від виставлення приключевих знаків, оскільки це суперечить природі звукорядів української традиційної музики, позбавленої такого поняття, як тональність, та вважав за правильне записувати мелодії на такій висоті, що дозволяє в середині неї застосовувати якнайменшу кількість знаків альтерації [4, с. 99; 3, с. 6, 24]. До того ж Бажанський мав свої міркування й щодо відмінності темперованого строю від народного, зауважуючи

при тому, що одні й ті ж самі інтервали в них є часто різні за величиною, як-от: мала секунда в традиційній музиці часто дещо ширша за темперований півтон. Учений навіть започаткував вирізнення в українській традиційній музиці треть- і чвертьтонів та подав для цього спеціальні графічні позначення [2, с. 42][1] . Проте ніде в нотації ними не користувався.

Бажанський звернув увагу й на необхідність виставляння темпу та характеру виконання, динамічних відтінків, агогічних відхилень. У позначенні темпу він уважав за доцільне подавати українські терміни, а до них дописувати ще й італійські. Відповідники цих термінів Бажанський узгодив з метрономом Мельцеля від 50 до 140 ударів (від дуже поволі до дуже швидко) [3, с. 22-23]. Однак зазначати показники метронома він не пропонував, бо мислив, що це не допоможе при наявності агогічних відхилень.

Бажанський вказав і на те, що при нотаціях обов'язково треба зазначати хто співав, з якого населеного пункту, місцевості, обставини виконання, жанри. Тобто він засвідчив необхідність оснащення записів традиційної музики науковим апаратом.

Варто зауважити, що навіть уже в епоху появи фонографа Бажанський дотримувався думки, що найкраща нотація може бути зроблена тільки безпосередньо з голосу виконавця. Треба гадати, вченого до цього спонукало те, що в механічному записі, який позбавляє безпосереднього контакту зі співаком, не можна чітко почути характеру виконання, а фонограф, будучи недосконалим, часто хибував і чистотою відтворення записаного.

Безперечно, низка теоретичних положень Бажанського є доволі суперечлива й не дотримувана ним послідовно. Зрештою й самі нотації народних пісень потребують додаткового допрацювання (реставрації), що, зокрема, спробував зробити Зіновій Лисько у своєму корпусі „Українських народних мелодій" [57]. Зрештою й він не завжди правильно розумів нотацію Бажанського. Зокрема, наводячи приклад реконструкції пісні „Ой вийду я в чисте поле", Лисько подав її в такому вигляді, що насправді наспів отримав ритмічну канву іншого типу (хоча й існуючого), ніж у записі Бажанського [57][2]. Достатньо ж було ноти з ферматою записати четвертними вартостями, отримавши змінний розмір $^{4}/_{8} + {}^{5}/_{8}$. Таким чином,

[1] Див. також: [1, с. 121].
[2] Див.: Т. 1. – С. 33.

реконструкція відповідала б дійсності, оскільки пісенний тип у такій редакції притаманний і для багатьох інших балад, зокрема „Про Довбуша". До того ж якраз він і характерний для Покуття, звідки й запис Бажанського.

Та все ж, на превеликий жаль, наукова спадщина Бажанського й досі не поцінована належним чином і зовсім несправедливо занехаяна, бо (попри чималі вади) в його міркуваннях є доволі багато раціонального зерна, яке він одним із перших засіяв на ниві вироблення методології нотації традиційної народної музики[1] . Тому його доробок ще й надалі чекає свого дослідника[2] .

Недооцінив студії Бажанського й Станіслав Людкевич. Щоправда його критичні зауваження (що, безперечно, справедливо) стосувалися передовсім принципів порядкування пісень [49, с. XI]. Хоча, треба гадати, Людкевич апелював саме до Бажанського, заперечуючи природне відчуття народними виконавцями треть- і чверть тонів [49, с. VI]. До того ж він у приписках і відсилачах до першого тому „Галицько-руських народних мелодій" визнав недостовірними записи Бажанського [49, с. 177]. Людкевич не був прихильником попередників – Сокальського й Бажанського – і щодо теорії відмінності природних інтервалів (зокрема, малої й великої терції та їхніх обернень) від темперованих [49, с. VI].

Натомість він зауважив, що необхідно розрізняти дійсне й здогадне фальшування, що, з іншого боку, не надто вже й заперечує цих постулатів, оскільки Людкевич був свідомий того, що українська традиційна музика все ж має свої закони мелічного й ритмічного розвитку супроти західноєвропейської академічної. Зокрема, вчений підмітив у низці народновокальних творів наявність в одній пісні (чи в різних її варіантах) малої або великої терції щодо тоніки чи домінанти (як чисте інтонування), однак і не заперечував можливості звуження чи розширення цих інтервалів, утім уважав їх сфальшованими. Для позначення непевних, хитких звуків він запропонував на початку нотного стану після ключа чи безпосередньо при нотах облямовувати дієзи та бемолі вертикальними рисками з обох боків.

---

[1] Вже навіть К. Квітка звернув увагу на те, що низка транскрипцій Бажанського може бути задіяна до випрацювання наукових узагальнень щодо фіксації народних наспівів. Подібної думки притримувався і В. Гошовський. Див.: [21, с. 31, 38].

[2] Щоправда рік тому вийшло друком дослідження Ігоря Ріпуна-Юдкіна про „Ритміку..." Бажанського. Див.: [61, с. 14-18].

Окрім цього, Людкевич запровадив ще декілька нотографічних знаків і скорочень [49, с. XXII]. Серед них варто вказати передовсім на позначку, в якій застосовується дрібна нота поряд зі звичайною (однією чи двома) під одним ребром для відрізнення прикраси (слабшого звука) від головного. Хоча Людкевич уживав і верхній та нижній морденти. Він також наголосив на необхідності зазначати нечітко визначені тривалості пауз, обрамлюючи їх як і хиткі звуки. Людкевич також дотримувався маркування коротких (ледь чутних) віддихів звичним для академічної вокальної музики знаком у вигляді „галочки" – ∨.

С. Людкевич підмітив варіантну природу української пісні та запропонував окремішні мелічні й ритмічні відмінності позначати подвійними нотами (однакової величини) з різноспрямованими штилями: з ремаркою „*в*" – для творів, співаних двома різними виконавцями; й „1", „2" – у випадку відхилень у першій і другій строфах. Однак і двоголосся він також фіксував, уживаючи рівновеликі нотні голівки з напрямленими в різні боки штилями. Людкевичеві належить першість у спостереженні явища сонантизації (трактуванні приголосної як напівголосної [31, с. 9]). Такі випадки він нотував за допомогою лінії від дрібної нотки до букви. Людкевич уперше ввів фіксацію нечіткого фонетичного призвука („*г*"), який іноді подибується на початку мелострофи й інтонується ніби для пошуку ладової опори.

Людкевич вказував на необхідність „зазначати пильно й за можливістю докладно всякі нюанси у висоті і інтервалах тонів, всі 'тонкощі' і 'грубощі' у манері співання, як також не боятись з а з н а ч а т и я в н о н е ч и с т у і н т о н а ц і ю с п і в а к а" [49, с. VII-VIII] (розрядка С. Людкевича). Треба звернути увагу, що часто цитований його вислів (зазвичай подають у редукції), в якому наголошується: „при записуванні народної мелодії справді має залежати не тільки на схопленні загального типу ритмічно-мелодичної схеми пісні, але на ф о т о г р а ф і ч н і й в і р н о с т і о д н о г о з р а з к а д а н о ї п р о д у к ц і ї" [49, с. IV] (розрядка С. Людкевича) – лише засвідчує те, що він уже відрізняв граматичну транскрипцію від фонетичної, хоча й сам цього ніде безпосередньо не засвідчував.

Як і Лисенко, Людкевич дотримувався думки, що застосування затакту при нотації традиційної музики можливе, якщо „він фактично виступає і консеквентно проведений" [50, с. V]. Щодо вжитку

фермат (а також *tenuto*) він запевняв, що вони придатні для приведення фраз у ритмічну симетрію, якщо подибуються нераціональні подовження звуків. Людкевич також вказав на важливість зазначення абсолютної висоти та темпу (метроному) виконання, однак сам їх не виписував, мотивуючи це тим, що робив транскрипції з фонографа, на якому ці дві величини можуть змінюватися залежно від низки об'єктивних чинників. До того ж він уперше звів усі (за винятком незначної кількості) нотації до устою „соль".

Найбільше уваги Людкевич надав питанням ритміки й тактування. Зокрема, підтримуючи здогад Лисенка, він зазначав, що при нотації народномузичних творів насамперед необхідно зрозуміти їхню ритмічну будову, щоб якнайраціональніше її представити, вирізнивши випадковість (як-от, недостачу ритмічного відчуття виконавця) від типологічно правильного виконання. Такий підхід ще раз підкріплює думку про розмежування Людкевичем різних типів транскрипції.

У своїх міркуваннях, не нехтуючи ритмікою тексту (розподілом його на піввірші), він висловив здогад, що виставлення тактових рисок, передовсім, повинно відображати членування мелодії, а не віршової структури. Тому поділ на такти потрібно проводити, насамперед, за музичними цезурами, які, щоправда, досить часто збігаються з текстовими. У такому випадку Людкевич виписував звичну тактову риску. Та маючи можливість зробити у фразі поділ здебільшого на рівні такти, якщо це виступало виразно, такий факт фіксував тоншою перетинкою. Людкевич також зауважив, що деякі пісні (як-от, танкові й споріднені з ними) повністю піддаються правилам західноєвропейського тактування, оскільки мають всі ознаки метричного такту. Він не заперечував існування в українській традиційній музиці й мішаних тактів за умови, що це виходило з їхньої будови та підкріплювалося наявністю цезури в тексті й мелодії. З огляду на ці застереження, щоб не порушувати одностайності нотного правопису, Людкевич відмовився від виставлення тактового розміру узагалі, даючи змогу читачеві визначити його самому. Цим же він дав зрозуміти, що в традиційній музиці існує не тільки метричний такт.

Отже, Станіслав Людкевич, критично оцінивши набутки попередників у галузі етномузичної транскрипції, зробив чималий поступ уперед. Найбільша заслуга вченого в цій дисципліні полягає у тому, що він вказав на необхідність тактувати народномузичну

творчість не тільки за віршовими, а й, насамперед, за музичними ознаками, що і дотепер залишається актуальним.

Традиції Людкевича продовжив Філарет Колесса. Це, передовсім, убачається в транскрипціях гаївок [38]. Він теж застосував товсту тактову риску для відзначення цезур між пісенними колінами, які зазвичай збігаються з музичними фразами, та тонку (згодом замінивши її пунктирною) – для внутрішнього членування, а також використав подвійну тактову риску для розділення періодів. Як і Людкевич, у збірці „Народних пісень з Підкарпатської Русі" Колесса звів усі мелодії до устою „соль" (до того застосовував принцип Ільмарі Крона), вживав верхній і нижній морденти, позначку малої неозначеної віддихової паузи, звичну та дрібнішу ноти під одним ребром, знаки альтерації для нечітко визначених тонів (понижених чи підвищених у межах чвертьтону): щоправда для осібних звуків він виставляв знак над нотою, а в разі наявності їх протягом усієї мелодії – при ключі з доданням до знаку, взятого в дужки, відповідних стрілочок.

До новацій, започаткованих Ф. Колессою, також належить упровадження знаків абревіації (та пролонгації) тривалостей, використання перекресленого форшлагу без нотної голівки для означення невиразного звука-прикраси, одинарної й подвійної тактових півриссок між першою та третьою лініями нотоносця для відокремлення фраз та їх груп у думах і одинарної між третьою й п'ятою – для атрибуції цезури, що перетинає пісенне коліно, виписування в них приблизної кількості ударів на хвилину за метрономом Мельцеля та абсолютної висоти, зазначення варіантів окремих силабічних груп (чи тактів) протягом виконання цілого народномузичного твору у формі покликання на окремому нотоносці або й подання кількох строф, проставляння знаків альтерації при ключі тільки у тому випадку, якщо вони дійсно наявні в мелодії. Усі свої міркування щодо методики нотації він описував у вступних розвідках до виданих ним збірників[1], а також (щодо відношення музичних тактів до силабічних груп) – у „Ритміці українських народних пісень" [26, с. 25-236]. Концепція його транскрипційної роботи (хоча й не без низки недоглядів) висвітлена у працях Олега Смоляка та Михайла Хая[2].

[1] Див.: [8; 25; 43; 45; 46].
[2] Див.: [54; 59].

Чимала заслуга в розвою теоретичної думки щодо фіксації традиційної народномузичної творчості належить і Клименту Квітці. У виданих його збірках народних пісень [44, с. 19] він також послуговувався знаками альтерації, взятими в дужки й поставленими перед нотою, для означення підвищення чи пониження звука в межах чвертьтону. Однак така ремарка при ключі, на противагу Людкевичу, у Квітки вводиться в тих випадках, якщо у мелодії такі звуки відсутні [19, с. XII]. На відміну від Колесси, знаки альтерації, виставлені Квіткою над нотами, означають їх наявність чи відсутність при виконанні розбіжних мелострофоднієї пісні. Факультативні паузи і фермати Квітка брав у дужки. Проте, як і Колесса, поряд із виписуванням варіантів на додаткових нотних станах, він застосовував подвійні ноти, щоправда, фіксував відмінності дрібнішими голівками з різноспрямованими штилями, а також практикував наскрізну транскрипцію усього народномузичного твору. До того ж для відображення на письмі збільшення кількості складів у вірші, що викликає дроблення ритмічного рисунка, Квітка впровадив петитні позначки (дрібніші нотки, спрямовані шийками в інший бік від тієї тривалості, що в результаті розширення складочислової структури силабічної групи розпадається на сумарно коротші).

Низку позначень (для вирізнення підвищення та пониження звука менше, ніж на $^1/_4$ тону, незначних подовжень і вкорочень тривалостей) Квітка, як він сам зауважив [19, с. XII], запозичив у Івана Тєзавровского, який транскрибував архангельські билини й історичні пісні, зібрані Алєксандром Грігорьєвим [56, с XXV-XLVIII, LIV-LVI].

Як і попередники, Квітка спостеріг, що у більшості випадків такт в його західноєвропейському розумінні не притаманний для української традиційної музики. Хоча він звернув увагу й на наявність народних наспівів, що позначені пульсацією сильних та слабих долей, і повинні тактуватися згідно з правилами елементарної теорії музики. Також Квітка вказав на необхідність виставлення перетинок у вигляді тактових, які аж ніяк не означають, що після них обов'язково є акцент (сильна доля). Такі перетинки в нього тільки потверджують розмежування на ритмічні відтинки й надають мелодії впорядкованого вигляду. До вказаних міркувань Квітку спонукало передовсім вирізнення ним двох типів ритму – часокількісного (часорахівного) й динамічного (або акцентного). Ці та

інші здогади щодо тактування він висловив, насамперед, аналізуючи записи Порфирія Демуцького [16, с. 78-120], а також в осібній статті про виставлення тактової риски [22, с. 40-46]. Щоправда у вищезгаданих збірниках народних пісень Квітка дотримувався цих постулатів ще не послідовно.

Важливі й думки Квітки щодо природи пауз у народновокальній творчості. Він вказав на потребу вирізнення фізіологічних і психологічних пауз, а також і помилково взятих віддихів. Квітка фактично один із перших звернув увагу на важливість фіксації пауз, хоча і його попередники їх занотовували. Варто також зауважити, що до збірника „Українські народні мелодії" він уперше подав розгорнені коментарі, які щоправда вийшли друком тільки нещодавно [18].

Таким чином, саме Квітка завершив початковий науковий етап формування основних засад нотної транскрипції української традиційної музики[5] . Як вбачається, українська теоретична думка про етномузикологічну нотацію у цій фазі свого розвою не тільки не відставала від інших світових наукових шкіл, а й у деяких питаннях і випереджувала їх.

Наступний етап – це підсумування думок попередників (іноді й неправильно трактованих чи зовсім проігнорованих) і залучення різних запозичень із наукових студій зарубіжних вчених (у тому числі з інших республік колишнього СРСР) над проблемою фіксації народних наспівів. Тому цей етап радше характеризується стагнацією, а почасти й занепадом теоретичної думки. Хоча й на цій стадії відбувся незначний поступ у напрацюванні методики нотації народномузичних творів. Щоправда, система перенесення традиційної музики на папір так і залишалася здебільшого інтеграційною, при якій різні явища народної ритміки відображалися зазвичай однаково.

Ще в передвоєний період свої міркування щодо правил нотної орфографії при транскрибуванні народномузичних творів висловив Михайло Гайдай [7]. Та, на превеликий жаль, його студія ще й досі не вийшла друком. Показовою для розуміння Гайдаєм принципів тактування народномузичних творів є опублікована нотація русальної пісні в дослідженні Квітки [17, с. 43]. Звичні тактові риски він виставляв між силабічними групами, а в середині них фразу

[5] На цьому етапі розвою наукової думки про етномузикологічну транскрипцію доцільно згадати ще й Володимира Харківа. Однак якихось принципових новацій він не запровадив. Див.: [60, с. 3-5].

розділяв на такти (часто мішані) пунктирними перетинками, які виписував перед протягнутими (умовно акцентованими) тривалостями.

До теоретичних роздумів над нотацією народномузичних творів долучилися, зокрема, Микола Гордійчук та Олександр Правдюк[1]. До їхньої честі, вони володіли усталеним нотографічним апаратом, застосовуваним для транскрипції традиційної музики зарубіжними науковцями, при цьому висловлювали слушні думки щодо покращення процесу нотної фіксації. Проте ніде не вказували на джерела запозичень, оскільки, треба гадати, це було небезпечно з огляду на тогочасні ідеологічні цькування вчених і неминуче таврування їх поплічниками буржуазної теорії. Очевидно, через ті ж причини їм не вдалося продовжити надбання дорадянської школи українських етномузикологів, тим паче розвинути її.

На занепад наукового підходу до транскрипції народномузичних творів та нехтування напрацюваннями в цій галузі Лисенка, Сокальського, Колесси, Квітки вказав Володимир Матвієнко [35, с. 322-334]. Зокрема, він звернув увагу на зволікання багатьма нотувальниками фіксацією характерних для традиційної музики розширених чи звужених інтервалів, що виникають унаслідок підвищення або пониження звука у межах чвертьтону.

Позиції інтеграційного тактування народної музики відстоює й Анатолій Іваницький. Він вважає, що всякі пошуки у цій царині не дадуть жодного позитивного результату, а „головний сенс застосування тактового поділу в нотації народних мелодій – зручність читання нот" [13, с. 314]. Щоправда, Іваницький таки звернув увагу на необхідність визначення типу ритму, який для виставлення тактових перетинок має важливе значення. Та все ж такий принцип тактування на письмі не дає змоги однозначно здогадатися, в якому ж типі ритму насправді виконувався народний наспів.

Іваницький, як і Гордійчук та Правдюк, подає знаки нотної транскрипції[2] та узагальнені (вироблені як вітчизняними, так і зарубіжними науковцями) методичні поради щодо фіксації словесного

[1] Див.: [9; 47].

[2] Щоб надалі уникнути повторів, варто зауважити, що узагальнені знаки нотної транскрипції подають також і інші науковці. Див., зокрема: [12; 23, с. 80; 24, с 8; 32; 48, с 8-9; 52; 53, с. 6] та інші. Проте якихось принципових новацій, які б вартували особливої уваги, не так уже й багато. Про ті випадки, що заслуговуватимуть належної оцінки, буде зазначено зосібна.

тексту, звуковисотності, ритму народномузичних творів, виставляння в них темпу ключових знаків, абсолютної висоти, а також робить короткий екскурс в історію нотації й вирізняє, зокрема, її модельований[1] і комплексний види [13, с. 291-319, 390-391; 14, с. 308-315].

На потребу вирізнення типів ритму вказав і Юрій Сливинський. На початках своєї транскрипційної діяльності він загалом дотримувався методичних засад нотації народновокальних творів, вироблених Людкевичем, що вбачається, насамперед у відмові виставлення тактового розміру [51] (треба гадати, що не без впливу Володимира Гошовського як наукового керівника дипломної роботи[2]). Та згодом, взявши до уваги, як зазначає сам Сливинський, „цінні фахові поради і безкорисну допомогу" Богдана Луканюка та Михайла Мишанича [52, с. 4], він у своїх методичних рекомендаціях вказав на необхідність зазначення тактового розміру. До того ж, опершись на теоретичні положення Квітки, для вирізнення акцентно-динамічного та часокількісного (часомірного) типів ритму Сливинський запропонував застосовувати різні способи позначення тактового розміру [52, с. 20]. Отже, саме Ю. Сливинський один із перших наблизився до впровадження в подальшому диференціального тактування, що знаменувало початок нового етапу в нотації народномузичних творів. Надалі й він послуговувався цим принципом розподілу мелодій на такти. Однак методологічна розробка положень про застосування диференціального тактування належала не йому.

Це судилося зробити Богданові Луканюку. Саме він на противагу раніше застосовуваним способам інтеграційного тактування настояв на запровадженні „у транскрипційну практику диференціального (неоднакового при різних обставинах) тактування, згідно з яким кожному властивому народній музиці типу ритму присвоюється окрема система правил виставлення тактових рисок і розмірів

[1] Зі слів А. Іваницького, цей термін він запозичив у Володимира Гошовського при особистому з ним спілкуванні.

[2] Щоправда, В. Гошовський, мабуть, уже в той час вважав за необхідне виставляти тактові розміри. Бо принаймні в його збірнику „Украинские песни Закарпатья", виданому через рік, у 1968 році [10], вони наявні в більшості нотацій. Правдоподібно, що свою роль у дотриманні теоретичних напрацювань С. Людкевича у дипломній роботі Ю. Сливинського відіграли ще й сам С. Людкевич та рецензент З. Штундер, оскільки тоді ще молодий транскриптор-студент змушений був зважати на їхню думку.

обов'язково з відповідними відображеннями її в графіці нотного тексту" [28, с. 61]. Взявши до уваги комбінацію (наявність чи відсутність) елементів (акценту, тривалості, долі, цезури, синтаксису), які беруть участь у ритмотворенні, Луканюк вирізнив п'ять типів ритму – акцентно-динамічний, мірний, дольний, рубатний і синтаксичний.

Запроваджена ним система графічних позначень, яка здебільшого є узагальненням досвіду попередників і потрактована по-новому, дозволяє без жодних труднощів визначити тип ритму нотованого наспіву. Дієвість диференціального принципу тактування Луканюк підтвердив, зокрема, в полеміці з Іваницьким, аналізуючи протяжну пісню „Ой засвіти, місяць" [29]. Застосування цього принципу вчений апробував ще під час редагування рукописних збірок Мишанича [41]. Щоправда на той час Луканюк вирізняв тільки три типи ритму – акцентно-динамічний, часомірний і вільний[1]. Це ж тільки засвідчує те, що він постійно перебуває у пошуках теоретичної думки, яка спрямована „як на витлумачення сутності проявів народномузичної ритміки, так і на адекватне їх вираження на письмі" [30, с. 12].

Під час читання курсу лекцій з музично-етнографічної нотації для студентів Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка (зараз ЛНМА), починаючи ще з 90-х років минулого століття, Луканюк вирізняв морфологічний (згодом – граматичний) і фонетичний (фонологічний), типізуючий та узагальнюючий, а також наскрізний типи й види транскрипцій. Проте, на жаль, у писаному вигляді його міркування поки що залишилися хіба в студентських конспектах та, мабуть, в особистому архіві автора.

Долучився до випрацювання засад та правил диференціального тактування й М. Мишанич. У своїх рекомендаціях із музично-етнографічної транскрипції він узагальнив ці принципи задля однозначного формулювання та системного викладу їх на письмі [40]. Важливими у виробленні теоретичної думки про нотацію народномузичних творів є й інші праці Мишанича. Зокрема, студіюючи карпатські коломийки, він вказав на наявність у них різних ритмічних модифікацій, які потребують їх чіткого відтворення на папері [39, с. 45-52]. Задля об'єктивної нотації Мишанич скористався експериментом, який уможливив отримати виміри тривалостей звуків у сантиметрах і пристосувати ці параметри до нотного

[1] Див.: [41]. – Ч. 1. – Кн. 1 : Мелодії. – С. XXIX – XXXI.

письма[1]. Значущими є і його зауваження щодо проблеми відтворення на письмі глісандування й мікроглісандування [42, с. 13-15].

На сучасному етапі принцип диференціального тактування широко впроваджується в транскрипційну практику. Ним послуговується майже на всьому просторі України не тільки молодше (вихованці Луканюка та їхні наступники), а й старше покоління нотувальників. І хоча ця методика стосується здебільшого народновокальної творчості, її засадничі постулати можуть бути застосовані й при нотації традиційної інструментальної музики.

Тут варто згадати й про те, що і в цій царині українська теоретична думка досягла значних успіхів. До цього, передовсім, спричинився Ігор Маціївський, який хоч і є зараз громадянином Росії, однак як виходець з України, де зачинав свою наукову діяльність, здобув теоретичний багаж передовсім на досягненнях українських вчених-етномузикологів і на вивченні, насамперед, української традиційної музики. Тому, безсумнівно, маємо повне право вважати розробки Маціївського надбанням української науки.

Одним із найважливіших його здобутків є спроба звести різні способи незначних підвищень чи понижень звуків до так званого універсального знаку мікроальтерації (УЗМА) [36, с. 14-16; 37, с. 249]. Окрім того, узагальнивши напрацювання попередників у вирізненні способів нотації народної музики, Маціївський виокремив три типи транскрипції – аналітичну, синтетичну та комплексну синтезуючу [37, с. 255-258]. На сучасному етапі його теоретичні роздуми над проблемами фіксації інструментальної музики продовжує розвивати Михайло Хай [58]. Долучився до справи вироблення практично-теоретичних засад нотації інструментальної музики й Богдан Яремко.Цікавим, зокрема, є його спостереження щодо необхідності фіксації аплікатури на бойківській пищавці [62]. Щоправда, це можливо тільки за наявності відеозапису або безпосереднього контакту з виконавцем.

Та, на превеликий жаль, етноорганологія в Україні з огляду на незначну кількість науковців займає ще слабкі позиції. Однак за останнє десятиліття когорта етноінструментознавців значно

[1] Для чіткого відтворення ритму, щоправда болгарської колядки, метод електроакустичної об'єктивації використали одеські науковці А. Мазур та С. Таранець. Див.: [33, с. 53-58]. Сучасні комп'ютерні технології дають ще більші можливості в цій царині. Зокрема, їх застосувала Інна Білик під керівництвом Ірини Клименко для студіювання рубатної ритміки. Див.: [6, с. 15-17].

поповнилася. То ж треба очікувати інтенсивнішого наукового розвою в цій галузі традиційної музики.

Безперечно, українська теоретична думка про етномузичну транскрипцію за майже півтора століття сягнула значного поступу. Ця стаття – тільки нариси до історії нотації народномузичних творів, де нарочито ширше висвітлено перший етап та побіжно охоплено наступні. Та на цій ниві належить ще добряче попрацювати, щоб докладно осмислити наукові надбання українських учених у вказаній дисципліні і виробити єдину методику, придатну для транскрибування принаймні української традиційної музики.

1. Бажанський Порфирій. Малоруська народна мелодика / Порфирій Бажанський. – Львів, 1892.
2. Бажанський Порфирій. Малоруський музичний народний тон / Порфирій Бажанський. – Львів, 1891.
3. Бажанський Порфирій. Нова метода записування русько-народної мелодії / Порфирій Бажанський. – Львів, 1904.
4. Бажанський Порфирій. Руськонародна поетична і музична ритміка / Порфирій Бажанський. – Львів, 1891.
5. Бажанський Порфирій. Русько-народні галицькі мелодії / Порфирій Бажанський. – Т. 1. – Львів, 1905 ; Т. 2-3. – Жовква, 1906 ; Т. 4-5. – Перемишль, 1907 ; Т. 6 . – Перемишль, 1911 ; Т. 7-10. – 1911-1912.
6. Білик Інна. Рубатна ритміка середньополіського весілля: спроба аналізу засобами комп'ютерної програми WaveLab / Інна Білик // Тези X міжнародної науково-практичної конференції „Молоді музикознавці України" (24-29 березня 2008 р.). – Київ, 2008. – [Наук. керівник І. Клименко].
7. Гайдай Михайло. Правила музичної орфографії в записах пісенного фольклору / Михайло Гайдай // Фонди ІМФЕ. – Ф. 8-2, од. зб. 57.
8. Гнатюк Володимир. Гаївки / [зібрав В. Гнатюк, мелодії схопив на фонограф О. Роздольський, списав Ф. Колесса]. – Львів : [Вид-во] НТШ, 1909. – 267 + 100 с. : нот. – (Матеріали до української етнології / Етнографічна комісія НТШ ; Т. XII).
9. Гордійчук Микола. Як записувати народну музику : Порадник для збирача музичного фольклору / Микола Гордійчук. – Київ, 1960. – 33 с.
10. Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья / Владимир Гошовский. – Москва, 1968.
11. Грица Софія. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор : Нарис / Софія Грица. – Київ ; Тернопіль : Астон, 2007.

12. Ефремов Евгений. Вариантность и импровизационность в фольклорном исполнительстве (на материале традиционной песенной лирики Киевского Полесья) : Приложение : Дисс. … канд. искусствоведения / Евгений Ефремов. – Киев, 1989.
13. Іваницький Анатолій. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : Навчальний посібник / Анатолій Іваницький. – Київ : Заповіт, 1997.
14. Іваницький Анатолій. Українська народна музична творчість : Посібник для вищих та середніх учбових закладів / Анатолій Іваницький. – Київ : Музична Україна, 1990.
15. Квітка Климент. М. Лисенко як збирач народних пісень / Климент Квітка. – Київ, 1923.
16. Квітка Климент. Порфирій Демуцький / Климент Квітка // Вибрані статті : В 2 ч. – Ч. 2. – Київ : Музична Україна, 1986. – С. 78-120.
17. Квітка Климент. Русальні пісні / Климент Квітка // Вибрані статті : В 2 ч. – Ч. 1. – Київ : Музична Україна, 1985. – С. 42-49.
18. Квітка Климент. Українські народні мелодії : В 2 ч. / Климент Квітка. – Ч. 2 : Коментар / [упоряд. та ред. А.І. Іваницького]. – Київ, 2005. – 383 с.
19. Квітка Климент. Українські народні мелодії. – Київ, 1922. – 236 с.
20. Квітка Климент. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка /Квітка Климент // Вибрані статті : В 2 ч. – Ч. 2. – Київ : Музична Україна, 1986. – С. 3-67.
21. Квитка Климент. О критике записей произведений народного музыкального творчества / Климент Квитка // Избранные труды. – Т. 2. – Москва, 1973. – С. 30-38.
22. Квитка Климент. О постановке тактовой черты / Климент Квитка / / Избранные труды. – Т. 2. – Москва, 1973. – С. 40-46.
23. Клименко Ірина. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті : Додатки : Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ірина Клименко. – Київ, 2001.
24. Коваль Василь. Генеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган) : Додатки : Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Василь Коваль. – Львів, 2006.
25. Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. – Київ: Наукова думка, 1969. – 592 с.
26. Колесса Філарет. Ритміка українських народних пісень / Філарет Колесса // Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 25-236.
27. Лисенко Микола. [З листа до редакції газети „Заря"] / Микола Лисенко // М.В. Лисенко про народну пісню і про народність в музиці / [редакція, передмова та примітки М. Гордійчука]. – Київ : Мистецтво, 1955. – С. 29-35.

28. Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування / Богдан Луканюк // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Зб. наук. праць / [ред.-упор. Б. Луканюк]. – Київ, 1989. – С. 59-86.
29. Луканюк Богдан. Полемічні нотатки з приводу диференціального тактування / Богдан Луканюк // Сьома конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : Матеріали до тематичного круглого стола „Диференціальний принцип тактування". – Львів, 1996. – 28 с.
30. Луканюк Богдан. Про тактування творів народної музики: до постановки питання / Богдан Луканюк // Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель : Теоретичні студії / [ред.-упорядник Б. Луканюк]. – Львів, 1991. – С. 12-19.
31. Луканюк Богдан. Ритмічне варіювання / Богдан Луканюк // Сьома конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : Реферати / [ред.-упорядник Б. Луканюк]. – Львів, 1996. – С. 3-18.
32. Луканюк Богдан. Спеціальні знаки музично-етнографічної транскрипції / Богдан Луканюк. – Львів, 1992. – 5 с.
33. Мазур А., Таранець С. Проба електроакустичної об'єктивації метроритму болгарської колядки / А. Мазур, С. Таранець // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. праць / [ред.-упор. Б. Луканюк]. – Київ, 1989. – С. 53-58.
34. Малороссийские народные песни, положенные на ноты для пения и фортепиано Андреем Маркевичем : Тетрадь первая // Записки о Южной Руси / [издал П. Кулиш]. – Т. 2. – Спб., 1857.
35. Матвиенко Владимир. О некоторых особенностях записи украинских народных песен / Владимир Матвиенко // Украинское музыковедение. – Киев, 1966. – С. 322-334.
36. Мациевский Игорь. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной музыки / Игорь Мациевский // Традиционное и современное музыкальное искусство. – Москва, 1976. – С. 14-16. – (Сборник трудов Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных ; вып. XXIX).
37. Мациевский Игорь. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / Игорь Мациевский. – Алматы, 2007. – 520 с.
38. Мельодії гаївок / [схоплені на фонограф Йосифом Роздольським; списав і зредагував Філярет Колесса] // Гаївки / [зібрав Володимир Гнатюк ; Мельодії схопив на фонограф О. Роздольський ; Списав Філ. Колесса]. – Львів, 1909. – 100 с. – (Матеріяли до української етнольогії / Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові ; Т. XII).

39. Мишанич Михайло. Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції / Михайло Мишанич // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Зб. наук. праць / [ред.-упор. Б. Луканюк]. – Київ, 1989. – С. 45-52.
40. Мишанич Михайло. Архівне опрацювання народновокальних творів : Методичні рекомендації з музично-етнографічної транскрипції / Михайло Мишанич. – Львів, 1995. – 20 с.
41. Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини : В 2 ч. і 2 кн. / [систематизація та заг. редакція Б. Луканюка] / Михайло Мишанич. – Львів, 1985 ; 1987. – Рукопис деп. у ЛНБ : Відділ мистецтв, од. збер. 33135/1-2 (муз.). – Ч. 1. – Кн. 1 : Мелодії. – 1985. – 178 с. – Ч. 2 : Мелодії і тексти. – 1987. – 189 с.
42. Мишанич Михайло. Про транскрипцію глісандування в народновокальній музиці / Михайло Мишанич // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель : Програма і тези наукових повідомлень / [упорядник Б. Луканюк]. – Львів, 1990. – С. 13-15.
43. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / [упоряд., вступ. ст., прим., пер. з пол. С.Й. Грици]. – Київ, 1995. – 432 с.
44. Народні мелодії з голосу Лесі Українки / [записав і упорядив Климент Квітка]. – Київ, 1917 – 1918. – 229 с.
45. Народні пісні з галицької Лемківщини : Тексти й мелодії / [зібрав, упорядкував і пояснив Ф. Колесса]. – Львів, 1929. – 469 с.: нот. – (Етнографічний збірник Наук. товариства ім. Т. Шевченка у Львові ; т. XXXIX – XL).
46. Народні пісні з Підкарпатської Русі : Мелодії і тексти / [зібрав і зредагував Ф. Колесса]. – Ужгород, 1938. – 149 с.
47. Правдюк Олександр. Методика записування музичного фольклору / Олександр Правдюк. – Київ : Музична Україна, 1981. – 53 с.
48. Рибак Юрій. Обрядові пісні Верньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогеографія – культурогенеза) : Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Юрій Рибак. – Львів, 2005.
49. Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії : В 2 ч. – Львів : [Вид-во] НТШ, 1906, 1907 (1908). – (Етнографічний збірник / ЕК НТШ ; Т. XXI-XXII) / Станіслав Людкевич. – Ч. 1 : Передмова.
50. Роздольський Йосип, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії : В 2 ч. – Львів : [Вид-во] НТШ, 1906, 1907 (1908). – (Етнографічний збірник / ЕК НТШ ; Т. XXI-XXII) / Станіслав Людкевич. – Ч. 2 : Переднє слово.
51. Сливинський Юрій. Гуцульські весільні пісні : Дипломна робота : Нотний матеріал / Юрій Сливинський. – Львів, 1967. – [Наук. керівник В. Гошовський]. – Рукопис деп. у ЛНМА ім. М.В. Лисенка.

52. Сливинський Юрій. Техніка нотації народних пісень : Методичні рекомендації / Юрій Сливинський. – Львів, 1982. – 47 с.
53. Смоляк Олег. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури : Монографія. – Ч. 2 : Нотний додаток / Олег Смоляк. – Тернопіль, 2001.
54. Смоляк Олег. Діакритичні знаки у транскрипціях Філарета Колесси / Олег Смоляк // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): Збірник наукових праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 214-218. – (Серія „Українська філологія: школи, постаті, проблеми". – Вип. 5).
55. Сокальський Петро. Руська народна музика / Петро Сокальський. – Київ, 1959.
56. Тезавровский Иван. Предисловие / Иван Тезавровский // Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899-1901 годах. – Т. 1 – Москва, 1904.
57. Українські народні мелодії : В 10 т. / Зібрав і зредагував Зіновій Лисько. – Нью Йорк ; Торонто, 1967 – 1994.
58. Хай Михайло. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / Михайло Хай. – Київ ; Дрогобич, 2007. – 544 с.
59. Хай Михайло. Філарет Колесса – транскриптор і дослідник традиційної інструментальної музики українців / Михайло Хай // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : Збірник наукових праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 208-213.
60. Харків Володимир. Поради записувачам народних пісень / Володимир Харків // Музика – масам. – 1929. – № 5. – С. 3-5.
61. Юдкін-Ріпун Ігор. Про ритмологію Порфирія Бажанського / Ігор Юдкін-Ріпун // Музична україністика: сучасний вимір : Збірник наукових статей на пошану музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Марії Петрівни Загайкевич / [ред.-упоряд. А.К. Терещенко]. – Київ, 2009. – Вип. 4. – С. 14-18.
62. Яремко Богдан. Фіксація народновиконавської аплікатури (на прикладі бойківської пищавки) / Богдан Яремко // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Зб. наук. праць / [ред.-упор. Б. Луканюк]. – Київ, 1989. – С. 41-44.

Васыль Коваль. **Украинские теоретически-практические достижения в музыкально-этнографической транскрипции (очерки).**

Предвестником и зачинателем украинской теоретической мысли о этномузыкологической транскрипции является Мыкола Лысэнко. На начальном этапе его научные начинания продолжили такие выдающиеся фигуры, как Пэтро Сокальський, Порфырий Бажанський, Станислав Людкевыч, Филарэт Колэсса и Клымэнт Квитка. Украинские теоретически-практические достижения в этномузыкологической нотации в этой фазе своего развития не только не отставали от других мировых научных школ, но в некоторых вопросах и опережали их. Следующий период, в основном совпадающий во времени с господством советской эпохи на территории Украины, знаменуется стагнацией, а отчасти и упадком теоретической мысли. Хотя и на этой стадии наблюдался незначительный прогресс в наработке методики нотации народно-музыкальных произведений, обусловленный стараниями, прежде всего, Мыхайла Гайдая, Мыколы Гордийчука, Олэксандра Правдюка, Володымыра Матвиенка, Анатолия Иваныцького и прочих. Новый этап подхода к этномузыкологической транскрипции инициировал Богдан Луканюк, выдвинув в противоположность интеграционному тактированию традиционной музыки дифференциальный принцип. Его достижениями в этой области пользуется большинство современных украинских ученых-этномузыкологов.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, этномузыкологическая транскрипция, нотирование традиционной музыки, история нотирования.

Vasyl' Koval'. **Ukrainian theoretical and practical advances in musical ethnographic transcriptions (overview).**

Mykola Lysenko is regarded one of the important thinkers advancing Ukrainian theoretical ideas about ethnomusicological transcription. At the initial stage of his scientific contribution prominent figures such as Petro Sokal's'kij, Porfiryj Bazhanskyj, Stanislav Ludkevich, Filaret Kolessa, and Klyment Kvitka followed these advances in musical notation and transcription. Ukrainian theoretical and practical achievements in ethnomusicological notation during this phase of its development not only kept up with other scientific practices around the world, but even anticipated them independently. The subsequent period generally coinciding with the Soviet era in Ukraine is marked by stagnation and the decline of theoretical thought in this area. This particular stage showed little progress in working out methods of notation of traditional musical works. This was led, first by such figures as Mykhailo Hajdaj, Mykola Hordiychuk, Oleksander Pravdyuk, Volodymyr Matvienko, Anatolyj Ivanitskyj, and others. A new approach to transcription was initiated by Bohdan Lukaniuk in the next period, which presented a theory based on the integration of the differentiating principles of musical time (measures). Thanks to the scientific advances in this particular area, many Ukrainian ethnomusicologists have adopted this methodology in their own transcriptions.

Key words: folk music, ethnomusicological transcription, traditional music notation, history of notation.

Zbigniew Jerzy Przerembski

PROBLEMATYKA TRANSKRYPCJI MUZYKI LUDOWEJ W POLSKICH BADANIACH ETNOMUZYKOLOGICZNYCH

***Збігнєв Єжи Пшерембський*. Проблематика транскрипції народної музики в польських етномузикологічних дослідженнях.**

У статті розглядається розвиток методології та методів транскрипції польської народної музики. У період перед винайденням фонографа мали місце випадкові несистематичні записи, не підкріплені теоретичною базою. У 30-х роках XX ст. фонографічні записи відзначалися крайньо емпіричним характером. Після Другої світової війни польські етномузикологи повернулися до нормативних транскрипцій, що базувалися на певній методології, яка розглядається в цій роботі.

Próby rozwiązania "węzła gordyjskiego" etnomuzykologii, jakim jest graficzne odzwierciedlenie złożonej rzeczywistości muzyki tradycyjnej, podejmowano już od powstania tej dyscypliny. Od początku też zdawano sobie sprawę, że schematyczne konwencjonalne pismo nutowe – stworzone przecież dla temperowanego systemu tonalnego, dla stałych, znormalizowanych stosunków wysokości i czasu trwania dźwięków – nie jest w stanie w pełni oddać wszystkich przejawów muzyki ludowej[1]. Były więc i są nadal czynione próby poszerzenia klasycznej notacji tak, aby w pełni odpowiadała ona również fenomenom twórczości ludowej. Nie została jednak dotychczas wypracowana jednolita i w miarę obiektywna metoda transkrypcji, którą by powszechnie przyjęto w światowym czy nawet europejskim środowisku etnomuzykologicznym. W odniesieniu do świata jest to wyjątkowo trudne ze względu na wielkie zróżnicowanie muzyki tradycyjnej w różnych kulturach. Niemniej jednolity system notacji ludowej muzyki europejskiej wydaje się mieć większe szansę powodzenia. Tymczasem, jak dotąd, nawet w poszczególnych krajach daleko pod tym względem do normalizacji.

Najstarsze zapisy muzyki ludowej w Polsce dotyczyły pieśni, a ściśle mówiąc głównie jej tekstów. Pierwsze publikowane zbiory zawierały wyłącznie lub w przeważającej mierze teksty pieśni ludowych.

[1] Warto też zwrócić uwagę na odmienne relacje między utworem muzycznym i jego zapisem nutowym w muzyce klasycznej i ludowej. Jak pisze Jan Stęszewski:

> „Zamysł kompozytora znajduje wyraz zazwyczaj w znakach graficznych i w oparciu o nie może nastąpić wykonanie, aktualizacja dzieła. W warunkach klasycznego bytu folkloru muzycznego, tzn. przy jego ustności, wykonanie poprzedza możliwości powstania obrazu nutowego. Symbole graficzne są w etnomuzykologii rezultatem transkrypcji słuchowej lub mechanicznej i, jak z tego widać, są wtórne w stosunku do nagrania, będącego fotografią faktu etnomuzycznego" [52, s. 17].

Zapisywanie również melodii stało się obowiązujące dopiero później, muzyki instrumentalnej, zespołowej – jeszcze później[1]. W początkach polskiej folklorystyki stan badań, determinujący świadomość badaczy, nie pozwalał na pełne dostrzeżenie w muzyce ludowej jej specyfiki, odrębności, charakterystycznych cech strukturalnych, wykonawczych, swoistej estetyki. Stąd też większość tych właściwości uważano za niedoskonałości wynikające z nieprofesjonalnego, amatorskiego wykonawstwa śpiewaków czy instrumentalistów ludowych. Muzyka ludowa była więc traktowana jako cenny wprawdzie, lecz tylko "surowiec", który należało dopiero profesjonalnie wykorzystać, opracować zgodnie z regułami uczonej sztuki muzycznej. Muzyczna twórczość ludu stanowiła przede wszystkim przedmiot zainteresowania, źródło inspiracji kompozytorów tworzących w "duchu narodowym". Charakter wydawanych w pierwszej połowie XIX wieku zbiorów pieśni w dużej mierze określała też ich funkcja. Przeznaczone one były przecież głównie do modnego w epoce romantyzmu muzykowania domowego. Pieśni ludowe "dostosowywano" zatem do konwencji ówczesnego języka

[1] Wprawdzie potrzebę badania również ludowej muzyki (i instrumentów) postulował Hugo Kołłątaj już w 1802 r., jednak dopiero Oskar Kolberg począwszy od lat czterdziestych XIX w. konsekwentnie zapisywał i publikował kompletne pieśni, tzn. teksty i melodie, częściowo też melodie grane na pojedynczych instrumentach (głównie skrzypcach). Zapisy gry ludowych zespołów instrumentalnych zainicjowano w naszym stuleciu. Należy tu wymienić Stanisława Mierczyńskiego z jego publikowanymi i rękopiśmiennymi zbiorami muzyki instrumentalnej z Podhala [34], Huculszczyzny [33], Ziemi Lubuskiej [35], Bojkowszczyzny, zapoczątkowanym zbiorem z Orawy i Spiszą, artykuły Michała Kondrackiego zawierające przykłady muzyki instrumentalnej z Żywiecczyzny [28] i Huculszczyzny [27], dokonane przez Jerzego Olszewskiego transkrypcje kapeli łowickiej [40], kurpiowskiej z Puszczy Białej [39] i tarnowskiej [38], a także rękopiśmienne zbiory Jana Chorosińskiego z Kieleckiego i Lubelskiego sprzed 2 wojny światowej (opublikowany w 1949 r. zbiór Chorosińskiego *Melodie taneczne Powiśla* zawiera tylko melodie skrzypcowego "prymu") – zob. [51, s. 7; 7, s. 174, 206; 14, s. 149-150, 153]. Są to zbiory i zapisy tworzone przez muzyków, kompozytorów, mające bardziej praktyczny niż teoretyczny charakter. Ich autorzy nie wypracowali metodycznych zasad transkrypcji muzyki instrumentalnej, stosowali się do reguł konwencjonalnej notacji nutowej. Stosunkowo największą wartość dokumentalną mają zapisy Mierczyńskiego, który muzykę góralską znał z autopsji grając w podhalańskiej i huculskiej kapeli. Również transkrypcje Olszewskiego ocenia Piotr Dahlig jako "dość wiarygodne" dodając, że miały one:

> „dać wzór tradycyjnego składu i współgry w kapeli dla regionalnych widowisk muzycznych i obrzędowych w latach trzydziestych" [14, s. 150].

Trudno natomiast ocenić duży, liczący ponad 2000 melodii zbiór Chorosińskiego, jako że spłonął podczas 2 wojny światowej.

muzyki salonowej, co polegało przede wszystkim na ich "oczyszczeniu" z nieregularności metrorytmicznych i tonalnych, harmonizacji, dorobieniu akompaniamentu fortepianowego[1]. Również Oskar Kolberg swoje najwcześniejsze zapisy pieśni ludowych (z lat 1839-1856) najpierw opracowywał na fortepian, wykorzystywał w kompozycjach scenicznych, później dopiero włączył je do regionalnych monografii *Ludu* [44, s. 39]. Jednak już w zbiorze *Pieśni ludu polskiego* z 1842 r., jakkolwiek opracowanym jeszcze z akompaniamentem fortepianu, dostrzec można pierwsze symptomy jego dokumentalnej postawy. Podaje bowiem metronomiczny pomiar tempa, a przede wszystkim miejsce zapisania pieśni. Wskazuje też warianty zamieszczonych pieśni w zbiorach opublikowanych przez innych autorów, a nawet w niektórych przypadkach dołącza zapisane przez siebie warianty. O potrzebie jak najbogatszej dokumentacji wariantów pieśni był Kolberg głęboko przekonany, jednak kwestia ta nie była w jego czasach oczywista i przez całe życie (począwszy od *Pieśni ludu polskiego* z 1857 r., zbioru zawierającego – obok przyśpiewek tanecznych – liczne, pochodzące z różnych regionów warianty ballad i dum) musiał ją różnym oponentom wyjaśniać [49, s. 512-514][2].

[1] Praktyka opracowywania pieśni ludowych trwała do końca XIX w. W wydanych w 1888 r. *Melodiach zakopiańskich i podhalskich* Jana Kleczyńskiego większość pieśni i melodii instrumentalnych ma dorobiony akompaniament. Jeszcze w 1892 r. Zygmunt Gloger wydał *Pieśni ludu*, które na głos z akompaniamentem fortepianu opracował znany kompozytor Zygmunt Noskowski, w dwa lata później następny zbiór Glogera, *Skarbiec strzechy naszej*, opracowuje inny kompozytor – Piotr Maszyński.

[2] Wariabilność sprawiała też duże trudności transkrypcyjne wielu ówczesnym zbieraczom pieśni ludowych, nieświadomym jeszcze, że jest to fundamentalna cecha folkloru. Melodię ludową zapisywano w praktyce po kilkakrotnym jej zaśpiewaniu (ewentualnie zagraniu) przez ludowego wykonawcę, a przecież dobry ludowy śpiewak czy muzykant z reguły za każdym powtórzeniem tworzył nowy wariant melodii. Mimo woli więc taka metoda pracy nadaje transkrypcji normatywny charakter. Jan Stęszewski pisał:

> „przy zapisie słuchowym z licznych powtórzeń (różniących się w szczegółach) zapisujący wyabstrahowuje mniej lub bardziej świadomie i trafnie typową, modelową postać wykonywanego wątku muzycznego. Jest to przy zapisie słuchowym racjonalny i jedynie możliwy do realizacji sposób postępowania. Choć zapis taki cechuje normatywność, to pod pewnymi względami może on być wartościowszy od skrajnie empirycznego zapisu-transkrypcji nagrania, w której elementy wykonania ważne i wtórne, przypadkowe, niekiedy błędne – są w obrazie nutowym zestawione obok siebie, równouprawnione i nierozróżnialne. W empirycznej transkrypcji wyróżnienie warstwy istotnej jest możliwe dopiero przez porównanie wielu transkrybowanych zwrotek tego samego wątku muzycznego, który wykonywali różni informatorzy" [51, s. 29].

Lokalizację geograficzną tekstów folklorystycznych odnotowywał Kolberg bardzo konsekwentnie, rzadko natomiast podawał datę ich zapisu czy dane o ludowych wykonawcach [36, s. 26-27].

Niedoskonałości dawnych zapisów nutowych melodii ludowych tak oto ujęła zbiorczo Anna Czekanowska:

1. Brak oznaczeń dla tempa (uniemożliwiający badania porównawcze nad agogiką).
2. Brak oznaczeń dla modyfikacji wykonawczych:
   A. Rytmicznych i agogicznych. (Jedyny wyjątek stanowi oznaczenie fermat przez Kolberga. Oznaczenie te nie wydają się zresztą szczęśliwe, dużo właściwszym byłoby wypisanie wartości nuty i wydłużenie taktu).
   B. Dynamicznych (akcentów).
   C. Melodycznych i tonalnych – błędne i niekonsekwentne oznaczenie melizmatów (niekiedy schematyczne w postaci ***μ*** mordentu, niekiedy realnie wypisywane). Brak oznaczenia dla *glissanda*. Niekonsekwentne oznaczenia intonacji neutralnych i chwiejnych (niekiedy za pomocą akcydensu w nawiasie – u Kolberga).
3. Schematyzm obrazu metrycznego (melodie wolnometryczne wtłoczone w ramy taktowe).
4. Niewłaściwe oznaczenia dla powtórek, lub zupełny brak tych oznaczeń (dotyczy zarówno tekstu – jak i melodii) [12, s. 11-12].

Dla usprawiedliwienia autorów dawnych zbiorów pieśni ludowych trzeba jednak mieć na uwadze zasygnalizowane wyżej cele dla jakich były one tworzone oraz stan ówczesnej wiedzy o folklorze w czasach, gdy ludoznawstwo było bardziej ideą niż nauką. Zmianę przyniósł postęp badań nad muzyką ludową, odkrywanie jej cech tonalnych, melodycznych, rytmicznych, wykonawczych. Z zapisów XIX-wiecznych stosunkowo najlepsze znajdujemy w dziełach Oskara Kolberga – szczególnie wtedy, gdy zapisywał je w terenie osobiście. Natomiast zamieszczone w licznych tomach jego *Ludu* i *Obrazów etnograficznych* zapisy innych osób – korespondentów i współpracowników Kolberga cechuje nierówny poziom kompetencji etnograficznych, folklorystycznych, językowych, muzycznych, jako że obok profesjonalistów byli wśród nich też amatorzy i dyletanci [36, s. 30].

Wierność transkrypcji Kolberga była niejednokrotnie poddawana krytyce. Zarzucano mu m. in. upraszczanie, uschematycznienie zapisów pod względem tonalnym i metrorytmicznym (a także tekstowym),

niepodawanie tempa, pomijanie wykonań zespołowych, wielogłosowych – tak wokalnych, jak i instrumentalnych [19, s. 4; 10, s. 80-86]. Obrony wielkiego folklorysty podjął się Marian Sobieski [49, s. 512-520] twierdząc, że zarzuty te są ogólnikowe, nie udokumentowane konkretnymi przykładami, a ponadto mają charakter ahistoryczny, wychodzą bowiem ze stanu badań współczesnego krytykującym, a nie krytykowanemu. Sobieski zauważył przy tym, iż celem tych polemicznych uwag nie było obniżenie wartości dokonań wielkiego folklorysty, lecz stymulowanie dalszych badań, już z wykorzystaniem urządzeń nagrywających. Dokonując oceny zbiorów Kolberga z punktu widzenia własnej, dogłębnej znajomości polskiego folkloru stwierdza Sobieski, że biorąc pod uwagę XIX-wieczną wiedzę o muzyce ludowej prezentują się one bardzo korzystnie. Badacz ten sięga też do wypowiedzi samego Kolberga wskazujących jego postawę metodologiczną i metodę transkrypcji. Warto tu również przypomnieć niektóre z tych stwierdzeń.

> „Oddaję nutę w nieskażonej prostocie (t. j. o ile skażenie nie pochodzi z winy śpiewających), tak jak wybiegła z ust ludu, bez żadnego przystroju harmonijnego, bo mam przekonanie, że najdzielniejszą jest w samorodnej, niczem nie zmąconej czystości, jak ją natura tchnęła" [25, s. V-VI].

W liście do Teofila Lenartowicza (opowiadającego się za retuszami w pieśniach) Kolberg pisze:

> „Takimi, jakimi są, zbieracz ma je przedstawić, nie wolno mu w nich nic dodać ani ująć, jeżeli chce być wiernym swemu zadaniu i zyskać zaufanie" [23, s. 71].

Nie oznacza to jednak, że opowiadał się za zapisem skrajnie empirycznym:

> „Głos wieśniaków naszych z natury dźwięczny jest i donośny; lecz u wielu z nich nadużycie trunku i ciężka praca fizyczna pozostawiły w miejscu jego tylko chrzypliwą artykulacyą tonów do niewiedzieć jakiej gammy należących, które jedynie jaki taki rytm i pewien mimowolny a szczęśliwy instynkt śpiewaka z sobą wiąże. Oczyścić pieśń przy spisywaniu jej z takich fałszów i pleśni po bacznem w nią wsłuchaniu się, było rzeczą mego sądu i sumienia" [25, s. VIII].

A oto cytaty wskazujące, iż Kolberg właściwie oceniał niuansy metrorytmiczne i tonalne w ludowej muzyce, chociaż nie zawsze mógł sobie poradzić z ich zapisem:

> „Lecz bywały i śpiewy oddane czysto, ale (pozornie) pozbawione owej równowagi taktowej, do której ucho nasze nawykło, przypominające w

tem niekiedy dawne śpiewy i chorały kościelne; trudność określenia tego musiała choć w części zastąpić fermata (znak zawieszenia lub dłuższego wytrzymania tonu)" [25, s. VIII].

„Dla braku znaków pisarskich w dzisiejszej naszej muzyce, służących na oznaczenie takich ćwierćtonów, należało je, gdzie się przypadkiem zdarzyły, obniżyć lub podwyższyć wedle okoliczności o drugie jeszcze ćwierćtonu, sprowadzając do najbliższego półtonu" [26, s. 106-107].

Niektóre z właściwości muzyki ludowej opisał Kolberg we wstępach do swych monografii – zwłaszcza należące do sfery wykonawczej, którą wiązał z psychicznymi cechami ludu. Dotyczy to m. in. tempa melodii, różnicowanego od drugiej serii *Ludu* (*Sandomierskie*) na wolniejsze, z ćwierćnutą jako podstawową jednostką metryczną ($^3/_4$) i szybsze, oparte na ósemkowej jednostce metrycznej ($^3/_8$). W tychże wstępach podawane są też ogólne metronomiczne charakterystyki tempa zamieszczonych w monografiach melodii – np. dla ballad i dum (ćwierćnutą = 130 M.M.) czy przyśpiewek tanecznych (ćwierćnutą = 140-175 M.M.) [25, s. VII; 22, s. 10-11].

Sobieski podkreśla precyzyjność zapisów figur melizmatycznych i ornamentalnych, tak w pieśniach, jak i melodiach instrumentalnych (w czym nie dorównywał Kolbergowi żaden z XIX-wiecznych badaczy), pochwala skrótową notację odmian wariantowych. Brak zapisów muzykowania zespołowego tłumaczy trudnościami transkrypcji w warunkach terenowych, a także stanem ówczesnej wiedzy nie pozwalającej na właściwe rozpoznanie zasad rządzących ludową praktyką instrumentalną.

Warto podkreślić, że w polskiej etnomuzykologii ogólnie pozytywna opinia o źródłowej wartości zapisów Kolberga utrzymuje się nadal [16, s. 11; 32, s. 13][1] . Piotr Dahlig zauważa 16, s. 13-15], iż nieobecność w kolbergowskiej spuściźnie dokumentalnej zespołowej muzyki instrumentalnej odnosi się właściwie do kapel złożonych ze skrzypiec i dud oraz zespołów z cymbałami, a powodowały ją trudności

[1] Utrzymuje się jednak opinia, że w zbiorach Kolberga stosunkowo najmniej doskonałe są zapisy dawnych śpiewów wolnometrycznych od strony metrorytmicznej i tonalnej. Należy jednak zauważyć, że niekiedy – jak w przypadku niektórych pieśni góralskich – w rękopisach terenowych sygnalizował Kolberg alternatywną lub chwiejną intonację dźwięku znakiem chromatycznym umieszczonym nad odpowiadającą mu nutą, a melodie wolnometryczne notował bez kresek taktowych; w wersji publikowanej nadawał im jednak bardziej regularną postać [41, s. XXXVII-XXXIX].

transkrypcyjne. Natomiast w przypadku zespołów, w których skrzypcom towarzyszył burdonowy czy perkusyjny wtór basów lub bębna:

> „nie dość rozwinięte zasady towarzyszenia skrzypkowi (nie dość "rozwinięte" – w kategoriach ówczesnych pojęć harmonicznych, od których uzależnione było także wykształcenie Oskara Kolberga) spowodował brak zapisów kapel w zbiorach Kolberga. Dodatkowym czynnikiem powodującym ów brak był prymat pieśni – pierwszeństwo głosu ludzkiego nad instrumentem w dziewiętnastowiecznej folklorystyce, której inicjatorami byli przeważnie literaci. Wreszcie względy oszczędności papieru i miejsca w druku z pewnością przyczyniły się również do tego, że Kolberg nie zamieścił żadnej partytury kapeli" [16, s. 15].

Następny etap w dziejach zapisów melodii ludowych otwiera wynalazek fonografu. Wprowadzenie metod dokumentacji fonograficznej umożliwiło wielokrotne przesłuchiwanie nagrań. Stworzyło zatem możliwość dokładniejszego zapisu konkretnego, jednorazowego wykonania. Poszerzyło też zakres dokumentacji o aspekt wykonawczy i związane z nim kwestie uwarunkowań fizjologicznych (możliwości, ograniczeń), a także indywidualnych (lub grupowych) cech interpretacyjnych – tak pozytywnych, twórczych, jak i negatywnych (np. pomyłek). Jak często bywa, nowe możliwości kusiły szansą maksymalnego ich wyzyskania. Szansę tę wykorzystał prekursor systematycznych nagrań fonograficznych w Polsce Łucjan Kamieński[1] tworząc w latach trzydziestych niezwykle dokładną metodę transkrypcji nagrań prześcigającą pod względem szczegółowości wszystko, co wówczas w tej dziedzinie wypracowano (tak w Polsce, jak i na świecie). Metoda ta – wychodząca ze zdobyczy berlińskiej muzykologii porównawczej (Carl Stumpf, Otto Abraham, Erich Moritz von Hornbostel) – ma charakter skrajnie empiryczny, polega bowiem na zapisywaniu wszystkich niuansów melodycznych, tonalnych, metrorytmicznych, wykonawczych, jak

[1] W Polsce pierwszych nagrań fonograficznych dokonał w 1904 r. Roman Zawiliński, jednak dopiero w 1994 r. z inicjatywy Piotra Dahliga dokonano przegrania ich zawartości na kasety magnetofonowe. Dahligowi zawdzięczamy też transkrypcję i opis nagranych na historycznych wałkach przyśpiewek i oracji weselnej w wykonaniu Jana Sabały, syna słynnego góralskiego gawędziarza i muzyka z Podhala Jana Gąsienicy Krzeptowskiego Sabały [15, s. 11-13). Z lat 1913-1914 pochodzą nagrania dokonane na Podhalu przez Juliusza Zborowskiego (oprócz pieśni także melodie wykonane przez wybitnego podhalańskiego skrzypka Bartłomieja Obrochtę), przetranskrybowane przez Adolfa Chybińskiego jeszcze w latach dwudziestych, jednak opublikowane (pośmiertnie) dopiero po 2 wojnie światowej [9].

również i fizycznych parametrów melodii, jakie tylko transkrybent może wysłyszeć i zmierzyć posługując się tonometrem Hornbostla i metronomem Mälzla. Jak pisze Łucjan Kamieński w zbiorze *Pieśni z Kaszub południowych*, w którym zaprezentował swoją metodę, uważał on:

> „za swój obowiązek wykorzystać dla badań naukowych bardziej szczegółowo, niż dotąd, przejawy takie, jak agogika, dynamika, artykulacja (w związku z deklamacją tekstu), alteracje umyślne a nawet i nieumyślne, nie wyłączając omyłek wykonawców i ich poprawek" [20, s. 7].

Badacz ten stał na stanowisku, że transkrypcja musi być wiernym, wręcz "fotograficznym" obrazem wykonania i dopiero jako taka może stać się podstawą do analizy i wnioskowania co stanowi normę, co zaś współtwórczy wkład wykonawcy.

A oto nieco szczegółów dotyczących metody Kamieńskiego. Wysokość dźwięków ustalana jest za pomocą tonometru w centach (1 półton = 100 centów), z tym że jako najmniejszą jednostkę przyjmuje się 50 centów (ćwierćton) i na ogół podwyższenie lub obniżenie ćwierćtonowe oznaczane jest znakami: + lub – (przed nutą). Niemniej w niektórych przypadkach Kamieński odnotowywał w przypisach odchylenia intonacyjne mniejsze niż 50 centów. Dźwięki o niepewnej wysokości ujmował w nawiasy okrągłe, dźwięki o wysokości nieokreślonej – w nawiasy kwadratowe. W nawiasach kwadratowych umieszczał też dźwięki zapisywane podczas badań terenowych ze słuchu (w sytuacji, gdy nagrywana melodia nie mieściła się w całości na wałku fonograficznym). Melodie notowane są w rzeczywistej wysokości – tak, jak zostały wykonane, bez transponowania. Wymagało to często umieszczenia dużej liczby znaków przykluczowych (zwłaszcza, że były dublowane w oktawie), a także zapisywania śpiewu mężczyzn w kluczu basowym.

Tempo melodii mierzone jest za pomocą metronomu. Jeśli nie jest ono jednolite w całym przebiegu pieśni, nie należy ograniczać się do podania przeciętnej wartości M.M., lecz precyzyjnie oznaczyć wszelkie jego zmiany w obrębie członów melodii. Incydentalne nieregularności rytmiczne w zakresie taktów (zwykle zwiększenie lub zmniejszenie taktu o daną wartość rytmiczną) nie są traktowane jako zmiana metrum, lecz oznaczane liczbą odpowiadającą tej wartości umieszczoną w nawiasie na początku taktu (lub jego członu). Odnotowuje się przy tym (chociaż – jak zaznacza autor metody – niekonsekwentnie), czy jest to dodany (lub odjęty) dźwięk czy też zwiększona (lub zmniejszona) wartość rytmiczna tego samego dźwięku.

Nie udało się jednak Kamieńskiemu – co sam przyznaje – bardziej precyzyjnie zmierzyć wartości rytmicznych dźwięków wykonywanych jako *tempo rubato*. Ograniczył się tylko do wyodrębnienia dwóch rodzajów tej maniery rytmicznej: *guadagnare per perdere* oraz *perdere per ricuperare* (określenia te zaczerpnięte z XVIII-wiecznego dzieła Pier Francesco Tosiego *Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra ii canto figurato* – tłumaczy Kamieński jako: "zyskanie czasu i następne tracenie" oraz "tracenie czasu i następne odzyskanie"). Oznaczenia obu rodzajów *tempo rubato* umieszczane są (w postaci skrótów: *t. rub. g. p. p. oraz t. rub. p. p. r.*) nad falistą linią obejmującą dźwięki wykonywane w tej manierze.

Zjawiska wykonawcze wchodzące w zakres artykulacji i dynamiki oznacza Kamieński wprawdzie bardzo szczegółowo, lecz korzystając ze znaków konwencjonalnych. Wprowadza tylko stopniowanie akcentów dynamicznych (od najsłabszego do najsilniejszego: -, <, *sfz*, *sffz*) ubolewając nad nieścisłością tego typu oznaczeń i postulując mierzenie dynamiki za pomocą dynamometru (zob. przykład 1 i 2).

Metoda Kamieńskiego nie znalazła w Polsce kontynuatorów. Jego uczniowie – Marian i Jadwiga Sobiescy uznając prekursorskie zasługi swego profesora w dziedzinie transkrypcji muzyki ludowej, doceniając zwrócenie przez niego uwagi na wykonawczą stronę folkloru zarzucali mu jednak "przesadny empiryzm", nieczytelność przeciążonego nadmiernym znakownictwem zapisu. Jadwiga Sobieska pisała:

> „Transkrypcja stała się fotografią nagrania, która obok wartości muzycznych przedstawiała na równej płaszczyźnie i z równą precyzją wszystkie elementy przypadkowe, łącznie z jawnymi pomyłkami wykonawcy, zahaczenia z powodu kaszlu i odmierzaniem przerw, które wykonawca zużył na przypominanie dalszego toku pieśni. Dążenie do maksymalnej precyzji ujawnia się u Kamieńskiego szczególnie w odniesieniu do wahań intonacyjnych. Autor, pragnąc najwierniej przedstawić obraz nagrania, nie uznał jednak za słuszne, by odróżnić zamierzone tendencje intonacyjne, konsekwentnie występujące w danej melodii czy u danego wykonawcy, od przypadkowych odchyleń czy zgoła niewydolności głosowych śpiewającego" [45, s. 74].

Sobieska zwróciła też uwagę na techniczny zgoła aspekt zagadnienia:

> „Stwierdzić należy, że ówczesna technika nagrania akustycznego na wałki woskowe nastręczała autorowi transkrypcji cały szereg fenomenów intonacyjnych i dynamicznych, które były wynikiem raczej

prymitywnej techniki utrwalenia dźwięku, niż rzeczywistym składnikiem przebiegu muzycznego" [45, s. 74].

Warto podkreślić, że sam Kamieński zdawał sobie sprawę z utrudnień w odczytywaniu transkrypcji według swojej metody. Uważał je wszakże za cechę powierzchowną. Maksymalny empiryzm był zaś dla niego zaletą. Zauważył przecież, że jego pisownia:

„na pierwszy rzut może się wydawać nieprzejrzystą i przeładowaną, po bliższem jednak wczytaniu się da odczuć pieśń zaśpiewaną bardziej może niż dotąd, jako rzecz żyjącą, ludzką, pełną ciepła indywidualnego, z tym specyficznym smaczkiem rodzajowym, jaki dodają jej właśnie te różne *accidenti verissimi*, te niedociągnięcia, omyłki, zająknienia, śmiechy, – a badacz znajdzie w niej nadto klucz do niejednego nowego spostrzeżenia" [20, s. 7-8].

Doświadczenia Łucjana Kamieńskiego – tak pozytywne, jak i negatywne – stały się jednak punktem wyjścia dla metody Mariana i Jadwigi Sobieskich, opracowanej w latach 1947-1950, a w następnych latach jeszcze eksperymentowanej, dyskutowanej (także na łamach publikacji [12, s. 14; 45, s. 80], udoskonalanej w oparciu o bogate doświadczenia folklorystyczne jej autorów i ich współpracowników. Jak stwierdza Jadwiga Sobieska metoda ta ukształtowała się w wyniku:

„kompromisu między dwoma krańcowymi biegunami: empirycznym i normatywnym, między zapisem tego, co wykonawca realnie wykonał i tego, co zamierzał wykonać.

Podstawa metodyczna obecnej transkrypcji polega na traktowaniu nagranego materiału folklorystycznego jako dokumentu historycznego, który, będąc przejawem tradycji reprezentowanej jednostkowo przez indywidualnego człowieka, odzwierciedla w sposób bezpośredni wielostronne i złożone płaszczyzny poznawcze dziejowego procesu, jakiemu podlega folklor. Współczynnikami tego procesu są zarówno wartości utrwalone przez tradycję muzyczną, jak i wartości chwiejne, tworzące się czy zanikające, jak wreszcie wartości subiektywne, które wypływają z indywidualności nosiciela tradycji. Transkrypcja szanuje i wartościuje te zjawiska, ponieważ ewolucja folkloru przebiega po linii działania wypadkowych tych sił [...] Zadaniem transkrybenta jako źródłoznawcy, uzależnionym od jego warsztatu naukowo-dokumentacyjnego, jest rozpoznanie tych zjawisk w ich procesie ciągłym" [45, s. 75].

Jadwiga Sobieska zwraca uwagę, że w ludowej praktyce wykonawczej zachodzi zarówno twórcze przekształcanie normy, dokonywane przez

wybitnych wykonawców, jak i zmiany destruktywne, których przyczyną może być np. niewydolność pamięci. Transkrybent na podstawie znajomości odpowiednio dużego materiału porównawczego winien te odchylenia właściwie rozpoznać i zakwalifikować, a następnie za pomocą odpowiedniego, czytelnego znakownictwa ukazać w transkrypcji. Sobieska zwraca uwagę na trudności w określeniu normy wynikające z niedostatku przesłanek do jej ustalenia, stwierdza, że można ją wyabstrahować jako model strukturalny, co jednak nie musi oznaczać normy historycznej [45, s. 75].

Sobiescy, podobnie jak Łucjan Kamieński (a przedtem Kolberg), łączyli niektóre właściwości muzyki ludowej z psychiką ludu, z emocjonalnością ludowych wykonawców. Podobnie też przywiązywali dużą wagę do strony interpretacyjnej folkloru, wskazując, że ten aspekt metodologiczny dostrzegany był już w początkach etnomuzykologii jako dyscypliny naukowej [1], a także w pracach – zwłaszcza ostatnich – Bartóka [2; 3] czy w końcu w zaleceniach międzynarodowego komitetu ekspertów [37]. Interpretowali pewne cechy muzyki ludowej (np. akcenty, *tempo rubato*) bardziej jako interpretacyjne niż strukturalne (chociaż zauważali również ich związki z budową melodii czy tekstu, a w przypadku melodii tanecznych także ze strukturą choreotechniczną). Stali na stanowisku, że szeroko rozumiana wariantywność ludowej praktyki wykonawczej (łącznie z fizjologicznymi ograniczeniami wykonawców) może prowadzić do strukturalnych zmian wątku muzycznego. Niemniej jednak, chociaż oparli swoją metodę na konkretnych, jednorazowych wykonaniach, nadali jej charakter wartościujący, uprościli też (w porównaniu z Kamieńskim) zapis melodii.

Oto więc podstawowe założenia metody Sobieskich. Dla uniknięcia nadmiaru znaków chromatycznych i dla ułatwienia analiz porównawczych rezygnuje się z zapisu melodii w rzeczywistej wysokości brzmienia – są one transponowane do wspólnego dźwięku centralnego: g^1. Bezwzględna wysokość brzmienia wykonanej melodii odnotowywana jest za pomocą wskazującej pierwszy jej dźwięk romboidalnej pustej nuty umieszczonej w nawiasie po kluczu. Wykonanie pieśni przez mężczyzn, a także starsze kobiety o niskim głosie sygnalizowane jest przenośnikiem oktawowym[1].

[1] Warto tu nadmienić, że dla uniknięcia trudności w ustalaniu bezwzględnej wysokości brzmienia w wyniku zmian prędkości przesuwu taśmy magnetofonowej powodowanych wahaniami napięcia prądu (wyczerpywaniem się baterii) podczas nagrań terenowych Sobiescy wprowadzili zasadę nagrywania dźwięku kamertonu (a^1), co pozwalało na weryfikację faktycznej wysokości dźwięków.

W celu uniknięcia skojarzeń tonalnych nie stosuje się chromatycznych znaków przykluczowych zastępując je znakami akcydentalnymi przy nutach. Podobnie jak Kamieński zaznaczają Sobiescy ćwierćtonowe odchylenia intonacyjne – czynią to jednak za pomocą strzałek (podwyższenie: ↑, obniżenie: ↓) i tylko wtedy, gdy odchylenia te wynikają ze specyfiki tonalności ludowej. Zwykle dotyczy to intonacji stopni: VII, 3. 4. 7. (oscylacji między *subtonium* i *subsemitonium modi*, kwartą czystą a zwiększoną, neutralnej tercji), zjawisk związanych ze strefowym charakterem stopni skal ludowych [43]. Występujące w śpiewach recytacyjnych, lamentacjach czy zawołaniach dźwięki o niesprecyzowanej wysokości notowane są nutami, w których główkę zastępuje krzyżyk.

W zakresie ornamentyki przyjęli Sobiescy (za Kamieńskim) zasadę pełnego zapisu wszystkich dźwięków wchodzących w skład grup ornamentalnych czy melizmatycznych rezygnując z konwencjonalnych znaków. Jedynie swoista maniera wykonawcza polegająca na drżącej fonacji dźwięku (odróżniana od *vibrato* czy *tremolo*) oznaczana jest cienkim wężykiem nad odnośną nutą. Podobnie jak Kamieński płynne przejście z dźwięku na dźwięk, czyli *glissando*, oznaczają Sobiescy ukośną kreską[1]. Rozróżniają przy tym płynny poślizg inicjujący lub kończący dźwięk od płynnego połączenia dwóch dźwięków melodycznych. Ten drugi rodzaj *glissanda* może wypełniać całkowicie lub częściowo odległość między dźwiękami, może też być prześlizgiem ze wsparciem na którymś z dźwięków pośrednich. Ze względu na dominującą w polskiej praktyce śpiewu ludowego artykulację *legato* dla uproszczenia zapisu zrezygnowali Sobiescy z łuków frazowych (Kamieński je stosował). Wyjątkowe przypadki śpiewu *staccato* sygnalizują kropki – zawsze nad nutami (również w przypadku nut mających laski do góry). W melodiach wykonywanych w wolniejszym tempie dźwięki *staccato* zapisywane są drobniejszymi wartościami rytmicznymi i dopełniane pauzami.

Do pomiaru tempa wykonania służy Sobieskim nie tylko metronom, lecz także stoper, którym mierzą "czas trwania pełnej zwrotki melodycznej od jej pierwszego do ostatniego dźwięku lub pauzy" z dokładnością do 0,1 sekundy. Ewentualne zmiany tempa są ukazywane

[1] Taki sposób oznaczenia glissanda (nie zaś w postaci ukośnego wężyka, jak w innych europejskich systemach transkrypcyjnych) uzasadnia Jadwiga Sobieska "jednotorowym" (tj. nie falującym, nie drżącym), płynnym prześlizgiem o dyskretnym dynamicznie nasileniu [46, s. 480].

w wartościach metronomicznych (M.M.), jeśli mają one charakter gwałtowny – sygnalizuje je pozioma strzałka, której długość pokrywa się z odcinkiem melodii zmienionym agogicznie. Sobiescy podjęli, w bardziej wymiernym kształcie, myśl Kolberga o różnicowaniu podstawowej jednostki metrycznej w zależności od tempa wykonania. Tak więc melodie w tempie nie wyższym niż 120 M.M. mają miarę ćwierćnutową (np. $^{3}/_{4}$), melodie szybsze od 120 M.M. – miarę ósemkową (np. $^{3}/_{8}$).

W dziedzinie rytmicznych cech wykonawczych wyróżniają Sobiescy elementy wpływające i nie wpływające na zmianę struktury melodii. Jedne i drugie dzielą się na ukazywane w transkrypcji w sposób wymierny i aspekty zapisywane niewymiernie. Do ukazywanych wymiernie zjawisk deformujących melodię strukturalnie należy wydłużanie lub skracanie przez ludowych wykonawców metrycznej zawartości taktu. Deformacje tego rodzaju zapisywane są zgodnie z wykonaniem, lecz bez zmiany metrum; natomiast nad systemem liniowym zaznacza się jaka wartość rytmiczna (w postaci dźwięku lub pauzy) została przez wykonawcę dodana lub odjęta. Jeśli rozszerzenie metrycznej pojemności taktu zachodzi wskutek przedłużenia czasu trwania któregoś z dźwięków (a więc – w przypadku pieśni – bez zwiększania przypadającej na dany takt liczby sylab tekstu), wówczas rozszerzenie to ukazane jest nie w postaci większej wartości rytmicznej lecz przez dwie połączone łukiem nuty, z których druga jest właśnie tym rozszerzeniem. Zjawiska tego rodzaju uwzględnianie są w transkrypcji tylko wtedy, gdy zachodzą konsekwentnie. Sobiescy bacznie obserwują proces kształtowania się w melodiach ludowych wykonawczych deformacji metrorytmicznych, sądząc, że mogą one prowadzić do trwałych zmian w strukturze wątku melodycznego. Zmiany trwałe, a więc powtarzające się konsekwentnie w innych zwrotkach pieśni i w innych jej wariantach, wykonanych przez innych wykonawców, odnotowywane są już przez zmianę metrum.

Do zapisywanych wymiernie zjawisk nie zmieniających struktury melodii zaliczane jest częste w ludowym śpiewie wykonanie jednego lub kilku dźwięków na wdechu lub niewykonanie ich w wyniku gwałtownej potrzeby wzięcia oddechu. Przypadki takie zaznaczane są przez znak oddechu (𝛎) nad odnośną nutą (nutami), a dźwięki niewykonane zapisywane są w kwadratowym nawiasie – tak, jak wszelkie dźwięki rekonstruowane.

W sposób niewymierny zapisują Sobiescy nie deformujące struktury melodii *tempo rubato*. Podobnie jak Kamieński wskazują tylko tę manierę rytmiczną odpowiednim znakiem nad systemem liniowym,

nieco bardziej konkretyzują jednak znaczenie samego znaku. Ma on bowiem postać dwóch różnej długości odcinków stykających się pod kątem rozwartym – ramiona kąta wskazują zakres "rubowania", przy czym dźwięki pod dłuższym z nich są skracane, wydłużenie zaś wskazuje ramie krótsze, a właściwie małe kółko umieszczone wewnętrznie u wierzchołka kąta.

Spośród wykonawczych zjawisk rytmicznych ingerujących w strukturę melodii zapisywane niewymiernie są wydłużenia lub skrócenia czasu trwania dźwięków o drobnych wartościach rytmicznych, wykonywanych w szybkim tempie, a także wydłużenia lub skrócenia dźwięków o większych wartościach rytmicznych nie przekraczające $^1/_4$ czasu trwania podstawowej jednostki metrycznej. Tego rodzaju przypadki wskazują znaki: ⌒ (wydłużenie) i ⌣ (skrócenie) znajdujące się powyżej systemu liniowego nad odnośną nutą (nutami).

Ze względu na cechującą śpiew ludowy w Polsce stosunkowo dużą jednolitość dynamiczną Sobiescy rezygnują z jej oznakowania (wbrew poglądom na ten temat Łucjana Kamieńskiego), zaznaczają tylko akcentowanie poszczególnych dźwięków wyróżniając, w zależności od siły i charakteru przycisku, akcent lekki: (>), silny: > i bardzo silny: ►.

Pieśni, których poszczególne zwrotki różnią się w stosunku do siebie wariantowo, zapisywane są kolumnowo, jedna zwrotka pod drugą, takt pod taktem, przy czym tylko jedna ze zwrotek (z reguły pierwsza) zapisana jest całkowicie – w zwrotkach pozostałych dla większej przejrzystości odnotowywane są tylko elementy zmienione w stosunku do zwrotki poprzedzającej.

Gromadny śpiew unisonowy, śpiewanie na głosy oznaczane jest konwencjonalnie za pomocą przeciwlegle skierowanych lasek przy nutach. Jeśli właściwa melodia nie występuje w głosie najwyższym, lecz w dolnym lub środkowym, względnie "przemieszcza się" między głosami (co specyficzne zwłaszcza dla śpiewów góralskich z Podhala czy Pienin) jej przebieg zapisywany jest nutami o główkach normalnej wielkości, dźwiękom towarzyszącym odpowiadają nuty o zmniejszonych główkach.

Podpisywany pod nutami tekst pieśni dzielony jest na sylaby zgodnie z wykonaniem (niezależnie od zasad ortografii czy reguł wokalistyki profesjonalnej). Nie używa się też (w tekście umieszczonym pod melodią) znaków interpunkcyjnych (zob. przykład 3).

Transkrypcje muzyki instrumentalnej nie różnią się w sposób zasadniczy od zapisów wykonań wokalnych, gdyż repertuar

instrumentalistów, kapel ludowych stanowią w Polsce głównie melodie pieśniowe. Dotyczy to zwłaszcza instrumentów o zmiennym stroju i skali (jak np. skrzypce czy basy), w których intonacja, nie ograniczona budową instrumentu, zależy od wykonawcy. Tak więc, podobnie jak w przypadku pieśni, znaków chromatycznych nie umieszcza się przy kluczu, lecz przy odnośnych nutach. Instrumenty skrzypcowe nie są zapisywane w absolutnej wysokości dźwięków, lecz transponowane do klasycznego stroju skrzypiec (a^1). Rzeczywisty strój instrumentu podany jest przy kluczu w postaci pustych romboidalnych nutek. Podobnie też jak w transkrypcjach wokalnych wszystkie figury ornamentacyjne ukazane są w pełnym zapisie nutowym (nie używa się skrótowych znaków). Z kolei, tak jak w pieśniach śpiewanych na głosy, dźwięki dodatkowe, dopełniające akordowo graną melodię, potrącanie smyczkiem pustej struny notowane jest nutami o mniejszych główkach. Czas wybrzmiewania pustej struny oznacza cienka pozioma kreska. Nie podaje się smyczkowania, palcowania, nie wyróżnia się też odmiennym znakiem użycia pustej struny.

W transkrypcjach gry instrumentów odznaczających się stałym strojem i skalą znaki chromatyczne umieszczone są przy kluczu, jednak nie w kolejności występowania w skali instrumentu (jak u Kamieńskiego), lecz w sposób konwencjonalny. Jak zaznacza Jadwiga Sobieska, jest to rozumiane:

> „wyłącznie jako oznaczenie niezmiennej wysokości określonych dźwięków skali instrumentu, co rzutuje wprawdzie na tonalną strukturę melodii, ale nie definiuje jej w sposób ostateczny" [46, s. 491].

Melodie nie są transponowane – obowiązuje zapis absolutny (dotyczy to także instrumentów transponujących, jak np. klarnetów B, C czy Es, trąbki B). Transkrypcję poprzedza zapis stroju i skali instrumentu. Dźwięki burdonowe (np. dud) oznacza brevis. Dźwięki uzyskiwane w wyniku przedęcia wskazuje przenośnik oktawowy. Charakterystyczne formuły melodyczne, tradycyjnie rozpoczynające i kończące grę na niektórych instrumentach (zwłaszcza na dudach) umieszcza się zaraz po zapisie stroju i skali. Formuły te są oddzielone podwójną kreską taktową od właściwej melodii, mają też podany czas trwania.

W przypadku transkrypcji kapel, w których skład wchodzą zarówno instrumenty o stroju zmiennym, jak i stałym, zapisywana jest absolutna wysokość dźwięków; znaki chromatyczne umieszcza się przy kluczu. Jeśli grające w takiej kapeli skrzypce są przestrojone (np. przez zastosowanie sztucznego progu, jak w tzw. "skrzypcach

podwiązanych" grających z dudami w Wielkopolsce), ich strój odnotowywany jest romboidalnymi nutkami (zob. przykład 4).

Transkrypcje pieśni i melodii instrumentalnych uzupełnia opisowy komentarz słowny, w którym scharakteryzowane są zjawiska nie dające się ująć za pomocą notacji nutowej i dodatkowych znaków transkrypcyjnych (np. barwa i natężenie dźwięku, śpiew głosem "białym"). Przy każdej transkrypcji podawane jest jej źródło (numer taśmy, ewentualnie rękopisu, miejsce przechowywania), imię, nazwisko i rok urodzenia wykonawcy, miejsce i data zapisu. Wydawane zbiory pieśni i melodii zawierają też alfabetyczne indeksy wykonawców (z podstawowymi danymi personalnymi), incipitów tekstowych, miejscowości (skąd pochodzą zapisy).

Zdając sobie sprawę, że mankamentem transkrypcji jest trudny do oszacowania wpływ subiektywnego odbioru melodii przez osoby transkrybujące, chcąc subiektywizm ten ograniczyć, wprowadzili Sobiescy zasadę wzajemnych konsultacji i kilkakrotnych korekt dokonywanych przez różnych transkrybentów.

Metoda Sobieskich została zastosowana w transkrybowaniu i publikowaniu bogatych plonów zainicjowanej i kierowanej przez nich w latach 1950-1954 ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (41 364 pieśni i melodii instrumentalnych [48, s. 561]), była stosowana przez samych Sobieskich, jak i ich współpracowników w dziale folklorystycznym Państwowego Instytutu Sztuki (dzisiejszego Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk).

Dalsza jej ewolucja, będąca już dziełem następnej generacji polskich etnomuzykologów, charakteryzowała się pogłębieniem charakteru wartościującego, co w praktyce polegało na uwzględnianiu w zapisie tylko tych zjawisk, które zostaną uznane przez transkrybenta za zgodne z normą – powtarzalne w czasie i przestrzeni, a także ocenione jako wartościowe z badawczego, poznawczego punktu widzenia. Przyjęto zasadę podstawowego modelu i jego rozszerzeń, badania inwariantnych cech nagranej melodii. Zgodnie z tą koncepcją:

> „w wykonaniu jest ważne to, co jest znaczące, a więc te elementy wykonania, które mają wartość dystynktywną, są fonemami w danym systemie muzycznym (Bielawski 1969). Fonologię systemu i fonemiczną strukturę faktu etnomuzycznego rozpoznaje się poprzez analizę i porównywanie faktów" [52, s. 18].

Jak pisze dalej Jan Stęszewski takie analityczne podejście jest nowocześniejsze, a jego wartość:

„polega m. in. na głębszym rozumieniu prawidłowości intersubiektywnych folkloru i stwarza lepsze przesłanki dla dalszych faz pracy etnomuzykologa dzięki wyeliminowaniu drugorzędnych, przypadkowych cech wykonania, zaciemniających graficzne odwzorowanie źródła, a nie wnoszących nic istotnego do procesu badań. Być może, że dla celów specjalnych z zakresu psychologii i fizjologii wykonania ludowego transkrypcje empiryczne mogą przedstawiać pewną wartość, lecz te cele specjalne nie mogą narzucać swoich wymagań celom ogólniejszym" [52, s. 18].

Według tej właśnie tendencji metodologicznej opracowywane są wydawane przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk kolejne tomy serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały* [30, s. 12, 16; 31, s. 13-14, 16][1]. W stosunku do zapisów Sobieskich uproszczono zapis melodii rezygnując z niektórych oznaczeń manier wykonawczych (np. ze znaku wskazującego *tempo rubato*). Znaki akcydentalne umieszcza się przy nutach tylko w przypadku nieregularnych zmian chromatycznych wysokości dźwięku, zmiany występujące konsekwentnie w całej melodii oznaczane są znakami przykluczowymi (niezależnie od związanych z systemem dur-moll zasad ortografii nutowej, a więc przy kluczu może być np. krzyżyk i bemol jednocześnie).

Niekonsekwentne deformacje metrorytmiczne (wydłużenie lub skrócenie metrycznej zawartości taktu) zapisywane są zgodnie z wykonaniem, lecz bez dodatkowych oznaczeń w obrębie nieregularnych taktów. Tego typu przebiegi sygnalizowane są ogólnie przez podanie metrum w nawiasie – np.: ($^3/_4$). Jeśli natomiast nieregularności tego rodzaju są ustabilizowane, powtarzają się w kolejnych zwrotkach pieśni, różnych wariantach wątku – wprowadza się zmianę metrum.

Rejestr głosowy wykonawcy początkowo wskazywano nazwą dźwięku centralnego (np. c^1) w jego bezwzględnej wysokości podaną na końcu melodii (w systemie liniowym). Ponieważ jednak określenie dźwięku centralnego nie zawsze było jednoznaczne, powrócono do wskazywania za pomocą romboidalnej nuty w nawiasie umieszczonej przy kluczu i oznaczającej realną wysokość pierwszego dźwięku melodii. Reliktową manierę wykonawczą polegającą na zaniku, silnym ściszeniu lub wymówieniu szeptem ostatniej sylaby (czasem ostatniej

[1] Stopień modyfikacji metody Sobieskich jest w Polsce różny w różnych ośrodkach etnomuzykologicznych, i u różnych autorów zbiorów muzyki ludowej. Niektórzy stosują tę metodę w niemal niezmienionej postaci, inni przyjmują zasady przyjęte w serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*.

samogłoski) tekstu słownego zwrotki (niekiedy wersu) i odpowiadającego jej dźwięku (tzw. *apokopa* [50, s. 178-186]) oznacza się przez umieszczenie odnośnej nuty i odpowiadającego jej tekstu w nawiasie. Zrezygnowano ze stosowania różnych znaków w zależności od siły akcentowania dźwięków. Wprowadzono natomiast dwa rodzaje znaków wskazujących miejsce wzięcia przez wykonawców oddechu. Pauzę oddechową nieznacznie rozszerzającą objętość metryczną taktu sygnalizuje znak: V , pauzę mieszczącą się w ramach metrum – znak: ’. Ludwik Bielawski postulował uzależnienie wielkości jednostki miarowej taktu od tempa, proponując przyjęcie logarytmicznej skali temp poszczególnych wartości rytmicznych odzwierciedlającej stosunki czasowe między tymi wartościami i zawierającej się w jednolitej skali muzycznej wysokości, tempa i czasu [5, s. 89-92; 6, s. 33-45].

M.M.	15	30	60	120	240	480	960
Wartość rytmiczna	1	2	4	8	16	32	

W publikacjach podaje się na ogół melodię pierwszej zwrotki[1] . Jeśli w następnych zwrotkach występują niewielkie wariantowe zmiany melodyczne, to są wpisywane mniejszymi nutami w systemie liniowym, zmiany rytmiczne – nad systemem. Większe zmiany wariantowe zapisywane są także małymi nutami, lecz w oddzielnym systemie, nad systemem głównym. Wyjątkowo tylko, gdy wariantowość międzystroficzna jest bardzo duża, zamieszcza się w publikacjach pełne zapisy wszystkich zmienionych zwrotek[2]. Wykonania

[1] Niekiedy jednak podanie melodii pierwszej zwrotki napotyka na trudności. Dotyczy to szczególnie nagrań dokonanych w ostatnich latach. Współczesna dokumentacja polskiej muzyki ludowej dotyczy przecież twórczości, która od lat już nie funkcjonuje w tradycyjnej postaci w większości regionów, nie jest wykonywana na co dzień. Wykonawca ludowy na życzenie badacza-dokumentalisty wydobywa ją z pokładów swojej pamięci, odtwarza dawno nie śpiewane, nie grane pieśni i melodie. Nic więc dziwnego, że nie zawsze ta “pamięciowa rekonstrukcja” jest udana od razu, od pierwszej zwrotki – często kształt muzyczny pieśni formuje się dopiero w trakcie śpiewania. Stabilizacja melodii następuje zwykle od trzeciej zwrotki i tę właśnie względnie normatywną (w sensie wątku i jego wariantu) postać należałoby podawać w publikowanych zbiorach pieśni. Powstaje jednak wówczas problem podpisania tekstu – czy ma to być tekst trzeciej czy pierwszej zwrotki.

[2] Zapisywanie melodii wszystkich wariantowych zwrotek pieśni nie jest mimo wszystko najlepszym rozwiązaniem w wydawnictwach przeznaczonych nie tylko dla badaczy wariabilności międzyzwrotkowej, ale też dla szerszych kręgów odbiorców

nieudolne, nieustabilizowane są rekonstruowane w oparciu o analizę melodii, porównanie z innymi wariantami.

W utworach bardziej rozbudowanych segmentacja formy ukazywana jest literami umieszczonymi nad systemem liniowym na początku członu, przy czym człony refrenowe oznaczane są małą literą **r**, jeśli refren ma charakter asemantyczny, a dużą literą **R**, gdy jest on semantyczny. Transkrypcja powinna ukazywać strukturę melodii. W związku z tym rezygnuje się z ciągłej w sensie graficznym prezentacji zapisu, na rzecz jego segmentacji: wertykalnego szeregowania wyodrębniających się członów, z umieszczaniem bezpośrednio pod sobą członów identycznych lub wariantowych. Wątki wielowariantowe zapisywane są w postaci tablic synoptycznych, których zasadą jest kolumnowy, uwzględniający strukturę melodii układ wariantów pozwalający na ich porównywanie (zob. przykład 5).

Podobne modyfikacje metody Sobieskich wprowadza się i w transkrypcjach muzyki instrumentalnej. Dodatkową zmianą jest zapis melodii granych na instrumentach skrzypcowych w realnej wysokości brzmienia (zob. przykład 6).

Eksperymentalnie stosowano też w Polsce metodę tzw. transkrypcji w wartościach bezwzględnych lub transkrypcji bezpośredniej (głównie w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem Anny Czekanowskiej). Polega ona na przedstawieniu melodii w postaci wykresu w układzie współrzędnych, w którym oś pionowa jest skalą wysokości dźwięków, oś pozioma – skalą czasu (jest zatem wzorowana na zapisach mechanicznych z zastosowaniem melografu). Wykres sporządza się metodą słuchową wspomagając się kamertonem lub stroboskopem i stoperem. Metoda ta pozwala obiektywniej i pełniej przedstawić właściwości artykulacyjne, dynamiczne, wahania intonacji, przebieg czasowy melodii, a ponadto ukazać jej aspekt metrorytmiczny

(w tym i zespołów folklorystycznych, które przecież nie powinny odtwarzać wariabilności z zapisów nutowych, lecz same ją tworzyć). Z drugiej jednak strony ustalenie modelowego przebiegu melodii nie jest proste. Można to uczynić w sposób subiektywny, w drodze opartego na znajomości repertuaru lub intuicyjnego odczucia badacza, można też model ten "skonstruować" statystycznie – łącząc najczęstsze przebiegi muzyczne. Niedoskonałością pierwszej metody jest oczywiście jej subiektywizm, z kolei w przypadku metody "statystycznej" może się zdarzyć, że przy dużej wariabilności między zwrotkowej (i dużej liczbie zwrotek) zapis modelowy jest statystycznym układem najczęstszych członów składowych (motywów, fraz) pieśni, który w takiej postaci nie występuje w żadnej ze zwrotek.

i agogiczny za pomocą jednego tylko parametru. Tego rodzaju transkrypcje uzupełnia się pomiarem dynamiki za pomocą rejestratora poziomu głośności B&K 2305, szczególnie przydatnego do badań właściwości wykonawczych, jak np. glissando, wibrato czy tryl, które charakteryzują się odmiennymi jakościami dynamicznymi [11, s. 30-35; 12, s. 79-84]. Badania z użyciem aparatury elektroakustycznej wykorzystywano łącznie z transkrypcją słuchową – do uściślenia, nadania bardziej obiektywnego wymiaru tradycyjnym zapisom. Taki właśnie charakter mają badania Józefiny Dadak nad cechami muzycznymi mongolskich pieśni ludowych [11, s. 30-35], a także Barbary Zwolskiej [55] dotyczące dawnych pieśni ludowych o swobodnej rytmice, w których wykorzystano rejestrator B&K 2305 (zob. przykład 7 i 8). Uzyskany przez to urządzenie zapis poziomu dynamiki badanych pieśni pozwolił na zmierzenie stref czasów trwania i przedziałów wartości najczęstszych wyodrębnionych w transkrypcji słuchowej trzech wartości rytmicznych: krótkiej, pośredniej i długiej [55]. Metoda transkrypcji bezpośredniej znalazła też zastosowanie m. in. w analizie ludowych pieśni bałkańskich Anny Krzyżak [29], badaniach wykrzyku w przyśpiewkach opoczyńskich Małgorzaty Pęcińskiej i Wojciecha Włodarczyka [42], a w zmodyfikowanej postaci także w badaniach maniery *tempo rubato* Tomasza Szachowskiego [52].

W podsumowaniu można powiedzieć, że metodologia i metodyka transkrypcji muzyki ludowej w Polsce "zatoczyły koło po spiralnej orbicie». Ich droga wiodła bowiem od niepopartych jeszcze refleksją teoretyczną, w pewnym sensie nieświadomych normatywnych zapisów słuchowych z czasów poprzedzających wynalazek fonografu, przez skrajny empiryzm pierwszych transkrypcji rejestracji fonograficznych, do ponownych zapisów normatywnych, wartościujących, ale już wyrosłych ze świadomie przyjętej metodologii.

Przykłady transkrypcji

1 i 2 Łucjan Kamieński *Pieśni z Kaszub południowych*, nr 1 s. 21-22; nr 14 s. 36-37.

3 i 4 Jadwiga Sobieska *Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski*, nr 76 s. 333-336; nr 107 s. 368-370 (skrzypce i dudy).

5 i 6 Barbara Krzyżaniak; Aleksander Pawlak; Jarosław Lisakowski *Kujawy* 2, nr 54 s. 51-53; nr 471 s. 216-217 (skrzypce).

7 i 8 Anna Czekanowska; Józefina Dadak "Nowoczesne badania porównawcze. Problematyka i możliwości realizacyjne", *Muzyka* 2, nr 2 s. 32; nr 3 s. 33-34.

1. Abraham Otto, Hornbostel Erich M. von. Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien / Otto Abraham, Erich M. von Hornbostel // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. – 1909-1910. – № 11/1. – S. 1-25.
2. Bartók Béla, Lord Albert B. Serbo-Croatian Folk Songs / Béla Bartók, B. Lord Albert. – New York : Columbia University Press, 1951.
3. Bartók Béla. Slovenské l'udové piesné / Béla Bartók. – Bratislava : Vydavatel'stvo Slovenskej Akademie Vied, 1959. – T. 1.
4. Bielawski Ludwik. Muzyka jako system fonologiczny / Ludwik Bielawski // Res Facta. – 1969. – № 3. – S. 166-171.
5. Bielawski Ludwik. Rytmika polskich pieśni ludowych / Ludwik Bielawski. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.
6. Bielawski Ludwik. Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej / Ludwik Bielawski. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976.
7. Bobrowska Jadwiga. Polski folklor muzyczny. Wybrane zagadnienia / Jadwiga Bobrowska. – Katowice : Wydawnictwa Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 1989.
8. Chorosiński Jan. Melodie taneczne Powiśla / Jan Chorosiński. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949. = [Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1953].
9. Chybiński Adolf. Melodie podhalańskie / Adolf Chybiński // O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych / [przygotował do druku Ludwik Bielawski]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. – S. 427-536.
10. Chybiński Adolf. O potrzebach polskiej etnografii muzycznej / Adolf Chybiński // O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych / [przygotował do druku Ludwik Bielawski]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. – S. 80-90. = [Polska Sztuka Ludowa. – 1947. – № 1-2. – S. 16-19 ; 1948. – № 1. – S. 6-8].
11. Czekanowska Anna, Dadak Józefina Nowoczesne badania porównawcze. Problematyka i możliwości realizacyjne / Anna Czekanowska, Józefina Dadak // Muzyka. – 1970. – № 2. – S. 27-35.
12. Czekanowska Anna. Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka / Anna Czekanowska. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971.
13. Czekanowska Anna. Pieśni biłgorajskie. Przyczynek do interpretacji pogranicza południowo-wschodniego / Anna Czekanowska. – Wrocław : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1961.
14. Dahlig Piotr. Julian Pulikowski i akcja zbierania folkloru muzycznego w latach 1935-1939 / Piotr Dahlig // Muzyka. – 1993. – № 3-4. – S. 119-156.
15. Dahlig Piotr. Najstarsze źródło fonograficzne folkloru polskiego (1904) / Piotr Dahlig // Twórczość Ludowa. – 1994. – № 3-4. – S. 11-13.

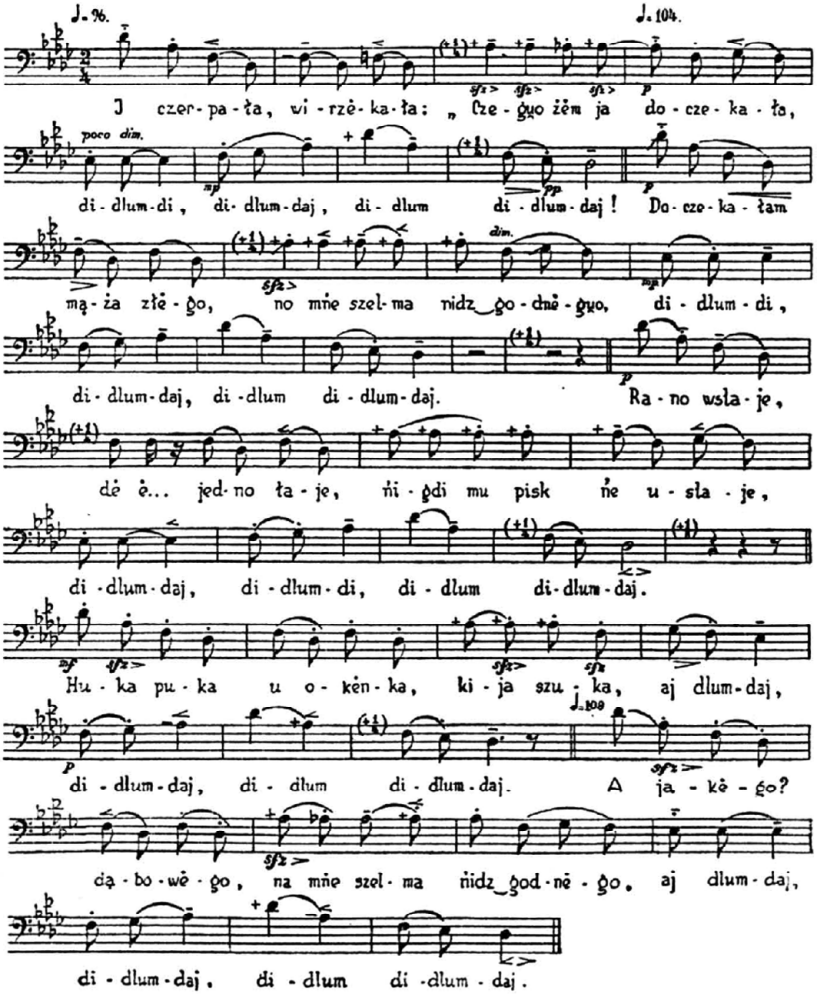
16. Dahlig Piotr. Uwagi o znaczeniu zbiorów muzycznych Oskara Kolberga dla etnomuzykologii / Piotr Dahlig // Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego. – 1987. – № 1-4. – S. 11-17.
17. Gloger Zygmunt. Pieśni ludu / Zygmunt Gloger / [opracowanie muzyczne Zygmunt Noskowski]. – Kraków : Nakład autora. Skład główny Księgarni G. Gebethnera i Spółki, 1892.
18. Gloger Zygmunt. Skarbiec strzechy naszej / Zygmunt Gloger. – Lwów : Wydawnictwo Macierzy Szkolnej, 1894. = [Kraków, 1894]
19. Hławiczka Karol. Niewydane zbiory Oskara Kolberga / Karol Hławiczka // Pion. – 1936. – № 47. – S. 3-4.
20. Kamieński Łucjan. Pieśni ludu pomorskiego. T. 1 : Pieśni z Kaszub południowych / Łucjan Kamieński. – Toruń : Wydawnictwa Instytutu Bałtyckiego, 1936. – S. 6-14.
21. Kleczyński Jan. Melodie zakopiańskie i podhalskie / Jan Kleczyński // Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego. 1888. – № 12. – S. 39-102. = [i odbitka].
22. Kolberg Oskar. Kujawy / Oskar Kolberg. – Wrocław ; Poznań ; Warszawa ; Kraków : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962. – T. 1. – (Dzieła wszystkie ; t. 3) = [Warszawa : drukarnia Jana Jaworskiego, 1867].
23. Kolberg Oskar. Korespondencja Oskara Kolberga / Oskar Kolberg. – T. 1 : (1837-1876) / [zebrała i opracowała Maria Turczynowiczowa]. – Wrocław ; Poznań ; Warszawa ; Kraków : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. – (Dzieła wszystkie ; t. 64).
24. Kolberg Oskar. Pieśni ludu polskiego / Oskar Kolberg. – Poznań : Wydawnictwo Jana Konstantego Żupańskiego, 1842.
25. Kolberg Oskar. Pieśni ludu polskiego / Oskar Kolberg. – Wrocław ; Poznań ; Warszawa ; Kraków : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. – (Dzieła wszystkie ; t. 1) = [Warszawa : drukarnia Jana Jaworskiego, 1857].
26. Kolberg Oskar. Sandomierskie / Oskar Kolberg. – Wrocław ; Poznań ; Warszawa ; Kraków : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962. – (Dzieła wszystkie ; t. 2) = [Warszawa : drukarnia Jana Jaworskiego, 1865].
27. Kondracki Michał. Muzyka Huculszczyzny / Michał Kondracki. – Warszawa : Drukarnia F. Wyszyńskiego, 1935 = [Muzyka Polska. – 1935. – № 7. – S. 186-202].
28. Kondracki Michał. Współczesna muzyka góralska na Podhalu i Żywiecczyźnie / Michał Kondracki // Kwartalnik Muzyczny. – 1932. – № 14-15. – S. 565-573.
29. Krzyżak Anna. Wybrane zagadnienia transkrypcji muzycznej / Anna Krzyżak. – Muzyka. – 1974. – № 3. – S. 76-81.
30. Krzyżaniak Barbara, Pawlak Aleksander, Lisakowski Jarosław. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały / Barbara Krzyżaniak, Aleksander

Pawlak, Jarosław Lisakowski / [red. Ludwik Bielawski]. – T. 1 : Kujawy. – Cz. 1. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974.
31. Krzyżaniak Barbara, Pawlak Aleksander. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały / Barbara Krzyżaniak, Aleksander Pawlak / [red. Ludwik Bielawski]. – T. 3 : Warmia i Mazury. – Cz. 2. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2002.
32. Linette Bogusław. Znaczenie wydania dzieł Kolberga dla kultury polskiej / Bogusław Linette // Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury / [red. Ludwik Bielawski, Józefa Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesień-Płachecka]. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 1995. – S. 9-14.
33. Mierczyński Stanisław. Muzyka Huculszczyzny / Stanisław Mierczyński / [przygotował do druku Jan Stęszewski]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965.
34. Mierczyński Stanisław. Muzyka Podhala / Stanisław Mierczyński. – Lwów ; Warszawa : Książnica Atlas, 1930. = [Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949; Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973].
35. Mierczyński Stanisław. Pieśni i muzyka Ziemi Lubuskiej / Stanisław Mierczyński. – 1948. – [rękopis].
36. Miller Elżbieta. Kolbergowskie metody zbierania i wydawania tekstów ludowych w świetle rękopisów / Elżbieta Miller // Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury / [red. Ludwik Bielawski, Józefa Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesień-Płachecka]. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 1995. – S. 15-36.
37. Notation de la musique folklorique. Recommandations du Comité d'Experts réunis par les Archives Internationales de Musique Populaire a Genève du 4 au 9 Juillet 1949 et a Paris du 12 au 15 Décembre 1950. „Conseil International de la Musique". Publié en 1952 avec le concours de 1 'U.N.E.S.C.O.
38. Olszewski Jerzy. Krakowska 'nuta'. Zapisana w Zaborowie pow. Brzesko w 1931 r. przez Jerzego Olszewskiego / Jerzy Olszewski // Teatr Ludowy. – 1933. – № 2. – S. 188-189.
39. Olszewski Jerzy. Kurpiowski oberek. Melodia zanotowana przez Jerzego Olszewskiego w 1932 r. w Porządziu, grana przez kapelę wiejską w Wyszkowie / Jerzy Olszewski // Teatr Ludowy. – 1933. – № 6. – S. 87-89.
40. Olszewski Jerzy. Mazowiecka 'nuta'. Motyw muzyki łowickiej ze zbiorów Instytutu Teatrów Ludowych / Jerzy Olszewski // Teatr Ludowy. – 1933. – № 3. – S. 33-35.
41. Pawlak Danuta. 'Góry i Podgórze' Oskara Kolberga / Danuta Pawlak // Oskar Kolberg. Góry i Podgórze / [z rękopisów opracowali Zbigniew Jasiewicz i Danuta Pawlak]. – Cz. 1. – Wrocław ; Poznań ; Warszawa ; Kraków : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1968. – S. XXXIV-XL. – (Dzieła wszystkie ; t. 44).
42. Pęcińska Małgorzata, Włodarczyk Wojciech. Problem wykrzyku w przyśpiewkach opoczyńskich / Małgorzata Pęcińska, Wojciech

Włodarczyk. – Muzyka. – 1974. – № 3. – S. 82-92.
43. Przerembski Zbigniew. Do interpretacji skali góralskiej / Zbigniew Przerembski. – Muzyka. – 1987. – № 2. – S. 39-54.
44. Skrukwa Agata. Dzieje spuścizny rękopiśmiennej Oskara Kolberga i jej obecny stan / Agata Skrukwa // Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury / [red. Ludwik Bielawski, Józefa Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesień-Płachecka]. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 1995. – S. 37-53.
45. Sobieska Jadwiga. Transkrypcja muzyczna dokumentalnych nagrań polskiego folkloru / Jadwiga Sobieska. – Muzyka. – 1964. – № 3-4. – S. 68-110.
46. Sobieska Jadwiga. Transkrypcja muzyczna nagrań dokumentalnych / Jadwiga Sobieska // Jadwiga i Marian Sobiescy. Polska muzyka ludowa i jej problemy / [wybór prac pod redakcją Ludwika Bielawskiego]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973. – S. 477-497.
47. Sobieska Jadwiga. Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski / Jadwiga Sobieska. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
48. Sobieski Marian. Dorobek badań folkloru muzycznego w dziesięcioleciu / Marian Sobieski // Jadwiga i Marian Sobiescy. Polska muzyka ludowa i jej problemy / [wybór prac pod redakcją Ludwika Bielawskiego]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973. – S. 550-569. = [Dorobek w zakresie folkloru w okresie 10-lecia. – Materiały do Studiów i Dyskusji. – 1955. – № 3-4 (V). – S. 412-430].
49. Sobieski Marian. Wartość zbiorów Oskara Kolberga dla polskiej kultury muzycznej / Marian Sobieski // Jadwiga i Marian Sobiescy. Polska muzyka ludowa i jej problemy / [wybór prac pod redakcją Ludwika Bielawskiego]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973. – S. 512-520.
50. Stęszewski Jan. Problematyka historyczna pieśni kurpiowskich : dysertacja doktorska / Jan Stęszewski. Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1965.
51. Stęszewski Jan. Wstęp / Jan Stęszewski // Stanisław Mierczyński. Muzyka Huculszczyzny / [przygotował do druku Jan Stęszewski]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. – S. 5-35.
52. Stęszewski Jan. Z zagadnień teorii i metod polskich badań folkloru. Sytuacje i tendencje w okresie po 1945 r. / Jan Stęszewski // Muzyka. – 1970. – № 2. – S. 11-26.
53. Szachowski Tomasz. Próba zastosowania metody pomiarowej do studiów nad manierą tempa rubato / Tomasz Szachowski. – Muzyka. – 1974. – № 3. – S. 63-75.
54. Tosi Pier Francesco**.** Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra 11 canto flgurato / Pier Francesco Tosi. – Bologna : Dalia Volpe, 1723.
55. Zwolska Barbara. Analiza rytmiki swobodnej w świetle transkrypcji słuchowej i pomiaru elektroakustycznego / Barbara Zwolska. – Muzyka. – 1972. – № 3. – S. 42-48.

1 [RAF. nr.1291 (Pm. ch.4 a)]

Naśpiewal: MARCIN LIPSKI (lat 75)



U w a g i : Intonacja: W zwr. 1 (z zaśpiewanych) t. 5/6 opadają do –30 ct, następne des w t. 7 w stosunku do tego +50 (absolutnie +80), zachem powrót do względnie czystego Des. W zwr. 2, t. 3/4 w całosci +50 (zanotowano tylko podwyższenie nuty as jako wrażenie decydujące, w analogji do zwr. następnej), poczem powrót do Des^0. W zwr. 3, t. 3/4 znowuż +50. od t. 5 reszta zwrotki +30. W zwr. 4 tonika +30, w tem. t. 3 trzykrotne as relatywnie +70, t. 5 as rel. -30, t.6 as rel. +70. W zwr. 5 po dwóch taktach +30, w t. 3 cztery nuty as mierzą absolutnie +100, +80, +80, +100, t. 4/5 abs. +80, t. 6 abs. +100, t. 7 des^1 abs. +130, as abs. +50, t. 8 abs. +100, czyli: takty 3–5 stoją ogólnie na poziomie Des +80, w tem nuty podwyższone w t. 3 rel.

+20 (lecz w stosunku do poprzedniego poziomu, z którego wyrastają liczą one +70), a ostatnie trzy takty stoją w D^0, z którego w t. przedostatnim nuta d^1 (notowana jako des^1) supertonuje o 30, zaś nuta a (notowana jako as) detonuje o 50 centów.

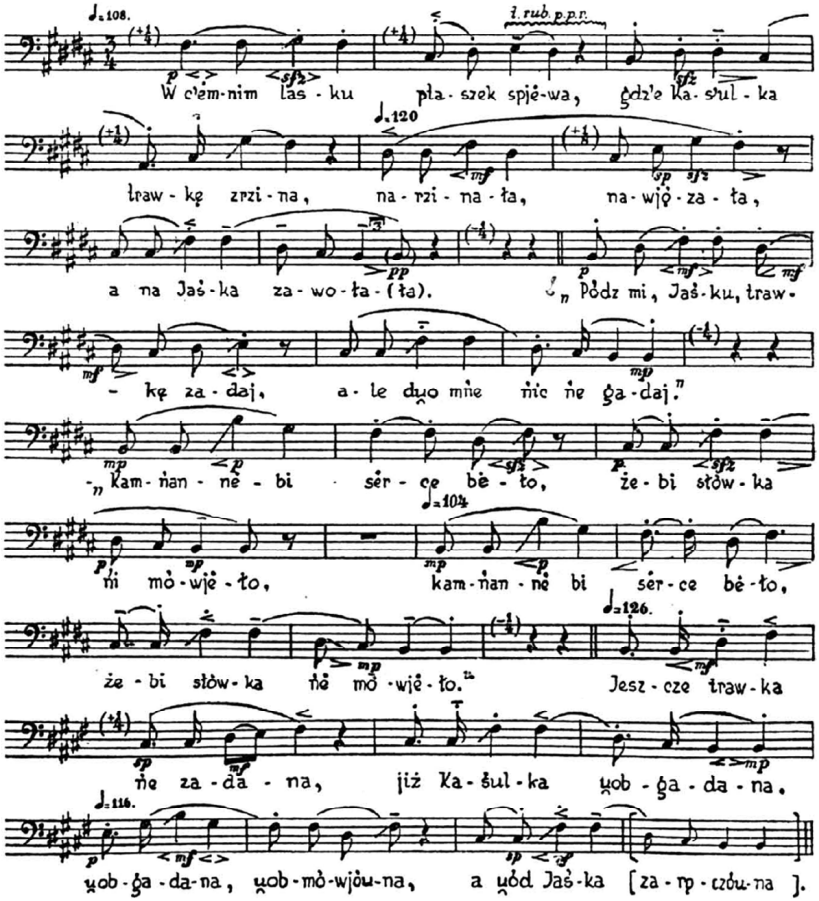
Pozatem wynotowane podwyższenia i obniżenie o 50 ct. w czeterech taktach początkowych.

Część tych odchyleń pochodzi niewątpliwie z przyczyn czysto fizjilogicznych, lecz część ich posiada także znaczenie wyrazowe.

W zwr. 3, t. 2 potknięcie słowne, z poprawką w takcie.

2 [RAF. nr.1307 (Pm. ch.8 c)]

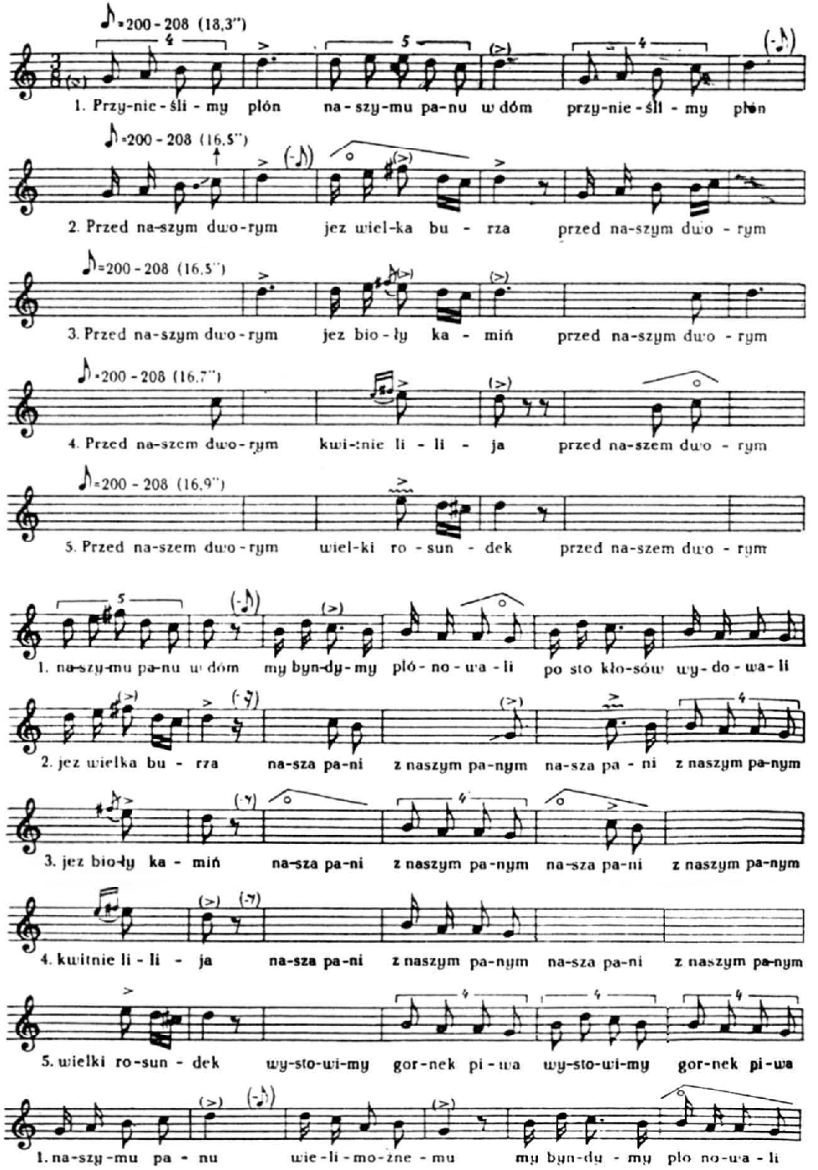
Naśpiewal: MARCIN LIPSKI (lat 75)

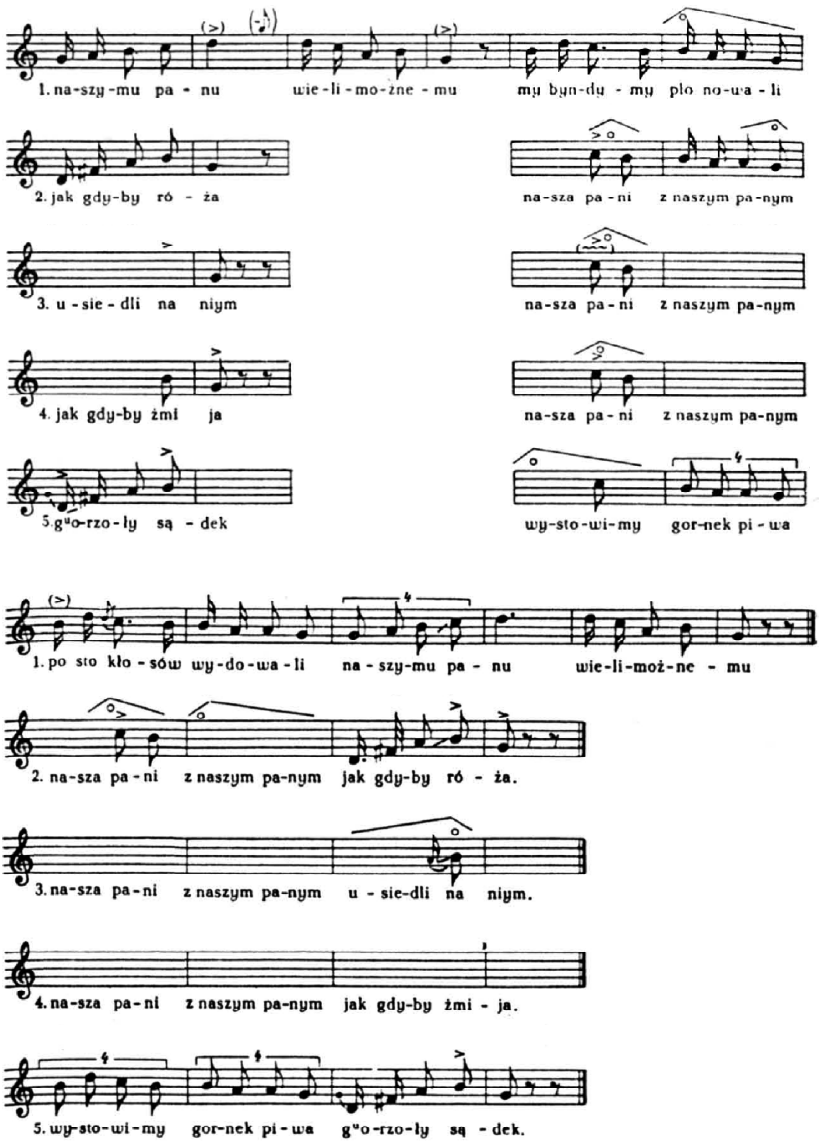


U w a g a: Na dosyć czystej tonice H zwyżkowa tendencja kwinty i oktawy, lecz dopiero w ostatnich 4 taktach zasadnicze i silne podwyższenie aż do finalis +130, a zatem C +30. Nie jestem pewien, czy to nie wynikło ze zwolnienia wałka.

3 76. AFM T 1535/9

Grodzewo pow. Śrem 19 XI 1954
Maria Pawłowska, ur. 1877

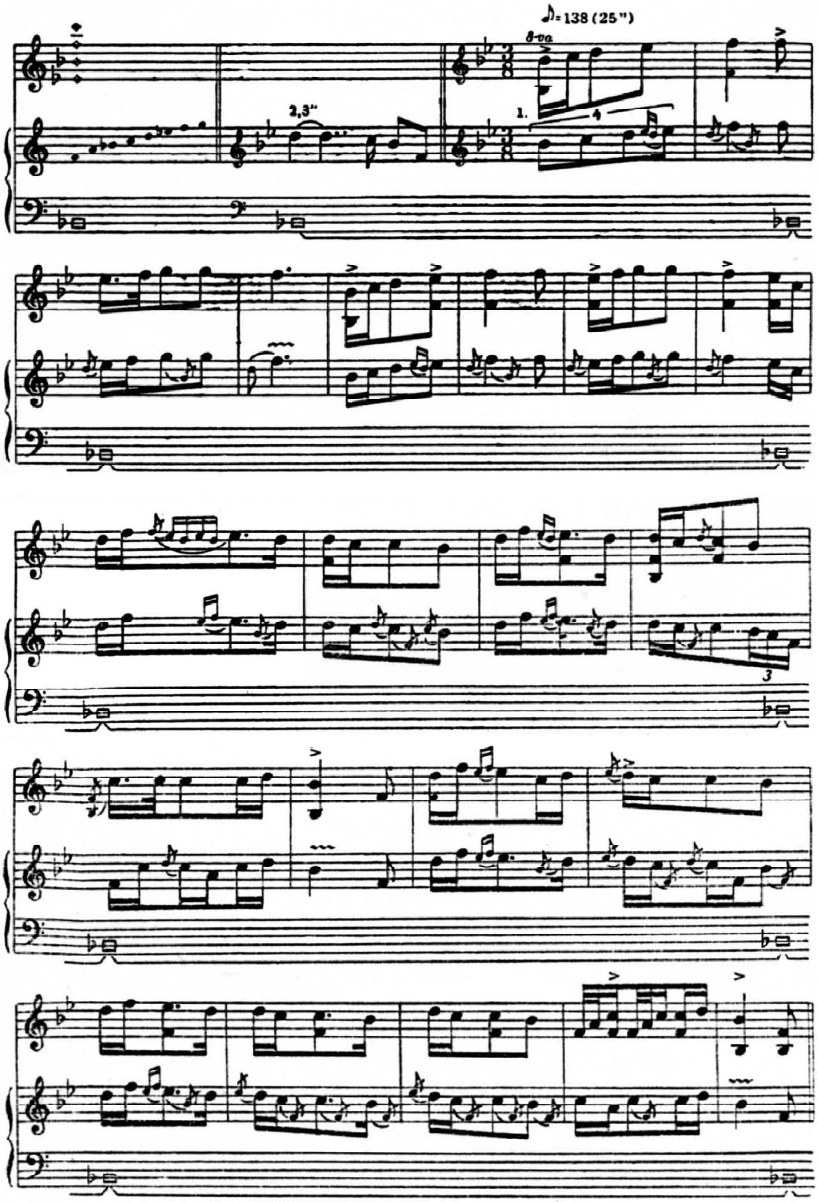


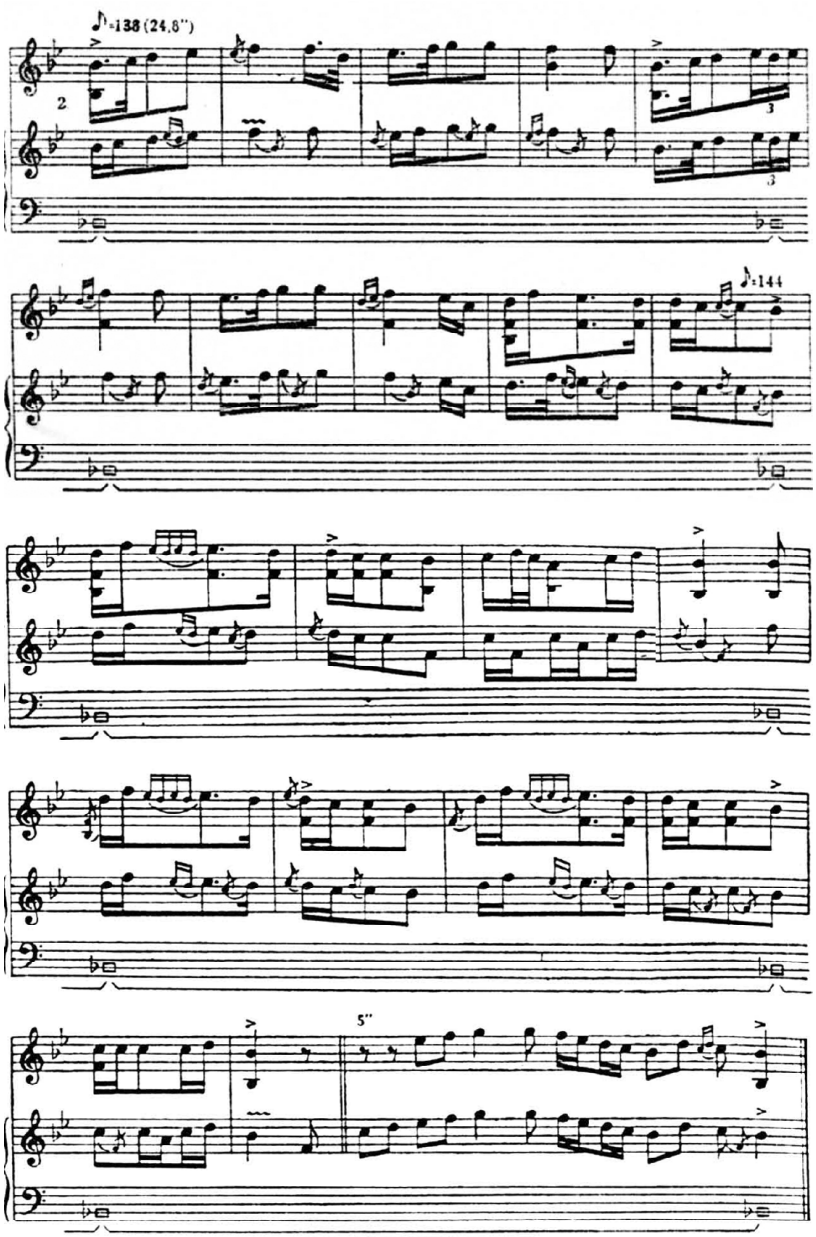

1. na-szy-mu pa - nu wie-li-mo-żne - mu my byn-dy - my plo no-wa - li
2. jak gdy-by ró - ża na-sza pa-ni z naszym pa-nym
3. u - sie - dli na niym na-sza pa-ni z naszym pa-nym
4. jak gdy-by żmi ja na-sza pa-ni z naszym pa-nym
5. g"o-rzo-ły są - dek wy-sto-wi-my gor-nek pi-wa
1. po sto kło - sów wy-do-wa-li na - szy-mu pa - nu wie-li-moż-ne - mu
2. na-sza pa-ni z naszym pa-nym jak gdy-by ró - ża.
3. na-sza pa-ni z naszym pa-nym u - sie-dli na niym.
4. na-sza pa-ni z naszym pa-nym jak gdy-by żmi - ja.
5. wy-sto-wi-my gor-nek pi-wa g"o-rzo-ły są - dek.

4 107. AFM T 1493/2

Puszczykowo pow. Kościan 15 V 1954

Skrzypce podwiązane: Tomasz Chąpiński, ur. 1905; dudy: Stanisław Kurowski, ur. 1880




♪=138 (24.8")
2
3
3
♪=144
5"

5

Rubato ♪=132

A

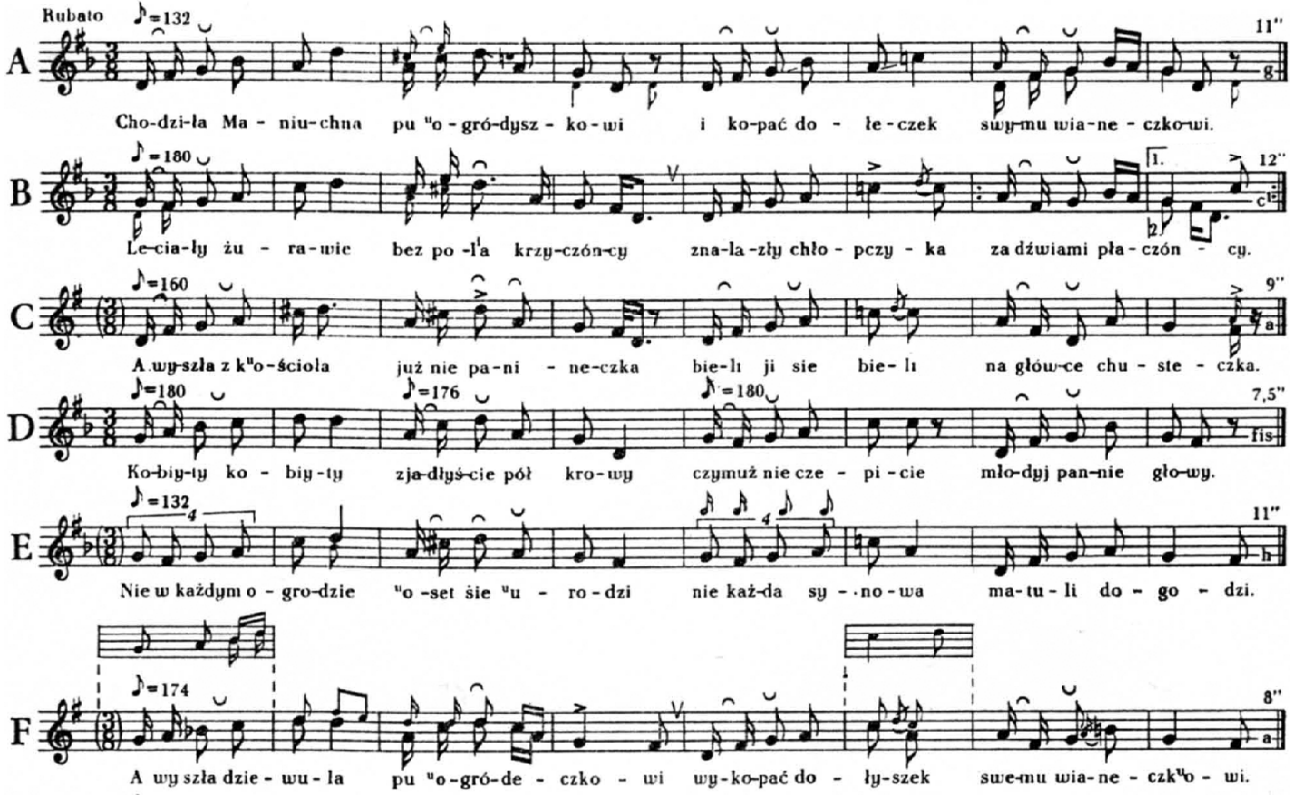
Cho-dzi-ła Ma - niu-chna pu ^{u}o - gró-dysz - ko - wi i ko-pać do - łe-czek swy-mu wia-ne - czko-wi.

11"

B

♪=180

Le-cia-ły żu - ra-wie bez po -l'a krzy-czón-cy zna-la-zły chło - pczy - ka za dźwiami pła - czón - cy.



12"

C

♪=160

A wy-szła z k^{u}o-ściola już nie pa-ni - ne-czka bie-li ji sie bie- li na głów-ce chu - ste - czka.

9"

D

♪=180 ♪=176 ♪=180

Ko-biy-ty ko - biy-ty zja-dłyś-cie pół kro-wy czymuż nie cze - pi - cie mło-dyj pan-nie gło-wy.

7,5"

E

♪=132

Nie w każdym o - gro-dzie ^{u}o -set śie ^{u}u - ro - dzi nie każ-da sy - no - wa ma-tu - li do - go - dzi.

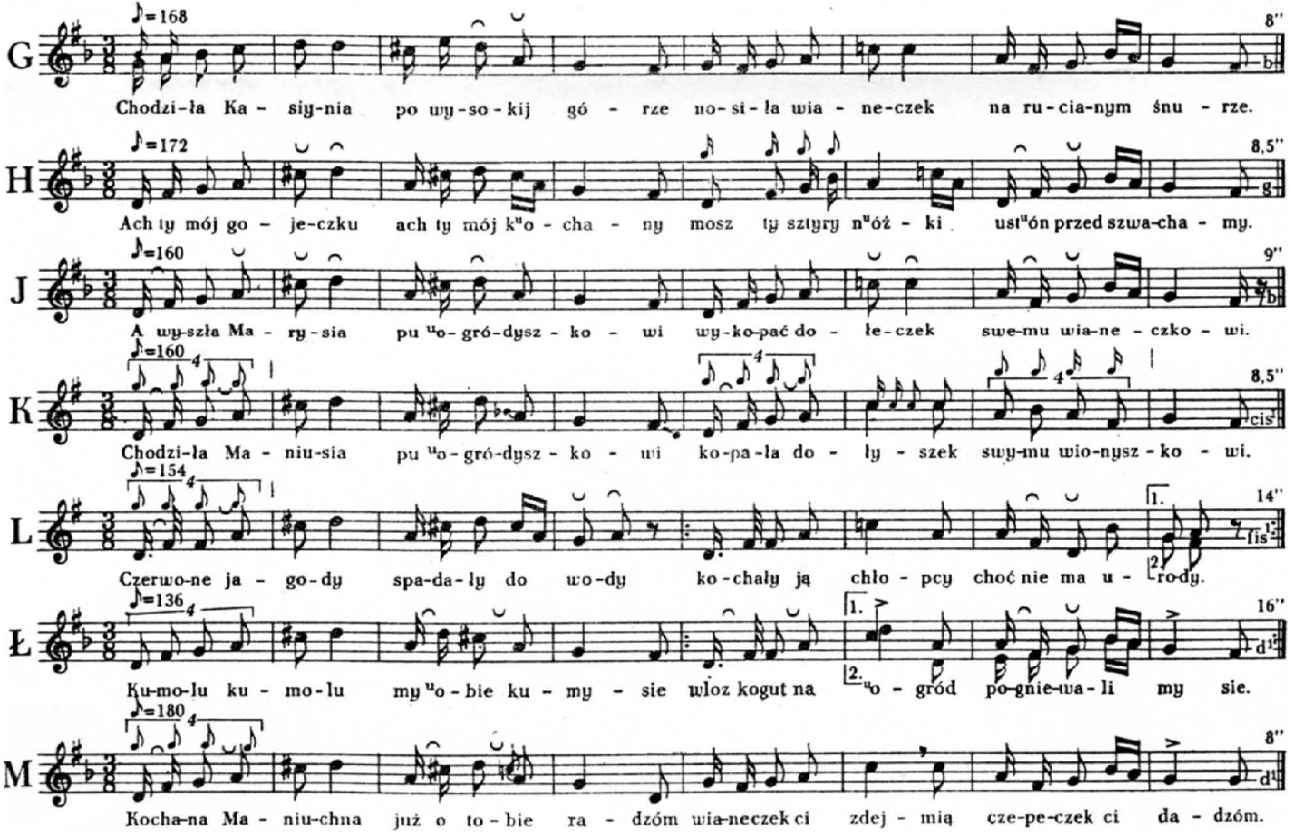
11"

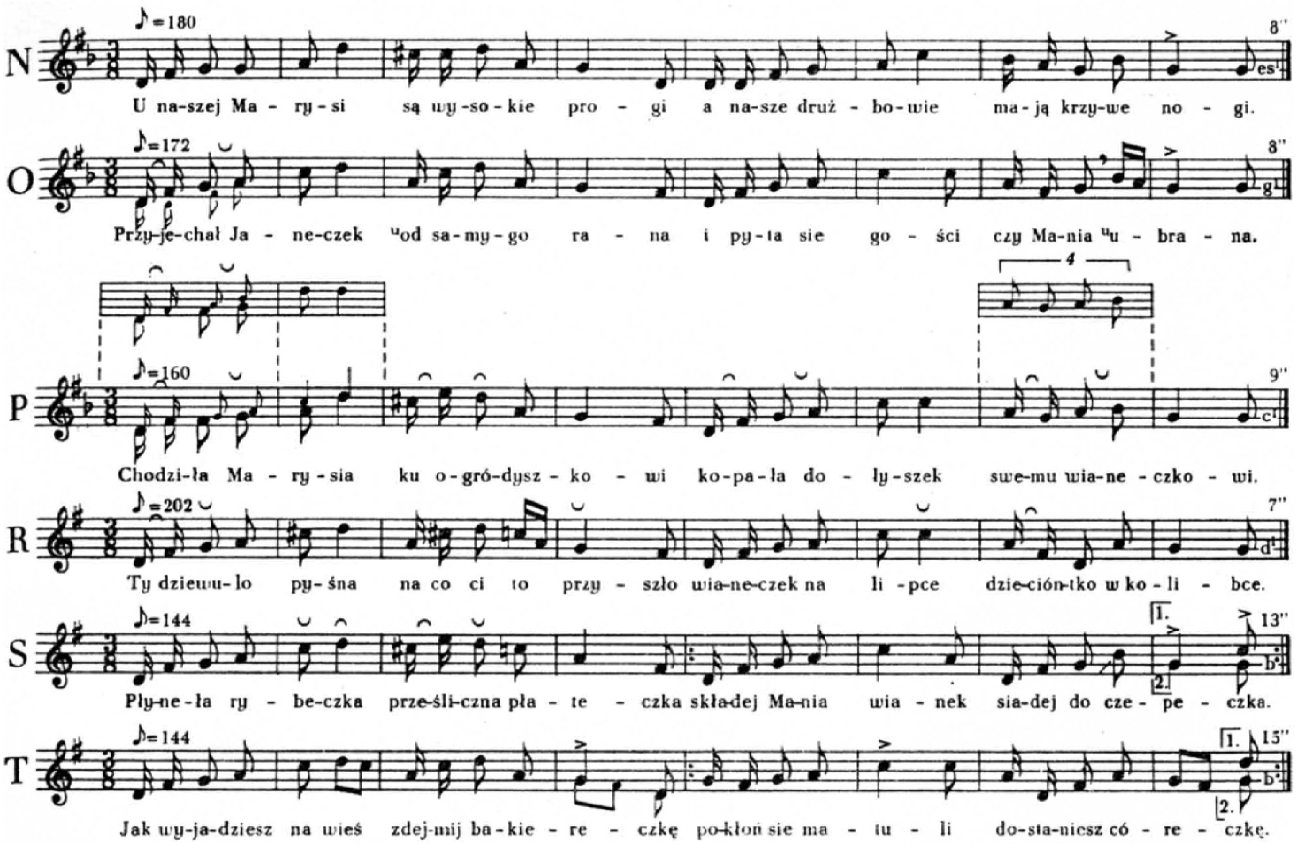
F

♪=174

A wy szła dzie - wu - la pu ^{u}o-gró-de - czko - wi wy-ko-pać do - ły-szek swe-mu wia-ne - czk^{u}o - wi.

8"


G
♪=168
8"
Chodzi-ła Ka - siy-nia po wy-so-kij gó - rze no-si-ła wia - ne-czek na ru-cia-nym śnu - rze.
H
♪=172
8,5"
Ach ty mój go - je-czku ach ty mój kᵘo - cha - ny mosz ty szlyry nᵘóż - ki ustᵘón przed szwa-cha - my.
J
♪=160
9"
A wy-szła Ma - ry-sia puᵘo-gró-dysz-ko - wi wy-ko-pać do - łe-czek swe-mu wia-ne - czko - wi.
K
♪=160
8,5"
Chodzi-ła Ma-niu-sia puᵘo-gró-dysz-ko - wi ko-pa-la do - ły - szek swy-mu wio-nysz-ko - wi.
L
♪=154
14"
Czerwo-ne ja - go-dy spa-da-ły do wo-dy ko-chały ją chło - pcy choć nie ma u - ro-dy.
Ł
♪=136
16"
Ku-mo-lu ku - mo-lu myᵘo-bie ku - my - sie wloz kogut na ᵘo - gród po-gnie-wa-li my sie.
M
♪=180
8"
Kocha-na Ma - niu-chna już o to - bie ra - dzóm wia-neczek ci zdej - mią cze-pe-czek ci da - dzóm.


N
♪=180
8"
U na-szej Ma - ry - si są wy-so-kie pro - gi a na-sze druż - bo-wie ma-ją krzy-we no - gi.
O
♪=172
8"
Przy-je-chał Ja - ne-czek od sa-my-go ra - na i py-ta sie go - ści czy Ma-nia u - bra - na.
P
♪=160
9"
Chodzi-ła Ma - ry - sia ku o-gró-dysz - ko - wi ko-pa-ła do - ły-szek swe-mu wia-ne - czko - wi.
R
♪=202
7"
Ty dzieuu-lo py-śna na co ci to przy - szło wia-ne-czek na li - pce dzie-ciń-tko w ko - li - bce.
S
♪=144
13"
Pły-ne-ła ry - be-czka prze-śli-czna pła - te - czka skła-dej Ma-nia wia - nek sia-dej do cze - pe - czka.
T
♪=144
15"
Jak wy-ja-dziesz na wieś zdej-mij ba-kie - re - czkę po-kłoń sie ma - tu - li do-sta-niesz có - re - czkę.

A ☐ 173 C
T 2239/29. Brześć pow. Włocławek 1956, Stanisława Romecka ur. 1887

B ☐ 652 C
T 2154/9. Gołaszewo pow. Włocławek 1955, Antonina Kuczyńska ur. 1895

C ☐ 55 A
T 2235/8. Włocławek 1956, Katarzyna Jóźwiak ur. 1870

D ☐ 162 A
T 2260/17. Borucinek pow. Radziejów 1956, Michalina Piotrowska ur. 1884

E ☐ 212 C
T 2688/4. Gocanowo pow. Inowrocław 1963, Jadwiga Klimkiewicz ur. 1896

F ☐ 173 B
T 1554/17. Bytoń pow. Radziejów 1954, Marianna Daniel ur. 1888

G ☐ 161 C
T 1555/27. Smólsk pow. Włocławek 1954, Maria Cichaczew ur. 1901

H ☐ 183
T 1548/24. Radziejów 1954, Franciszka Waszak ur. 1893

J ☐ 173 F
T 2257/6. Świesz pow. Radziejów 1956, Rozalia Radaszewska ur. 1904

K ☐ 173 A
T 2148/5. Szatki pow. Włocławek 1955, Stanisława Szulczewska ur. 1907

L
T 2252/37. Kwilno pow. Radziejów 1956, Genowefa Kempska ur. 1914

Ł ☐ 620
T 2253/21. Kwilno pow. Radziejów 1956, Stanisława Żywocka ur. 1907

M ☐ 170 B
T 2254/28. Popowiczki pow. Włocławek 1956, Marejanna Żychniewicz ur. 1891

N ☐ 105
T 2147/10. Szatki pow. Włocławek 1956, Natalia Termanowska ur. 1891

O ☐ 30 C
T 2166/6. Czarne pow. Włocławek 1955, Cecylia Czekaj ur. 1902

P ☐ 173 D
T 2247/19. Brześć pow. Włocławek 1956, Janina Pawłowska ur. 1902

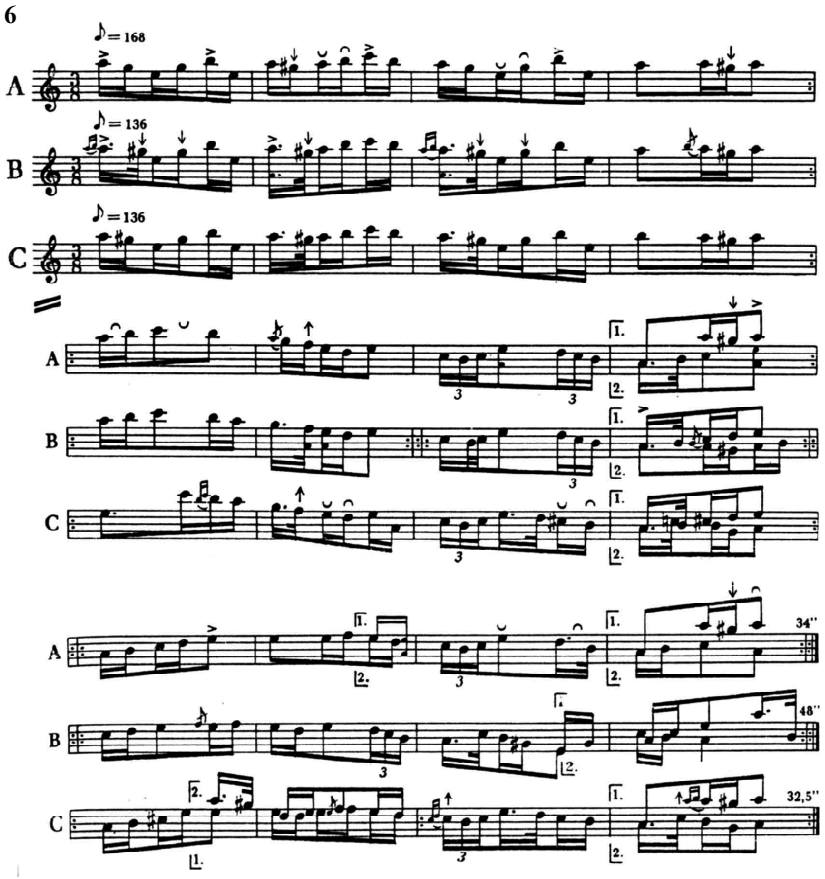
R ☐ 818
T 2169/2. Lubraniec pow. Włocławek 1955, Anastazja Pińska ur. 1900

S ☐ 165 C
T 1031/11. Michałowo pow. Aleksandrów Kuj. 1952, Agnieszka Gabrysiak ur. 1877

T ☐ 17
T 3105/8. Rakutowo pow. Włocławek 1970, Antonina Gawłowska ur. 1919

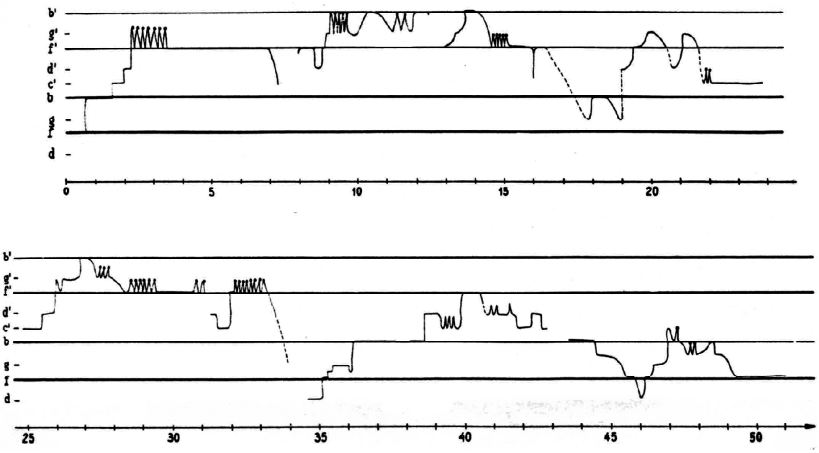
A
T 1942/16. Kościeszki pow. Mogilno 1952, Szczepan Siedlewski ur. 1901
B
T 1032/10. Siniarzewo pow. Aleksandrów Kuj. 1952, Władysław Kochanowski ur. 1912
C
T 2162/5. Kwiatkowo pow. Aleksandrów Kuj. 1955, Władysław Kwiatkowski ur. 1903

6



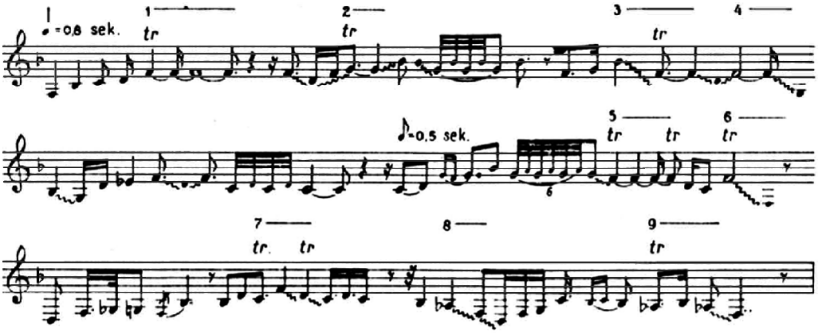
7

2. Transrypcja I zwrotki ludowej pieśni mongolskej pt. Cień góry (śpiewa Czoijdżaw, lat ok.40; Somon Bajan – Chałcha; nagranie na taśmie magnet. sporządzone w lipcu 1967 r.). Na osi pionowej – wysokości dźwęków, na osi poziomej – czas trwania w sek.

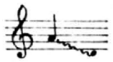


8

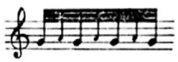
3. Ten sam fragment pieśni Cień góry w transrypcji na notację tradycyjną, zapis nie transponujący



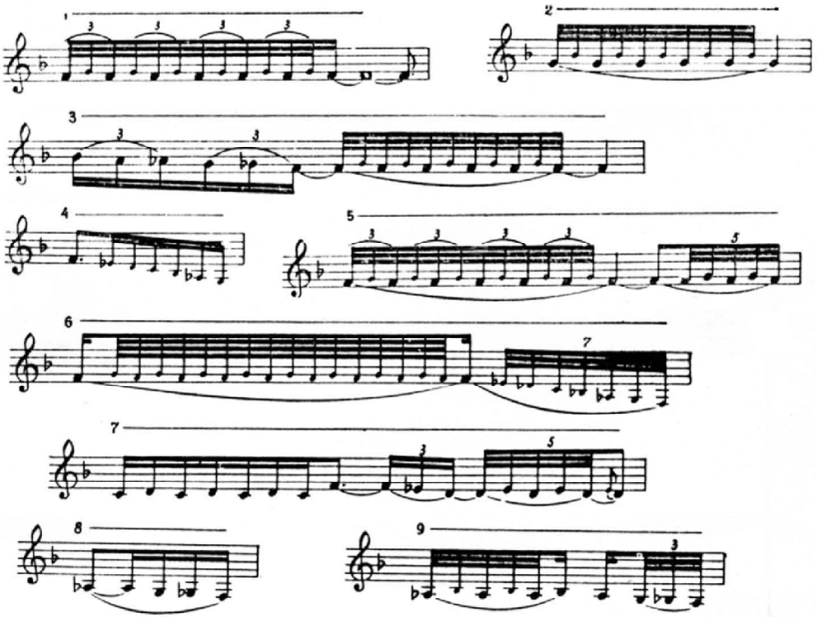
Komentarz do wykonania:



zakończenie dźwięku glissandem (do dźwięku d')



tryl: dolne dźwięki (g') wykonywane normalnym rejestrem; górne (a') – falsetem lub inną barwą, różną od normalnej



***Збигнев Ежи Пшерембский*. Проблематика транскрипции народной музыки в польских этномузыкологических исследованиях**.

В статье рассматривается развитие методологии и методов транскрипции польской народной музыки. В период, предшествующий изобретению фонографа, имели место случайные несистематические записи, не подкрепленные теоретической базой. В 30-х годах XX века фонографические записи отличались крайне эмпирическим характером. После Второй мировой войны польские этномузыкологи вернулись к нормативным транскрипциям, которые базировались на определенной методологии, рассматриваемой в данной работе.

Ключевые слова: польская этномузыкология, нотирование традиционной музыки, история транскрипции.

***Zbigniew J. Przerembski*. The issue of transcription of folk music in Polish ethnomusicological studies**.

The article concerns the development of methodology and methods of transcription of Polish folk music. In the days before the invention of the phonograph took place in some sense unconscious normative records, not yet supported by theoretical reflection. In the thirties of the twentieth century transcriptions of phonographic records were characterized by extreme empiricism. After the Second World War, Polish ethnomusicologists returned to transcription normative, evaluative, but it has grown from knowingly accepted methodology.

Key words: Polish ethnomusicology, notation of traditional music, history of transcription.

Богдан Луканюк

К ВОПРОСУ ОБ АНАЛИТИЧЕСКОМ МЕТОДЕ НОТИРОВАНИЯ

***Богдан Луканюк*. До питання про аналітичний метод нотування.**

Поняття „аналітичного методу нотування" в науковий обіг запровадив визначний російський етномузикознавець Євгеній Гіппіус у середині XX століття в руслі загальної критики „суб'єктивно-емпіричного методу", сповідуваного прибічниками європейської порівняльної музикології. За словами Є. Гіппіуса, основне завдання фольклористичного нотного запису полягає у виявленні закономірностей національної музичної форми та національного музичного стилю в абстрагуванні від усього несуттєвого, випадкового; іншими словами, музично-етнографічна транскрипція повинна відбивати передовсім типологію музичного фольклору. Оскільки типові особливості фольклорного твору, в свою чергу, можуть визначатися як інтуїтивно, так і на підставі достеменного знання норм народномузичного мовлення (мислення), існує потреба розрізняти в типологічній транскрипції два її основні вияви – суб'єктивний та об'єктивний. З історичного погляду суб'єктивно-емпірична транскрипція уже відійшла в минуле, а повноцінна об'єктивно-типологічна транскрипція фактично знаходиться в зародковому стані; сьогодні ж панує суб'єктивно-типологічна транскрипція, яка покликана акумулювати позитивний досвід типологічно спрямованого бачення фольклору і яка минеться щойно тоді, коли будуть остаточно встановлені основоположні закони народномузичної мови, її граматики (морфології, синтаксису) та фонетики.

Ключові слова: музично-етнографічна транскрипція, історична класифікація нотації, типологія народної музики, аналітичне нотування, Євгеній Гіппіус.

Аналитический метод нотирования Е.В. Гиппиус окончательно разработал, по его же словам, в послевоенные годы [56, с. 14] и с тех пор неизменно пользовался им в собственной практике редактирования сборников фольклорных произведений разных народов [1; 12; 16; 48; 50; 56]. При этом Е.В. Гиппиус обычно ссылался, а вслед за ним и другие[1], на обоснование данного метода в предисловии к собранию Б.А. Галаева [50, с. 3-4][2].

Там же, кроме того, впервые было применено такое новшество, как „графическое отображение особенностей музыкальной и

[1] Например: [43, с. 36] (в украинском издании этой статьи ссылка на Е.В. Гиппиуса почему-то отсутствует: [44, с. 81]). Также многие, ссылаясь на Е.В. Гиппиуса, дословно цитируют его определения, но без кавычек и не указывают конкретной работы, из которой эти определения заимствованы (см., например: [46, с. 4; 49, с. 20]). Сходным образом Э. Алексеев([2]), рассуждая об аналитической нотации и подчеркивая „особое значение для выработки ее принципов исследовательской и редакторской деятельности Е.В. Гиппиуса", нигде не указывает ни одной из тех работ, где излагаются эти принципы.

[2] За возможность ознакомиться с предисловием к этому сборнику, отсутствующему в библиотеках Украины, выражаю признательность санкт-петербургским коллегам Изалию Земцовскому и Михаилу Лобанову.

стиховой ритмической композиции параллельно: в нотной записи напева и строфовой редакции песенного стиха" [50, с. 3-4]. В такой системе расположения нотной записи, по мнению Е.В. Гиппиуса, „взаимосвязи музыкально-ритмических периодов внутри мелострофов строго координированы" и это „дает о них наглядное, своего рода пространственное[1] представление о временной периодической структуре песенных мелострофов, которая в обычном изложении остается нераскрытой" [56, с. 14].

Подобное новшество, по большей части внешнего характера и оттого бросающееся в глаза, произвело настолько сильное впечатление, что в этномузыковедческом обиходе аналитический метод нотирования стал устойчиво отождествляться главным образом с графической формой изложения[2]. Однако такое отождествление следует скорее считать либо недоразумением, либо удобным упрощением. Хотя бы потому, что в применяемой нотной графике отражается лишь музыкально-ритмическая структура песенных строф, а не целая система элементов, определяющих национально-типические закономерности строя и стиля фольклорного произведения. Как подчеркивал сам Е.В. Гиппиус, „форма изложения нотаций опирается на метод <...> аналитического нотирования", который, в свою очередь, исходит из данных „анализа системных видов периодических структур традиционных народных песен" [56, с. 14]. Этот триединый процесс, разумеется, осуществляется в обратном направлении[3], поэтому цепочку его относительно самостоятельных этапов схематически можно изобразить таким образом (символы „>" указывают не только на направление процесса, но и последовательный переход от более широкого понятия к более узкому):

анализ > нотирование > изложение

Рис. 1

[1] В предисловии к сборнику Б.А. Галаева [50] на этом месте: „*зрительное*" (курсив Е.В. Гиппиуса).

[2] См. сноску 1, а также: [3, с. 6-7; 17, с. 294-296].

[3] „Сущность метода аналитического нотирования звукозаписей образцов народной музыки <...>, – писал Е.В. Гиппиус, – сводится к уточнению нотации на основе данных теоретического анализа музыкального и стихового ритмического строя каждой песни и последующего графического отображения особенностей музыкальной и стиховой ритмической композиции параллельно: в нотной записи напева и строфовой редакции песенного стиха" ([50, с. 3]).

Каждый из этих этапов, конечно, заслуживает отдельного углубленного изучения и комментирования прежде всего с точки зрения „*что*", „*зачем*" и „*как*" именно следует анализировать, нотировать и излагать. Сам же Е.В. Гиппиус, как известно, конкретных указаний на сей счет не оставил, зато дал достаточно образцов практических решений, которые нужно тщательно исследовать и обобщить[1]. В настоящем очерке хотелось бы затронуть лишь вопрос определения сущности аналитического метода нотирования в собственно гиппиусовском понимании, оставляя в стороне вопросы анализа песенных напевов и формы изложения их нотаций, поскольку в этномузыковедческой литературе этот метод по-прежнему интерпретируется весьма и весьма неоднозначно[2].

Собственно теорию аналитического нотирования Е.В. Гиппиус выработал уже в начале 50-х годов прошлого века, по крайней мере впервые она кратко была изложена в предисловии редактора к биографическому очерку о Е.Э. Линевой. Главные, исходные ее (теории) тезисы сводились к следующему: „Хороший музыкальный

[1] В анализе определяющим является гиппиусовское понятие „музыкально-ритмического периода" как компонента слоговой музыкально-ритмической формы мелострофы, непосредственно в нотациях его границы отмечены разделительными знаками в виде тактовых черт (интересно, что термин „период", пожалуй, в том же значении употреблял и С. Людкевич [41, с. VIII-IX]. Методика текстологического анализа народно-песенной ритмики изложена во второй главе исследования: [8, с. 229-281] (аналитический метод нотирования здесь не рассматривается, вопреки утверждениям А.И. Иваницкого). Вопросы графики изложения музыкально-этнографических нотаций подробно обсуждаются в работах: [2, с. 84-90; 17, с. 294-296].

[2] Ср., например: [2, с. 7-8, 13, 84-95; 14, с. 38-39; 43, с. 36-38]. С иной стороны, полное непонимание не только сущности, но и исторических реалий обнаруживают, скажем, вот такие утверждения: „Е. Гиппиус и З. Эвальд применили так называемую аналитическую нотацию (еще раньше это делали венская, немецкая школы, исследуя музыку Востока с особым вниманием к ономатопеичным [?. – *Б. Л.*] околотекстовым нюансам – дыхательным паузам, динамическим акцентам и т. п., в новейшее время – З. Эстрайхер), подавая расшифровки в партитурах с обстоятельными словесными к ним комментариями" [11, с. 75]. Но, во-первых, З. Эвальд никак не могла применять метод аналитического нотирования, поскольку его разработал Е.В. Гиппиус уже после ее кончины (см.: [56, с. 14]). Во-вторых, этот метод вовсе не предусматривает комментирование транскрипций, поэтому Е.В. Гиппиус, как правило, специально не комментировал свои расшифровки ни в сносках, ни в примечаниях. В-третьих (и это самое главное), представители венской и берлинской школ (очевидно, сравнительного музыкознания) использовали не аналитическую нотацию, а как раз – наоборот, так сказать, „антианалитическую" (о чем немного ниже).

расшифровщик должен быть исследователем стиля данной народной музыкальной культуры. Он должен отдавать себе ясный отчет, что и почему он детализирует в записи. В противном случае детализированная запись неизбежно превращается в ненаучную эмпирику. Основная задача нотной записи с фонографа (музыкальной расшифровки) – в раскрытии закономерностей национальной музыкальной формы и национального стиля. Расшифровщик должен искать эти закономерности в процессе живого наблюдения и тщательного анализа произведений народной музыки. Характер редакции музыкального текста должен вырабатываться для каждого национального песенного материала на основе обобщений, полученных в процессе лабораторной работы над расшифровкой" [7, с. 6] (разрядка везде Е.В. Гиппиуса). Отсюда вытекает сформулированное позже „основное требование аналитической нотации: отграничение закономерного от случайного, выделение в нотной записи закономерного и вынос в сноску случайного с мотивированными оговорками" [50, с. 3-4] (разрядка Е.В. Гиппиуса).

Сегодня подобные методологические рекомендации общенаправляющего характера могут восприниматься как прописные истины, но в середине прошлого века они имели безусловно революционное значение. Впервые в русской музыкальной фольклористике вместо туманных требований полной адекватности нотной записи реальному звучанию произведения, основанной исключительно на субъективных слуховых оценках, была сформулирована необходимость исследовательского отображения в ней закономерных явлений, существенных свойств звукового оригинала в отвлечении от несущественных. „Нотация такого рода, – в отдельном абзаце резюмировал Е.В. Гиппиус, – может быть названа аналитической в отличие от субъективно-эмпирической нотации, <...> характерной для работ исследователей берлинской школы "сравнительного музыкознания" [7, с. 6].

Наверное, в этих заключительных словах содержится ключ к пониманию существа аналитического метода нотирования и побудительных причин его возникновения. Дело в том, что изобретение звукозаписи дало нотированию народной музыки новые, ранее немыслимые возможности – фонограф позволял в кабинетных условиях неоднократно прослушивать звучание народно-музыкального

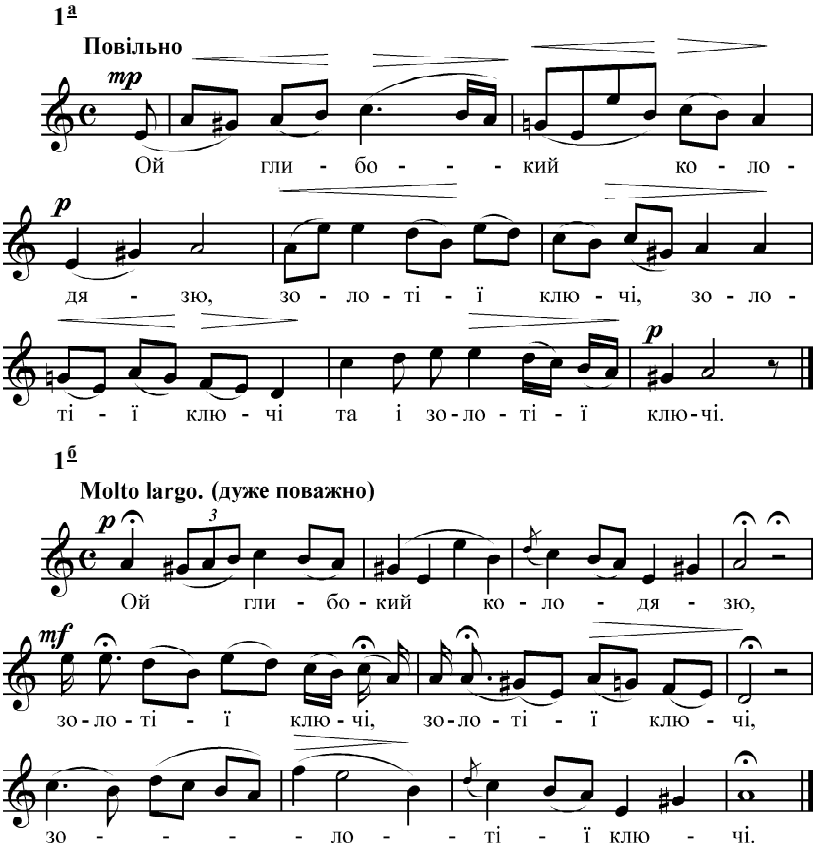
произведения и изложить его на бумаге во всех подробностях[1], а потребность в крайней детализации с использованием особых условных обозначений и даже измерительной аппаратуры вызывалась потребностями досконального изучения традиционной народной музыки прежде всего внеевропейских стран, весьма далекой по своему складу от европейского композиторского творчества [57, с. 1-25]. Так родилась заманчивая идея создавать письменные документы, во всем как можно точнее соответствующие документам звуковым.

Однако по мере накопления опыта безоглядно детализированного нотирования все очевиднее становилась его научная несостоятельность. Исходя из безусловно верных теоретических предпосылок максимальной точности и достоверности, подобного рода нотирование регистрировало, может быть, очень важные моменты, но случайно и не систематически, отчего его познавательная способность оказывалась весьма и весьма ограниченной[2]. Главная его беда состояла вовсе не в чрезмерной детализации, а в том, что расшифровщик фонограммы, обычно работая как бы вслепую, по наитию оценивая звучащие явления по немудреной методике: „а мне так кажется (слышится)", в отрыве от общего стилевого контекста, т. е. без мысленного соотнесения с их известными или вероятными вариантами, как правило, предлагает индивидуальный, по сути единичный графический аналог слышимого, не поддающийся сравнительному изучению. В итоге сходные, родственные или даже одинаковые звуковые явления (произведения в целом) получают на бумаге настолько различные выражения, что бывает трудно, а то и просто невозможно догадаться об их закономерном сходстве или родстве; при систематизации, каталогизации такие нотные записи неизбежно попадают в разные классификационные группы, ибо без разумной нотации нет и разумной классификации. Вот, к примеру, две записи несомненно одного и

[1] Один из пионеров нотирования фонографических записей С. Людкевич об их преимуществах писал: „Если в нотировании народной мелодии мы действительно хотим иметь <...> фотографическую верность одного образца данной продукции, то как раз фонограф дает нам готовый такой фотографический снимок с натуры <...>, который каждый нотирующий может воспроизводить сколько угодно – всегда в том самом виде, – пока данную продукцию песни со всякими подробностями обстоятельно не положит на бумагу" ([41, с. IV]).

[2] Характерным примером этому может быть запись А.А. Потебни, рассмотренная К.В. Квиткой в работе о паузах в народном пении ([20, с. 185-186; 19, с 73-74]).

того же напева[1], которые как бы в точности изображают особенности его исполнения, но при том никак не вписываются ни в одну их известных песенных форм украинского фольклора[2]:



[1] Вар. ***а*** – [4: № 17]; вар. ***б*** – [31: № 17]. См. также опыт „реконструкции” записи М. Лысенко: [53, с. 358-359]. Нотации эти, разумеется, слуховые и осуществленные еще в дофонографическое время, тем не менее они по своим псевдоиндивидуализирующим тенденциям также показательны, как и фонографические транскрипции в национальных музыкально-фольклористических школах первой половины XX века (ср., например: [33, с. 5-6; 34, с. 49]).

[2] Украинские народные песни (и обрядово-весенние, и лирические, и т. наз. „дворацкие”) со структурой стиха (4+4+6x6x6)2 обычно имеют следующую типовую музыкально-ритмическую форму:

(см.: [28, с. 113, № 66; 29, № 65; 30, с. 56, № 4 и с. 84, № 2).

Все это вызвало в конечном счете критическое отношение к детализированному, но целиком интуитивному нотированию, вылившееся в общую историческую тенденцию его отрицания и преодоления на основе дискурсивной типизации. Наверное, одним из первых выступил Ф.М. Колесса, он уже к концу тридцатых годов пришел к выводу, что „между слуховыми записями и фонографическими имеется примерно такая разница, как между фотографией и рисунком: фотограф фиксирует до мелочей даже случайные черты данного предмета довольно подробно, но механически, тогда как художник стремится охватить наиболее существенные черты, наиболее характерные, которые повторяются во время движения" [47, с. 27][1]. В Польше ярым приверженцем транскрипционных идей берлинской школы сравнительного музыкознания был один из ведущих польских этномузыкологов второй четверти прошлого века Л. Каменьский[2]. В слепой погоне за абсолютной документальной точностью он фиксировал в своих нотациях буквально все слышимое в фонограмме, даже такие совсем случайные явления, как запинка в пении или произвольные перерывы между исполнениями отдельных мелострофов (см. 2 такт в 3 мелострофе примера 2) [58, с. 21-22, № 1][3].

---

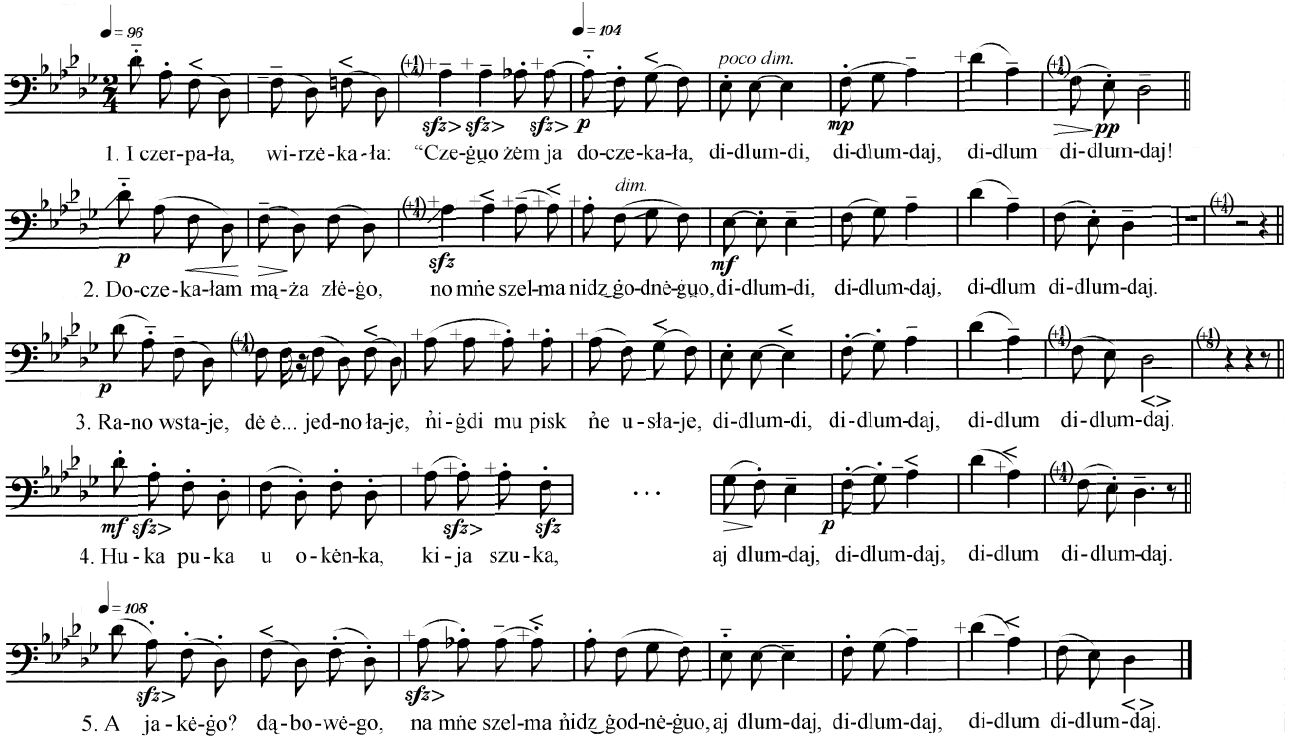
[1] Возможно, Ф. Колесса, как бы негласно оспаривая точку зрения С. Людкевича, прибегнул к той же „фотографической" аналогии (см. сноску 1 на с. 73).

[2] О нем см.: [59, с. 103-112; 63, с. 24-25]. В России, по мнению Е.В. Гиппиуса, наиболее ярким представителем этого же направления был И.С. Тезавровский [7, с. 9].

[3] Партитурное изложение транскрипции мое, как и указание на пропуск части мелодии, который свидетельствует наравне с другими признаками о том, что информант плохо знал или помнил исполняемую для фонозаписи песню, а посему опубликованный документ имеет весьма сомнительную научную ценность. – *Б. Л.*).

Эту транскрипцию Л. Каменьский считал нужным еще дополнить следующим комментарием: „Интонация: В строфе 1 (из напетых) такты 5-6 опускаются до –30 центов, последующее *des* в такте 7 по отношению к этому [повышается на] +50 (абсолютно +80), затем возвращение до относительно чистого *Des*. В строфе 2, такты 3-4 полностью +50 (отмечено только повышение ноты *as* как [производящее] решающее впечатление по аналогии со следующей строфой), затем возвращение до Des^0. В строфе 3, такты 3-4 опять +50, от 5 такта остальная часть строфы +30. В строфе 4 тоника +30, в частности в такте 3 трехкратное *as* относительно +70, в такте 5 *as* относительно –30, в такте 6 *as* относительно +70. В строфе 5 после двух тактов +30, в такте 3 четыре ноты *as* составляют абсолютно +100, +80, +80, +100, такты 4-5 абсолютно +80, такт 6 абсолютно +100, в такте 7 des^1 абсолютно +130, *as* абсолютно +50, такт 8 абсолютно +100, или: такты 3-5 держатся вообще на уровне *Des* +80, в частности повышенные ноты в такте 3 относительно +20 (по отношению к предыдущему уровню, из которого вырастают, они составляют +70), последние три такта держатся на D^0, из которого в предпоследнем такте нота d^1 (нотированная

2


♩= 96
♩= 104
poco dim.
dim.
♩= 108
1. I czer-pa-ła, wi-rzė-ka-ła: "Cze-ġuo żėm ja do-cze-ka-ła, di-dlum-di, di-dlum-daj, di-dlum di-dlum-daj!
2. Do-cze-ka-łam mą-ża złė-ġo, no mńe szel-ma nidz ġo-dnė-ġuo, di-dlum-di, di-dlum-daj, di-dlum di-dlum-daj.
3. Ra-no wsta-je, dė ė... jed-no ła-je, ńi-ġdi mu pisk ńe u-sła-je, di-dlum-di, di-dlum-daj, di-dlum di-dlum-daj.
4. Hu-ka pu-ka u o-kėn-ka, ki-ja szu-ka, aj dlum-daj, di-dlum-daj, di-dlum di-dlum-daj.
5. A ja-kė-ġo? dą-bo-wė-go, na mńe szel-ma ńidz ġod-nė-ġuo, aj dlum-daj, di-dlum-daj, di-dlum di-dlum-daj.

Это, конечно, нелепые крайности. Но Я. и М. Собеские, ученики Л. Каменьского, выдающиеся представители следующего поколения польских этномузыкологов, уже в послевоенные годы сумели сделать соответствующие выводы из такого рода лишенных всякого смысла скрупулезностей и, подобно Е.В. Гиппиусу, заявили о необходимости отказаться от „транскрипции чисто эмпирической, регистрирующей все явления, слышимые в звукозаписи", и перейти к „транскрипции оценивающей ("wartościującej"), которая регистрирует только явления, рассматриваемые как постоянные, правильные и имеющие познавательное значение для этномузыковедческих исследований" [61, с. 477][1].

Таким образом, аналитическая нотация или же оценивающая транскрипция, чтобы решать возлагаемые на нее познавательные задачи раскрытия общих закономерностей национальной музыкальной формы и национального стиля, должна воплощать вовсе не все звучащие частности конкретного исполнения народно-музыкального произведения, а только передавать свойственные ему наиболее существенные, наиболее характерные черты. Такого рода транскрипция выступает первоначальной формой типологического описания данного произведения[2] – научным обобщением, дающим понятие о нем как об одном из ряда однотипных явлений в системе определенной народно-музыкальной культуры.

Степень детализации при этом – не самое главное: нотирование может быть и очень схематичным, и весьма детальным, однако и в одном, и в другом случаях субъективно-эмпиричным, а значит, бесполезным для сравнительных изысканий. Самые подробные и точные данные, как известно, предоставляет измерительная аппаратура,

---

как *des*[1]) супертонирует на 30, тогда как нота *a* (нотированная как *as*) детонирует на 50 центов. Кроме того, отмечено повышения и понижения на 50 центов в четырех начальных тактах. Часть этих отклонений происходит, безусловно, по чисто физиологическим причинам, хотя часть из них имеет выразительное значение". (О дополнительных диакритических знаках, использованных Л. Каменьским в своей транскрипции, см.: [57: § 1.3 - § 11]).

[1] См. также: [50, с. 2-5]. Ср. у Е.В. Гиппиуса: „При аналитическом нотировании звукозаписей нельзя ограничиваться воспроизведением в нотах только того, что слышится в звукозаписи, и педантичным обозначением всех закономерных и случайных отклонений от привычной интонации (как это принято в эмпирических нотациях)" ([50, с. 4]).

[2] Следующую ступень составляет структурно-типологический анализ относительно замкнутых множеств сходных музыкально-фольклорных произведений как явлений определенной этнокультурной системы, вне которой любая их сторона не может быть адекватно понята и классифицирована.

проведенные же опыты убеждают, что такие данные оказываются совершенно бесплодными, пока они не будут подвергнуты типизации в согласии с поставленными исследовательскими целями, достигнутым уровнем теоретического познания музыкально-стихового строя народного творчества, изученности его типовых форм и исторически сложившимися национальными традициями нотографического отражения живого звучания [55, с. 70-75; 45, с. 45-52; 42, с. 53-58; 62, с. 63-75][1].

Представители эмпирического нотирования народной музыки, выступая пионерами ее письменного документирования и по большей части проторяя путь в будущее, были обречены действовать на ощупь в потемках[2], оттого излагали иногда свое субъективное видение фольклорного произведения (особенно необычного по меркам европейской академической музыки) в довольно замысловатой и даже странной форме, которая не поддается типологическому моделированию[3] (как в приведенном нотном примере 1), а если и моделируется, то оказывается на поверку ложноориентирующей, относящейся к совсем иному мелотипу. Такие нотации в целом не представляют научной ценности и после ответственной экспертной оценки должны быть изъяты из национального фонда письменных источников музыкально-этнографической информации [38, с. 45-53][4]. Но в некоторых случаях допущенные ошибки все же удается

---

[1] Наивно полагать, будто бы транскрипция (не только нотная, но и в абсолютных величинах) в состоянии отразить реальное звучание настолько досконально, чтобы только по графическим знаками можно было его воспроизвести во всей полноте. Музыкально-этнографическая транскрипция в некотором смысле аналогична картографированию: сколь бы не был детальным чертеж (даже в соотношении один к одному), он никогда не будет точь-в-точь тем же, что и запечатленная в нем местность во всем своем многообразии.

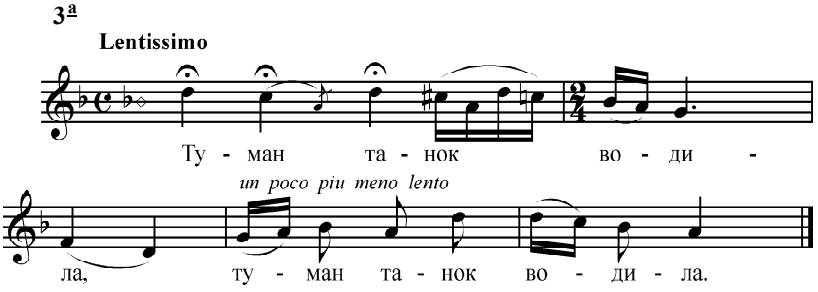
[2] В настоящее время детской болезнью эмпиризма страдают главным образом начинающие любители или слишком самонадеянные дилетанты, недостаточно или вообще никак не усвоившие опыт своих великих предшественников, в частности те из академических музыкантов, которые ничтоже сумняшеся полагают, что для успешного нотирования произведений народной музыки вполне достаточно иметь отменный слух и уметь хорошо писать диктант по сольфеджио, а для их анализа – проштудировать учебник о строении музыкальных произведений И.В. Способина, Л.А. Мазеля или др.

[3] О моделировании мелотипов см.: [9, с. 20-27; 39, с. 124-135; 40, с. 140-161]. Свое понимание сущности принципов моделирования произведений музыкального фольклора в связи с основными вопросами их нотирования Е.В. Гиппиус вкратце изложил в исследовании: [6, с. 25-29, 31].

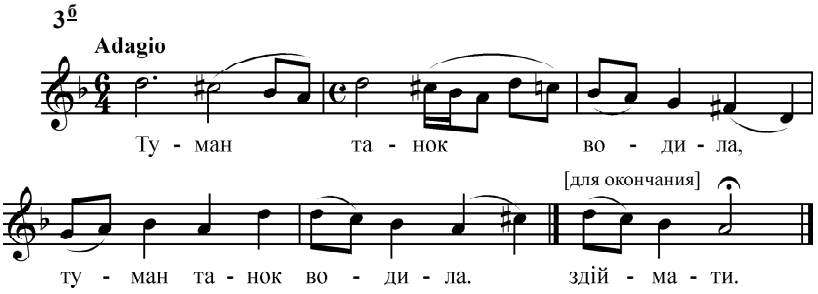
[4] Хотя, как предостерегал К.В. Квитка, „одна и та же запись может быть пригодна для суждений по одним вопросам и непригодна для суждений по другим" ([19, с. 31]).

устранять с помощью текстологического анализа, что заодно показывает весьма наглядно отличие субъективно-эмпирического нотирования от аналитического, типологически сориентированного.

Так, нотируя в собственном исполнении сравнительно простую мелодию веснянки, Леся Украинка (выдающаяся украинская поэтесса, жена К.В. Квитки) явно ошиблась во 2 и 3 тактах, поскольку в результате получился мелотип с т. наз. „вдвое увеличенными ритмическими группами": ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♩ ‖, в украинском фольклоре до сих пор не зарегистрированный [18, с. 50][2] и, наверное, не существующий вообще [54, с. 43, № 13]:

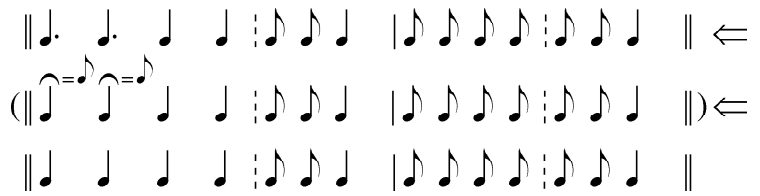


Несколько позже тот же напев в исполнении Леси Украинки записал К.В. Квитка и оказалось, что в действительности типовой мелоритмический рисунок должен быть несколько другим: ♩ ♩ ♩ ♩ ♪ ♪ ♩ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♩ ‖. Правда, при этом транскриптор все же посчитал весьма характерным исполнительское продление на одну треть каждой из первых двух силлабохрон и выписал в нотах их реальную длительность [21, с. 8, № 4]:



[2] Согласно кодировке К.В. Квитки мелотип, услышанный Лесей Украинкой, следовало бы записать как ***AB-ab*** и включить в группу 1.

Эти продления, впрочем, не лишают транскрипцию мелотипологической ясности. В силлабохронной схеме напева они создают неестественную последовательность из двух пунктированных длительностей подряд, благодаря чему легко читается их агогическая производность, а при моделировании восстанавливается принципиальное структурное значение (в современных транскрипциях подобные чисто исполнительские отклонения от нормы отмечаются т. наз. „пролонгациями" с возможным указанием для точности их реальной длительности):



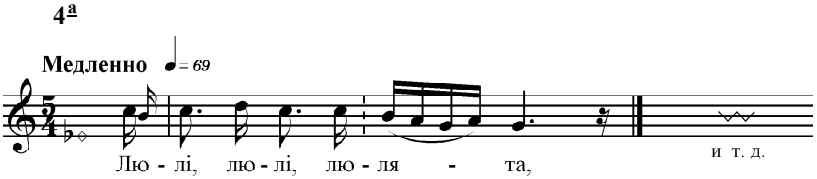
В то же время повторная квиткинская запись позволяет поставить под сомнение фермату над третьей силлабохроной в нотировании Леси Украинки. Зато у нее имеется важная для выяснения генезиса данной веснянки ремарка, указывающая на некоторый темповый контраст между мелостроками (un poco piu meno lento). Его, увы, не заметил К.В. Квитка.

Конечно, природа, а оттого и значимость допущенных в обеих нотациях упущений, разная. Оплошность К.В. Квитки вполне может объясняться предельной концентрацией его внимания на структуре произведения при нотировании непосредственно во время исполнения, тогда как Лесю Украинку подвело неумение мыслить мелотипологически, с одной стороны, с другой – недостаточная осведомленность в имеющейся музыкально-этнографической литературе. Со своей задачей она справилась бы куда лучше, если, во-первых, заметила, что в ее же фольклорном репертуаре имеется еще одна, несколько иная мелодия этого же типа, исполняемая в быстром темпе (Presto) и соответственно ритмически более отчетливо [21, с. 35, № 24], а во-вторых, знала, что нотируемый ею напев в то время уже был опубликован в достаточно профессиональной нотации М.В. Лысенко [27, № 15], которая могла послужить надежным образцом для подражания.

Что касается некоторых высотных расхождений у Леси Украинки и К.В. Квитки (вторая и седьмая силлабохроны), то они,

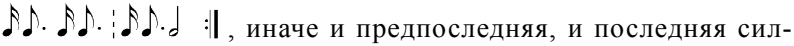
несомненно, обусловлены противоположным направлением „округления", приближенного изложения на письме микроальтераций, звучащих как бы между повышенным и диатоническим тоном[1]. Сегодня такие звуки рекомендуется отмечать стрелками, направленными вниз или вверх [51, с. 40; 52, с. 29-32; 2, с. 65-67; 61, с. 478; и т. п.; ср. 57: § 2, Р. 3], хотя они вовсе не решают вопрос в принципе: как все же подобные микроальтерации интерпретировать в каждом отдельном случае, пользуясь обычными нотами, – как несколько повышенную диатоническую ступень (со стрелкой вверх) или, напротив, как несколько пониженную хроматическую (со стрелкой вниз)? В каждом конкретном случае точный ответ следует искать в типологии национально-фольклорного ладообразования. С этой точки зрения прав К.В. Квитка; предложенная Лесей Украинкой диатонизация (в духе А.И. Рубца) не утвердилась в теории украинской народно-музыкальной ладовости и соответственно в транскрипционной традиции.

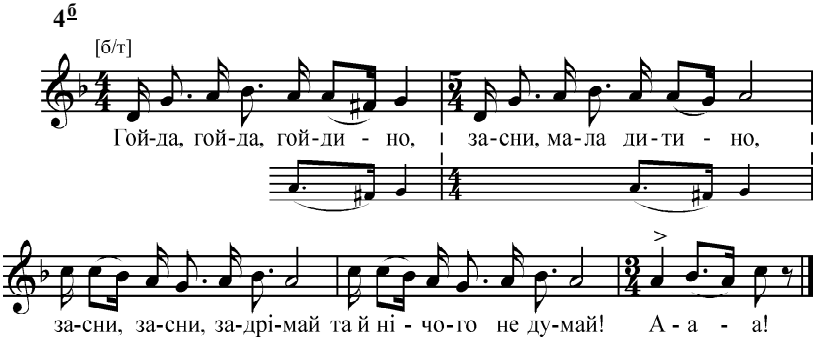
Иным, но тоже весьма характерным примером непонимания типологии фольклора может быть нотация Е.Э. Линевой мелодии колыбельной, музыкально-синтаксической особенностью которой является принципиально открытая повторность (естественно, с небольшими вариантными изменениями) одной мелострoки [26: Нотное приложение. № 1]:



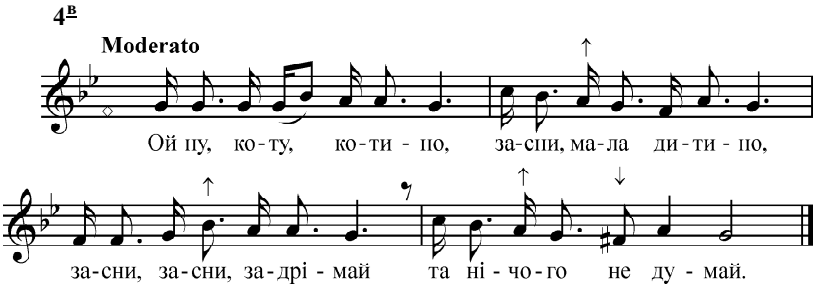
Таким напевам свойственный исключительно времячислительный музыкальный ритм, где, как известно, нет закономерной, организующей пульсации сильной и слабой долей [53; 19, с. 40-42; 35, с. 61-68], а потому затакт в них невозможен (тем более, что в данном случае он вызывает неестественные ударения в словах „люлі"). Следовательно, записанную Е.Э. Линевой мелодию правильнее читать без затакта („в такт"), но тогда в музыкально-ритмическом рисунке предпоследняя силлабохрона не может равняться четвертной, только восьмой с точкой, а последняя длительность должна быть либо четвертной: , либо половинной:

[1] Подробнее об этом см.: [36, с. 15-17].

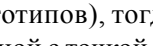
 , иначе и предпоследняя, и последняя силлабохроны никак не укладываются в парное группирование длительностей в доли. Показательно, что, нотируя мелодию того же песенного типа и столкнувшись с аналогичной проблемой, известный украинский исследователь еврейского фольклора М.А. Береговский в конце мелострок услышал один раз четвертную, а другой – половинную (и выставил тактовые размеры $^{4}/_{8}$ и $^{5}/_{8}$ соответственно) [13, с. 59, № 42]:

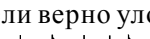


Транскрипторы послевоенного поколения, располагая более совершенной техникой звукозаписи – магнитофонами, начали относиться ответственнее к фиксации реальной протяженности отдельных длительностей. Поэтому нотированная в 1980-х годах все та же колыбельная имеет в конце каждой мелостроки неизменно четвертную с точкой, что весьма симптоматично. На стремление как можно точнее отобразить мелоритмический рисунок указывает также выписанное нотами заключительное ritenuto[1] и полный отказ от тактовых размеров, не укладывающихся в прокрустово ложе изначально принятого парного объединения длительностей в доли ($^{4}/_{8} + {}^{1}/_{8}$) [13, с. 60, № 45]:



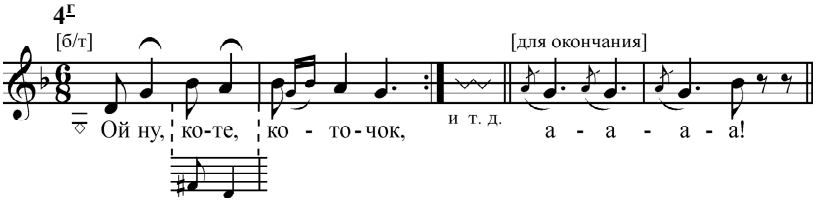
[1] Свидетельствующее о влиянии исполнительских штампов академической музыки.

Все эти проблемы с мелоритмическим рисунком и тактовыми размерами возникли у нотирующих из-за ошибочного толкования способа ритмической организации напева колыбельной. В последнем из приведенных ее образцов (см. пример 4в), нотированном сравнительно наиболее точно, вовсе не случайно стойко выдерживаются четвертные с точкой в конце каждой мелостроки: их никак нельзя отнести к составляющим обратных пунктирных ритмов ( ), так как предыдущие ритмические длительности, безусловно, входят в иную объединительную долю ( ), а значит, эти силлабохроны выступают вполне самостоятельными единицами мелоритмической пульсации. Иначе говоря, если данную нотацию тактировать за „школьными" правилами, то в ней перед последней силлабохроной нужно поставить тактовую черту и сменить первоначальный размер $^{3}/_{4}$ на $^{3}/_{8}$, т. е.  . Однако украинской традиционной народной песенности гетероритмическая организация мелодий не свойственна (если даже такие и встречаются, то они непременно являются генетически вторичными, производными от первичных изоритмически организованных прототипов), тогда объединительные доли, предшествующие четвертной с точкой, должны иметь в колыбельной ту же величину, что и последняя доля, а целые мелостроки – размер $^{12}/_{8}$ или дважды по $^{6}/_{8}$. Оказывается, все три транскриптора допустили одну и ту же ошибку, впрочем весьма типичную для эмпириков, принимающих мягкие „ямбические" соотношения длительностей 1:2 (и) за сильно обостренные пунктирования 1:3 ( ), не только в данном случае далекие по духу жанру песни, но и вообще чуждые украинскому фольклору (в отличие, скажем, от венгерского) [45, с. 45-52][1].

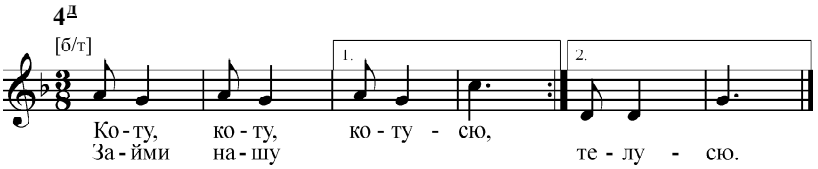
Таким образом, нотированный Е.Э. Линевой напев относится к типу колыбельных с „ямбической" организацией мелоритма, что сумели верно уловить и отразить на бумаге иные транскрипторы () [13, с. 142, № 348][2]:

[1] А также: [37, с. 22-26].

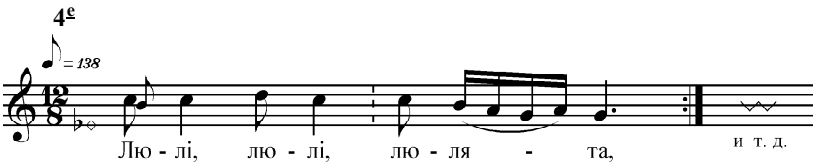
[2] См. там же еще №№ 44, 48, 63, 87, 213, 253, 345, 346, 393, 578, 696, 848, 857, а также: [49, с. 84 и соответствующую фонозапись № 17 на компакт-диске].



Архетипом же данной колыбельной надо бы считать [13, с. 288, № 858][1]:



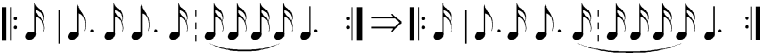
На основании осуществленного мелотипологического анализа можно попытаться в качестве текстологического эксперимента переписать нотацию Е.Э. Линевой, вернув ей необходимую естественность:



Разумеется, до своей поездки в 1903 году на Полтавщину Е.Э. Линева практически не знала украинского музыкального фольклора и не слишком хорошо ориентировалась в его новейшей литературе, но не в этом следует видеть причины неудачи, постигшей выдающуюся собирательницу, ведь ей пришлось нотировать данный мелотип первой – до нее прецедентов не было. Первый блин вышел комом, хотя у Е.Э. Линевой все же был шанс избежать провала, если бы она внимательно прослушала (заноти-ровала хотя бы для себя) зафонографированый тот же напев с текстом другой колыбельной песни [26: Текстовое приложение. – № 1б]. В ней наряду с 7-сложниками имеются также 6-сложники, которые, как показывают поточнее записанные варианты, вызывают соответствующее слияние пятой и шестой силлабохрон в одну: ‖: ♪ ♩ ♪ ♩ | ♪ ♩ ♩. :‖ ⇒ ‖: ♪ ♩ ♪ ♩ | ♪ ♩ ♩. :‖ ⇒ ‖: ♪ ♩ ♪ ♩ | ♩. ♩. :‖. Чтобы

[1] См. еще № 848.

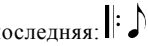
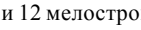
получить такое же слияние в своей нотации, Е.Э. Линевой пришлось бы соединять лигой через пунктирную тактовую черту шестнадцатую длительность от предыдущего пунктирного ритма с последующим распевом еще из четырех шестнадцатых:



Очевидная неестественность образования из пяти шестнадцатых, разрушающего логику объединений внутри сложного такта, наверное, сразу бросилась бы в глаза и понудила внести существенные коррективы в первоначальные субъективные ощущения. Но вера в непогрешимость этих ощущений оказалась сильнее – и, к сожалению, не только лишь в данном случае[1].

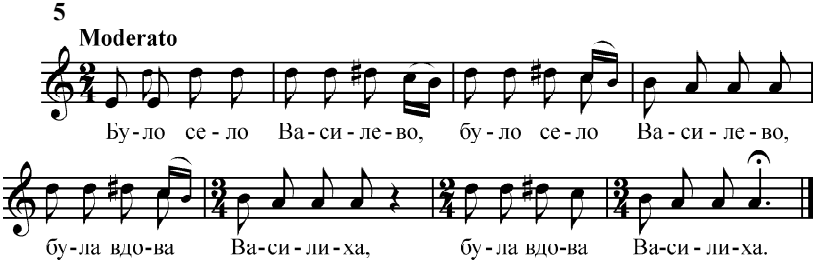
Свою отрицательную роль при этом сыграла консервативная и в сущности ложная ориентация на теоретические установки классической европейской музыки, из-за чего времячислительная ритмика (а в некоторых жанрах и речитативная), истолковывается в ударения в словах (которые в разных строфах могут выступать на разных местах), то на любые другие внешние и достаточно случайные признаки, способные в результате дать лишь искаженные представления о звучащем материале, его имманентных свойствах. В нотировании мелики (звуковысотности), впрочем, можно наблюдать иной раз сходное непонимание принципиальных отличий модальной (тетрахордовой) системы звуковой организации от тональной (октавной) системы Dur-moll, признаваемой эталонной в той же классической теории академической музыки. Примером тому может быть вот такая нотация достаточно популярного в карпатском регионе балладного напева [15: № 290][2]:

---

[1] Известные записи колыбельных данного мелотипа показывают также, что при переходе 7-сложников (4+3) в 8-сложники (4+4), наоборот, разделяется заключительная седьмая силлабохрона, превращаясь в „ямб”:  , но отнюдь не предпоследняя:  , как это имеет место у Е.Э. Линевой в 11 и 12 мелостроках. Разбор мелотипологических просчетов в ее остальных нотациях см. в комментариях к переизданию: [25, с. 75-86]. На наиболее существенные ошибки Е.Э. Линевой в нотации своих фонозаписей русского народного многоголосия указывал и Е.В. Гиппиус [7, с. 13-16], особо подчеркивая, что „отдельные погрешности этих нотаций незачем скрывать, но их не следует преувеличивать и ставить в упрек выдающейся русской собирательнице, – для ее времени эти недостатки были неизбежны” ([7, с. 16]).

[1] Исследования данного мелотипа см.: [9, с. 241-248; 10, с. 130-135].

5

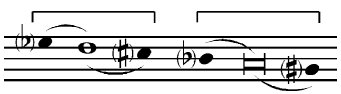


Как видно, напев основывается на хроматическом звукоряде минорного наклонения с добавленной субквартой: ***dis***^{2} - ***d***^{2} - ***c***^{2} - ***h***^{1} - ***a***^{1} + ***e***^{1}. Его примечательной особенностью выступает повышенная IV ступень (***dis***^{2}), которая в развертывании мелической линии ни разу не разрешается в свой предполагаемый устой (***e***^{2}), а неизменно движется вниз, в связи с чем возникают ходы на увеличенную секунду (***dis***^{2} - ***c***^{2}), представляющую собой сложнейшую мелогенетическую проблему украинского этномузыковедения [18, с. 312-335].

Все же подключить к ее исследованию данную нотацию было бы весьма и весьма опрометчиво. Ведь хроматика в ней появилась только лишь по милости нотирующего, твердо усвоившего со школьной скамьи, что в тональной системе Dur-moll устойчивые ступени, взятые вместе, составляют тоническое трезвучие и не подлежат альтерации, а альтерируются исключительно неустойчивые тоны, образующие совместно септаккорд седьмой ступени. В полном соответствии с этим фундаментальным правилом движение на полтона вверх от IV ступени следует записывать как ее же повышение. Это и было сделано.

Беда, однако, в том, что рассматриваемый балладный напев не имеет ничего общего с системой Dur-moll, это – мелодия модальная, в основе которой лежит тетрахордовая организация звуковысотности. Тетрахорд же имеет не одну, а две тоники на расстоянии кварты (верхнюю – фундаментальную, и нижнюю – финальную). С двух сторон к ним прилегают неустойчивые ступени: III и V – к фундаментальной, II и VII к – финальной. Они то как раз и могут альтерироваться. Схематически полный тетрахорд выглядит так:

6



Пожалуй, теперь понятно, какая грубейшая типологическая оплошность допущена в нотации. Конечно же, в ней везде вместо IV высокой ступени ***dis***[2] должна стоять V низкая ступень ***es***[2], с которой в напеве исчезает и хроматика, и увеличенная секунда – со всеми вытекающими из этого последствиями[1].

Итак, сущность метода аналитического нотирования заключается в типологически осмысленном моделировании слышимых явлений. Перефразируя выше приведенную установку Е.В. Гиппиуса[2], можно сказать, что хороший музыкальный расшифровщик обязан мыслить типологически, ясно осознавать нотируемое произведение в системе принципиальных, изначальных форм национальной этномузыки и уметь письменно его изложить в соответствии с устоявшимися национальными традициями графического отображения подобных форм.

Это, впрочем, вовсе не означает, что хорошему расшифровщику нужно счастливо сочетать в себе качества обстоятельного документалиста и вдумчивого исследователя, но ему крайне необходимо быть типологически образованным фольклористом – знать типологию национального музыкального фольклора, основательно владеть последними достижениями науки в данной области. Без этого, как убеждают приведенные примеры, немыслимо нотировать верно, особенно неоднозначные места. Поэтому Л. Белявский (кстати, один из выдающихся учеников М. и Я. Собеских), обсуждая как-то с автором этих строк проблему нотирования народно-музыкальных произведений, исполняемых в стиле свободной рубатности, в частности мазурки в интерпретации польских народных скрипачей, вполне резонно заметил: „Если кто-то совсем не знает основоположного музыкально-ритмического рисунка (podstawowego schematu) мазурки, тот никогда не сможет правильно оценить смысл отклонений от него, а значит и правильно записать мелодию в целом”.

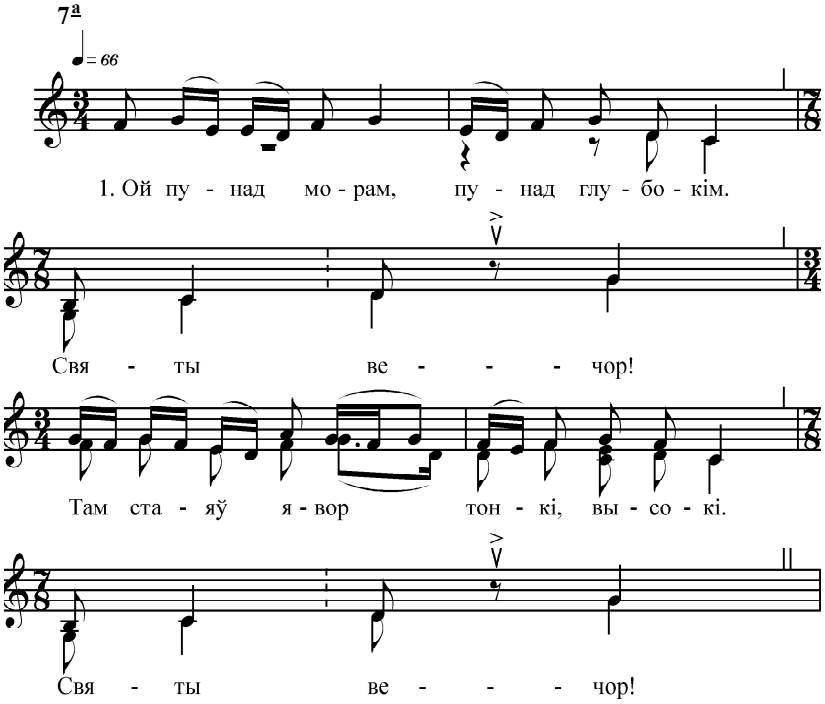
Соответствие или же, напротив, несоответствие типологии можно считать одним из определяющих критериев правильности или ошибочности транскрипции (разумеется, если во всем остальном

---

[1] Точно так же ошибся без малого сто лет раньше Иван Колесса в своей нотации балладной мелодии, где в предпоследнем такте исполнительница взяла низкую пятую ступень вместо диатонической [5, с. 222, № 14].

[2] См. цитату на с. 72.

элементарно не подвел слух). При этом следует иметь в виду, что ложноориентирующее истолкование нотируемого произведения – не всегда вина расшифровщика, а возможно, его несчастье. Ведь одно дело, когда слышимое явление хорошо известно, досконально изучено в литературе и он по невежеству расписывается в собственной профессиональной несостоятельности, другое – когда он сталкивается с чем-то совершенно новым, совсем или мало исследованным и пытается на свой страх и риск нащупать пути разрешения возникшей проблемы, полагаясь главным образом на интуицию, подкрепленную прошлым опытом общения с народной музыкой. В таких случаях расшифровщик, в сущности, обречен на известный субъективный эмпиризм, даже если он вполне сознательно сориентирован типологически, и, понятно, не может быть застрахован от досадных неудач. За примерами ходить далеко не приходится. Так, первый же номер в сборнике З.В. Эвальд (колядку из с. Тонеж) основоположник метода аналитического нотирования изложил следующим образом [56, с. 46, № 1]:



1. Ой пу-над морам, пу-над глибокім.
   Святы вечор!
   Там стаяў явор тонкы, вусокі.
   Святы вечор!
2. На тым яворы саколік сядзіць.
   Святы вечор!
   Саколік сядзіць, у мора глядзіць.
   Святы вечор!
   У мора глядзіць, з рыбай гаворыць.
   Святы вечор!
3. Ой рыба, рыба, як ты глубока.
   Святы вечор!
   Як ты глубока, а я высока.
   Святы вечор!
4. Табою, рыба, й гасцей вітаці.
   Святы вечор!
   А маім пяром лісты пісаці.
   Святы вечор!

Судя по вертикальным черточкам | и ||, выставленным над нотоносцем, музыкально- стиховые строфы колядки должны состоять из четырех музыкально-стиховых строк[1]. На это как бы указывают устойчивые рифмы между нечетными строками (четные же строки объединяет припев). Но подобное толкование строения данного произведения расходится с действительностью. Как теперь уже доказано, колядки этого мелотипа – стихические, однострочные со структурой силлабического стиха (5+5+Р4) [23, с. 130-131; 24, с. 388-389; 9, с. 88-89; 46, с. 7], а потому четырехстрочный ранжир, предложенный редактором, дает о них весьма ошибочное представление, в том числе и зрительно-пространственное. Всю нотацию следовало бы изложить в две строки, причем каждую из них обозначить как отдельную мелострофу, выставив в конце над нотоносцем две черточки. Не известно, была ли данная колядка записана на фонограф полностью или только две ее нотированные строфы, во всяком случае согласно практике народного исполнительства последующие стиховые строки обычно поются всеми вместе по образцу второй

[1] Иногда они, по мысли редактора, увеличиваются до шести как в группе строк под номером 2 (хотя при этом остается не совсем ясным, каким образом подобные расширения согласуются со строением напева).

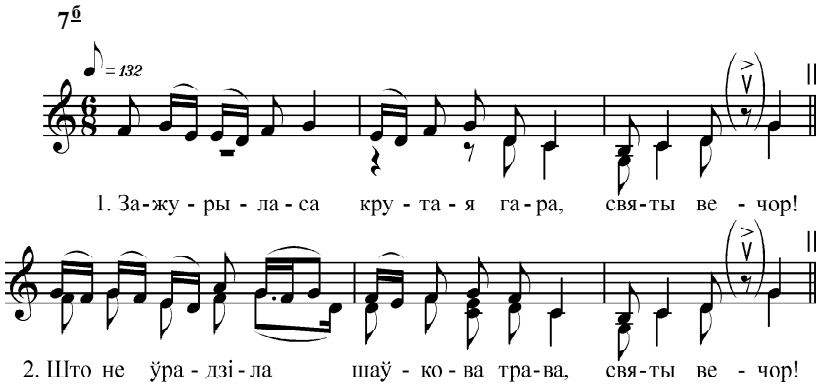
мелострофы, т. е. без сольного запева вначале каждой „строфы", отмеченной редактором порядковым числом, как то могло быть понято на основании данной нотации[1]. К тому же из записи первой мелостроки невозможно понять: в конце второго такта напев подхватывает еще одна, две или сразу все исполнительницы, а также как делят они между собой партии в двухголосии (2+2, 3+1 или 1+3), что немаловажно с точки зрения типологии народного исполнительства.

Что касается наличия постоянных рифм, то они указывают лишь на вторичность соединения изначально двухстрочного текста со структурой (5+5)2 либо даже (4+4)2 с трехсоставным однострочным напевом, из-за чего, очевидно, к каждой строке был добавлен рефрен, свойственный этому мелотипу. В приведенном рядом тексте другой колядки, надо полагать, исполняемой на этот же напев, подобные рифмы отсутствуют и, следовательно, этот текст более характерен для произведений такого рода, нежели выписанный вместе с напевом. Тот же другой колядный текст показывает, что объемы строф, в том числе расширенных, определялись везде не объективно по их структуре, а по смысловым объединениям, свойственным сюжетному развитию. Такой подход вряд ли можно считать соответствующим принципам метода аналитического нотирования, нацеленного на раскрытие главным образом структурных особенностей фольклорного произведения.

Кроме того, выставленный вначале тактовый размер $^{3}/_{4}$, указывающий на парное группирование ритмических длительностей в двух первых тактах, т. е.: отображает лишь субъективные слуховые впечатления расшифровщика. На самом же деле, колядкам данного типа свойственна „ямбическая" организация мелоритмического рисунка и правильнее было бы поставить тактовый размер $^{6}/_{8}$ для всего напева, включая рефрен, поскольку восьмая пауза никак не входит в его структуру и должна быть взята в скобки. В итоге, типологично верным следовало бы считать именно такое изложение нотации[2]:

[1] См., например: [22, с. 56, № 185].

[2] Любопытно, что З.Я. Можейко в своей нотации данной колядки из того же с. Тонеж, записанной 30 лет спустя [46, с. 26-28, № 2], в точности скопировала изложение нотации, предложенное Е.В. Гиппиусом, но все же сделала при том существенную поправку: поместила двойные черточки над нотоносцем не только в конце



1. Зажурылася крутая гора. Святы вечор!
2. Што не ўрадзіла шаўкова трава. Святы вечор!
3. Да зарадзіла зелено віно. Святы вечор!
4. Да таго віна сцежка топтана и т. д.

Приведенный пример (один из множества возможных) наглядно показывает, что одного желания нотировать с установкой на типологию недостаточно, даже если речь идет о таком пытливом исследователе и блестящем знатоке народной музыки, каким безусловно был Е.В. Гиппиус[1]. Для этого нужны точные знания законов грамматики и фонетики устного этномузыкального творчества. Как предупреждал сам Е.В. Гиппиус, „аналитический метод дает вполне надежные результаты только при достаточно высоком уровне

шестого такта, но и после третьего, а в подтекстовке перед второй строкой поставила цифру 2, подчеркнув тем самым стихичность строения данного мелотипа в соответствии с его структурным описанием в предисловии к указанному сборнику ([46, с. 7]). Однако в отдельно выписанном поэтическом тексте эта двойка стоит почему-то перед третьей стиховой строкой (и вообще все приведенные слова колядок данного мелотипа вопреки вполне осознаваемым его структурным свойствам разделены, как и у Е.В. Гиппиуса, по содержанию).

[1] Изложенные выше критические замечания вовсе не направлены на умаление великого этномузыковеда, заслуживающего самого глубокого уважения. В связи с любой критикой трудов незаурядных личностей стоит помнить слова К.В. Квитки, сказанные о П.П. Сокальском после критики его теории исторического приоритета ангемитоники: „Добросовестный, подготовленный и одаренный автор <...> учит не только тем, что остается после него незыблемым, но также своими ошибками и недостатками. Оценивать надо не только одни выводы, но и те методы работы наших предшественников, которые привели к этим выводам, принимая одно и откидывая другое и пытаясь на предыдущих примерах обогатить свой опыт” ([18, с. 306]).

теоретической изученности национально-своеобразных особенностей музыкально-стихового строя народной песни" [7, с. 6]. Однако типология народной музыки – дело архисложное, разрабатывается она методически и практически уже дольше века (по крайней мере, в Украине начиная примерно от третьего сборника М.В. Лысенко [32]), а, как говорится, света в конце тоннеля не видно, точнее, свет уже просматривается, но вот тоннель никак не заканчивается. Современное этномузыковедение, его аналитика и систематика, все еще находится в плену эмпирической типологии, фиксирующей до известной степени устойчивые признаки сходства и различия между фольклорными произведениями, находимые главным образом индуктивным путем; теоретическая же типология, предполагающая построение идеальных моделей, обобщенно выражающих существенные признаки определенного множества сходных объектов, только стоит на пороге своих первых откровений, в лучшем случае делает лишь самые первые шаги.

В связи с этим общий уровень изученности типологических особенностей народной музыки на сегодня следует признать недостаточно высоким, а значит, от современной музыкально-этнографической транскрипции, вынужденной действовать по известному методу „проб и ошибок", нельзя требовать невозможного – она тоже находится в плену эмпирической типологии. Если у нотирующего есть полное понимание необходимости типологического (аналитического, оценивающего) подхода, есть искреннее намерение применять его в деле, но нет четких, однозначных критериев определения идеальных мелотипов, на которые нужно ориентироваться в оценке слышимых этномузыкальных явлений, то ему, их нотирующему, ничего не остается, как действовать по наитию, на глазок, пытаясь угадать, что собственно стоит за реальным звучанием, что собственно должно означать оно в системе общих представлений о закономерных особенностях национального музыкально-фольклорного мышления. Такие транскрипции являются, безусловно, типологическими (аналитическими, оценивающими) по своей тенденции, но вместе с тем преимущественно интуитивно-субъективными по своему содержанию и могут определяться как *субъективно-аналитические* (интуитивно-типологические) в их отличии от *субъективно-эмпирических* (т. е. дотипологических), с одной стороны, а с другой – от *объективно-аналитических* (дискурсивно-типологических), опирающихся на твердо установленные закономерности музыкально-фольклорного языка вообще и его частных идиоэтнических,

диалектных и идиолектных видов в каждом отдельном случае. Соотношение этих трех методов нотирования произведений народной музыки схематически можно представить следующим образом:

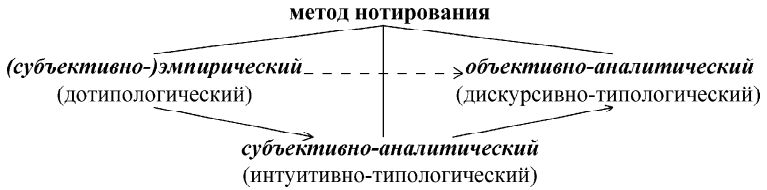


Рис. 2

Пунктирная стрелка означает, что прямой переход от субъективно-эмпирического (дотипологического) метода нотирования к объективно-аналитическому (дискурсивно-типологическому) в процессе исторического становления данной отрасли музыкально-этнографического документирования невозможен – он опосредован промежуточным субъективно-аналитическим (интуитивно-типологическим) нотированием, имеющим необходимое переходное значение. На реальный ход развития теоретической мысли и практики указывают сплошные стрелки, размежевывающие в нем одновременно три наиболее значительные исторические периоды. Первый из них уже отошел в прошлое, второй определяет настоящее, третий же устремлен, скорее, в будущее, ибо, как уже было сказано, современное состояние музыкально-этнографической транскрипции и детерминирующей ее типологии таково, что объективно-аналитическое (дискурсивно-типологическое) нотирование покамест либо не существует вообще, либо находится в зачаточном состоянии.

Из этого становится совершенно ясной очередная историческая задача музыкально-этнографической типологии и транскрипции: ***надо преодолеть второй период***. Однако разрешить эту задачу будет совсем непросто. Нельзя упускать из виду, что музыкально-фольклорное произведение (даже в своих, казалось бы, незамысловатых формах) являет собой крайне разнородное по составу множество объектов и предметов исследования, типологическое познание которых осуществляется весьма неравномерно. Если, скажем, в области грамматики ритма и мелики этномузыкознание стоит на пороге открытия и описания свойственных им объективных законов, то в области фонетики аналогичные изыскания не продвинулись далее уровня полной эмпирики со времен сравнительного музыкознания и бартоковских

опытов. Неодинаковая изученность элементов народно-музыкального языка порой способна порождать их различное отражение в нотации, где исследованные явления могут отображаться на должном объективно-типологическом уровне, мало или совершенно неисследованные – на интуитивно-типологическом или же эмпирическом, вследствие чего одна и та же транскрипция может быть одновременно объективно-аналитической, дискурсивно-типологической в чем-то одном, субъективно-аналитической, интуитивно-типологической – в другом и субъективно-эмпирической – в третьем. Соответственно, выше представленную схему исторической периодизации музыкально-этнографических методов нотирования следует рассматривать именно как идеальную, обобщающую. В реальности она приложима в равной мере к определенной транскрипции (известной совокупности транскрипций) в целом и к каждому элементу музыкально-поэтической речи в отдельности, который может иметь отличную от себе подобных историю познания. Различная же степень постижения типических свойств ингредиентов музыкального фольклора предполагает и адекватную множественность аналогичных исторических периодизаций, преимущественно асинхронных, в той или иной мере несовпадающих во времени.

Следовательно, время полноценного объективно-аналитического (оценивающего, дискурсивно-типологического) нотирования, о котором твердили Е.В. Гиппиус, Я. и М. Собеские, Ф. Колесса и многие другие постэмпирики, наступит лишь тогда, когда будут открыты естественные закономерности грамматики (морфологии, синтаксиса) и фонетики этномузыкального языка и разработаны по меньшей мере основы типологии всего комплекса элементов, составляющих музыкально-фольклорное произведение. Произойдет это, наверное, не скоро, но дорогу осилят идущие[1] .

Август – октябрь 2008 г.

[1] К сожалению, в последнее время этномузыковедение, по крайней мере на Западе, как бы несколько отошло от разработки вопросов анализа и типологии собственно произведений народной музыки. Во всяком случае, соответствующая исследовательская группа (Study Group on Folk Music Systematization) Международного совета по традиционной музыке (ICTM), весьма активная в середине прошлого века, сегодня в сущности прекратила свою деятельность. Под влиянием новейшей моды на мерриэмовскую „музыкальную антропологию" современная западно- и центрально-европейская наука о музыкальном фольклоре (не говоря уже об американской) почти целиком переключилась на изучение исключительно экстрамузыкальных явлений, хотя их в равной мере может исследовать практически любой этнограф,

1. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка / А.Н. Аксенов / [под редакцией и с предисловием Е.В. Гиппиуса]. – Москва, 1964.
2. Алексеев Э.Е. Нотная запись народной музыки : Теория и практика / Э.Е Алексеев. – Москва, 1990.
3. Банин А.А. Предисловие / А.А Банин // Музыкальная фольклористика. – Москва, 1986. – Вып. 3.
4. Вовчок М., Мертке Е. Двісті українських пісень / М. Вовчок, Е. Мертке. – Лейпціг; Вінтертур, 1866. – Зош. 1.
5. Галицько-руські народні пісні з мелодіями / [зібрав у селі Ходовичі др. Іван Колесса]. – Львів, 1900 (1901).
6. Гиппиус Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий / Е.В. Гиппиус // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Ленинград, 1980.
7. Гиппиус Е.В. Предисловие редактора / Е.В. Гиппиус // Канн-Новикова Е.И. Собирательница русских народных песен Евгения Линева. – Москва, 1952.
8. Гиппиус Е.В. Сборники русских народных песен М.А. Балакирева / Е.В. Гиппиус // Балакирев М.А. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / [ред. Е.В. Гиппиуса]. – Москва, 1957.
9. Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян. / В.Л. Гошовский. – Москва, 1971. – С. 20-27.

социолог, культуролог и пр., изъявляющий интерес к функционированию этномузыки в обществе, но получивший университетскую (не консерваторскую) подготовку и не очень разбирающийся в вопросах музыкальной технологии, более того – порой даже слабо, а то и вовсе не владеющий нотной грамотой. Так специальные знания по музыке, добытые многолетним трудом, становятся совсем бесполезными, вынесенными за скобки, и фольклористы, музыкально весьма грамотные и не слишком, оказываются стоящими на одной доске. Было бы намного рентабельнее, если бы те, кому не осилить премудростей музыкальных наук по тем или иным причинам (скажем, по уровню образования или же природной одаренности), занимались музыкальной этнографией, а надлежащим образом вышколенные музыканты-фольклористы, не идя по пути наименьшего сопротивления, отдавались прежде всего истинному этномузыкознанию в его изначальном квиткинском понимании (об этом см.: [36, с. 264-265]), стремясь проникнуть в тайны собственно устномузыкального творчества (языка, мышления) изучением стилевых особенностей его произведений. Не случайно же в этномузыковедческой аналитике и типологии самые выдающиеся достижения принадлежат именно фольклористам-композиторам (или по крайней мере видным музыкантам, получившим солидное композиторское образование), которым дана свыше или приобретена в учении способность остро чувствовать имманентные свойства звукового материала. Когда мелотипологической проблематике будет уделяться должное внимание, причем достаточным числом высококвалифицированных специалистов, несомненно, дела пойдут куда успешнее.

10. Грица С.И. Украинская песенная эпика / С.И Грица. – Москва, 1990.
11. Грица С. Фольклористична праця з українсько-білоруського Полісся Ф. Колесси та К. Мошинського: Дискурс з А. Чекановською / С. Грица // Трансмісія фольклорної традиції : Етномузикологічні розвідки. – Київ ; Тернопіль, 2002.
12. Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях Е. Линевой, М. Пятницкого, З. Эвальд, Е. Гиппиуса 1897 – 1935 / [сост., нотирование и общая ред. Е.В. Гиппиуса]. – Москва, 1979. – (Местные стили русских народных песен ; вып. 1).
13. Дитячий фольклор: Колискові пісні та забавлянки / [упор. Г.В. Довженок ; нотний матеріал приготувала К.М. Луганська]. – Київ, 1984.
14. Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора / Б.Б. Ефименкова. – Москва, 2001.
15. З гір Карпатських: Українські народні пісні-балади / [упоряд. С.В. Мишанича]. – Ужгород, 1981.
16. Захарченко В., Мельников М. Свадьба Обско-Иртышского междуречья : Этнографическое описание свадебных обрядов, тексты и напевы песен / В. Захарченко, М. Мельников / [ред. Е.В. Гиппиус]. – Москва, 1983.
17. Іваницький А. Українська музична фольклористика / А. Іваницький. – Київ, 1997.
18. Квитка К.В. Избранные труды : В 2 т. / К.В. Квитка. – Москва, 1971. – Т. 1.
19. Квитка К.В. Избранные труды : В 2 т. / К.В. Квитка. – Москва, 1973. – Т. 2.
20. Квітка К. Віддих у народних співах / К. Квітка // Етнографічний вісник УАН. – 1927. – Кн. 5, а также: Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – CD : Квітка Климент. Друковані праці з етномузикології. – Ч. 1. – № 26.
21. Квітка К. Народні мелодії з голосу Лесі Українки / К. Квітка. – Київ, 1917-1918, а также: Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1. – CD.
22. Квітка К. Українські народні мелодії / К. Квітка. – Київ, 1922, а также: Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1. – CD.
23. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень / Ф. Колесса // Музикознавчі праці. – Київ, 1970.
24. Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті / Ф. Колесса // Музикознавчі праці. – Київ, 1970.
25. Линева Е.Э. Опыт записи фонографом украинских народных песен / Е.Э. Линева / [подготовка к изданию, вступительная статья и комментарии Е.И. Мурзиной]. – Киев, 1991.
26. Линева Е.Э. Опыт записи фонографом украинских народных песен : Из музыкально-этнографической поездки в Полтавскую губернию в 1903 г. : С приложением 18-ти песен / Е.Э. Линева // Труды музыкально-этнографической комиссии. – Москва, 1905. – Т. 1.
27. М. Лисенко. Молодощі / Лисенко М. – Київ, 1875.
28. Лисенко М.В. Зібрання творів : У 20 т. / Лисенко М. – Київ, 1956. – Т. XV.
29. Лисенко М.В. Зібрання творів : У 20 т. / Лисенко М. – Київ, 1953. – Т. XVIII.
30. Лисенко М.В. Зібрання творів : У 20 т. / Лисенко М. – Київ, 1958. – Т. XIX.

31. Лисенко М. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано : [У 7 вип.] / Лисенко М. – Лейпціг; Київ, 1868. – Вип. 1.
32. Лисенко М. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано : [У 7 вип.] / Лисенко М. – Київ, 1876. – Вип. 3.
33. Листопадов А.М. К вопросу о записях народных песен / А.М. Листопадов // Музыка и жизнь. – 1909. – № 1. – Нотное приложение.
34. Листопадов А.М. Собирание и запись народных песен (Из наблюдений фольклориста) / А.М. Листопадов // Советская музыка. – 1950. – № 11.
35. Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування / Б. Луканюк / / Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Зб. наук. праць. – Київ, 1989, а также: Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3. – CD : Луканюк Б. Праці з етномузикології, № 5.
36. Луканюк Б. До історії терміна „етномузикологія" / Б. Луканюк // Вісник Львівського університету : Серія філологічна. – 2006. – Вип. 37.
37. Луканюк Б. Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського / Б. Луканюк // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 15-17. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка ; вип. 14).
38. Луканюк Б. Про основний фонд писемних джерел музично-етнографічної інформації / Б. Луканюк // Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель : Польові дослідження. – Львів, 1991, а также: Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3. – CD : Луканюк Б. Праці з етномузикології, № 18.
39. Луканюк Б. К теории песенного типа / Б. Луканюк // Народная песня. Проблемы изучения : Сб. науч. трудов. – Ленинград, 1983, а также: Етномузика. – Львів, 2008. – Число 5. – CD : Луканюк Б. Праці з етномузикології, №. 31.
40. Луканюк Б. Станіслав Людкевич як зачинатель типологічної школи в українському етномузикознавстві / Б. Луканюк // Пам'яті Яреми Якубяка (1942 – 2002). – Львів, 2007. – (Наукові збірки ЛНМА ім. М. - Лисенка ; вип. 16), а также: Етномузика. Львів, 2008. – Число 4. – CD : Луканюк Б. Праці з етномузикології, №. 25.
41. Людкевич С. Передмова / С. Людкевич // Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії : В 2 ч. – Львів, 1906. – Ч. 1, а також: Етномузика. – Львів, 2008. – Число 4. – CD.
42. Мазур А., Таранець С. Проба електроакустичної об'єктивізації метроритму болгарської колядки / А. Мазур, С. Таранець // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Збірник наукових праць. – Київ, 1989.
43. Мациевский И.В. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки / И.В. Мациевский // Традиционное и современное народное музыкальное искусство : Сборник трудов [ГМПИ им. Гнесиных]. – Москва, 1978.
44. Мацієвський І. Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки / І. Мацієвський. – Тернопіль, 2002.

45. Мишанич М. Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції / М. Мишанич // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Збірник наукових праць. – Київ, 1989.
46. Можейко З.Я. Песни белорусского Полесья. – Москва, 1983. – Вып. 1.
47. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / [упор. С. Грици]. – Київ, 1995.
48. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / [ред. Е.В. Гиппиус]. – Москва, 1980. – Т. 1.
49. Новикова Л.І. Пісні Слобідської України / Л.І. Новикова. – Харків, 2006.
50. Осетинские народные песни / [собранные Б.А. Галаевым, в звукозаписях, нотированных совместно Б.А. Галаевым и Е.В. Гиппиусом ; под ред. и с предисловием Е.В. Гиппиуса]. – Москва, 1964.
51. Правдюк О. Методика записування музичного фольклору / О. Правдюк. – Київ, 1981.
52. Сливинський Ю. Техніка нотації народних пісень : Методичні рекомендації / Ю. Сливинський. – Львів, 1982, а также: Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1. – CD.
53. Сокальский П.П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская / П.П Сокальский. – Харьков, 1888.
54. Українка Леся. Зібрання творів : У 12 т. / Леся Українка. – Київ, 1977. – Т. 9.
55. Чекановска А. Музыкальная этнография : Методология и методика / А. Чекановска. – Москва, 1983.
56. Эвальд З.В. Песни белорусского Полесья / [под ред. Е.В. Гиппиуса]. – Москва, 1979. – С. 14.
57. Abraham O., Hornbostel E. M. von. Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien / O. Abraham, E. M. von Hornbostel // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. – Berlin, 1909-1910. – Bd. 11/1 (а также: Етномузика. – Львів, 2010. – Число 6. – CD).
58. Kamieński Ł. Pieśni ludu pomorskiego / Ł. Kamieński. – Toruń, 1936. – T. 1 : Pieśni z Kaszub południowych.
59. Nowakowski T. Profesor doktor Łucjan Kamieński / T. Nowakowski / / 50-lecie powołania katedry muzykologii przy Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu : Materiały z Sesji Naukowej Sekcji Muzykologów PTM im. H. Wieniawskiego. – Poznań, 1974.
60. Sobieska J. Folklor w dokumentacji i nauce / J. Sobieska // Poradnik Muzyczny. – 1964. – № 12.
61. Sobieska J. Transkrypcja muzyczna nagrań dokumentalnych / J. Sobieska // Sobiescy Jadwiga i Marian. Polska muzyka ludowa i jej problemy : Wybór prac. – Kraków, 1973.
62. Szachowski T. Próba zastosowania metody pomiarowej do studiów nad manierą tempa rubato / T. Szachowski // Muzyka. – 1974. – Nr 3.
63. Tatarska J. Łucjan Kamieński 1885-1964 // Ruch Muzyczny. – 1986. – Nr 1.

Богдан Луканюк. **К вопросу об аналитическом методе нотирования**.

Понятие „аналитического метода нотирования" в научный обиход ввел выдающийся русский этномузыковед Евгений Гиппиус в средине XX века в русле общей критики „субъективно-эмпирического метода", исповедуемого сторонниками европейского сравнительного музыкознания. По словам Е. Гиппиуса, основная задача фольклористической нотной записи состоит в выявлении закономерностей национальной музыкальной формы и национального музыкального стиля в отвлечении от всего несущественного, случайного; иными словами, музыкально-этнографическая транскрипция должна отражать прежде всего типологию музыкального фольклора. Поскольку типичные особенности фольклорного произведения, в свою очередь, могут устанавливаться как интуитивно, так и на основе доподлинного знания норм народно-музыкальной речи (мышления), существует потребность различать в типологической транскрипции два ее основных проявления – субъективный и объективный. С точки зрения истории субъективно-эмпирическая транскрипция уже отошла в прошлое, а полноценная объективно-типологическая транскрипция фактически находится в зачаточном состоянии, ныне же господствует субъективно-типологическая транскрипция, которая призвана аккумулировать позитивный опыт типологически сориентированного видения фольклора и которая минует лишь тогда, когда будут окончательно установлены основоположные законы народно-музыкального языка, его грамматики (морфологии, синтаксиса) и фонетики.

Ключевые слова: музыкально-этнографическая транскрипция, историческая классификация нотирования, типология народной музыки, аналитическое нотирование, Евгений Гиппиус.

***Bohdan Lukaniuk*. Regarding the term analytic method of notation**.

The term „nalytical method of notation"was introduced by prominent Russian ethnomusicologist Evgenyj Gippius in the middle of the Twentieth century in line with general criticism of „ubjective-empirical method" followed by supporters of European comparative musicology. According to Gippius, the main task of folkloristic musical notation is to identify patterns of national musical forms and national musical styles in abstraction from everything unessential and accidental. In other words, musical and ethnographic transcription should reflect above all a typology of musical folklore. Since the typical features of folklore can be understood as intuitive, as well as based exactly on knowledge of the folk musical speech (thought), there is a need to distinguish between its two typologies of the transcription's basic expressions – the subjective and the objective. From the historical point of view, the subjective empirical transcription already belongs to the past as objectively valuable. The typological transcription is effectively still in its infancy. Today, it dominates the subjective typological transcription, which is intended to accumulate the positive argument of a typologically oriented vision of folklore, and which passes just when basic laws folk musical language will be permanently understood – its grammar (morphology and syntax) and phonetics.

Key words: musical-ethnographic transcription, historical classification notations, types of folk music, analytical notation, Evgenyj Gippius.

Отто Абрагам та Еріх М. фон Горнбостель

ПРОПОЗИЦІЇ ДО ТРАНСКРИБУВАННЯ ЕКЗОТИЧНИХ МЕЛОДІЙ

Передні зауваги

Зростання інтересу етнологів та музикологів до документів позаєвропейських музичних культур усе більше і більше спонукає мандрівників, місіонерів та службовців колоній фіксувати на фонограф і передавати науковим інститутам для опрацювання співи й інструментальні твори місцевих жителів. Унаслідок цього у фонограм-архівах згромадився матеріал, який збільшується щоденно, але без відповідного використання залишатиметься мертвим капіталом. Тривале збереження фонограми можна забезпечити зокрема за допомогою гальванопластичного копіювання; та все ж було б великим недоліком відкладати її наукове опрацювання *ad calendas graecas*, оскільки саме під час дослідження виникають нові аспекти, на які збирачі мусили б звернути свою увагу, допоки їм ще доступний оригінальний матеріал. Чим об'ємнішим ставатиме матеріал і чим більше дослідників прилучатиметься до його опрацювання, тим важчим, але також і нагальнішим буде завдання уніфікації методології. Лише за такої умови буде можливо порівняти між собою результати окремих досліджень та покласти їх в основу загальних теорій. І якщо за сьогоднішнього стану порівняльного музикознавства спроба вироблення наукової методології може видатися передчасною, то все ж доцільно вже тепер висунути на обговорення деякі пропозиції, перш ніж вельми потужна диференціація робочих методів унеможливить таке об'єднання. У порівняльному мовознавстві сьогодні одночасно використовують стільки різних систем фонетичного запису, що якоїсь уніфікації вже годі очікувати, тож для лінгвіста стає неймовірно складним студіювання окремих авторів через засилля різних за значенням діакритичних знаків. Також і особливості способу музичного вираження різних народів можна буде досить точно відобразити за допомогою європейського

нотного письма лише тоді, коли воно буде відповідно модифіковане та доповнене. Нотувати мелодії взагалі необхідно як тим, хто їх вивчає, так і тим, хто хоче передавати їх іншим.

I.

ВИБІР НОТНОЇ ГРАФІКИ.

§ 1. Загальні положення

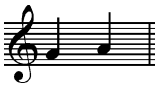
Потрібно обирати такі модифікації та доповнення звичайного нотного письма, аби вони якомога точніше передавали оригінал і водночас якнайменше спотворювали звичний нотний текст. Насамперед не варто залишати поза увагою практичний погляд: якщо ноти не гравіруватимуть, а друкуватимуть, то, щоб уникнути значних перевитрат, муситимемо обмежитися здебільшого вже наявним у відповідній друкарні набором літер і значків. Де ж доведеться відступати від звичних знаків, треба вибирати якнайпростіші, уніфіковані форми, які легше виготовити з погляду друкарської техніки і які не відвертатимуть уваги читача. Зважаючи на потужні виражальні можливості нашого нотного письма, також нові форми повинні бути максимально змістовними та, де це можливо, виведеними від звичних. Лише тоді їх можна буде легко вивчити і довго зберігати в пам'яті. Ощадливе використання та дискретна форма, розташування і розмір знаків повинні давати читачеві змогу за певних обставин їх попросту не помічати, складаючи собі загальне уявлення про мелодію. Нотний текст задля ясності не потрібно перевантажувати діакритичними знаками; постійні особливості музичної мови, які не викликають сумнівів, можна один раз описати в коментарі. Це виявиться необхідним зокрема тоді, коли зі зростанням досвіду настане значне збільшення та диференціація загалом використовуваного знакового матеріалу. Отож, наукову придатність нотацій можна буде забезпечити лише компромісом між доступністю та об'єктивною точністю; наразі ж, звичайно, годі побоюватися, що надмірна точність викладу зможе стримати поступ порівняльного музикознавства.

§ 2. Висота звука.

1. Нотоносець

Пропонуємо загалом залишити нашу звичну п'ятилінійну систему. Відстані, тобто проміжки, між нотними лініями та уявлення

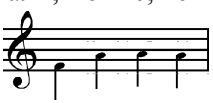
про інтервали пов'язані між собою такими міцними асоціаціями, що вкрай важко буде вивчити будь-яку зміну значення нотоносця, і це



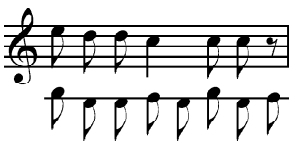
постійно спричинюватиме плутанину. Наприклад, дві сусідні лінії або проміжки означають для нас завжди терцію. Коли б для того, щоб мати змогу відобразити чвертьтони, вставити поміж звичні лінії нотоносця допоміжні лінії, навіть тонші, то для ока секунди легко видаватимуться терціями. Окрім того, збільшення ліній взагалі збиває з пантелику; також, щоб відобразити нотами висоту звука приблизно з такою ж точністю, як її можна визначити шляхом фізичних вимірювань, довелось би використовувати надто велику кількість ліній: так, лишень для відображення однієї восьмої тону відстань між лініями мусила б означати чвертьтони й, отже, замість наших п'яти потрібно було б залучити 27 ліній.

Сказане щодо інтенсивного стосується також екстенсивного розширення нотоносця (збільшення кількості ліній за умови збереження значення відстаней між ними). Комбінація обох типів розширення в результаті дає такий нотний текст, який неможливо читати, а потрібно вивчати як таблицю. Ось чому ми не можемо погодитися з нотацією Б.І. Ґ і л м а н а , яку він застосував у своїй найновішій публікації[1].

Інший Ґілманів метод диференціації вираження значення висоти звука полягає у тому, що нотні голівки стоять або, як звично, посередині між лініями, або ж наближено до верхньої чи нижньої лінії, торкаючись її. І цей спосіб, придатний лише за умови, що всі проміжки між лініями означають однакові інтервали, – отже, не в нашій звичайній п'ятилінійній системі, – пов'язаний з різноманітними незручностями; написання, набір (гравіювання) та коректурна вичитка таких нот дуже ускладнені, а виготовлення верстки можливе лишень великим коштом.



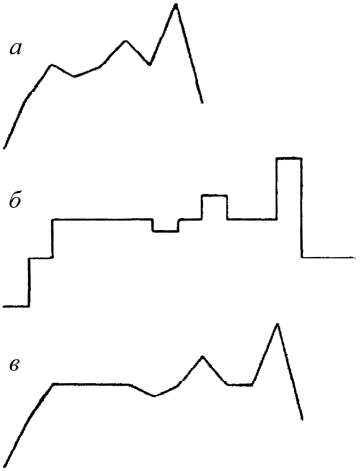
Для відображення ритмічного супроводу (барабан, плескання в долоні і т. д.), за наявності лише одноманітного звуку чи шуму, можна записувати удари попросту як ноти без допоміжних ліній під нотним станом; при двох чи трьох різних звукових висотах або тембрах достатньо однієї допоміжної лінії під нотним станом, на, над чи під якою розміщуватимуться ноти.



[1] *Hopi Songs. A Journal of American Ethnology and Archaeology*. Vol. V, 1908.

У деяких випадках для порівняння багатьох мелодій доцільно унаочнювати подібності та відмінності мелодичного руху в формі кривої. При цьому висоту звука тут позначатимемо завжди як ординату, час – як абсцису. Якщо є потреба подати картину звукового руху без огляду на точну висоту і тривалість кожного окремого звука, то можна, як Ґ і л м а н (див. цитовану працю), зобразити звуки в однакових абсцисних інтервалах, і також при цьому повторення того самого звука не брати до уваги (пор. рис. 1, а). Євгенія Л і н ь о в а[2] окремі звуки позначає не точками, а горизонтальними (паралельними до осі абсцис) лініями, довжина яких відповідає часовим значенням; кінцеві точки звукових відрізків вона з'єднує вертикальними лініями (пор. рис. 1, б). Прямі кути, які утворюються внаслідок цього, навіюють картину якогось ломаного, поривчастого руху, що взагалі-то не завжди відповідає враженню від мелодії; окрім того, потрібно постійно пам'ятати, що вертикальні лінії, незважаючи на їх просторову протяжність, згідно з їхнім значенням не мають такої часової протяжності. Тому, мабуть, було б доречно об'єднати переваги обох методів, зокрема висоту звуків наносити як точки в абсцисних позиціях, що відповідають тривалостям, і поєднати їх лініями (пор. рис. 1, в). Загалом же, також і за такого способу відображення не можна забувати, що він лише унаочнює загальну картину руху мелодії і не покликаний передавати кожен окремий момент акустичного враження.

Рис. 1. (Пісня „Madel, ruck, ruck, ruck)



Яку б нотаційну систему для підвищення точності чи наочності ми не обрали, поряд із цим незамінним завжди залишатиметься записування у нашому звичному нотному письмі, оскільки лише в такий спосіб можливо зафіксувати психологічно часто важливе суб'єктивне трактування мелодії виконавцем.

[1] *The Peasent Songs of Great Russia*. St. Petersburg, *Imp. Acad. of Science*. (Англ. видання: London, David Nutt, 1905).

2. Ключі

Кількість ключів, якщо можливо, потрібно обмежити. У більшості випадків обходяться скрипковим ключем (*g*-ключем); а щоби, незважаючи на це обмеження, уникнути надміру додаткових ліній, достатньо позначити транспонування з вищих або нижчих октав за допомогою абревіатур 8^a (16^a) чи 8^a b^a (16 b^a). Звичайно прийняті для тенорової партії модифікації скрипкового ключа – наприклад, розміщення на початку нотоносця тенорового ключа, подвійного скрипкового ключа чи зовсім інших позначень[1] – будуть, відповідно, зайвими.

Лише при багатоголоссі й антифонному співі, особливо коли голоси розташовані далеко один від одного, буде краще поряд зі скрипковим ключем використовувати також басовий ключ (*f*-ключ). Комбінація багатьох скрипкових ключів, власне коли кожен із них має позначати різні октави, не полегшить сприйняття партитури читачеві, звиклому до піаніно.

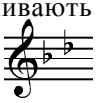
3. Знаки альтерації

Зокрема бажано знати теж абсолютну висоту звуків мелодій, щоб за потреби можна було визначити у вокальних творах діапазон голосу, в інструментальних творах – стрій (зокрема натуральний стрій); проте цієї висоти звуків не обов'язково повсякчас дотримуватися також і в нотації. Навпаки, щоб спростити нотний текст для записувача й читача, зручно транспонувати мелодію у тональність з невеликою кількістю знаків альтерації. При цьому, звісно, зайве наголошувати, що для в с і х мелодій потрібно обрати однаковий головний устій (*c*), а також, що їх завжди слід транспонувати у тональність з найменшою кількістю знаків альтерації. Мелодичний головний устій *c* часто може лежати в основі такої гами, яку вдається записати лише з багатьма знаками альтерації (пор. розділ II, 2). В іншому випадку знову ж таки виникають додаткові труднощі у зв'язку з тим, що часто доводиться обирати віддалену тональність, яка надто вже сильно контрастує з реальною висотою звуків. Дослідник, зокрема коли він володіє абсолютним слухом і лише незначною

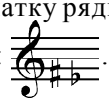
[1] Так заведено в Англії, пор.: W o o l d r i d g e . *Oxford History of Music* (подвійний скрипковий ключ).

мірою спроможний абстрагуватися від дійсного звучання, змушений буде під час слухання або безперестанку транспонувати, або ж опісля переробляти свій запис; в обох випадках це призводить до затрати часу та помилок. Найкраще буде обрати „тональність", найближчу до реальної, при цьому однак з малою кількістю знаків альтерації, наприклад, *g* замість *as*, *f* замість *fis*. Де ж залежить на особливій точності, реальну висоту звука можна вказати у примітках.

Спосіб використання ♯ та ♭ здебільшого зумовлений європейськими мелодичними, іноді гармонічними уявленнями; ми, наприклад, не написали б так: $d^1 - f^1 - ais^1 - d^2$ чи так: *dis – fis – b – h*, але так: $d^1 - f^1 - b^1 - d^2$ і так: *dis – fis – ais – h*. Обмеження лише одним-єдиним знаком альтерації (♯), як це, наприклад, намагається зробити Б. Ґ і л м а н [1] задля уникнення будь-яких здогадів, видається нам занадто вже строгим заходом. Оскільки головне завдання нотного тексту – викликати звуковий образ мелодії – не буде виконане через трудність відчитування незвичних звукових ходів, а виразні інтервали, як квінти і кварти (*ais* – f^1, *f – ais*), також вагомі в екзотичній музиці, заледве чи стануть помітними. Тому щодо знаків альтерації ми пропонуємо якомога тісніший зв'язок із європейським способом запису. Тональність з одним приключевим знаком позначатимемо не *ais*, а *b* (і т. д.); при послідовності висхідних півтонів писатимемо ♯, при послідовності низхідних півтонів – ♭; оспівування головного устою *g* півтонами *g – as – g – fis – g*, але не *g – gis – g – ges – g*. Знаків для подвійного підвищення чи пониження (𝄪 і 𝄫) потрібно уникати взагалі.

При регулярному повторенні альтерацій значки ♯ та ♭ можна поставити на початку рядка після ключа. Проте потрібно взяти собі за правило, що ми ніколи – через звичку визначати європейські „тональності" – не писатимемо знаків альтерації для звуків, яких насправді немає в мелодії. Так, у мелодії, побудованій винятково зі звуків п'ятиступеневого ладу *f – g – a – c – d*, не проставлятимемо ж о д н о г о ♭ на початку нотоносця. З цього правила випливають інколи такі незвичні для нас комбінації знаків альтерації, як  чи .

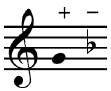
[1] *Zuci Melodies. A Journal of American Ethnology and Archaeology*, Vol. 1.

Для тонів, що виступають у межах нотоносця в двох октавах (у скрипковому ключі це *e* та *f*), потрібно виставляти знаки альтерації на початку рядка там, де вони дійсно з'являються в мелодії. Наприклад:  .

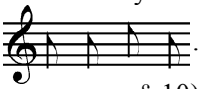
Якщо альтеровані звуки є в обох октавах, то вистачає звичайного простого зазначення тональності у верхній половині нотного стану.

Для позначення звуків, які припадають поміж півтони нашої системи, ми пишемо наступну ноту зі значком + або – над нотоносцем (також тоді н а д нотоносцем, коли нота написана штилем вгору, щоб діакритичні знаки не стикалися з пісенним текстом, позначеннями динаміки тощо). Де це необхідно й технічно можливо з друкарського погляду, більше чи менше підвищення або пониження можна розрізняти за допомогою більших чи менших значків + та – . Рішення про те, чи для певного проміжного звука наступну нижчу ноту потрібно записувати підвищено або наступну вищу – понижено, варто приймати не лише виключно на основі того, яка із сусідніх нот лежить найближче до цього проміжного звука, а радше враховуючи структурне порівняння паралельних місць, суб'єктивне мелодичне сприйняття та ін. Де це важливо, реальне звучання можна також спеціально представити у формі частот коливань і т. д. (пор. розділ IV).

Коли підвищення (пониження) трапляються лише випадково, то їх зазначаємо у відповідному місці мелодії; коли ж таке відхилення є постійним упродовж усього твору, то значок + (–) разом зі знаками альтерації можна винести на початок нотоносця. Якщо відхилення стосується звука, вже підвищеного або пониженого знаком альтерації, то + (–) ставимо над цим знаком; якщо підвищення (пониження) стосується звука без знака альтерації, то відповідну ноту записуємо без штиля як (чорну) голівку зі значком + (–) перед іншими знаками альтерації на початку нотного стану (написання ноти з каудою – наприклад, чвертьноти – викликає непорозуміння; пор. Dom I. Parisot. *Rapport sur une Mission Scientifique en Turquie d' Asie,* Paris, Leroux, 1899).



4. Невизначені звукові висоти

У багатьох музичних творах почасти через якість фонограм, почасти через манеру виконання співців трапляються звуки, висоту яких точно визначити неможливо. Якщо йдеться про помилки фонограми (подряпини, резонансні звуки та ін.), то над відповідною нотою ставимо ?. Коли висота звука невиразна, що трапляється з дуже короткими, слабкими звуками та шумами, то нотну голівку беремо в дужки ( ). Якщо ж висоту звука, як у парландо і т. п., встановити зовсім неможливо, то ми задовольняємося вказівкою ритму за допомогою нот без голівок . Усе ж на основі розташування цих нотних фрагментів можна інколи натякнути на приблизну висоту звука та мелодичний рух:  . (Про використання кривих ліній в особливих випадках пор. § 10).

Завжди, де є можливість, структурно викінчуємо відсутні чи невиразні ноти за допомогою порівняння паралельних місць; кон'єктури такого типу позначаємо, беручи голівки нот у к л я м р и .

§ 3. Манера виконання

Терміном „манера виконання" ми охоплюємо спосіб поєднання звуків (фразування) і тембр у найширшому значенні цього слова[1]. Обом [цим явищам] позаєвропейські народи надають такого великого значення, що вони заслуговують на особливу увагу та якомога точнішу нотацію. Однак саме в цьому наше європейське нотне письмо особливо бідне, а тому є потреба надалі вдосконалювати і доповнювати наступну невелику таблицю, в якій ми на основі нашого попереднього досвіду виклали найважливіші способи виконання.

1. Фразування

для різних текстових складів,

для тих самих текстових складів,

[1] Таке охоплення рекомендоване тому, що тембр і поєднання звуків психологічно й об'єктивно тісно поєднані між собою; динаміку і темп, які у нас здебільшого зараховують до манери виконання, потрібно розмежовувати чіткіше, а тому їх доцільно обговорити в окремих параграфах.

стакато (уривчасто),

портато (повільно, не мірно, між стакато і легато),

легато (зв'язно),

глісандо (дуже зв'язно, плавно),

глісандо з невизначеної висоти звука вниз до визначеної,

глісандо з невизначеної висоти звука вверх до визначеної,

глісандо з визначеної висоти звука вниз до невизначеної,

глісандо з визначеної висоти звука вверх до невизначеної,

мольто глісандо (виючи),

ритмічні пульсації, придихово (кількість крапок відповідно до пульсацій!),

ритмічні пульсації, м'яко,

ритмічні пульсації, гостро,

ритмічні пульсації, дуже гостро,

неритмічне тремоло,

парландо (див. також „Висота звука"),

парландо зі слабким звуковисотним забарвленням,

чутний вдих.

Інші позначення манери виконання, як „схвильовано", „виразно" та ін., а також усі зумовлені особливою технікою гри на інструменті („pizzicato"), зазначаємо словами, за змогою, скорочено над нотним станом або в коментарі, якщо вони використовуються постійно.

2. Тембр

Для позначення тембру маємо в нашому нотному письмі ще менше знаків, ніж для вираження фразування. І хоч наше сприйняття звукового забарвлення дуже тонко диференційоване, й саме цей момент має першорядне значення в естетичному плані, все ж майже всі позначення тембру похідні або від джерела звуку („трубоподібний"), або ж запозичені з інших чуттєвих сфер („похмуро", „різко"). Ті нечисленні в нашій нотації звичні позначення тембру означають передусім особливу техніку, а вже потім задумане забарвлення. Тому також і для екзотичної музики ми можемо запропонувати лише позначки певних технічних мистецьких прийомів. Так, знак °, загальноприйнятий у нас для флажолета, можна було б ставити над усіма звуками, які вирізняються аномальним тембром, що проявляється здебільшого випадково: отже, для фальцету, природних звуків духових інструментів, для відлуння ударів гонга і т. п. Якщо ж потрібно розрізнити більшу кількість особливих тембрів, то можна спочатку поставити над нотою × або ж інші букви. На особливу увагу заслуговує техніка гри на барабані, у якій часто грають без паличок голими руками. Ми розрізняємо удари по краю та середині барабанної мембрани за допомогою нот, написаних штилями догори чи донизу. Удари долонею позначаємо над нотою значком °, фалангами пальців – ∧. Удари кінчиками пальців не позначаємо.

Темброві відмінності барабанних звуків можна представляти також у той самий спосіб, що й різниці у висоті звуків (див. § 2, 1).

§ 4. Мелізми

Ретельне виписування всіх мелізмів, особливо в їхніх точних ритмічних рисунках, є надзвичайно виснажливою роботою, що вимагає багато часу. Найчастіше вистачає записати мелізми маленькими нотами невизначеної тривалості і то, мабуть, лишень у вдало підібраних зразках. У такий спосіб краще виявляється також головна мелодія у творах із багатьма прикрасами. З іншого боку, якщо взагалі відмовитися від відображення мелізмів, то виникає небезпека неповного опрацювання використаного звукового матеріалу в творі, оскільки деякі його звуки трапляються лише у прикрасах. Окрім звичних позначень (*tr*; ∿, ∿ і т. д.), на сьогодні показали себе корисними ще й такі:

tr трель з верхнім звуком.

tr трель з нижнім звуком.

форшлаг невизначеної висоти звука.

невизначена в'язка мелізмів, по змозі надати форму відповідно до руху звука (і т. д.).

kr горлове тремоло.

dr палатальне тремоло ([як у нім. слові] „Schauspieler-r").

br білабіальне тремоло ([як у нім. слові] „Kutscher-r").

Акцентовані форшлаги потрібно виписувати завжди: або .

§ 5. Динаміка

Ступені сили звучання, які рівномірно проглядаються в усьому творі або зумовлені специфікою інструмента, подаємо не в нотах, а в коментарі. Зміну сили натомість позначаємо в нотному тексті звичними скороченнями: *ppp, pp, p, mf, f, ff, fff*. Ці знаки потрібно якомога ближче присунути до того нотного стану, якого вони стосуються, а саме розмістити під нотним станом, якщо вони не стикаються з пісенним текстом чи іншими знаками. Відповідний ступінь сили залишається незмінним – без позначення трикрапкою ... – до появи нового символу. Зростання і спадання гучності позначаємо за допомогою значків < або > і ніколи „*cresc*.", „*dim*." Акценти позначаємо значком >, а саме: слабкі – (>), середні – >, сильні – >; значки акцентів стоять завжди н а д наголошеною нотою. Вони стосуються лише динаміки мелодії; натомість ритмічні наголошення за допомогою плескання в долоні, барабанних ударів і т. п. відображаємо під нотним станом нотами як окремий голос (пор. § 2, 1). Раптове піано окремих звуків позначаємо аналогічно до sforzato значком „*p* <" над нотою. Значок [>] стосується акцентів, що є наслідком суб'єктивної ритмізації, яка об'єктивно невиразна.

§ 6. Ритм

Ритмічне членування екзотичних мелодій є особливо важким через те, що вони здебільшого дуже складні, і ми лише зрідка віднаходимо достеменні засади розуміння ритмічних намірів екзотичних музикантів. Розподіл можна провести за такими принципами.

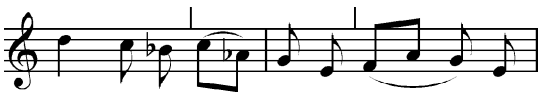
1. За динамічними акцентами. Якщо вони задані плесканням в долоні, барабанними ударами і т. д., то членування потрібно орієнтувати насамперед за ними.

2. За мелодично та ритмічно подібними групами. Ці групи не обов'язково повинні бути однакової довжини.

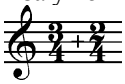
3. За однаковою кількістю часових одиниць. Цей поділ на „такти" однакового розміру в нашому розумінні можемо використовувати лише тоді, коли його вдається здійснити природно, поєднавши до того ж з першими двома принципами. У жодному випадку не можна орудувати цим принципом педантично: часто якийсь мотив повторюється у збільшенні або ж зменшенні, і через суворе дотримання поділу на однакові такти образ мелодичної групи буде зіпсовано.

Питання про те, якому виду ритмічного групування надавати перевагу, вирішується передовсім на підставі структурного порівняння повторів і варіантів.

Окремі ритмічні групи розмежовуємо тактовими рисками. Те, що знаходиться поміж двома тактовими рисками, означатиме, отже, певну мелодично-ритмічну єдність; лише там, де потрібно охарактеризувати затакти, затактну ноту пишемо перед тактовою рискою, хоч мелодично вона власне належить до наступного такту. Різні можливості інтерпретації зазначаємо подвійним нотуванням відповідних місць або короткими вертикальними рисками над нотним станом.



Для внутрішнього членування більших ритмічних груп слугують пунктирні тактові риски (пор. § 8). Якщо за допомогою жодного із названих принципів провести задовільне групування не вдається, то тактову риску потрібно ставити лише після каденції вкінці побудови.

Тактовий розмір при витриманому ритмі можна зазначити на початку твору; так само чинимо й за умови постійного чергування двох тактових розмірів (напр.: )[1]. Для одиничних винятків тактів і при нерегулярному чергуванні тактового розміру задля кращої наочності рекомендуємо записувати його над нотним станом посередині відповідного такту. Взятий у дужки тактовий розмір на початку нотоносця означає, що членування до певної міри неточне чи то через значну ритмічну свободу, чи то через розміщення акцентів, яке суперечить зазначеному розміру.

Отже, маємо такі позначення:

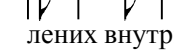
$\frac{3}{4}, \frac{6}{8}$ регулярне поперемінне чергування обох тактових розмірів;

$\left(\frac{3}{4}\right)$ переважно такт на $\frac{3}{4}$, іноді у нашому сприйнятті $\frac{6}{8}$, або зі вставним $\frac{5}{8}$ тощо;

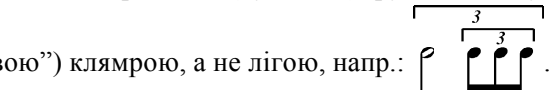
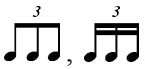
$\left(\frac{6}{8}\right)$ переважно такт на $\frac{6}{8}$, іноді у нашому сприйнятті $\frac{3}{4}$, або зі вставним $\frac{5}{8}$ тощо;

$\frac{3}{4}\left(\frac{6}{8}\right)$ імовірно $\frac{3}{4}$, можливе також наближення до $\frac{6}{8}$;

$\left(\frac{3}{4}, \frac{6}{8}\right)$ чергування обох тактових розмірів, поділ загалом непевний.

Групування тривалостей, за змогою, треба записувати якнайлегше для сприйняття, наприклад, не так: , але так:  (для позначення затримок (синкоп), цілком позбавлених внутрішньої пульсацій, ми надаємо перевагу подвійним лігам перед звичайними). При переважно трійковому групуванні тривалостей з окремими вкрапленнями двійкових груп останні краще записувати дуолями, напр., замість .

[1] Пропонуємо замість $\mathbf{C}$ чи $\mathbf{¢}$ завжди писати $^4/_4$ чи, відповідно, $^2/_4$.

Ноти, які належать до тріольної (дуольної) групи, об'єднуємо кутовою („груповою") клямрою, а не лігою, напр.:  . У вісімках і шістнадцятках, записаних штилями вгору й об'єднаних ребрами, клямри групування не потрібні взагалі, напр.:  .

Барабанні ритми нотуємо лише однаковими тривалостями, отже, так або так ; ще так , але не так . Паузи мусимо записувати відповідно до ритмічних одиниць, отже, так , а не так: , позаяк не можна нав'язувати паузам власну ритмізацію (групування). Для висновків про суб'єктивну ритмізацію натомість важливо підрахувати також довші паузи (наприкінці побудов), щоб побачити, чи вони підпорядковуються тактовій схемі, чи не мають жодного лічильного значення.

Паузи, структурно доповнені за аналогією до повторів чи варіантів певного сегмента (мотиву), стоять у клямрах [𝄽][1]. Доповнення пауз на догоду правильній тактовій схемі, якщо ці паузи не підтверджені варіантами, вважаємо неприйнятними. Короткі паузи, які не мають лічильного значення (паузи для взяття дихання), позначаємо значком ∨ над нотним станом.

§ 7. Темп

Якнайточніші дані про темп важливі насамперед у зв'язку з його великим значення для характеристичної виразності музичного твору; далі – для оцінки інструментальної та вокальної техніки. Якщо можливо, потрібно визначити темп за допомогою метронома[2] і саме в багатьох місцях мелодії. Так само позначкою метронома потрібно вказати на зміну темпу. За дуже вільного ритму темп вдається визначити приблизно здебільшого в якомусь чіткіше ритмізованому місці. У такому випадку позначку метронома пишемо в дужках ( ). Тому такі позначки, як „Allegro", „Andante" та ін., є зайвими, відтак їх через невизначеність потрібно уникати. За вільного ритму інколи потрібно допомагати собі такими висловами, як

[1] (𝄽) натомість стосується варіантів, пор. § 12.

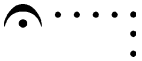
[2] Де фонографічний запис неможливий, ритм можна задати за допомогою плескання у долоні і визначити кількість ударів за хвилину.

„повільніше", „швидше" і т. д. Такі написи, як „марш" і подібні, виправдані лише тоді, коли їх подають самі музиканти, або ж вони вказують на дійсне використання музичного твору (пор. § 12, „Заголовок").

Для дрібних темпових відхилень, зумовлених не виконавською експресією, а виявлених завдяки спостереженню за варіантами та постійним ритмом, слугують такі значки:

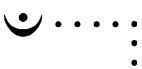
подовження одного звука,

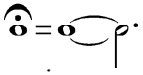
незначне подовження одного звука,


= ritenuto або più lento (для короткого відрізка),

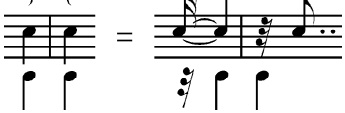
вкорочення одного звука,

незначне вкорочення одного звука,


= più presto (для короткого відрізка).

Кінцеві фермати, так само як і паузи (див. вище), потрібно підраховувати і за змогою позначити цифрою, яка вказує кількість часових одиниць, що припадають на цю фермату, наприклад: 

Дещо передчасні чи запізнені вступи голосу порівняно з іншими (зокрема при барабанному супроводі), що неймовірно ускладнили б нотний текст, якщо б їх записати синкопами, можна позначити за допомогою значків) (передчасність) та ((відставання) зверху над нотним станом перед відповідною нотою, наприклад:



§ 8. Побудова

Під побудовою ми розуміємо групування мелодичних мотивів у більші періоди. Запропоновані Гуго Ріманом розділові знаки над нотним станом (, ; .) видаються нам не цілком примітними для того, щоб унаочнити групування у періоди. Тому ми надаємо перевагу модифікаціям подвійних рисок, а саме: , відповідно до обсягу періоду й одночасно важливості пунктуації.

Вельми наочним, зате також часто місцезатратним, а тому й коштовним, є виклад нот за мелодичними рядками, при цьому аналоги за змогою потрібно розміщувати один під одним[1].

Окремі частини мелодії та періоди можна позначити за допомогою букв над нотним станом (на початку частини), зокрема буквами *A, B, C* для більших, *a, b, c* – для менших періодів, мотивів та окремих тактів.

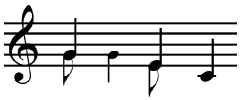
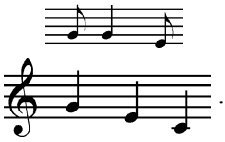
Варіанти можемо розрізняти за допомогою індексів, наприклад: A_1, A_2 і т. д. (але не *A'*, *A''*, *A'''*!), при цьому власне першу частину потрібно одразу ж позначити A_1, а не *A*.

У випадку, якщо барабан або якийсь інший супровідний голос має інакшу будову, ніж основний, то його треба позначити курсивними або евентуально грецькими літерами[2]. Повторення частин мелодії зазначаємо, як звично, :‖, а кількість повторень вказуємо наприкінці частини зверху над нотоносцем, наприклад: :‖ 4x або :‖ 4 рази .

Репризи частин мелодії поміж новими періодами виписувати немає потреби; достатньо зазначити їх літерами у нотному стані, наприклад: A3 B A1. Під час транскрибування фонограм позначку ‖ як кінцевий знак ставимо лише при реальному закінченні мелодії; якщо транскрипція перервана раніше, це потрібно зазначити абревіатурою „і т. д.”; якщо транскрипція розпочинається не з реального початку мелодії, то на початку потрібно виставити крапки . . . . . .

§ 9. Варіанти

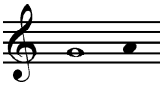
Незначні варіанти можна вписати всередину нотного стану поміж головними нотами у вигляді маленьких нот (які прийнято для форшлагів). Якщо цей спосіб затемнює нотний текст, тоді варіанти краще записати на додатковому нотоносці над основним нотним станом, напр.:

не так:  , але так:  .

[1] Пор.: Natalie C u r t i s . *The Indians' Book*, New York a. London, Harper a. Brths. 1907 та P. W. S c h m i d t y: *Anthropos*, Bd. I (P. Fr. W i t t e . Lieder und Gesänge der Ewhe-Neger).
[2] У деяких друкарнях вони відсутні та невідомі багатьом гравіювальникам нот!

Дуже значні, дуже розлогі або (та) надто часті відхилення найкраще подавати in extenso та зокрема у формі „порівняльної партитури", тобто записувати відповідні такти один під одним, але не поєднувати їх тактовими рисками. Короткі й одиничні, утім значущі варіанти можна подати під нотним текстом як виноски (з указівним індексом у головній мелодії). Зазвичай достатньо подати як „головну мелодію" один з найчастотніших варіантів (здебільшого таким буває перше або особливо виразне повторення) з доданням найзначніших відхилень. Однак іноді теоретичний інтерес становлять також у с і старанно зареєстровані варіанти. На основі порівняння варіантів можна зокрема з'ясувати те найсуттєвіше в мелодії, що не допускає жодних змін („рага" індійців), а ще – в який спосіб певна мелодія може бути змінена, не втративши для виконавця своєї характерної форми („якості образу"). На особливу увагу заслуговують ті варіанти, які були записані від різних індивідів або ж від того самого індивіда в різний час. Потрібно взагалі уникати конструювання мелодичних типів, зліплених з фрагментів різних варіантів (приміром, найчастотніших).

Дрібні варіантні зміни окремих звуків можна позначити над відповідною нотою значками (♯), (♭), (♮), (+), (–) для звуковисотності, (>) – для динамічних акцентів.

Якщо якась частина мелодії складається лише з речитативного виконання на одному чи двох звуках без цікавих музичних деталей, то такий речитатив шкіцуємо зазначенням основних звуковисотностей за допомогою нот без штилів, а саме 𝅝 – для важливіших (частотніших), 𝅗𝅥 – для менш важливих звуків, наприклад, реч[итатив]:  .

§ 10. Багатоголосі музичні твори

При постійному чергуванні або лише поодиноких проявах співзвуч обидва голоси записуємо на о д н о м у нотному стані, але штилями в різні боки; окрім того, щоразу вступ нового голосу зазначаємо ремаркою або літерою, наприклад., *Ges.* або *G.* (Gesang)*, *Fl.* або *F.* (Flöte)**. При наскрізному багатоголоссі, зокрема коли

* Спів.

** Флейта.

задіяно більше, ніж два голоси, й самостійному (контрапунктному) голосоведенні рекомендуємо партитурну форму. Голоси, що рухаються в унісон або паралельними октавами, можна записувати в одному рядку, навіть якщо вони належать різним інструментам. Коли ж немає змоги слідувати за усіма голосами упродовж усього їхнього звучання, можна запомогти собі, записуючи окремі виразні місця другорядного голосу спеціальними нотними знаками (як-от мензуральними нотами у нотному стані головного голосу. Дубльовані звуки чи акорди, навіть якщо вони розподілені на різні інструменти того самого виду, позначаємо за допомогою нотних голівок під одним штилем.

У складних багатоголосих творах доцільно крім партитури ще спеціально записати також музичне враження, що його викликають перемінні вступи та закінчення різних голосів[1].

§ 11. Співаний текст

Співані тексти не тільки мають мовознавче та літературне значення, але й цікаві також своїм відношенням до мелодії. Часто заради мелодії окремі склади тексту розтягують, інші ковтають; так само музичний мотив часто мелодично чи ритмічно змінюють, розширюють, вкорочують або фігурують відповідно до тексту. У мовах зі звуковисотними наголосами, тобто у яких значення слова почасти залежить від звукової висоти складу, як це має місце в китайській, мові еве і т. п., відношення мовних звуковисотностей до музичних становить спеціальну дослідницьку проблему. Утворення мелодичних мотивів часто зумовлене текстом. Про характер музики годі отримати хоч яке-небудь пояснення, окрім як з тексту. Тому, де тільки можливо, до співаної мелодії потрібно додавати транскрипцію слів. Ідеальною є коректна фонетична транскрипція з філологічним коментарем, підрядниковим (дослівним) перекладом та змістовним (за змогою ритмічним) переспівом. Запис тексту за однією лише фонограмою майже неможливий (навіть при знанні мови), оскільки багато звуків мови сильно змінюються саме під час співу: випадають шиплячі та фрикативні звуки, голосні варіюються залежно від висоти співаних звуків і т. д. Записувати текст з

[1] Пор.: S t u m p f. Tonsystem und Musik der Siamesen, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft 3, 1901.

проказування самого співця, особливо від т. зв. примітивів, дуже складно, бо для них текст і мелодія творять настільки нероздільну єдність, що вони ніколи не виголошують самих лишень слів, а тому без мелодії можуть відтворити їх з великим зусиллям. Унаслідок цього безпосередній запис тексту часто істотно відрізняється від звучання фонограми. Склади або звуки, невиразні або відсутні у фонограмі, беремо у дужки ( ); ті ж, які чуємо у фонограмі, але які відсутні у надиктованій транскрипції, пишемо у клямрах [ ]. Довго витримувані голосні або складотвірні звуки позначаємо ——— або – – – – – ; поділ слів здійснюємо за фонетичним, а не морфологічним принципом. Напр.:

la - - - - mpe для дзвінкого, розтягненого a,
lam - - - - pe для дзвінкого, розтягненого m,
lamp - - - - e для коротких складів.

§ 12. Заголовок

Як заголовок для окремих нотних прикладів потрібно вибирати лише такі назви, які максимально незалежні від суб'єктивної сваволі дослідника, отже, це – або назва, яку подав особисто сам музикант, або найменування за категорією, визначеною метою виконання („танцювальна пісня", „трудова пісня"), або резюмований з тексту (без дописок!) виклад словесного змісту („Лисиця і Гусак"), або ж, нарешті, початок тексту мовою оригіналу чи в перекладі. Натомість будь-яке позначення, зроблене на основі гаданого музичного чи літературного характеру, буде необґрунтованим („меланхолія"). Якщо ж жодний з вище названих різновидів найменування не підходить бездоганно, то задовольняємося зазначенням музичної категорії (хор, спів, соло флейти), яку і в інших випадках також потрібно вказувати в підзаголовку. Варто взяти собі за правило всі місцеві назви перекладати і пояснювати у коментарях: адже люди із загальною освітою не зобов'язані розуміти всі іноземні слова.

§ 13. Упорядкування нотного матеріалу

Лексичне упорядкування мелодій навіть для європейської народної музики ще не є остаточно вирішеною проблемою. Щодо екзотичної музики труднощі зростають ще й тому, що для неї непридатні такі загальноприйняті класифікаційні принципи, як „dur і moll", „тоніка" і т. д. У більшості випадків, звичайно, матеріалу поки

що не настільки багато, щоби взагалі постала необхідність його „лексичного" упорядкування; також ґрунтовне наукове опрацювання продукує щораз більшу кількість різноманітних класифікаційних засад, рівнозначність яких ускладнює вибір котроїсь з них. Та все ж можна рекомендувати певні класифікації, які дають змогу наочно представити і типово музичне, навіть якщо в їхній основі й лежать позамузичні принципи.

1. Матеріал з більшого географічного регіону потрібно групувати у першу чергу етнологічно за племенами. При цьому треба зважати власне на культурну спорідненість, яка в кожному разі важливіша, ніж географічна, політична чи расова спільність.

2. Класифікація за призначенням (обставиною використання) музичного твору: релігія, війна, свято, робота, лікування, любов, гра, відпочинок і т. д.[1]

3. Класифікація за джерелом звуку: сольний спів, хоровий спів, інструментальне соло, оркестр і т. д.

4. Класифікація за зростанням музичної складності рекомендована тоді, коли перші три класифікаційні типи неможливі або не мають сенсу, або ж коли якийсь певний музичний фактор заслуговує на особливий інтерес, або, нарешті, коли за більшої кількості матеріалу необхідний дальший розподіл. Який саме чинник у зростанні його складності потрібно виділити – звуковий матеріал, звукоряд, мелодику, багатоголосся, ритм, будову – можна визначити лише в кожному конкретному випадку.

II.

ТЕХНІКА ЗАПИСУ

Загалом сьогодні для збирання екзотичних музичних зразків застосовують фонограф, переваги якого обговорювали вже достатньо часто й ґрунтовно[2]. Де ж фонографічний запис із якихось причин неможливий, потрібно обходитися записуванням зі слуху. Цей метод за певних обставин має також свої переваги, і в жодному

[1] Довільна зміна значення (наприклад, перехід військової пісні у трудову) при такому принципі класифікації за певних умов може викликати труднощі.

[2] Пор.: S t u m p f , l. c.; A b r a h a m und H o r n b o s t e l . Über die Bedeutung des Phonographen für vergleich. Musikwissenschaft, Ztschr. f. Ethnologie, Bd. 36, 1904; G i l m a n , l. c.; Ch. S. M y e r s . *The Ethnological Study of Music, Anthropological Essays presented to E. B. Taylor*, Oct. 1907.

випадку не варто відкидати його цілком, якщо користуватися ним з необхідною обережністю та старанністю. Найкраще, якщо дослідник сам вивчить співи чи інструментальні твори такою мірою, що зможе відтворити їх на втіху місцевим жителям. На критиків потрібно обрати собі осіб з особливим музичним обдаруванням (знову ж таки на думку їхніх співвітчизників) і також мати певність, що похвала не буде результатом самої лишень чемності чи відсутності інтересу. У такий спосіб можна найпевніше з'ясувати, що для самих місцевих жителів є найсуттєвішим у їхній музиці – їхній погляд часто істотно відрізняється від європейського (так, наприклад, для північноамериканських індіанців виконавська манера – голосовий тембр, глісандо і т. п. – важливіша, ніж коректне інтонування). Такий метод вивчення п о р у ч із фонографічним методом може бути також дуже повчальним, зокрема у випадку зі складною інструментальною технікою (напр., барабанні ритми), специфіку та відношення якої до конструкції інструмента і до мелодики можна пізнати лише у цей спосіб. Але навіть коли і немає змоги самому навчитися виконувати твір, можна теж зробити придатні записи, діючи з великою обережністю, самокритично та з багаторазовим контролем. А втім і цей метод потребує великого терпіння від учителя й учня, незвичайного музичного хисту, доброї мелодичної пам'яті, багато часу і також багато грошей.

Під час перенесення зафонографованих мелодій на наше нотне письмо нам видалися корисними такі заходи:

1. Спочатку один раз прослуховуємо фонограму повністю, нічого не записуючи, щоб отримати загальне враження від музичного твору (ритмічні особливості, рівень складності, часте повторення короткого мотиву, варіанти, що з'являються тільки пізніше, а також технічно кращі та гірші відрізки запису).

2. Потрібно підібрати собі зручну швидкість обертання валика, тобто таку, за якої і швидші звукові ряди ще добре піддавалися б аналізу, і яка теж не була б настільки повільною, щоб перешкоджати цілісному сприйняттю мелодичних мотивів. Оскільки у нотації потрібно уникати ускладнень, зумовлених надміром знаків альтерації (див. розділ I, § 2, 3), то дослідникові з абсолютним слухом у процесі визначення висоти звука (швидкості обертання) необхідно звернути увагу ще й на таке: мелодичний устій потрібно встановити на висоту, що точно збігається з індивідуальною настройкою абсолютного слуху та вимагає якомога менше знаків альтерації для інших звуків мелодії.

3. Треба уникати попередніх ескізів окремих частин мелодії. Те, що бачиш перед собою написане чорним по білому, настільки сильно впливає на подальше сприйняття почутого, що часто буває важко вивільнитися з-під раніше занотованого сприйняття (інтервалів чи ритмів). Ми теж не вважаємо практичним спочатку записувати лише висоту звуків (нотними голівками без штилів), а лише потім – їхні тривалості, оскільки сприйняття ритмічними групами часто полегшує також визначення висоти звуків. Передусім потрібно спробувати зробити якомога повніший запис. Натомість поділ на такти або групи здійснюємо лишень у викінченому записі (пор. розділ I, § 6). Якщо на фонограмі ясні моменти чергуються з неясними, радимо розпочинати транскрипцію зі звуків, які вирізняються мелодично, динамічно або ж особливою чіткістю. Якщо у складних (особливо ритмічно) місцях сприйняття відмовляє, то їх потрібно на якийсь час відставити; у процесі подальшої роботи над твором іноді само по собі приходить правильне сприйняття істини, і труднощі, які спершу видавалися нездоланними, під час повторного розгляду зникають (див. також 8).

4. Невиразні або незвичні інтервальні ходи можна легше й точніше визначити, якщо звуки, що їх утворюють, прослуховувати окремо, раптово перериваючи фонографічну репродукцію (різким підняттям мембрани).

5. Одиничні, швидкі, ускладнені, вельми прикрашені мелізмами місця потрібно прослуховувати у повільнішому темпі.

6. Також складні ритми потрібно вивчати у повільному темпі з використанням метронома. Однак треба взяти собі за правило потім ще раз перевіряти такі місця в нормальному темпі, оскільки уповільнення та окремішне розтягування мелодії іноді призводить до такого її трактування, яке не справджується при швидшому темпі. Ритмічно зовсім неясні місця, збагнути які не допомагає жодна суб'єктивна ритмізація, інколи все ж вдається розібрати, якщо метроном налаштувати так, щоб його удари якнайчастіше збігалися зі звуками мелодії. Якщо одночасно зі складним мелодичним ритмом записано регулярні динамічні акценти (плескання в долоні, удари інструмента), то вигідно п е р е д транскрибуванням мелодії замалювати собі схему супровідних ударів і за нею записувати звуки мелодії. Так само можна вчинити і з багатоголосими музичними творами. Тут потрібно не аналізувати послідовні співзвуччя (як у правилі 3) та намагатися записати їх почергово, але замість того

зосередити увагу (за тембром) на певному голосі – насамперед найвиразнішому, і за н и м рухатися до кінця твору; потім так само зробити з іншими голосами. Чи записувати голоси нараз схематично, чи переслуховувати й занотовувати окремі голоси незалежно один від одного й лишень наприкінці – після повторного контрольного прослуховування – зводити до єдиної партитури, це потрібно вирішувати залежно від обставин.

7. Де наявний запис заспіваного тексту, там він теж може прислужитися для перевірки музичної транскрипції та з'ясування недочутих деталей (ненаголошені короткі звуки, слабкі пульсації та ін.). Було б добре, особливо у місцях фонограми з невиразним текстом, спочатку виписати т і склади, які прослуховуються, і тоді лишень, орієнтуючись на цей „акустичний" запис, зафіксувати реальний текст. Типові помилки „акустичного" запису тексту виявлять себе вже невдовзі; вони зумовлюються почасти вадами мовного апарату (зміни шиплячих та фрикативних звуків, деяких голосних, наприклад, *d* або *t* замість *s*, *ä* замість *i*), почасти музичним виконанням (ковтання складів тексту, зміна голосних через висоту співаних звуків), зрештою, почасти сприйняттям транскриптора (персеверація, асиміляція і т. д.)[1].

8. Важкі твори або місця потрібно перевірити повторно, найкраще, коли це зробить інший практик, не переглядаючи вже виконаної транскрипції. Недобре занадто довго затримуватися на якомусь одному важкому моменті, оскільки так легко можна заплутатися; краще після тривалої перерви зі свіжою увагою знову взятися за таке місце, і тоді воно висвітлиться зовсім по-іншому.

III.

ЗАМІРИ

Для точного, якомога об'єктивнішого визначення музичної системи можна звукометрично дослідити також фонограми. У першу чергу – інструментальних творів, а саме задля перевірки та замість безпосередніх замірювань інструментів з постійним строєм (флейта пана, флажолет, ксилофони або металофони, евентуально

[1] Персеверація: людина гадає, наприклад, що знову й знову чує вже один раз почутий приголосний звук; асиміляція: людина гадає, що у подібних за звучанням сполученнях чує склади чи слова рідної або ж якоїсь іншої відомої їй мови.

струнні інструменти зі с т а л и м и ладками). Для інструментів зі змінною інтонацією заміри зафонографованих звуків є взагалі єдиним надійним методом. Вокальні твори, особливо без супроводу, яким, цілком природно, властива мінлива інтонація, лише тоді можуть слугувати для визначення м у з и ч н о ї с и с т е м и , коли вибіркові проби (заміри! „того самого" звука у різних місцях) засвідчать достатню стабільність. Також і в цьому випадку найкраще визначити за змогою к о ж е н звук фонограми окремо; проте часто ми змушені обмежуватися лише достатньо виразними (сильними, довше витриманими) звуками. Але й при значних інтонаційних коливаннях заміри всіх звуків мелодії мають великий музично-психологічний інтерес. Змінні величини інтервалів зовсім не обов'язково повинні ґрунтуватися на цілковито „нечистій" інтонації, вони можуть підлягати певним музичним закономірностям, що їх не завжди усвідомлює сам співак[1] .

Для визначення частоти коливань використовують різні пристрої:

1. Звукомір Аппуна (велика кількість настроєних і точно відкаліброваних язичків з невеликою різницею в 2–5 коливань, які обдувають за допомогою спільної повітряної камери). Переваги: висока стабільність (значна незалежність від температури, вологості, тиску повітря), миттєве зчитування частот коливань. Недоліки: перервний звукоряд[2], різкий тембр, некомпактність (і висока вартість).

2. Звуковий варіатор Штерна (пляшки, у які дують і об'єм яких змінюють, плавно опускаючи та піднімаючи штемпель, що слугує дном). Переваги: неперервний звукоряд (це уможливлює зручне настроювання аж до відсутності биття), м'який тембр. Недоліки: велика залежність від температури (вологості) й тиску повітря (тому його неможливо відкалібрувати на постійно), некомпактність (і висока вартість).

3. Похідний звукометр за Горнбостелем (язичкова дудка, довжину коливання її язичка змінюють за допомогою рухомого бруска, який совають поверх язичка). Переваги: неперервний звукоряд, чимала незалежність від температури, компактність (низька вартість). Недоліки: залежність від тиску повітря (звідси нецілковита стабільність; необхідність час від часу повторювати калібрування); різкий тембр.

---

[1] Пор.: G i l m a n . *Hopi Songs*, l. c.

[2] Цей дефект можна виправити, підраховуючи биття між досліджуваним звуком та найближчим язичком.

4. Монохорд. Переваги: неперервний звукоряд, зручне настроювання. Недоліки: легко розстроюється під час маніпуляцій, коротка тривалість звучання, тембр надто неподібний до звичних джерел звуку.

5. Камертони з бігунками. Недоліки: незручність у користуванні, обмежена інтенсивність звука.

6. Графічні методи являють собою власне ідеал точності, проте для одного лишень визначення звукових висот вони надмірно точні й технічно складні. Крім того, саме тлумачення кривих ліній є трудним і досі аж ніяк не бездоганним. Усе ж таки цей метод може бути важливим для спеціальних досліджень.

Порівнюючи зафонографовані звуки зі звуками вимірювального пристрою, потрібно зважати на такі правила:

Швидкість обертання мусить бути абсолютно стабільною; цього найкраще досягнути, якщо натяг пружини годинникового механізму під час дослідів встановити на максимум. Щоб окремий звук програти максимально ізольовано, потрібно дати мембрані доторкнутися валика, але при цьому перешкодити її поступальному боковому пересуванню, для чого вимикають привід[1]. Унаслідок таких дій, щоправда, фонограма здебільшого псується. Тому рекомендується виконувати заміри не на оригінальному валику, а на твердовилитій копії. Досліджуваний та замірюваний звуки потрібно порівнювати послідовно, що надійніше, ніж одночасне порівняння; при довготривалих звуках натомість можна забрати також биття.

Заміри потрібно виконувати завжди на основі нотного тексту, а частоти коливань зазначати на відповідних місцях мелодії, щоб принагідно була можливість з'ясувати мелодичні передумови інтонаційних коливань (див. вище).

IV.

ОБЧИСЛЕННЯ.

1. Підрахунок центів

Абсолютні частоти коливань, які подають заміри, ще не показують наочно співвідношення інтервалів. Так, у співвідношенні 423 : 634,5 важко добачити, що воно дорівнює співвідношенню

[1] Або піднявши мембрану догори рукою, або за допомогою педального пристрою (Myers), або ж шляхом цілковитого видалення ведучої гайки.

756 : 1134, як і те, що вони обидва виражають чисту квінту (2 : 3). І для того, щоб мати змогу порівняти між собою різні інтервали, їх зазвичай перераховують від одного й того ж вихідного звука. Або (та) обчислюють їх у формі десяткових дробів (напр., чиста квінта = 1,5). Такий спосіб у багатьох випадках є прийнятним і зручним, особливо коли йдеться лише про окремі інтервали, або ж коли не беруться до уваги дрібніші відмінності. Чимало переваг можна отримати, якщо досліджувані інтервали вимірювати у масштабі один раз встановленого інтервалу. Особливо придатним масштабом показав себе півтон темперованого 12-ступеневого строю. Щоб мати змогу виражати співвідношення цілими числами, а не дробами, А. І. Елліс за одиницю обрав 1 „цент" = $^1/_{100}$ темперованого півтону[1]. Це потрібно розуміти так: як октаву поділено на 12 геометрично рівних ступенів, так само і півтон поділено, але вже на 100 г е о м е т р и ч н о рівних ступенів. Тобто одному центу відповідає не завжди однакова р і з н и ц я частот коливань, але завжди однакове с п і в в і д н о ш е н н я частот коливань. Наші темперовані інтервали згідно з цим уявляються як кратні до ста, наприклад, квінта як сума 7 півтонів = 700. Окрім зручності порівняння кожного інтервалу з нашими європейськими, центове обчислення має ще й такі переваги: масштаб достатньо точний також для менших різниць інтервальних величин; натомість потрібно остерігатися, щоб не переоцінити значення центових різниць, до чого на початках може легко спокусити звичка оперувати частотами коливань[2]. У першій октаві один цент відповідає приблизно 0,2–0,3 коливання. По-друге, ми оперуємо і м е н о в а н и м и числами, які позначають інтервали, а тому їхні суми та різниці так само мають значення інтервалів. Це особливо цінно для обчислення звукорядів, оскільки раз обчисливши інтервали між окремими послідовними звуками, інтервал від одного звука до будь-якого іншого визначають за допомогою простого додавання[3].

---

[1] *On the musical scales of various nations. Journal of the Society of Arts, for 27th March* 1885, Vol. XXXIII.

[2] Коли допустима та бажана менша точність, можна обмежитися вираженням інтервалів у десятих частинах темперованого півтону.

[3] Звісно, теоретичні побудови ладів та інтервалів – значно полегшені завдяки центовому обчисленню – не можна одразу ж вважати адекватним вираженнями способу їх технічного чи психологічного виникнення.

Перерахунок співвідношення частот коливань у центи можна пояснити на такому прикладі. Отримані за допомогою замірів частоти коливань становлять n_1=527 і n_2=344, звідси 527 : 344 = x центів. Оскільки один цент визначають як $^1/_{100}$ темперованого півтону, а півтон у 12-ступеневій темперованій гамі = $\sqrt[12]{2}$, то математично 1 цент = c = $\sqrt[1200]{2}$, таким чином *x* центів = $c^x = \sqrt[1200]{2^x}$. Отримуємо, отже, таке обчислення:

$$c^x = \frac{527}{344} \text{ і } \log.\ c = \log.\ 2 : 1200\ \frac{0{,}30103}{1200} = 0{,}000251$$

$$x \log.\ c = \log.\ 527 - \log.\ 344$$

$$x = \frac{\log.527 - \log.\ 344}{\log.c} = \frac{2{,}7218 - 2{,}5366}{0{,}000251} = \frac{0{,}1852}{0{,}000251} = \frac{185200}{251}$$

$$\log.\ x = \log.\ 185200 - \log.\ 251 = 5{,}2676 - 2{,}3997 = 2{,}8679$$

x = 737,8 центів.

Щоб спростити собі обчислення виразу $c^x = \sqrt[1200]{2^x}$, у наступній таблиці подаємо логарифми цього виразу для *x* = 1 до 9, 10 до 90 (для десятків), 100 до 1200 (для сотень). При цьому заради спрощення упущено мантису, неістотну для практичних обчислень.

Таблиця для перетворення логарифмів у центи

log.	центи	log.	центи	log.	центи
251	100	25	10	3	1
502	200	50	20	5	2
753	300	75	30	8	3
1003	400	100	40	10	4
1254	500	125	50	13	5
1505	600	151	60	15	6
1756	700	176	70	18	7
2007	800	201	80	20	8
2258	900	226	90	23	9
2509	1000	–	–	–	–
2759	1100	–	–	–	–
3010	1200	–	–	–	–

Правила для перерахунку за допомогою цієї таблиці можна пояснити на прикладі, вже використаному вище:

1. Відняти логарифм[1] меншої частоти коливань від логарифма більшої (не беручи до уваги мантису)!

$$\begin{array}{rll} & \log.\ 527 \ldots. & 7218 \\ - & \log.\ 344 \ldots. & \underline{5366} \\ & & 1852 \end{array}$$

2. Відняти від одержаної різниці наступний нижчий логарифм з таблиці!, від нової різниці знову відняти наступний нижчий з таблиці! і т. д.

$$\begin{array}{rll} & 1852 & \\ - & \underline{1756} & \ldots. \ 700 \text{ центів} \\ & 96 & \\ - & \underline{75} & \ldots. \ 30 \text{ центів} \\ & 21 & \\ - & \underline{20} & \ldots. \ 8 \text{ центів} \\ & 1 & \end{array}$$

3. Додати центові числа, що відповідають логарифмам (таблиці)!

$$\begin{array}{rll} & 700 & \\ + & 30 & \\ + & \underline{8} & \\ & 738 & \text{центів} \end{array}$$

Щоби мати змогу зручно порівнювати новообчислені інтервали з відомими, ми зіставили у вигляді таблиці центові числа для 12-ступеневого темперованого строю, для чистих інтервалів (включно з „сімковими інтервалами")[2], для піфагорових і, нарешті, для інтервалів 7-ступеневого темперованого строю (сіамського) та 5-ступеневого темперованого строю (яванського салендро).

[1] Вистачає 4-значних логарифмів. Дуже зручними є таблиці Г. Шубарта (Sammlumg Göschen).

[2] Їх позначено *.

Таблиця найважливіших інтервалів у центах

	12-ступен. темпер.	чистий	піфагор.	7-ступен. темпер. (сіам.)	5-ступен. темпер. (яван.)	співвідно-шення
		70				24:25
			90			243 : 256
Півтон	100					
		112				15:16
				171		
		182				9:10
Цілий тон	200					
		204	204			8:9
		231*				7:8
					240	
		267*				6:7
Мала терція	300					
		316				5:6
				343		
		386				4:5
Велика терція	400					
			408			64 : 81
					480	
		498	498			3:4
Кварта	500					
				514		
		583*				5:7
		590				32:45
Тритон	600					
				686		
Квінта	700					
		702	702			2:3
					720	
Мала секста	800					
		814				5:8
					857	
		884				3:5
Велика секста	900					
			906			16:27
					960	
		969*				4:7
		996	996			9:16
Мала септима	1000					
				1029		
		1088				8:15
Велика септима	1100					
			1110			128 : 243
Октава	1200	1200	1200	1200	1200	1:2

Зручність оперування центами можна проілюструвати ще двома прикладами. Піфагорове квінтове коло, як відомо, веде до інтервалів, що відхиляються від чистої настройки тим більше, чим далі ми віддаляємося у квінтових ходах від основного тону. Принцип руху чистими квінтами при транспозиції на однакову октавну позицію в центовому обчисленні виглядає так:

c = 0 (основний звук),
g = 702 (чиста квінта),
d = (2 × 702 = 1404) – 1200 = 204 (цілий тон),
a = 204 + 702 = 906 (велика секста),
e = (906 + 702 = 1608) – 1200 = 408 (велика терція),
і т. д.

Після дванадцятого кроку у квінтовому колі, як відомо, досягаємо звука (*his*), який лежить на одну піфагорову кому вище, ніж октава (c^1) : 702 × 12 = 8424; 8424 – (1200 × 7 = 8400) = 24 центів = піфагорова кома.

Другий приклад: сіамська гама складається з 7 геометрично рівних тонічних ступенів в октаві; один ступінь, отже, становить $\sqrt[7]{2}$. Згідно з центовим обчисленням один сіамський ступінь становить 1200 : 7 = 171,4; інші інтервали сіамського звукоряду отримаємо шляхом перемноження 171,4 на 2, 3, 4, 5 і 6 (пор. таблицю).

2. Обчислення середніх величин

Звукометрично встановлені частоти коливань окремих музичних звуків можна лише тоді просто звести до середнього арифметичного, якщо відхилення „тих самих" звуків у різних повторах тієї самої музичної частини настільки незначні, що розмежування сусідніх ступенів ладу також беззаперечно виявляється у відмінності частот коливань одного чи іншого. У мелодіях без супроводу постійно настроєних інструментів інтонація зумовлена не стільки музичною системою, як психологічними особливостями музичного сприйняття: рух мелодії, акценти, очікування і т. д. Через це кожен із щойно названих звуків у різних місцях тієї самої частини мелодії може бути інтонований у настільки відмінних абсолютних звукових висотах, що немає сенсу належні сюди частоти коливань зводити до середнього арифметичного. Натомість у багатьох випадках

виявляється стабільність мелодично аналогічних і н т е р в а л і в, так що відповідні центові числа можна звести до середнього[1]. Коли ж також і мелодично аналогічні інтервали значно відрізняються один від одного, то можна хіба ще спробувати на основі найчастотніших центових чисел з'ясувати наміри музиканта. Якщо ж і в аналогічних інтервальних величинах не вдається відшукати якогось чіткого частотного максимуму, тоді, зрозуміло, будь-які узагальнення про засадничу музичну систему стають неможливими.

3. Обчислення звукорядів

Коли потрібні звукоряди інструментів чи фонограм уже встановлено в частотах коливань та обчислено в центах інтервали поміж окремими звуковими ступенями, тоді належить не лише порівняти їх між собою та з іншими відомими інтервалами (див. таблицю), але також дослідити більші інтервали музичної системи. Величину цих інтервалів обчислюють шляхом додавання центових чисел відповідних окремих ступенів. Доцільно підрахувати ряди сум, не лише починаючи з найнижчого звука, але взагалі для кожного наявного ступеня ладу. Адже, по-перше, мелодично найзначніше не завжди збігається з найнижчим звуком; по-друге, на інструментах саме найнижчий звуковий хід часто не належить до основного звукоряду; по-третє, у подальших прогресіях сум часто з'являються закономірності, які в попередніх приховані через нагромадження помилок і т. д. Нижче подаємо приклад такої „сирої" таблиці, у першій колонці якої зазначено назву звука на основі суб'єктивного слухового враження транскриптора; у другій колонці стоять звукометрично отримані частоти коливань; у третій – інтервали між окремими ступенями ладу у центах; у наступних – „прогресії сум"[2]. Уже рубрика I вказує на наявність темперованого строю, ступені якого дорівнюють приблизно трьом четвертим тону; із прогресії сум випливає, що кварта і квінта майже чисті, терція та секста – нейтральні, септима дещо завищена. У цьому прикладі йдеться про середні числа, здобуті із замірів чотирьох сіамських ударних інструментів[3].

[1] Окрім середніх чисел потрібно завжди подавати кількість зведених до середнього випадків та середню варіативність (середнє відхилень від середнього).

[2] Горизонтальні рядки, читані справа наліво, дають зростання прогресії сум.

[3] Пор.: S t u m p f , l. c. S. 83.

	N	I	S_1	S_2	S_3	S_4	S_5	S_6	S_7	S_8
a_1	423		0							
–		179								
h_1	469		179	0						
		169								
c_2–cis_2	517		348	169	0					
+		171								
d_2	571		519	340	171	0				
		168								
e_2	629		687	508	339	168	0			
		177								
f_2–fis_2	697		864	685	516	345	177	0		
+		165								
g_2	767		1029	850	681	510	342	165	0	
		161								
a_2	842		1190	1011	842	671	503	326	161	0

V.

ТАБЛИЦІ ЗВУКОРЯДІВ

Найнаочніше звукоряди можна показати за допомогою нотного письма. Усі наявні в мелодії ступені (включно з такими, що виходять за обсяг однієї октави) записуємо від найнижчого до найвищого. Для знаків альтерації, як і для значків + і – діють правила, розглянуті вище (I, § 2, 3). Щоб відобразити різноманітне мелодичне значення ступенів звукоряду, послуговуються градаціями тривалостей:

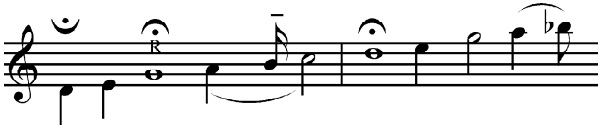
мелодичний головний тон (ступінь, який визначається частотою, тривалістю, акцентованістю і т. д.) – („мелодична тоніка”),

мелодичний головний тон другого порядку („домінанта”),

тони середнього значення,

побічні тони (прохідні, допоміжні ноти, призвуки, форшлаги та ноти-прикраси).

Заключний звук позначаємо 𝄐, закінчення частини (половинний каданс) – 𝄑, початковий звук, якщо ця функція має вирішальне значення для змісту мелодії, – 𝄑. Інколи буває важко вирішити, котрий з головних тонів потрібно вважати „тонікою", а який – „домінантою"; тоді поряд пишуть кілька 𝅝. Призвуки, які виступають лише в поєднанні із сусіднім звуком, або ступені, що трапляються лише як прохідні, з'єднують зі звуками, до яких вони прилягають, за допомогою ліги. Якщо певні звуки є тільки висхідними, а інші тільки низхідними, то їх розрізняємо за допомогою 𝅗𝅥 та ♩. Речитативні звуки (пор.: I, § 9) виділяємо за допомогою „*R*" над нотним станом. Якщо різні частини гами стосуються різних мелодичних побудов, як при транспозиціях або модуляціях, то такі частини розмежовуються тактовими рисками.



Задля зручності порівняння звукорядів, виведених із різних мелодій, радимо їх транспонувати так, щоби 1) потрібно було якомога менше знаків альтерації й одночасно 2) збіг головних тонів виявляв належність якомога більшої кількості звукорядів до певних типів.

Де ж потрібно подати перегляд великої кількості мелодій, там з друкарсько-технічних причин доцільно віддавати перевагу записові звукорядів буквами. Диференціацію мелодичного змісту і т. п. можна при цьому виразити у той самий спосіб, що й у нотах (жирний шрифт, фермати, ліги та ін.)[1].

Берлін, 1909

Переклад Андрія Вовчака
Загальна редакція Богдана Луканюка

[1] Оскільки ця стаття призначена в першу чергу для того, щоб досягнути консенсусу серед зацікавлених цією темою, автори будуть вдячні за усяку критику чи доповнення. Листовні відгуки просимо надсилати на адресу Фонограм-архіву Психологічного інституту Берлінського університету (N. W. 7, Dorotheenstr. 95/96).

Михайло Мишанич

АРХІВНЕ ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНОВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ

Методичні рекомендації з музично-етнографічної транскрипції

Пропоновані методичні рекомендації являють собою зведення найосновніших правил опрацювання експедиційних музично-етнографічних матеріалів для графофонду Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Вищому державному музичному інституті ім. М. Лисенка [зараз – Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка].

Правила ці, вироблені під керівництвом проф. Б. Луканюка, складалися поступово, у процесі практики протягом 1991-1995 рр. і на сьогодні отримали вже свою більш-менш завершену форму.

Проте дотепер вони існують виключно в усній формі, не мають фіксованих визначень, а тому не раз отримують різну інтерпретацію залежно від конкретної ситуації та особи інтерпретатора. Отже, задумані як строго уніфіковані правила, закони, вони ще не до кінця виконують свою функцію, допускають різночитання. Власне звідси визріла необхідність однозначного формулювання та систематичного викладу їх на письмі, що і склало зміст оцих методичних рекомендацій.

Для зручності подання та відчитування всю суму правил згруповано в два основних розділи, у першому з котрих тлумачаться питання графічного зображення та оформлення народнопісенних *словесних* текстів, у другому – *музичних*. Кожному порушеному питанню присвячено окремий параграф, а послідовність параграфів визначається тактикою роботи з матеріалом. З метою кращого зрозуміння та засвоєння змісту більшість обговорюваних правил проілюстровано прикладами.

У цілому ж текст методичних рекомендацій викладено в гранично стислій формі, тезово, але максимально доступно, навіть

популярно з огляду на те, що вони адресуються не так працівникам ПНДЛМЕ, як студентам-практикантам перших курсів теоретико-композиторського факультету.

Користаючись нагодою, вважаю своїм приємним обов'язком щиро подякувати всім, хто сприяв мені в роботі над оцим писемним варіантом правил архівного опрацювання народновокальних творів.

Запис словесних текстів

§ 1

Перш ніж приступити до списування на папері зібраних у терені музично-етнографічних матеріалів, виготовляємо собі робочу копію сеансів, які передбачається транскрибувати.

Оригінальний польовий фонозапис є першим і єдиним, а тому безцінним архівним документом, що його належить берегти від різних випадковостей, які могли б з ним статися в процесі транскрипційної роботи (загублення касети, випадкове стирання фонозапису, розтягування або розрив магнітної стрічки і т.п.).

Копію виготовляємо собі на бобіні (котушці) на швидкості 19,5 см/с., що уможливлює сповільнення руху магнітної стрічки удвічі (до 9,53 см/с.) для точнішого (і легшого!) схоплення потрібних нюансів як ритмічного, так і звуковисотного плану у важких для транскрибування народнопісенних зразках, особливо таких, які до того ще мають швидкі темпи.

Копію на касету робимо лише у випадках, коли можливість працювати зі стаціонарним бобінним апаратом абсолютно відсутня.

Зауважмо, що маніпулювати магнітною стрічкою на бобінних апаратах значно зручніше, ніж на касетних.

До уваги студентів:

транскрипція текстів, мелодій та ці копії – все разом потім передається викладачеві, в обов'язки якого входить перевірка та оцінка виконаної курсової роботи.

§ 2

Приступаючи до безпосереднього списування на папір змісту звукової доріжки окремого сеансу, найперше списуємо (чорнилом або пастою, не олівцем!) його мовну частину – розмови і пісенні тексти. При цьому діє правило: записане на папері є стенограмою того, що звучить на магнітній стрічці.

§ 3

Водночас при списуванні розмов ця стенограма може бути легко зредагована (дещо вкорочена) з метою обминання зайвих повторів, вставних слів, вигуків та реплік, що не несуть на собі змістового етнографічного навантаження.

§ 4

Якщо виклад бесіди збирача з інформантами у формі стенограми неможливий (діалог некерований, інформанти говорять всі разом, перебивають себе навзаєм, запинаються і пригадують, перескакують з теми на тему і т.п.), у цих випадках допускається максимально деталізований звіт-переказ транскриптором змісту такої бесіди.

§ 5

Для кращої читабельності стенограми між віршами (пісенними текстами) та прозою (діалогами) робимо помітні відступи.

Так само текстові рядки не пишемо (не розміщуємо) надто близько один під одним, а залишаємо між ними достатньо місця для того, щоб особа, яка перевірятиме роботу, могла вписувати туди свої поправки та зауваження.

§ 6

У діалогах, подібно як в драматичних творах, завжди вказуємо авторів питань, відповідей, а також реплік, пояснень, окремих зауважень, вживаючи відповідні позначення: збирач (З.:), інформант (І.:), інформант перший, інформант другий ($І^1$.:. $І^2$.:), примітка транскриптора (Примітка моя. – *М. М.*) і т.п.:

Збирач (Далі – З.:) . . . . . ?
Інформант (Далі – І.:) . . . . . .
З.: . . . . . ?
І.:. . . . . .
і т.д.

§ 7

Правило „Записане на папері є стенограмою того, що звучить на магнітній стрічці” стосується не тільки лексики (словника) народних виконавців, а й діалектних особливостей народної вимови.

Їх (ці особливості) фіксуємо, проте, настільки точно, наскільки це нам дозволяють 33 літери (включно з „ґ") сучасного українського алфавіту, не додаючи до нього жодних додаткових літер чи діакритичних знаків. Для морфологічних транскрипцій такий рівень є достатнім.

В усіх сумнівних випадках, коли якийсь склад чи літера звучать (вислуховуються) недостатньо чітко – „між двома можливостями", – на папері записуємо той варіант, який є ближчим до літературної норми, напр.: хвалив**сє** – хвалив**ся**? → хвалився; ходить – ходит → ходить.

§ 8

Наявну в пісенних текстах ненормативну (діалектну) лексику та граматичні словесні форми, що можуть утруднити недосвідченому читачеві розуміння змісту, витлумачуємо тут же, у підтекстових примітках (не виносячи їх у нижню частину сторінки):

1. А я в свої[1)] мамунцуні[2)] одна одиниця
   Я по воду не ходила бо в саду криниця
2. тільки одна була
   Косу-росу розчесала всю роботу збула
3. Косу-росу розчесала начинє[3)] помила
   Сідай доню на лавоньку бо-с ся наробила[4)]

[1)] свої = своєї; [2)] мамунцуні = мами (пестливе); [3)] начинє = посуд; [4)] бо-с ся наробила = бо ти наробилася

§ 9

Списуючи поетичні тексти, відразу формуємо їх у рядки і строфи. Засадничим критерієм визначення рядків та строф є структура вірша. Супутнім проявом поділу на рядки є римування. Визначальним критерієм строфи – один або більше рядків, що покриваються повторюваною мелодією (мелострофою).

§ 10

Пісенні рядки починаємо великою літерою, розділових знаків не виставляємо (так!), тобто залишаємо усі поетичні тексти у нейтральній, „білій" формі.

Але: при списуванні розмов (діалогів) пунктуація виставляється згідно з правилами граматики.

§ 11

Нумерацію пісенних одиниць подаємо арабськими цифрами без крапки і розміщуємо їх над віршами, приблизно посередині робочої поверхні аркуша.

Нумерацію пісенних строф робимо такими ж цифрами, але з крапкою, і розміщуємо її (нумерацію) зліва, напроти першого рядка кожної строфи (див. приклад у § 8).

Увага: оскільки поділ на строфи цілісного поетичного тексту зазначаємо цифрами, то відділяти їх (строфи) від себе ще й пробілами (відступами) не обов'язково.

Розглянемо кілька характерних зразків побудови строфи в наших піснях та рекомендований спосіб (форму) їх запису.

§ 12а

1. Ой на горі вітрець віє
   Наш Василенько жито сіє 2

Найчастіше вживана в українському народному віршуванні дворядкова пісенна строфа з повторенням другого рядка. **Увага**: цифри „2" в дужки не беремо, риски перед нею не ставимо.

§ 12б

1. Ходит сорока коло потока
   та й жалібненько кряче
2. Ходит молода по подвір'єчку
   та й жалібненько плаче

Строфи з 17-складовими і довшими рядками, що не вміщаються на письмі в одну лінію, подаємо в ламаній формі: друга їх половина (але – цілісна силабічна група) записується окремим рядком з відступом у 10-15 інтервалів та з малої літери (див. також § § 13в, 13г, 17, 19).

§ 12в

1. Поставайте дівки в коло
   Заспівайте си[1)] весело
   Весело си[1)] заспівайте
   Смутні пісні занехайте[2)] | 2

[1)] си = собі; [2)] занехати = занедбати

Чотирирядкова строфа з римуванням **аабб**. Повторення другої половини строфи зазначається цифрою 2 і звичайною (не фігурною) рискою, без чого годі буде зрозуміти, що повторенню підлягає не один, а два рядки.

§ 12г

1. Там до гаю дороженька
   Бігла нею Оксаненька
2. Де ти біжиш Оксаненько
   Біжу в гості до батенька
3. А батенько не приймає
   Браму свою зачиняє

4.= 1.

5. Де ти біжиш Оксаненько
   Біжу в гості до матінки
6. А матінка не приймає
   Браму свою зачиняє

7.= 1.

8. Де ти…

Строфи, котрі буквально повторюють якусь з попередніх строф, можна ще раз не виписувати, а лише вказати, котрій з попередніх вони дорівнюють.

§ 13а

1. Чи дома дома господаренько гей дай Боже
2. Господаренько чом Іваненько гей дай Боже

Так само і далі було розспівувано кожний рядок. – *М. М.*

---

3. Ой знаємо ми що він є вдома
4. В новій світлоньці на постілоньці
5. Спустіть ноженьки…

Якщо віршова строфа містить у собі міжстрофовий чи середстрофовий повтор або ж розспівується-розширюється в якийсь інший спосіб, в усіх цих випадках перші дві строфи виписуємо повністю, як вони були розспівані, а далі, після відповідної примітки, подаємо вже лише чистий вірш.

Про чистий і розспіваний вірш див.: Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – М., 1971. – С. 22-23.

Ще кілька характерних прикладів:

§ 13б

1. Пішла Гандзуні хустоньки прати на леду
   Гей же на леду на тім тихонькім Дунаю
2. Хустоньки прала перстень згубила на леду
   Гей же на леду на тім тихонькім Дунаю

Так само і далі було розспівувано кожний рядок. – *М. М.*

---

3. Скочила вона аж до батенька
4. Батеньку ходи перстень ми[1)] знайди
5. Батенько пішов…

[1)] ми = мені

§ 13в

1. Ой піду ж бо я ой піду ж бо я
   та до річки до ставу
   Сама не знаю сама не знаю
   кому я сі дістану
2. Дістала я сі дістала я сі
   старому з бородою
   Що він не варта що він не варта
   говорити зі мною

Так само і далі було розспівувано кожний рядок. – *М. М.*

---

3. Його борода як китичище в стрісі
   Моє личенько як калинонька в лісі
4. Його борода припічки замітати
   Моє личенько молодцям цілувати

§ 13г

1. Пустіте нас пустіте нас
   без[1)] двір воювати без[1)] двір воювати
2. Не пустимо не пустимо
   мости поломлете мости поломлете

Так само і далі було розспівувано кожний рядок. – *М. М.*

---

3. Не поломим злегонька підемо
4. Хоч поломим то вам заплатимо
5. Чим же ви нам…

[1)] без = через

§ 13д

1. Загадав сьи дідо восени женити
   Ой тру-ду ру-ду-ду восени женити
2. Він стару не візьме молода не піде
   Ой тру-ду ру-ду-ду молода не піде

Так само і далі було розспівувано кожний рядок. – *М. М.*

3. А як піти піде любити не буде
4. Як любити буде то мене не вбійме
5. А як ні[1)] обійме…

[1)] ні = мене

§ 14

8. Ой киї киї ви дубовії
   На моє плече нездоровії

Далі декламується, не співається. – *М. М.*

Сійся родися жито пшениця
Всякоє збіжжя всяка пашниця
Жито по стелю лен по коліна
Щоби вас всіх хрещених голова не боліла

Якщо якась частина народнопісенного твору не співається, а лише декламується, проказується, зазначаємо про це у спеціальній ремарці.

§ 15

7. Ой женисі мій миленький женисі женисі
   Як той вітер по дорозі нігде не спинисі
8. щоб ті вітер носив
   Щоб ти мене щонеділі на весілє просив

Виконавиця свідомо пропустила початок (дві силабічні групи 4+4) восьмої строфи. У коломийках Передкарпаття це явище часте, записуємо його так, як воно є, без редагування-доповнення (див. також приклад у § 8).

§ 16

3. Пігнав до Дунаю коня напувати
   На білім пісочку два слі… два сліди пізнати 2

Інший приклад:

1. Садила Маруся виноград зелений
   Винограду зеленень…

Словообрив (апокопа) у тексті зазначається трикрапкою.

§ 17

1. [Ой лю-лю лю-лю ой лю-] лю лю-лю
   дитино пеленкова
   Ой тото мене тай покарали
   меї [1)] матінки слова

Початкові слова на магнітній стрічці не записалися, реконструйовано їх із пам'яті. – *М. М.*

[1)] меї = моєї

У квадратні дужки беремо те, що додаємо від себе (з пам'яті, здогадно…).

§ 18

1. Там на річеньці на бистрій водоньці
   Йордан вода студенень(ка)

У круглі дужки беремо склади, які в одних строфах вислуховуються, в інших – ні.

§ 19

1. Ой щоб же/ге-ге/ я на той ху/гу-гу/тор
   дороже/ге/йку зна/га/ла
   То б я свему миленькому
   гостине/ге/ць послала

Для полегшення відчитування тексту додаткові склади в ньому, що появилися внаслідок співацької манери „гакання", беремо в скісні прямі дужки.

§ 20

Одночасове подання виконавицями двох варіантів якогось слова пісенного тексту записуємо через дробову риску:

1. Ой ходила $\frac{\text{Ганнусенька}}{\text{дівчинонька}}$ по ріці
   Та й носила мале дитя на руці

§ 21

2. Оден межи ними, ні п’є ні гуляє ні п’є ні гуляє
? край стола та й думку думає
та й думку думає

На місці слів, які не вдається розслухати, ставимо знак питання.

§ 22

Кінцевий перепис (чистовик) мовної частини транскрипцій має бути виконаний з дотриманням таких вимог:

а) текст написаний акуратним, легким до відчитування письмом або ж видрукуваний на машинці чи принтері;
б) перепис поданий на аркушах формату А-4, за лінійковим трафаретом №3 або №5, а якщо машинопис – у 1,5-2 інтервали;
в) текст написаний чорним чорнилом або пастою (щоб уможливити фото- або ксерокопіювання) і тільки з однієї сторони листа.

§ 23

З лівої сторони листа залишаємо поле для підшивки шириною 3-4 см; верхнє, нижнє і праве поля – приблизно по 2 см.

§ 24

Прозовий текст (розмови) розміщуємо поздовж усієї робочої поверхні аркуша, поетичні тексти – посередині, з рівновеликими відступами з обох боків.

§ 25

Кожний новий сеанс починаємо з нового листа.

* * *

Дуже бажано (наполегливо рекомендую) і чернетки робити собі також за цими вимогами, що полегшує потім переписування їх начисто.

Запис мелодій

§ 26

Транскрипції мелодій робимо олівцем, а викінчені зразки для подання на перевірку наводимо чорнилом або пастою.

§ 27

Кожну транскрибовану мелодію відділяємо від наступної одним пропущеним чистим нотним станом, на якому перевіряючий при потребі записуватиме правки та помітки до Вашого нотного тексту.

§ 28

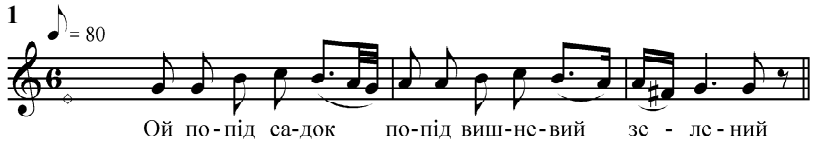
Мелодії, співані жінками, записуємо у скрипковому ключі; співані чоловіками – у подвійному скрипковому ключі 𝄞, що означає: відчитувати їх слід октавою нижче, ніж записано.

§ 29

Для полегшення порівняльних студій усі мелодії традиційно записуємо на такому звуковисотному рівні, щоби їх основний устій припадав на ноту ***соль*** першої октави.

§ 30

Перед початком запису мелодії, після позначення тактового розміру, ромбічною білою нотою вказуємо абсолютну висоту звучання першої ноти пісні в народного виконавця:



Таким чином відтворити собі за потреби оригінальний висотний рівень звучання транскрибованої мелодії нікому не складе труднощів.

Графічно цю ромбічну ноту розміщуємо внизу, справа від цифри тактового розміру (а не прямо під нею!), щоб уникнути накладання їх одна на одну у випадках, коли абсолютна висота є ***соль*** першої октави і вище.

Запис же самої мелодії починаємо на відстані близько 2-х см. від позначення тактового розміру.

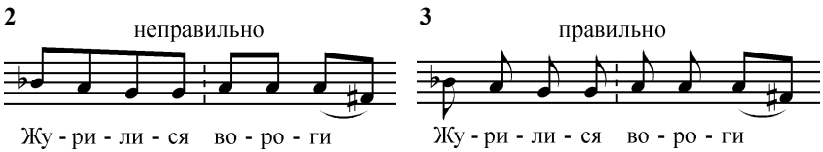
§ 31

Темп виконання вказуємо цифрами: підраховуємо із секундоміром, скільки прийнятих у даному випадку одиниць (тривалостей) відліку (♩ чи ♪ чи ♩.) міститься в одній хвилині, і зазначуємо це через знак "дорівнює" (♪ = 132) у всіх мелодіях, окрім зразків рубатного ритму, де позначення робиться через знак "приблизно" (♩ ≈ 68).

На письмі нота позначення метроному розміщується строго над приключовою цифрою тактового розміру (див. приклади 1, 5-7, 9).

§ 32

Мелодії пісень записуємо прийнятою для вокальних партій графікою – восьмі та шістнадцяті тривалості, якщо вони відповідають окремим складам тексту, в'язками (ребрами) не з'єднуються:



Натомість кілька таких тривалостей, що співаються на один склад, з'єднуються і в'язкою, і лігою (див. останні дві ноти в наведеному прикладі).

У двоголосних творах верхній та нижній голоси рекомендується записувати нотами з різнонаправленими штилями.

§ 33

Всі знаки альтерації виставляємо безпосередньо в нотному тексті, а не біля ключа; при цьому дія їх зберігається в межах такту. Виняток: мелодії явно писемного походження (гомофонно-гармонічного складу).

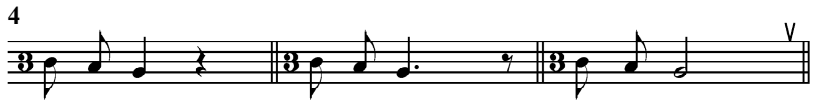
§ 34

При записі мелодій можна користуватися всіма знаними нам з традиційної професійної музичної графіки знаками, за винятком одного – фермати. Цього знака не вживаємо, а виписуємо повну тривалість ноти, над якою можна було його (цей знак) ставити.

§ 35

Окрему увагу слід приділяти дихальним паузам, особливо в кінці музичної фрази, речення та мелострофи (музичного періоду),

сумлінно виписуючи їх повну тривалість. Ледь помітні паузи, менші, ніж одна восьма, здебільшого позначаються знаком цезури – ∨ – над нотним станом:



§ 36

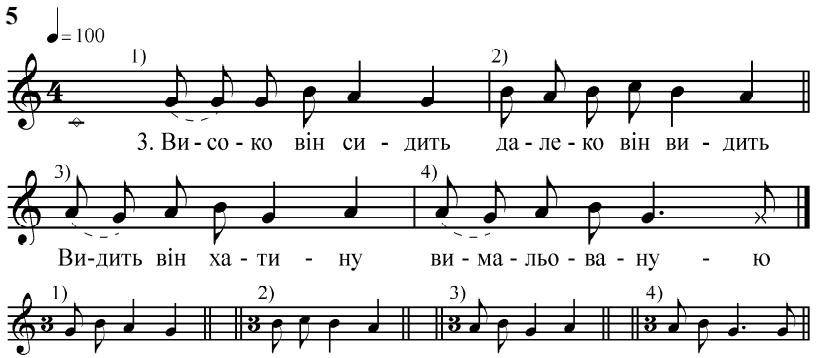
Тексти під мелодіями пронумеровуємо, розбиваємо на склади згідно з правилами граматики і виписуємо друкованими (!) літерами, також без розділових знаків (див приклади 5-7, 9).

§ 37

Якщо мелодія транскрибованого твору добре усталена і виконана впевнено, без суттєвих варіантних змін – достатньо записати першу строфу (див. пр. 6, 9).

Якщо пісня має такі зміни або ж виконана невпевнено, недокладно, тоді з усіх наявних строф слід вибрати одну, найхарактернішу в даному випадку – 2-гу, 3-тю чи будь-яку іншу – і транскрибувати її (пр. 5, 7). Порядковий номер транскрибованої строфи позначуємо на початку підтекстовки.

І тільки у випадках, коли в окремих строфах відбуваються зміни структури вірша і відповідно ритмічного рисунка, зазначаємо ці зміни у виносках до мелодії (пр. 5) або ж – краще! – транскрибуємо їх (ці строфи/таку строфу) повністю.



§ 38

Якщо протягом одного сеансу якийсь твір було виконано двічі без суттєвих змін, списуємо його лише один раз, а в стенограмі на місці повторного (другого, третього) виконання зазначаємо про це у відповідній ремарці, напр.:

„Ой попід гай зелененький" – повторне виконання, = № 6.

§ 39а

Щодо виставлення тактових рисок та розмірів, то в акцентному ритмі це робимо відповідно до правил „шкільної" теорії.

§ 39б

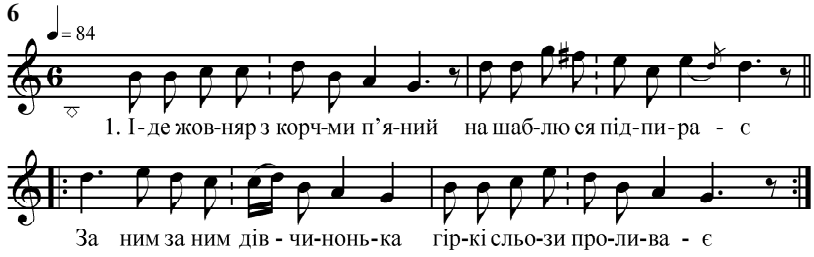
У мірному та дольному ритмах чинимо так:

1) встановлюємо структуру вірша, наприклад (4+4+4+4)2;

2) між силабічними групами ставимо одинарну риску, у кінці рядка – подвійну, у кінці строфи тонку і грубу:

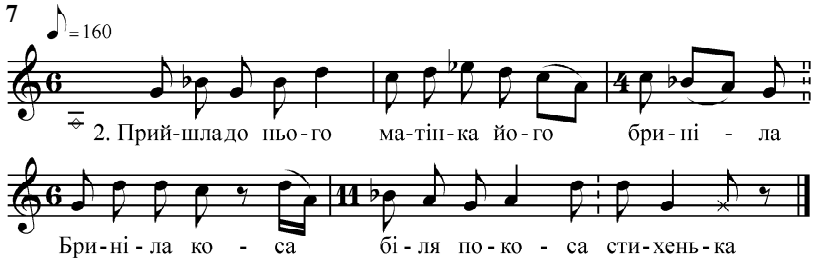
Іде жовняр | з корчми п'яний |
на шаблю ся | підпирає ||
За ним за ним | дівчинонька |
гіркі сльози | проливає ||

3) Тепер усі ці риски переносимо в музичний текст у вигляді тактових, якщо у відповідних місцях є мелодичні цезури; якщо мелодичні цезури відсутні, суцільні тактові риски замінюємо на пунктирні:



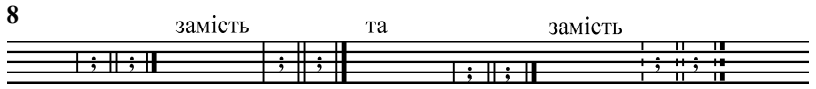
Ще один приклад зі складочисленням (5+5+3)2:

1. Косив Олесьо | яру пшеницю | бриніла ||
Бриніла коса | біля покоса | стихенька
2. Прийшла до нього | матінка його | бриніла ||
Бриніла коса | біля покоса | стихенька ||



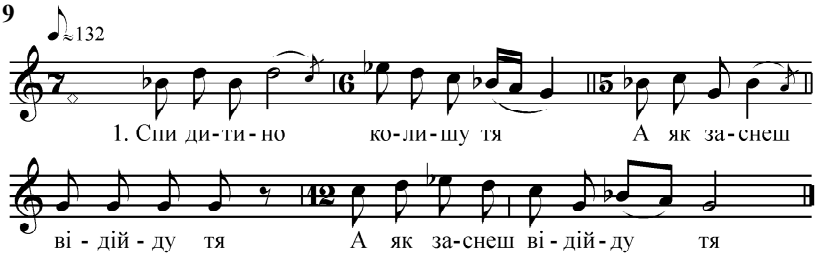
§ 39в

У мелодіях виразно рубатного характеру замість обговорених тактових рисок ставимо півриски, а саме:



Для прикладу колискова:

1. Спи дитино | колишу тя ‖
А як заснеш | відійду тя 2 ‖



§ 39г

4) Встановлюємо одиницю числення: у мірному це найменша тривалість реальної ритмічної схеми, у дольних – доля. Підраховуємо кількість одиниць числення в кожному мірному чи дольному тактах і сумарну величину виписуємо однією цифрою між другою та четвертою лінійками нотоносця на початку такту. Якщо розмір наступного такту такий же, то він повторно не виписується.

§ 40

Слід пам’ятати, що саме величина одиниці числення виписується при зазначенні метроному, наприклад: ♩.= 54 – отже, одиницею

числення в даній мелодії є вісімка; або – одиниця числення тут дорівнює четвертній з крапкою.

§ 41

У рубатних ритмах розмір виставляється так само як в мірному або дольному. Вказівками рубатності виступають тут тактові півриски та зазначування метроному через знак „приблизно" (див. вище § 31).

§ 42

Кінцевий, чистовий перепис мелодій виконуємо чорним чорнилом або пастою і тільки на одній стороні нотного листа.

§ 43

Кожна мелодія відділяється від попередньої відступом – одним чистим нотним станом.

§ 44

Чи лист має нотні стани поздовж чи впоперек, в обох випадках з лівого боку поздовжньої його частини залишаємо 3-4-сантиметрове поле для підшивки.

§ 45

Нумерацію розміщуємо посередині (а не збоку) нотного листа і подаємо її двома цифрами через скісну риску, наприклад **8**/10, **9**/11, де перша цифра буде порядковим номером мелодії, а друга – тої одиниці запису (пісні), що з неї транскрибовано дану мелодію і підписану під нею строфу.

* * *

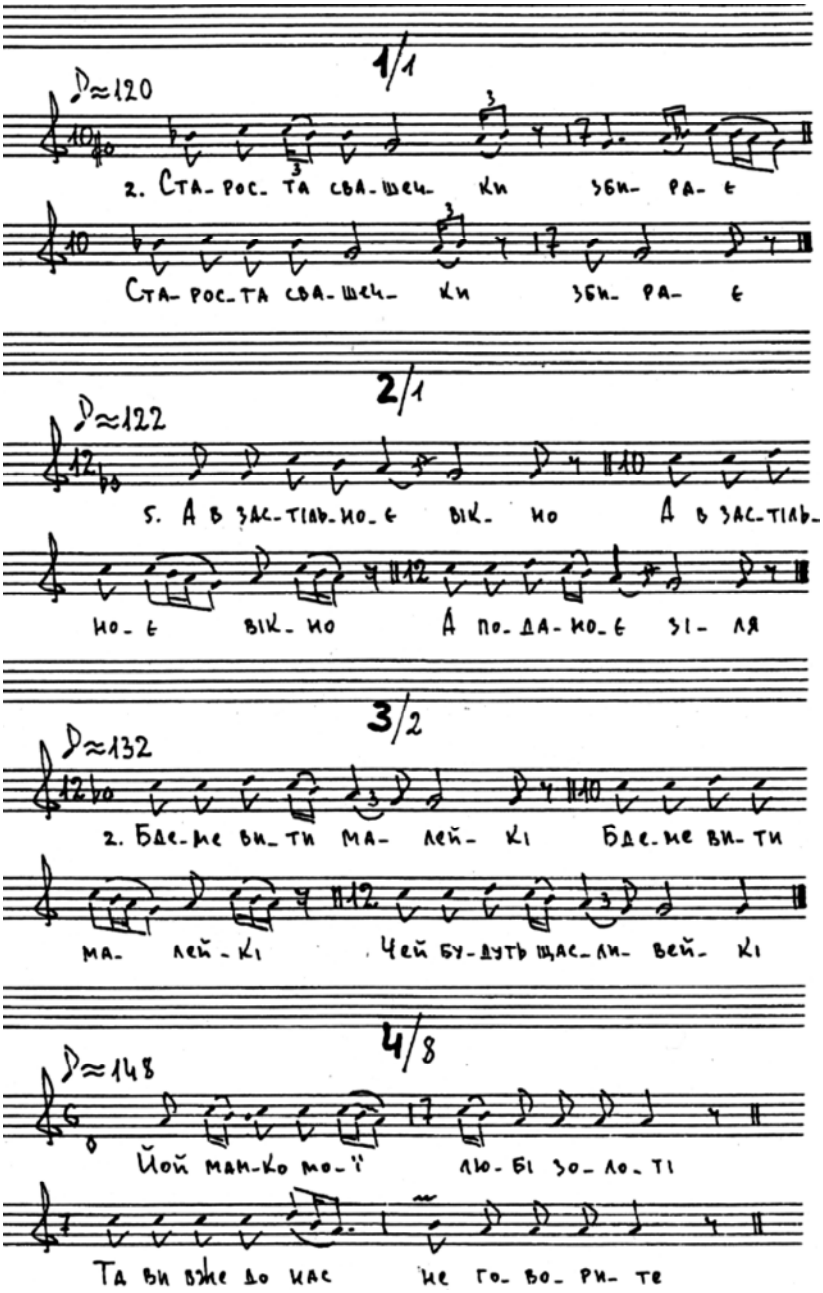
Сторінкування – олівцем у верхньому правому куті.

На наступних трьох сторінках – зразки викінченого рукопису транскрибованих словесних та музичних текстів.

Приклади взято з матеріалів експедиції № 135 студентів та працівників ПНДЛМЕ ВДМІ ім. М. Лисенка [зараз – ЛНМА ім. М.В. Лисенка] (с. Сенечів Долинського р-ну Івано-Франківської обл.).

Збирачі: 1. Бобицька Вікторія (практикант);
2. Федун Ірина (керівник).

Інформант: Павлович Єва Василівна, 1925 р.нар.


1/1
♪≈120
2. Ста- рос- та сва- шеч- ки збн- ра- є
Ста- рос- та сва- шеч- ки збн- ра- є
2/1
♪≈122
5. А в зас- тіль- но- є вік- но А в зас- тіль-
но- є вік- но А по- да- но- є зі- ля
3/2
♪≈132
2. Бде- ме ви- ти ма- лей- кі Бде- ме ви- ти
ма- лей- кі Чей бу- дуть щас- ли- вей- кі
4/8
♪≈148
Йой мам- ко мо- ї лю- бі зо- ло- ті
Та ви вже до нас не го- во- ри- те

Сеанс № 8

Збирач № 2 (Далі – $З^2$.): Коли робили весілля?
Інформант (Далі – І.): Переважно в суботу, в нас в неділю ніколи не робили.
$З^2$.: Робили один день?
І.: Так.
$З^2$.: Чи були у вас сватки?
І.: Ні
$З^2$.: Чи пекли перед весіллям коровай?
І.: Печуть.
$З^2$.: Чи збираються для цього жінки?
І.: У нас такі кухарки, спечуть коровай та несуть до церкви, як ідуть.
$З^2$.: Кожен пік собі сам коровай; для цього не збиралися жінки, не співали?
І.: Ні.
$З^2$.: Чи плели у вас вінки?
І.: Плели.
$З^2$.: Коли це було?
І.: В суботу зранку.
$З^2$.: З чого плели вінки?
І.: З барвінку.
$З^2$.: Хто плів?
І.: Сватки плели і співали:

1/1,2

1. З-за гори сонійко сіяє 2
2. Старостa сватечки збирає 2
3. Та й назбирав він їх повен рів 2
4. Та й позакладовав коня стіл 2

5. А в застільнок вікно[1] 2
А подаюк зілля
6. А подаюк зілля 2
А на стіл положено
7. А на стіл положено 2
Золотом обложено

---

[1] застільнок вікно = вікно напроти стола

З[2].: А ви плели вінок молодому?
І.: Так, плели кожен собі.
З[2].: Щось приспівували при цьому?

2/3

1. Будем вінки вбивати 2
Красненько їм співати
2. Будем вити маленькі 2
Чей будуть щасливенькі

З[2].: Клали вінок на голову молодій, а потім приходив молодий; щось співали при цьому?
І.: Так, але я то забула.
З[2].: Потім батьки благословляли молодих?
І.: Так. А сироті, коли номер батько молодої, то ій співають:

3/1,2

1. А де твій Аниче татко є 2
2. Ой у гробику лежить 2
Наохрест ручки держить
3. Наохрест ручки держить 2
Та й у Богойка ся просить
4. Пусти мя Богойку на землю 2
5. Дрібним дощом до землі 2
Ясним сонцьом до хати

Віра Осадча, Наталя Харченко.

МАГІСТЕРСЬКІ, ДИПЛОМНІ ТА КУРСОВІ РОБОТИ З ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ СТУДЕНТІВ ХАРКІВСЬКИХ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ 1993-2010 РОКІВ

Опрацювання теоретичних курсів та практичних дисциплін з етномузикології у стінах двох закладів – Харківської державної академії культури (далі – Академія) та Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (далі – Університет) – істотно різняться за специфікою подання матеріалу та за способом досягнення кінцевого результату. Так, в Академії в межах факультету музичного мистецтва вже 19 років (1991-2010) функціонує кафедра українського народного співу та музичного фольклору, що має виразну теоретично-виконавську скерованість. Саме на ній студенти мають можливість осягнути форми мистецького втілення традиційного народного виконавства. Етномузикологію вивчають на кафедрі теорії й історії світової та української музичної культури Університету не тільки теоретики та композитори, а й студенти виконавських спеціалізацій. Водночас вивчення та теоретичне осмислення музичної культури тут не обмежується лише українською традицією, а здійснюється передусім із врахуванням її тісних зв'язків із фольклором народів світу та реалізується згідно з принципами і методами порівняльного музикознавства.

Викладання як в Університеті, так і в Академії базується на спільних принципах і засадах, які виробили славетні представники харківської школи фольклористики: А. Метлинський та І. Срезневський, О. Потебня та М. Сумцов, Г. Хоткевич, П. Ступницький та О. Стеблянко. Продовжуючи традицію своїх попередників, сучасні фольклористи та педагоги міста (серед яких – керівники поданих у повідомленні студентських наукових робіт Л.І. Новикова, А.В. Гуріна, В.М. Осадча) вчать звертатися до витоків народної творчості, набувати власного збирацького досвіду, з особливою увагою ставитися до культурного контексту побутування фольклорного твору, зокрема його етнографічної складової, а також зважати на трансмісійні здатності жанрів та їхнє репродукування у формах виконавського фольклоризму.

Під час викладання предметів спеціалізації теоретичного циклу та загалом у ході визначення наукових напрямків роботи чи формулювання конкретних тем обов'язковим є опрацювання аудіозаписів традиційної народної музики кабінетів фольклору, фондів кафедр, а також здійснення власних експедиційних розвідок. Важлива складова навчального процесу – залучення студентів у вир фольклорного життя Харкова, заохочення до відвідин міжнародних фестивалів традиційної народної культури, етнофестивалів та фольклорних свят у районах області, конкурсів молодих виконавців, таких як „Слобожанський вернісаж" (номінація „народний спів"), Міжнародний фестиваль традиційної народної культури „Покуть" (конкурс фольклорного солоспіву), Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах ім. Г. М. Хоткевича (номінація „виконання на автентичних кобзарських інструментах"). Студенти Харківської державної академії культури успішно змагаються в конкурсах солоспіву як виконавці.

Об'єктом більшості навчальних чи наукових студентських та магістерських робіт є музичний фольклор Слобожанщини (харківського та сумського ареалів) та Полтавщини, накопичений під час фольклорних експедицій і задокументований у фондах кабінету фольклору Університету, а також у лабораторії фольклору та етнографії Слобідської України Академії. Одночасно триває практика подальшого нагромадження записів фольклору з інших регіонів України: студенти заочної та денної форм навчання збирають відповідний матеріал, подають його до цих фондів, а також опрацьовують матеріал у курсі транскрипції народної музики в Академії та під час практичних занять з етномузикології в Університеті. До етномузикознавчої проблематики заразом дотичні курсові роботи з таких дисциплін, як методика роботи з вокальним ансамблем, історія української вокальної школи, методика викладання спеціальних дисциплін. Окремої спеціалізації з музичної фольклористики зараз немає, магістерські наукові роботи здійснюються на кафедрі теорії музики та фортепіанного факультету музичного мистецтва Академії та на кафедрі теорії та історії світової та української музичної культури Університету за напрямом „музичне мистецтво".

Дипломними та магістерськими роботами керують доцент кафедри українського народного співу та музичного фольклору Академії, кандидат мистецтвознавства А.В. Гуріна (2 роботи), завідувач кафедри, кандидат мистецтвознавства В.М. Осадча (6 робіт), доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та фортепіано

І.І. Польська (1 робота), доцент кафедри теорії й історії світової та української музичної культури Університету Л.І. Новикова (3 роботи). Приємно принагідно відзначити, що випускниця Л.І. Новикової В. Рибалка нині продовжує своє навчання в аспірантурі ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України в м. Києві, інші випускники магістратури Академії ефективно керують фольклористичними та музичними колективами у містах Дніпропетровську, Харкові, Комсомольську на Харківщині, беруть участь у фестивалях і перемагають у конкурсах.

Курсові роботи студентів хоча й мають навчальний характер та скеровані передусім на поглиблене засвоєння певної дисципліни, побудовані усе ж здебільшого на живому враженні від фольклорного матеріалу, а відтак також заслуговують на увагу читачів. Йдеться про роботи з музичного фольклору студентів Університету (науковий керівник Л.І. Новикова, 21 робота), про дослідження з транскрипції народної музики студентів Академії у межах курсу, попередня назва якого – „Методика нотації та аналізу музичного фольклору" (науковий керівник В.М. Осадча, 72 роботи), а також про студії, присвячені методиці роботи з вокальним ансамблем, історії української вокальної школи, методиці викладання спеціальних дисциплін, транскрипції народної музики (науковий керівник А.В. Гуріна, 45 робіт). У „Літописі" задокументовано курсову роботу під науковим керівництвом відомого композитора і фольклориста, засновника кафедри українського народного співу та музичного фольклору професора І.С. Польського, а також доцентів кафедри О.А. Шишкіної та І.В. Щербіни. Більшість матеріалів, на яких ґрунтуються навчальні роботи, зберігається у фольклорних фондах цих кафедр.

Відомості про дипломні та магістерські роботи подані окремими розділами за навчальними закладами, осібно у такий же спосіб запропоновано інформацію про курсові роботи. Виклад кожного розділу систематизовано за хронологією у „Літописах". У межах одного року праці розташовані в алфавітному порядку за прізвищами авторів. Після кожного з „Літописів" (за винятком передостаннього, у якому наявні всього три позиції) вміщені покажчики для полегшення пошуку прізвищ (авторів, керівників, рецензентів) або назв.

Безпосередню участь у систематизації матеріалів і підготовці літопису взяла завідувач лабораторії фольклору та етнографії Слобідської України Академії Н. В. Харченко. Особливу подяку висловлюємо фольклористові Л.І. Новиковій за надані матеріали.

Харківська державна академія культури
Кафедра українського народного співу та музичного фольклору

Наукова тема кафедри: Народне виконавство України: засвоєння і форми мистецького втілення

Дипломні та магістерські роботи

Літопис

2001

1. Деміденко В.М. *Культурно-звичаєве довкілля українських колисанок та їх стилістичні особливості:* Дипломна робота, спеціальність 8.020205 „музичне мистецтво" / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча; рецензент – доц. кафедри історії української культури Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського Л.І. Новикова. – Харків, 2001. – 67 с.

2. Сватковський С. О. *Сучасний стан весільної традиції на Гадяччині:* Дипломна робота, спеціальність 8.020205 „музичне мистецтво" / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча; рецензент – проф., канд. мистецтвознавства І.С. Польський. – Харків, 2001. – 61 с.

3. Соловйова І. Г. *Побутування обрядового фольклору болгар в умовах іноетнічного оточення:* Дипломна робота, спеціальність 8.020205 „музичне мистецтво" / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча; рецензент – проф., канд. мистецтвознавства І.С. Польський. – Харків, 2001. – 54 с.

2007

1. Беленко А.О. *І.С. Польський – учений, музикант, викладач:* Магістерська робота, спеціальність 8.020205 „музичне мистецтво" / Науковий керівник – проф., доктор мистецтвознавства І.І. Польська; рецензент – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча – Харків, 2007. – 116 с.

2. Швець Н. *Порівняльна характеристика російського та українського весілля в слобожанській традиції*: Магістерська робота, спеціальність 8.020205 „музичне мистецтво" / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна; рецензент – доц. кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури, канд. мистецтвознавства І.Ю. Коновалова – Харків, 2008. – 85 с.

2008

1. Германюк А. Я. *Аматорство як явище сучасної музичної культури Слобожанщини*: Магістерська робота, спеціальність 8.020205 „музичне мистецтво" / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча; рецензент – проф. Харківської державної академії культури, канд. мистецтвознавства І.І. Гулеско. –Харків, 2008. – 115 с.

2. Онищенко Н.М. *Психофізіологічна аура фольклорного виконавства:* Магістерська робота, спеціальність 8.020205 „музичне мистецтво"

/ Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча; рецензент – доц. кафедри культурології Харківської державної академії культури, канд. філософських наук Е.В. Германова де Діас. – Харків, 2008. – 77 с.

3. Петракова Н. М. *Специфика исполнительского общения в украинской народнопесенной традиции*: Магістерська робота, спеціальність 8.020205 „музичне мистецтво" / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна; рецензент – проф. Харківської державної академії культури, доктор мистецтвознавства Ю.І. Лошков. – Харків, 2008. – 115 с.

4. Савченко Н. В. *Традиційний народний інструментарій у культурі музикування українців:* Магістерська робота, спеціальність 8.020205 „музичне мистецтво" / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча; рецензент – доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури, канд. мистецтвознавства І.Ю. Коновалова. – Харків, 2008. – 113 с.

Імена

Беленко А. – 2007
Германова де Діас Е. – 2008
Германюк А. – 2008
Гулеско І. – 2008
Гуріна А. – 2007, 2008
Деміденко В. – 2001
Коновалова І – 2007, 2008
Лошков Ю – 2008
Новикова Л. – 2001
Онищенко Н. – 2008
Осадча В. – 2001, 2007, 2008
Петракова Н. – 2008
Польська І. – 2007
Польський І. – 2001
Савченко Н. – 2008
Сватковський С. – 2001
Соловйова І. – 2001
Швець Н. – 2007

Назви

Аматорство як явище сучасної музичної культури Слобожанщини – 2008
І.С. Польський – учений, музикант, викладач – 2007
Культурно-звичаєве довкілля українських колисанок та їх стилістичні особливості – 2001
Побутування обрядового фольклору болгар в умовах іноетнічного оточення – 2001
Порівняльна характеристика російського та українського весілля в слобожанській традиції – 2007
Психофізіологічна аура фольклорного виконавства – 2008
Специфика исполнительского общения в украинской народнопесенной традиции – 2008
Сучасний стан весільної традиції на Гадяччині – 2001
Традиційний народний інструментарій у культурі музикування українців – 2008

Курсові роботи

Денна форма навчання

Літопис

1993

1. Ковалевський О. *Стильові особливості музично-поетичної мови слобожанських пісень (на матеріалі пісенних зразків сіл Харківської області):* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1993. – 22 с. з нот. прикл.

2. Онопрієнко Л. *Жанрово-стилістичний аналіз зразків обрядового фольклору Подільської та Полтавської традицій (з пісенного здобутку однієї родини):* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1993. – 24 с. з нот. прикл.

3. Ткаченко В. *Виявлення жанрових особливостей пісенних традицій Слобожанського регіону в порівнянні з яскравими зразками народнопісенних традицій Полтавщини:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1993. – 28 с. з нот. прикл.

1994

1. Великий О. *Стильові особливості зимової обрядової пісенності Слобожанщини*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1994. – 18 с. з нот. прикл.

2. Гришин Д. *Стильові особливості музично-поетичної мови лірики Слобожанщини (на прикладі пісень с. Дмитрівка Первомайського району Харківської області):* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1994. – 23 с. з нот. прикл.

3. Левченко І. *Стильові особливості пісенної лірики Слобожанщини:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1994. – 17 с. з нот. прикл.

4. Рудик В. *Стильові ознаки колискових пісень (с. Дмитрівка Первомайського району Харківської області):* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1994. – 28 с. з нот. прикл.

1995

1. Гринь Л. *Жанрово-стильові ознаки ліричних, календарно-обрядових пісень, балад у традиції с. Крячківка Пирятинського району*

Полтавської області: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1995. – 20 с. з нот. прикл.

2. Корнішин О. *Структурні особливості ліричних пісень у традиції Решетилівського та Пирятинського районів Полтавської обл.*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1995. – 21 с. з нот. прикл.

3. Корякіна З. *Жанрово-стильові ознаки жартівливих пісень Слобожанщини :* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1995. – 17 с. з нот. прикл.

4. Краснова І. *Особливості петрівчаних пісень та їх зв'язки з іншими весняно-літніми обрядовими піснями (на прикладі південно-східної традиції Харківщини):* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1995. – 27 с. з нот. прикл.

5. Пафнутова О. *Порівняння особливостей структурної будови календарно-обрядових та ліричних пісень на прикладі традиції Харківщини*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1995. – 17 с. з нот. прикл.

6. Хікматуліна Т. *Стильові особливості календарно-обрядового фольклору :* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – ст. викл. О.А. Шишкина – Харків, 1995. – 30 с. з нот. прикл.

1998

1. Ганзя Н. *Гуртовий спів Харківщини та Полтавщини*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1998. – 27 с. з нот. прикл.

2. Набок А. *Жанрово-стилістичні особливості щедрівок у фольклорних традиціях Харківщини:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1998. – 29 с. з нот. прикл.

3. Пугач Т. *Про жанрово-стильові особливості весільних пісень Харківщини:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1998. – 17 с. з нот. прикл.

4. Шевченко А. *Нестрофічні форми в зимових обрядових піснях:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1998. – 17 с. з нот. прикл.

1999

1. Андренко А. *Жанрово-стилістичні особливості родинно-побутових пісень (на прикладі виконавської традиції тріо сестер Білокіз с. Одноробівка Золочівського району Харківської області):* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1999. – 24 с. з нот. прикл.

2. Леонтьєв *О. Баладний жанр українського народного мистецтва з боку стильових та регіональних ознак:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1999. – 26 с. з нот. прикл.

3. Моргун Н. *Жанрово-стилістичні особливості обрядового фольклору в традиції села Семиківці Теребовлянського району Тернопільської області:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1999. – 27 с. з нот. прикл.

4. Пасєка Р. *Жанрово-стилістичні особливості календарно-обрядових пісень Слобожанщини:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1999. – 17 с. з нот. прикл.

5. Саламатіна Ю. *Календарно-обрядові пісні Харківщини дитячої традиції виконання:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1999. – 29 с. з нот. прикл.

6. Семенова О. *Музичні особливості, виконавський стиль ліричних пісень села Одноробівка Золочівського району Харківської області:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1999. – 30 с. з нот. прикл.

7. Третяк В. *Наспіви-формули у весільному обряді с. Турія Новомиргородського району Кіровоградської області:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 1999. – 31 с. з нот. прикл.

2000

1. Добровольський Ю. *Жанрово-стилістичні особливості календарно-обрядових пісень північно-західних і центральних районів Харківщини*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2000. – 22 с. з нот. прикл.

2. Єрченко О. *Порівняльні особливості весілля на Лубенщині на прикладах с. Калайдинці та м. Лубни:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2000. – 24 с. з нот. прикл.

3. Киречко О. *Експедиційна діяльність кафедри українського народного співу та музичного фольклору в 1992 – 1993 рр.:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – проф. І. С. Польський. – Харків, 2000. – 34 с. з нот. прикл.

4. Шаповалов О. *Календарно-обрядові пісні як цикл. Веснянки*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2000. – 27 с. з нот. прикл.

2001

1. Бикова О. *Мелодичні особливості плачів та їх використання під час поховального обряду:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2001. – 27 с. з нот. прикл.

2. Константінов С. *Особливості традиційного інструментального виконавства на Лівобережній Україні:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2001. – 23 с. з нот. прикл.

3. Приходько Г. *Пісенний стиль слобожанських наспівів балад*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2001. – 23 с. з нот. прикл.

4. Чорнуха Н. *Весільні наспіви-формули в традиції с. Яковенкове Балаклiївського району на Харківщині:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2001. – 31 с. з нот. прикл.

5. Шепель О. *Весняно-літній цикл календарно-обрядових пісень на Слобожанщині і Полтавщині:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2001. – 24 с. з нот. прикл.

6. Яценко О. *Виконавський стиль тріо сестер Білокіз як зразок ліричної традиції переселенців на Харківщину:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2001. – 28 с. з нот. прикл.

2002

1. Константінов С. *Народнопісенні джерела в українській музичній естраді:* Курсова робота з історії та теорії вокального мистецтва / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства І. В. Щербина. – Харків, 2002. – 26 с.

2. Попова О.М. *Особливості виконання зимового календарно-обрядового фольклору Харківщини:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2002. – 22 с. з нот. прикл.

3. Приходько Г.В. *Виконавські особливості народнопісенної традиції Харківщини:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2002. – 28 с. з нот. прикл.

4. Яценко О.М. *Етнофольклорна зорієнтованість національного стилеутворення в українській вокальній музиці*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2002. – 20 с.

2002

1. Єдна Т. *Ліричні пісні Харківщини:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2002. – 19 с. з нот. прикл.

2. Климюк Я.О. *Весняний цикл календарно-обрядових пісень*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2002. – 34 с. з нот. прикл.

3. Павленко М.В. *Структурні особливості ліричних пісень у традиції північних районів Полтавської області*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2002. – 21 с. з нот. прикл.

4. Пустяк Р. *Календарно-обрядовий фольклор у традиції слобожанського села (на прикладі с. Олександрівка Валківського району Харківської області):* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2002. – 22 с. з нот. прикл.

5. Фоменко В. *Зимові обрядові пісні. Колядки та щедрівки Чернігівщини*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2002. – 18 с. з нот. прикл.

2003

1. Бондаренко І. *Дослідження культурно-пісенних традицій м. Основа (діяльність репродуктивного колективу на прикладі с. Люботин):* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2003. – 38 с.

2. Горобець І. *Фольклорно-репродуктивні ансамблі як явище нового типу:* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2003. – 33 с.

3. Коваленко М. *Исполнительское общение в украинском песенном фольклоре*: Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2003. – 29 с.

4. Кравченко М. *Календарно-обрядова пісенність: характеристика виконавського стилю* : Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2003. – 25 с.

5. Кудрявець О. *Виконавські особливості весільних пісень Слобожанщини:* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2003. – 21 с. з нот. прикл.

6. Слободяник М. *Кобзарі та лірники: до формування української вокальної школи:* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2003. – 27 с.

7. Удовиченко О. *Народно-хорове виконавство:* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2003. – 20 с.

2004

1. Александрова Т. *Фольклорні репродуктивні ансамблі як явище нового типу:* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2004. – 21 с.

2. Артеменко Я. *Виконавські особливості колядок та щедрівок:* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2004. – 19 с.

3. Вирва Т. *Виконавська фактура традиційної пісенності, в т. ч. жанрових різновидах:* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2004. – 28 с.

4. Картавський Р. *Фольклор і фольклоризм*: Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2004. – 28 с.

5. Олейніков М. *Фольклор и фольклоризм: народные хоры, методы работы, репертуар:* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2004. – 28 с.

6. Перекрестова Л. *Исполнительское общение в музыкальном фольклоре:* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2004. – 24 с.

7. Родінчук А. *Исполнительские особенности свадебной песенности*: Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2004. – 23 с. з нот. прикл.

8. Ткаченко М. *Виконавський стиль традиційної пісенності Полісся:* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2004. – 19 с.

9. Чанглі О. *Исполнительские особенности русальных и купальских песен:* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2004. – 18 с.

2005

1. Кулікова О. *Особливості жанрового складу пісень Полісся:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2005. – 28 с.

2. Мечетська Ю. *Особливості репрезентації*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2005. – 27 с.

3. Саніна С. *Порівняльна характеристика методів роботи народних хорів та фольклорно-репродуктивних ансамблів:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2005. – 21 с.

4. Рябуха О. *Виконавські особливості народних пісень с. Клюшниківка Миргородського району Полтавської області:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народних пісень / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2005. – 22 с.

2006

1. Беленко А. *Взаємодія структурних особливостей та манери виконання весільних пісень Полісся:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2006. – 31 с. з нот. прикл.

2. Мороз М. *Жанрові та стильові особливості стрілецьких та повстанських пісень українського народу:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2006. – 38 с. з нот. прикл.

3. Путіло П. *Особливості автентичного фольклористичного і мистецького виконання українського фольклорного солоспіву:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2006. – 29 с. з нот. прикл.

4. Рибалка Т.М. *Виконавські особливості весільних пісень Слобожанщини:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2006. – 29 с. з нот. прикл.

5. Тарасова О.О. *Ладова будова і складоритмічні форми в українських забавлянках:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2006. – 29 с. з нот. прикл.

6. Ушенко К. *Структурно-стильові особливості слобожанських колядок:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2006. – 22 с. з нот. прикл.

2007

1. Курбатов Р.В. *Жанрово-стильові особливості пісень суспільно-побутової тематики (за матеріалами Придніпров'я та східноукраїнської традиції):* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2007. – 30 с. з нот. прикл.

2. Лебедь М.О. *Визначення весільних наспівів-формул за структурними та стильовими ознаками (за матеріалами традиційного весілля с. Кручик, с. Корбини Івани Богодухівського району Харківської області):* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2007. – 33 с. з нот. прикл.

3. Ломакіна А. *Поховальні та поминальні псальми в усно-пісенній традиції України:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2007. – 38 с. з нот. прикл.

4. Обуховський М.М. *Фактура і особливості виконання пісень родинно-побутової тематики (за матеріалами східноукраїнської традиції):* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2007. – 29 с. з нот. прикл.

5. Онацька О. *Наспіви-формули будови 6+6 у весільному обряді східноукраїнської традиції:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2007. – 29 с. з нот. прикл.

2008

1. Гузь Т. *Прагматичний та структурний аналіз і музична стилістика пісенного тексту:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2008. – 29 с. з нот. прикл.

2. Коваленко В.А. *Музична стилістика українських народних пісень (на прикладі весняно-літнього обрядового фольклору):* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2008. – 34 с. з нот. прикл.

3. Ковальов С.С. *Музична стилістика і структура наспівів у стрілецьких та повстанських піснях:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2008. – 29 с. з нот. прикл.

4. Скок Л.Б. *Структурні та виконавські особливості весільних пісень Східного Поділля (на прикладі весілля в селі Зятківці):* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2008. – 65 с. з нот. прикл.

5. Федорова В.О. *Структура і композиційні типи в українському обрядовому фольклорі (на прикладі колядок і щедрівок):* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2008. – 24 с. з нот. прикл.

2009

1. Воловик Х.М. *Ритміка в жанрах українського фольклору:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2009. – 52 с. з нот. прикл.

2. Галич Т. *Мелодика та фактура як засіб жанрового визначення в українському фольклорі:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2009. – 30 с. з нот. прикл.

3. Єнько О. *Музична стилістика українського фольклору* (*на матеріалі народної лірики):* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2009. – 50 с. з нот. прикл.

4. Ломакіна А.А. *Поховальні та поминальні псальми в усно-пісенній традиції України*: Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2009. – 28 с. з нот. прикл.

5. Малюк О.В. *Структурні та виконавські особливості творів української етнічної традиції*: Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2009. – 39 с. з нот. прикл.

6. Розторгуєва В. *Віршові форми слобожанського весілля і музично-стильові особливості наспівів:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2009. – 40 с. з нот. прикл.

7. Усик К. *Теорія і історія транскрипції народних пісень в українській фольклористиці:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2009. – 48 с. з нот. прикл.

2010

1. Галич Т.В. *Традиційна пісенна культура у творчості О. О. Потебні*: Курсова робота з методики викладання спец. дисциплін / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2010. – 26 с.

2. Кравченко Д.В. *Фольклорні осередки Наддніпрянщини на прикладі колективу „Першоцвіт„ Народного дому с. Кочережки*

Павлоградського району Дніпропетровської області: Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2010. – 27 с. з нот. прикл.

3. Кривошеїна Ю.С. *Весільні пісні Полтавщини в контексті весільної обрядовості*: Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2010. – 32 с. з нот. прикл.

4. Кузема А. *Ліричні пісні Полтавщини:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2010. – 40 с. з нот. прикл.

5. Малахова Н.М. *Особливості структури і стилістики обрядових і позаобрядових пісень слобожанського фольклорного осередку (на прикладі традицій Борівського району Харківської області*): Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2010. – 41 с. з нот. прикл.

6. Фесенко О. *Виконавські особливості весільних пісень Слобожанщини:* Курсова робота з транскрипції народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2010. – 32 с. з нот. прикл.

Імена

Александрова Т. – 2004
Андренко А. – 1999
Артеменко Я. – 2004
Беленко А. – 2006
Бикова О. – 2001
Бондаренко І. – 2003
Великий О. – 1994
Вирва Т. – 2004
Воловик Х. – 2009
Галич Т. – 2009, 2010
Ганзя Н. – 1998
Горобець І. – 2003
Гринь Л. – 1995
Гришин Д. – 1994
Гузь Т. – 2008
Гуріна А. – 2003, 2004, 2005, 2010
Добровольський Ю. – 2000
Єдна Т. – 2002
Єнько О. – 2009
Єрченко О. – 2000
Картавський Р. – 2004
Киречко О. – 2000
Климюк Я. – 2002
Ковалевський О. – 1993
Коваленко В. – 2008
Коваленко М. – 2003
Ковальов С. – 2008
Константінов С. – 2001, 2002
Корнішин О. – 1995
Корякіна З. – 1995
Кравченко Д. – 2010
Кравченко М. – 2003
Краснова І. – 1995
Кривошеїна Ю. – 2010
Кудрявець О. – 2003
Кузема А. – 2010
Кулікова О. – 2005
Курбатов Р. – 2007
Лебедь М. – 2007
Левченко І. – 1994
Леонтьєв О. – 1999

Ломакіна А. – 2007, 2009
Малахова Н. – 2010
Малюк О. – 2009
Мечетська Ю. – 2005
Моргун Н. – 1999
Мороз М. – 2006
Набок А. – 1998
Обуховський М. – 2007
Олейніков М. – 2004
Онацька О. – 2007
Онопрієнко Л. – 1993
Осадча В. – 1993-1995, 1998-2002, 2006-2010
Павленко М.В. – 2002
Пасєка Р. – 1999
Пафнутова О. – 1995
Перекрестова Л. – 2004
Польський І. – 2000
Попова О. – 2002
Приходько Г. – 2001, 2002
Пугач Т. – 1998
Пустяк Р. – 2002
Путіло П. – 2006
Рибалка Т. – 2006
Родінчук А. – 2004
Розторгуєва В. – 2009
Рудик В. – 1994
Рябуха О. – 2005
Саламатіна Ю. – 1999
Саніна С. – 2005
Семенова О. – 1999
Скок Л. – 2008
Слободяник М. – 2003
Тарасова О. – 2006
Ткаченко В. – 1993
Ткаченко М. – 2004
Третяк В. – 1999
Удовиченко О. – 2003
Усик К. – 2009
Ушенко К. – 2006
Федорова В. – 2008
Фесенко О. – 2010
Фоменко В. – 2002
Хікматуліна Т. – 1995
Чанглі О. – 2004
Чорнуха Н. – 2001
Шаповалов О. – 2000
Шевченко А. – 1998
Шепель О. – 2001
Шишкина О. – 1995
Щербина І. – 2002
Яценко О. – 2001, 2002

Назви

Баладний жанр українського народного мистецтва з боку стильових та регіональних ознак – 1999
Весільні наспіви-формули в традиції с. Яковенкове Балаклійського району на Харківщині – 2001
Весільні пісні Полтавщини в контексті весільної обрядовості – 2010
Весняний цикл календарно-обрядових пісень – 2002
Весняно-літній цикл календарно-обрядових пісень на Слобожанщині і Полтавщині – 2001
Взаємодія структурних особливостей та манери виконання весільних пісень Полісся – 2006
Визначення весільних наспівів-формул за структурними та стильовими ознаками (за матеріалами традиційного весілля с. Кручик, с. Корбини Івани Богодухівського району Харківської області) – 2007
Виконавська фактура традиційної пісенності, в т. ч. жанрових різновидах – 2004

Виконавський стиль традиційної пісенності Полісся – 2004
Виконавський стиль тріо сестер Білокіз як зразок ліричної традиції переселенців на Харківщину – 2001
Виконавські особливості весільних пісень Слобожанщини – 2003
Виконавські особливості весільних пісень Слобожанщини – 2006
Виконавські особливості весільних пісень Слобожанщини – 2010
Виконавські особливості колядок та щедрівок – 2004
Виконавські особливості народних пісень с. Клюшниківка Миргородського району Полтавської області – 2005
Виконавські особливості народнопісенної традиції Харківщини – 2002
Виявлення жанрових особливостей пісенних традицій Слобожанського регіону в порівнянні з яскравими зразками народнопісенних традицій Полтавщини – 1993
Віршові форми слобожанського весілля і музично-стильові особливості наспівів – 2009
Гуртовий спів Харківщини та Полтавщини – 1998
Дослідження культурно-пісенних традицій м. Основа (діяльність репродуктивного колективу на прикладі с. Люботин) – 2003
Експедиційна діяльність кафедри українського народного співу та музичного фольклору в 1992 – 1993 рр. – 2000
Етнофольклорна зорієнтованість національного стилеутворення в українській вокальній музиці – 2002
Жанрові та стильові особливості стрілецьких та повстанських пісень українського народу – 2006
Жанрово-стилістичний аналіз зразків обрядового фольклору Подільської та Полтавської традицій (з пісенного здобутку однієї родини) – 1993
Жанрово-стилістичні особливості календарно-обрядових пісень північно-західних і центральних районів Харківщини – 2000
Жанрово-стилістичні особливості календарно-обрядових пісень Слобожанщини – 1999
Жанрово-стилістичні особливості обрядового фольклору в традиції села Семиківці Теребовлянського району Тернопільської області – 1999
Жанрово-стилістичні особливості родинно-побутових пісень (на прикладі виконавської традиції тріо сестер Білокіз с. Одноробівка Золочівського району Харківської області) – 1999
Жанрово-стилістичні особливості щедрівок у фольклорних традиціях Харківщини – 1998
Жанрово-стильові ознаки жартівливих пісень Слобожанщини – 1995
Жанрово-стильові ознаки ліричних, календарно-обрядових пісень, балад у традиції с. Крячківка Пирятинського району Полтавської області – 1995
Жанрово-стильові особливості пісень суспільно-побутової тематики (за матеріалами Придніпров'я та східноукраїнської традиції) – 2007

Зимові обрядові пісні. Колядки та щедрівки Чернігівщини – 2002
Исполнительские особенности русальных и купальских песен – 2004
Исполнительские особенности свадебной песенности – 2004
Исполнительское общение в музыкальном фольклоре – 2004
Исполнительское общение в украинском песенном фольклоре – 2003
Календарно-обрядова пісенність: характеристика виконавського стилю – 2003
Календарно-обрядовий фольклор у традиції слобожанського села (на прикладі с. Олександрівка Валківського району Харківської області) – 2002
Календарно-обрядові пісні Харківщини дитячої традиції виконання – 1999
Календарно-обрядові пісні як цикл. Веснянки – 2000
Кобзарі та лірники: до формування української вокальної школи – 2003
Ладова будова і складоритмічні форми в українських забавлянках – 2006
Ліричні пісні Полтавщини – 2010
Ліричні пісні Харківщини – 2002
Мелодика та фактура як засіб жанрового визначення в українському фольклорі – 2009
Мелодичні особливості плачів та їх використання під час поховального обряду – 2001
Музична стилістика і структура наспівів у стрілецьких та повстанських піснях – 2008
Музична стилістика українських народних пісень (на прикладі весняно-літнього обрядового фольклору) – 2008
Музична стилістика українського фольклору (на матеріалі народної лірики) – 2009
Музичні особливості, виконавський стиль ліричних пісень села Одноробівка Золочівського району Харківської області – 1999
Народнопісенні джерела в українській музичній естраді – 2002
Народно-хорове виконавство – 2003
Наспіви-формули будови 6+6 у весільному обряді східноукраїнської традиції – 2007
Наспіви-формули у весільному обряді с. Турія Новомиргородського району Кіровоградської області – 1999
Нестрофічні форми в зимових обрядових піснях – 1998
Особливості автентичного фольклористичного і мистецького виконання українського фольклорного солоспіву – 2006
Особливості виконання зимового календарно-обрядового фольклору Харківщини – 2002
Особливості жанрового складу пісень Полісся – 2005
Особливості петрівчаних пісень та їх зв'язки з іншими весняно-літніми обрядовими піснями (на прикладі південно-східної традиції Харківщини) – 1995
Особливості репрезентації – 2005

Особливості структури і стилістики обрядових і позаобрядових пісень слобожанського фольклорного осередку (на прикладі традицій Борівського району Харківської області) – 2010
Особливості традиційного інструментального виконавства на Лівобережній Україні – 2001
Пісенний стиль слобожанських наспівів балад – 2001
Порівняльна характеристика методів роботи народних хорів та фольклорно-репродуктивних ансамблів – 2005
Порівняльні особливості весілля на Лубенщині на прикладах с. Калайдинці та м. Лубни – 2000
Порівняння особливостей структурної будови календарно-обрядових та ліричних пісень на прикладі традиції Харківщини – 1995
Поховальні та поминальні псальми в усно-пісенній традиції України – 2007
Поховальні та поминальні псальми в усно-пісенній традиції України – 2009
Прагматичний та структурний аналіз і музична стилістика пісенного тексту – 2008
Про жанрово-стильові особливості весільних пісень Харківщини – 1998
Ритміка в жанрах українського фольклору – 2009
Стильові ознаки колискових пісень (с. Дмитрівка Первомайського району Харківської області) – 1994
Стильові особливості зимової обрядової пісенності Слобожанщини – 1994
Стильові особливості календарно-обрядового фольклору – 1995
Стильові особливості музично-поетичної мови лірики Слобожанщини (на прикладі пісень с. Дмитрівка Первомайського району Харківської області) – 1994
Стильові особливості музично-поетичної мови слобожанських пісень (на матеріалі пісенних зразків сіл Харківської області) – 1993
Стильові особливості пісенної лірики Слобожанщини – 1994
Структура і композиційні типи в українському обрядовому фольклорі (на прикладі колядок і щедрівок) – 2008
Структурні особливості ліричних пісень у традиції північних районів Полтавської області – 2002
Структурні особливості ліричних пісень у традиції Решетилівського та Пирятинського районів Полтавської обл. – 1995
Структурні та виконавські особливості весільних пісень Східного Поділля (на прикладі весілля в селі Зятківці) – 2008
Структурні та виконавські особливості творів української етнічної традиції – 2009
Структурно-стильові особливості слобожанських колядок – 2006
Теорія і історія транскрипції народних пісень в українській фольклористиці – 2009
Традиційна пісенна культура у творчості О.О. Потебні – 2010

Фактура і особливості виконання пісень родинно-побутової тематики (за матеріалами східноукраїнської традиції) – 2007

Фольклор и фольклоризм: народные хоры, методы работы, репертуар – 2004

Фольклор і фольклоризм – 2004

Фольклорні осередки Наддніпрянщини на прикладі колективу „Першоцвіт" Народного дому с. Кочережки Павлоградського району Дніпропетровської області – 2010

Фольклорні репродуктивні ансамблі як явище нового типу – 2004

Фольклорно-репродуктивні ансамблі як явище нового типу – 2003

Заочна форма навчання

Літопис

2001

1. Васильченко О.Ю. *Побутування народнопісенних традицій фольклорного осередку Слобожанщини (на прикладі традиції села Полкова Микитівка Балаклійського району Харківської області)*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2001. – 45 с. з нот. прикл.

2. В'юнник В.Ю. *Епічні жанри в українській народній традиції*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2001. – 48 с. з нот. прикл.

3. Гнатенко А.М. *Стилістика пісенної лірики в традиції с. Веселий Поділ Семенівського району Полтавської області:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2001. – 45 с. з нот. прикл.

4. Уфімцева Н.В. *Весільний обряд на Запоріжжі*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2001. – 45 с. з нот. прикл.

5. Фурман Д.Б. *Особливості музичного стилю обрядових пісень с. Киселі на Харківщині*: Курсова робота з методики нотації та аналізу народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2001. – 45 с. з нот. прикл.

6. Шляхова Л. *Ліричні пісні в традиції села Кочережки Павлоградського району Дніпропетровської області:* Курсова робота з методики нотації та аналізу народної музики / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства В.М. Осадча. – Харків, 2001. – 45 с. з нот. прикл.

2004

Герасимова О. *Виконавські особливості календарно-обрядових пісень весняно-літнього циклу Слобожанщини:* Курсова робота з історії

української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2004. – 38 с.

2006

1. Верьовка Л. *Календарно-обрядова пісенність: характеристика виконавського стилю (на прикладі пісень зимового календаря*): Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 39 с.

2. Водоп'янова В. *Фольклор и фольклоризм: сущность явления:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 29 с.

3. Германюк А. *Виконавський стиль пісенної творчості Карпатського краю:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 27 с.

4. Гончарова Т. *Механізм передачі фольклорної традиції на прикладі с. Гетьманівка Шевченківського району Харківської області:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 23 с.

5. Кривенко К. *Виконавські особливості календарно-обрядових наспівів (пісні зимового календаря):* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 35 с.

6. Левін М. *Особливості виконання весільних пісень:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 30 с.

7. Леонова Т. *Семантика раннего традиционного фольклора:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 40 с.

8. Махова К. *Народні хори як явище*: Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 43 с.

9. Ніколюк Н. *Календарно-обрядова пісенність: характеристика виконавського стилю (на прикладі весняно-літнього циклу календарно-обрядових пісень:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 23 с.

10. Нікуліна В. *Календарно-обрядова пісенність: характеристика виконавського стилю (колядки, щедрівки):* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 31 с.

11. Онищенко Н. *Виконавські особливості традиційної пісенної лірики Полтавщини*: Курсова робота з методики роботи з вокальним

ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 43 с.

12. Петракова Н. *Фольклор і фольклоризм: сутність явища:* Курсова робота з історії української вокальної школи / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна – 2006. – 38 с.

13. Самойлик О. *Фольклорно-репродуктивні ансамблі:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 45 с.

14. Тарнопольська О. Ос*обливості виконання весільних пісень Слобожанщини*: Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 33 с.

15. Топтунова М. *Фольклор і фольклоризм: суть явища:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 40 с.

16. Фесенко Л. *Особливості виконання пісенної лірики*: Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 37 с.

17. Цюцюра Н. *Регіональні особливості манери інтонування в традиційній пісенності України:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 37 с.

18. Шапошник С. *Фактура народної пісні як відображення типу спілкування у фольклорі:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2006. – 23 с.

2010

1. Краснікова Н.А. *Розвиток музичних здібностей засобами українського музичного фольклору:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2010. – 47 с.

2. Маргарян Н.М. *Традиції весільної обрядовості та їх сучасне втілення на Слобожанщині:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2010. – 26 с.

3. Мельничук О.М. *Музичний фольклор Донбасу*: Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2010. – 30 с.

4. Пацернюк О.М. *Регіональні особливості українського весілля: весільна драма та її музична форма:* Курсова робота з методики роботи з вокальним ансамблем / Науковий керівник – доц., канд. мистецтвознавства А.В. Гуріна. – Харків, 2010. – 38 с.

Імена

Васильченко О. – 2001
Верьовка Л. – 2006
Водоп'янова В. – 2006
В'юнник В. – 2001
Герасимова О. – 2004
Германюк А. – 2006
Гнатенко А. – 2001
Гончарова Т. – 2006
Гуріна А. – 2004, 2006, 2010
Краснікова Н. – 2010
Кривенко К. – 2006
Левін М. – 2006
Леонова Т. – 2006
Маргарян Н. – 2010
Махова К. – 2006
Мельничук О. – 2010
Ніколюк Н. – 2006
Нікуліна В. – 2006
Онищенко Н. – 2006
Осадча В. – 2001
Пацернюк О. – 2010
Петракова Н. – 2006
Самойлик О. – 2006
Тарнопольська О. – 2006
Топтунова М. – 2006
Уфімцева Н. – 2001
Фесенко Л. – 2006
Фурман Д. – 2001
Цюцюра Н. – 2006
Шапошник С. – 2006
Шляхова Л. – 2001

Назви

Весільний обряд на Запоріжжі – 2001
Виконавський стиль пісенної творчості Карпатського краю – 2006
Виконавські особливості календарно-обрядових наспівів (пісні зимового календаря) – 2006
Виконавські особливості календарно-обрядових пісень весняно-літнього циклу Слобожанщини – 2004
Виконавські особливості традиційної пісенної лірики Полтавщини – 2006
Епічні жанри в українській народній традиції – 2001
Календарно-обрядова пісенність: характеристика виконавського стилю (на прикладі пісень зимового календаря) – 2006
Календарно-обрядова пісенність: характеристика виконавського стилю (на прикладі весняно-літнього циклу календарно-обрядових пісень – 2006
Календарно-обрядова пісенність: характеристика виконавського стилю (колядки, щедрівки) – 2006
Ліричні пісні в традиції села Кочережки Павлоградського району Дніпропетровської області – 2001
Механізм передачі фольклорної традиції на прикладі с. Гетьманівка Шевченківського району Харківської області – 2006
Музичний фольклор Донбасу – 2010
Народні хори як явище – 2006
Особливості виконання весільних пісень Слобожанщини – 2006
Особливості виконання весільних пісень – 2006
Особливості виконання пісенної лірики – 2006

Особливості музичного стилю обрядових пісень с. Киселі на Харківщині – 2001
Побутування народнопісенних традицій фольклорного осередку Слобожанщини (на прикладі традиції села Полкова Микитівка Балаклійського району Харківської області) – 2001
Регіональні особливості манери інтонування в традиційній пісенності України – 2006
Регіональні особливості українського весілля: весільна драма та її музична форма – 2010
Розвиток музичних здібностей засобами українського музичного фольклору – 2010
Семантика раннего традиционного фольклора – 2006
Стилістика пісенної лірики в традиції с. Веселий Поділ Семенівського району Полтавської області – 2001
Традиції весільної обрядовості та їх сучасне втілення на Слобожанщині – 2010
Фактура народної пісні як відображення типу спілкування у фольклорі – 2006
Фольклор и фольклоризм: сущность явления – 2006
Фольклор і фольклоризм: сутність явища – 2006
Фольклор і фольклоризм: суть явища – 2006
Фольклорно-репродуктивні ансамблі – 2006

Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського
Кафедра теорії та історії світової та української музичної культури

Магістерські та дипломні роботи

Літопис

1999

Нечаєв Олексій. *Ареальні типи весілля Слобожанщини на прикладі традиції сіл Корбини Івани Богодухівського району Харківської області та Россоші Великописарівського району Сумської області:* Дипломна робота / Науковий керівник – доц. кафедри теорії та історії світової та вітчизняної культури Л.І. Новикова; рецензент – проф., доктор мистецтвознавства Н.Л. Очеретовська. – Харків, 1999. – 80 с.

2003

Гура Вікторія. *Російські та українські весільні пісні басейну Ворскли (Сумщина):* Дипломна робота / Науковий керівник – доц. кафедри теорії та історії світової та української музичної культури Л.І. Новикова; рецензент – проф., доктор мистецтвознавства Н.Л. Очеретовська. – Харків, 2003. – 96 с., нот. пр.

2009

Рибалко Владислава. *До питання ладоутворення ліричних пісень Слобожанщини*: Магістерська робота / Науковий керівник – доц. кафедри теорії та історії світової та української музичної культури Л.І. Новикова; рецензенти – проф., доктор мистецтвознавства Н.Л. Очеретовська, доц., канд. мистецтвознавства О. Содовнікова. – Харків, 2009. – 82 с.

Курсові роботи

Літопис

2000

Воропаєва Олена. *Зимові обрядові пісні на території Слобідської України:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2000. – 17 с.

2002

1. Супрун О.О. *Фольклор у сучасній культурі:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова – Харків, 2002. – 13 с.

2. Тятинова М. *Ліричні пісні східної України (аналіз наспівів і моделювання ритму пісень с. Веселе Лозівського району на Харківщині*): Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2002.

2003

1. Драгулян В. *Коллективное и индивидуальное в музыке устной традиции :* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2003. – 8 с.

2. Косікіна А., Маєвська М. *Аналіз соціально-побутових пісень Слобожанщини (за збіркою О. Стеблянка „Пісні Слобідської України*", *Харків, 1998 р.)*: Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2003. – 40 с.

3. Чепель Юлія. *Часопросторові і жанрові параметри весільних пісень Слобожанщини:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2003. – 23 с.

2004

1. Левандовський А. *Деякі особливості музичного фольклору Дніпропетрівщини:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий

керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2004. – 45 с.

2. Паллай В. (композиторський відділ) *Діалектичні особливості села Велика Кардашинка Голопристанського району Херсонської області:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2004. – 25 с.

2005

1. Авраменко Ольга. *Весілля як комплекс елементів поетичного, музичного і драматичного мистецтва:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2005. – 8 с.

2. Захарова Марина. *Деякі мелодичні та ритмічні особливості українських колискових пісень:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2005. – 21 с.

3. Соколова Л. *Особливості весільної пісенної традиції с. Піски-Радьківські Борівського району (південний схід Харківської області):* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2005. – 22 с.

4. Шкет Ольга. *Обряд весілля як культурологічне явище*: Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2005. – 9 с. + 5 с. нот.

2006

1. Богуславська В. О. *Купальський обряд українців на прикладі фольклорного свята в с. Сковородинівка на Харківщині*: Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2006. – 9 с.

2. Кіценко Тетяна. *Купальські пісні Слобожанщини:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2006. – 14 с.

3. Кравченко А. *Плачи-причитания в похоронной и свадебной обрядности: некоторые параллели:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2006. – 40 с.

4. Лісовенко О.В. *Купальський пісенний репертуар фольклорного аматорського фестивалю в Сковородинівці. Доля обряду:* Курсова

робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2006. – 9 с.

2008

1. Горбатенко К. *Веснянки як складова частина традиційного календарно-обрядового фольклору України:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2008. – 14 с.

2. Криворукова О. *Порівняльний аналіз колядок Харківщини і Сумщини та виявлення на їхньому прикладі типових рис жанру:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2008. – 20 с.

3. Лоєнко Н. *Заробітчанські та рекрутські пісні на прикладах пісень с. Середній Бурлук та Малий Бурлук Великобурлукського району:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2008. – 25 с.

4. Петрухіна В. *Балади як жанр фольклорної творчості:* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2008. – 6 с. + 10 с. нот.

5. Ходакова Н., Жигалова К. *Особливості пісенної традиції Харківщини (на прикладі ліричних та весільних пісень):* Курсова робота з музичного фольклору / Науковий керівник – доц. кафедри історії та теорії світової та української музичної культури Л.І. Новикова. – Харків, 2008. – 25 с.

Імена

Авраменко О. – 2005
Богуславська В. О. – 2006
Воропаєва О. – 2000
Горбатенко К. – 2008
Драгулян В. – 2003
Жигалова К. – 2008
Захарова М. – 2005
Кіценко Тетяна – 2006
Косікіна А. – 2003
Кравченко А. – 2006
Криворукова О. – 2008
Левандовський А. – 2004
Лісовенко О. – 2006
Лоєнко Н. – 2008
Маєвська М. – 2003
Новикова Л. – 2000, 2002-2006, 2008
Паллай В. – 2004
Петрухіна В. – 2008
Соколова Л. – 2005
Супрун О. – 2002
Тятинова М. – 2002
Ходакова Н. – 2008
Чепель Ю. – 2003
Шкет О. – 2005

Назви

Аналіз соціально-побутових пісень Слобожанщини (за збіркою О. Стеблянка „Пісні Слобідської України", Харків, 1998 р.) – 2003

Балади як жанр фольклорної творчості – 2008

Весілля як комплекс елементів поетичного, музичного і драматичного мистецтва – 2005

Веснянки як складова частина традиційного календарно-обрядового фольклору України – 2008

Деякі мелодичні та ритмічні особливості українських колискових пісень – 2005

Деякі особливості музичного фольклору Дніпропетрівщини – 2004

Діалектичні особливості села Велика Кардашинка Голопристанського району Херсонської області – 2004

Заробітчанські та рекрутські пісні на прикладах пісень с. Середній Бурлук та Малий Бурлук Великобурлукського району – 2008

Зимові обрядові пісні на території Слобідської України – 2000

Коллективное и индивидуальное в музыке устной традиции – 2003

Купальський обряд українців на прикладі фольклорного свята в с. Сковородинівка на Харківщині – 2006

Купальський пісенний репертуар фольклорного аматорського фестивалю в Сковородинівці. Доля обряду – 2006

Купальські пісні Слобожанщини – 2006

Ліричні пісні східної України (аналіз наспівів і моделювання ритму пісень с. Веселе Лозівського району на Харківщині) – 2002

Обряд весілля як культурологічне явище – 2005

Особливості весільної пісенної традиції с. Піски-Радьківські Борівського району (південний схід Харківської області) – 2005

Особливості пісенної традиції Харківщини (на прикладі ліричних та весільних пісень) – 2008

Плачи-причитания в похоронной и свадебной обрядности: некоторые параллели – 2006

Порівняльний аналіз колядок Харківщини і Сумщини та виявлення на їхньому прикладі типових рис жанру – 2008

Фольклор у сучасній культурі – 2002

Часопросторові і жанрові параметри весільних пісень Слобожанщини – 2003

Олена Тюрикова

ВИВЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ НА КАФЕДРІ ІСТОРІЇ МУЗИКИ І ФОЛЬКЛОРУ ДОНЕЦЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА

До вивчення фольклору в Донецькій державній музичній академії ім. С.С. Прокоф'єва залучаються студенти зі спеціалізації „Музикознавство" під час проходження фольклорної практики та читання курсу „Транскрипція творів народної музики", які входять у навчальний план з 1995 р. На основі студентських робіт на кафедрі були видані дві книги з серії „Музичний фольклор Донбасу": „Весільні пісні" (2006) та „Календарно-обрядові пісні Донецької та суміжних областей" (2009).

Зараз у кабінеті української музики і фольклору виконується оцифрування магнітофонних касетних записів.

За роки існування кафедри було захищено чотири дипломних роботи, три з яких присвячені аналізу регіонального фольклорного матеріалу:

Луганская Т. *Украинские народные думы, их прошлое и настоящее*: Дипл. робота / Научн. рук. – доц. Гудзенко А.В. – Донецк, 1973.

Бабич Т. *Некоторые характерные особенности народных песен Ворошиловградской области*: Дипл. робота / Научн. рук. – доц. Гудзенко А.В. – Донецк, 1976.

Павлова О. *Народні пісні Дніпропетровщини (фольклорна традиція смт Петропавлівки та с. Самарського)*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц. Тюрикова О.В. – Донецьк, 1998.

Тітова Ю. *Локальна пісенна традиція с. Єгорівки як окремий презентант фольклорної культури Донбасу*: Дипл. робота / Наук. кер. – доц. Тюрикова О.В. – Донецьк, 2010.

Четверта міжнародна наукова конференція пам'яті Анни Руднєвої „Фольклор: історична традиція й сучасні польові дослідження"

З 28 листопада до 1 грудня 2008 року в Московській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського відбулася Четверта міжнародна наукова конференція пам'яті Анни Руднєвої на тему „Фольклор: історична традиція й сучасні польові дослідження", організована Науковим центром народної музики ім. Климента Квітки (далі – НЦНМ).

До обговорення на конференції була запропонована така тематика: комплексні методи вивчення традиційної музичної культури; традиційна музична культура в контексті міжетнічних зв'язків і взаємовпливів; специфіка документування та фіксації фольклорного тексту; збереження народно-виконавських традицій; побутування традиційного фольклору в сучасному суспільстві.

Участь у конференції взяли в основному вчені з Росії (Москва, Санкт-Петербург, Саратов, Іжевськ, Воронеж, Пенза, Вологда, Великий Новгород, Твер), а також України (Львів, Луцьк), Білорусі (Мінськ) та Казахстану (Алмати). Львів був представлений співробітницями Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка (далі ПНДЛМЕ при ЛНМА) Ліною Добрянською та Ларисою Лукашенко.

Конференцію відкрила завідувач НЦНМ, кандидат мистецтвознавства, професор Наталья Ґілярова. У своєму виступі „Підходи до етномузикологічних досліджень з огляду на сучасний стан народної традиції" вона коротко схарактеризувала сучасні напрямки та методи східнослов'янської етномузикології, вказала на важливість вибору правильних методологічних підходів до вивчення традиційної музики та наголосила на необхідності комплексних студій народної культури, разом з тим окресливши основну проблематику конференції.

На першому засіданні до дискусії було запропоновано загальні питання етномузикології в основному стосовно напрямків та методології роботи, а саме: методи системного вивчення народної інструментальної музики (доповідь Ґаліни Лобковой), досвід міждисциплінарного дослідження традиційної вокальної культури Північного Підляшшя (доповідь Лариси Лукашенко), два підходи до композиційного аналізу російських

ліричних протяжних пісень (доповідь Наталъї Боголюбской у співавторстві з Вячєславом Щуровим), представлено результати системного вивчення весільних обрядових пісень (доповідь Іріни Сухановой).

На наступних засіданнях було обговорено широке коло проблем у різних галузях етномузикології.

Зокрема, питанням історії фольклористики та текстологічним аспектам студіювання записів фольклору були присвячені такі виступи: Татьяна Старостіна звернулась до вивчення звуковисотної концепції аналізу народних пісень Юрія Холопова, Лариса Ігнатова висвітлила історію та сучасний стан волинської фольклористики, Ліна Добрянська представила передісторію створення фоноархіву кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (тепер – ПНДЛМЕ при ЛНМА), Ґаліна Хрістова проаналізувала принципи нотації народної музики Євгєнії Ліньовой, Іріна Пчєловодова студіювала письмові джерела про удмуртські традиційні інструменти.

Вивчення традиційної культури релігійних громад та окремих духовних жанрів народної музики стали предметом виступів Ніни Савєльєвой, Ніколая Дєнісова, Свєтлани Косятовой, Лілії Баранкєвіч, Єлєни Бороніной та інших.

Дослідження регіональних особливостей традиційної музичної культури для багатьох учених сьогодні є важливим та необхідним етапом наукової роботи. Тому найбільша кількість студій як вокальної, так й інструментальної музики, що були представлені на конференції, стосувалися виконавських традицій та локальних інтерпретацій фольклорних творів. Цій темі були присвячені виступи Іріни Тєпловой, яка зосередила свою увагу на виконавському аспекті весільних причетів Середньосухонської традиції, Єсєнії Бєссоновой, що вивчала виконавський стиль гармоністів Усманського району Липецької області, Іріни Рєдкіной, що досліджувала пісенну стилістику російських сіл середньої Сури, Інгі Корольковой, що репрезентувала локальну специфіку Теблеської традиції тощо. Цікавими відкриттями у цьому напрямку виявилися виступи Єлєни Богіной, Ґаліни Парадовской та Іріни Савєльєвой.

До сьогодні актуальним джерелом досліджень народної культури лишається експедиційна робота. Отож новими польовими здобутками поділились Ларіса Костюковєц, Маріанна Ґолубєва, Єлізавєта Цвєткова; до питань методики запису звернулась Людміла Махова.

Проблеми морфології народної музики та принципи ритмічного та звуковисотного формотворення не втрачають провідних позицій у студіях східноєвропейських етномузикологів. Свою роботу в цій галузі репрезентували Іріна Нурієва, Наталья Боголюбская, Дзерасса Дзлієва.

На сучасному етапі мелогеографічний напрям досліджень є важливою складовою етномузикології, що виводить наукові розробки на

вищий міждисциплінарний рівень вивчення традиційної народної культури. Мелогеографічні студії у своїх доповідях представили Ґаліна Кутирьова-Чубаля та Ольґа Токмакова.

Умови функціонування та збереження народної культури в сучасному суспільстві, пов'язані з питаннями етики, психології, педагогіки, міжнаціональними взаєминами та іншими аспектами, стали предметом обговорення після виступів Лілії Вішнєвской, Ґульнари Кузбаковой, Іріни Поповой, Алєксєя Мєхнєцова, Катєріни Дороховой, Любові Вєнґрус.

Отож тематика, представлена та обговорена на конференції, стосувалась не тільки задекларованих напрямків, але й значно ширшого кола проблем, зокрема історичного та текстологічного, типологічно-мелогеографічного, стилістично-інтерпретаційного методів дослідження музичного фольклору.

У цілому захід пройшов успішно завдяки великій кількості цікавих доповідей, різноплановому обговоренню, оскільки були присутні дослідники, що репрезентували як велику кількість наукових закладів, так і різні методологічні школи. Тому дискусії іноді набували цілком несподіваного ракурсу не тільки для доповідачів, але й для більшості аудиторії.

Склалось позитивне враження від методики проведення конференції, на якій усі засідання відбувались послідовно (на відміну від паралельної організації, коли учасників, залежно від теми виступу, розділяють за секціями, що працюють одночасно), так що кожен присутній мав змогу послухати всі доповіді, взяти участь у дискусії тощо. Зауваження виникає лише щодо часу проведення Концерту за участю етнографічних колективів та молодіжних фольклорних ансамблів, який відбувся 30 листопада о 14.00 перед останнім засіданням, що розпочалося о 16.30 та передбачало чотири промови і закриття конференції. Зрозуміло, що багато учасників конференції, які прибули з інших міст (у тому числі й львів'яни), із об'єктивних причин на концерті та останньому засіданні були відсутні.

Отож з нетерпінням чекаємо на публікацію збірника матеріалів, який зараз готується до друку, також бажаємо успіхів керівництву і працівникам НЦНМ ім. К. Квітки в організації та проведенні наступних конференцій пам'яті А. Руднєвої.

Лариса Лукашенко

III Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя "Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання". Мінск, 29-30 красавіка 2009 г.

(III Міжнародна науково-практична конференція „Автентичний фольклор: проблеми вивчення, збереження, наслідування". Мінськ, 29-30 квітня 2009 р.)

У білоруській фольклористиці на початку XXI століття помітно активізувалися студії над традиційною народною творчістю, що стало можливим насамперед завдяки суттєвому сприянню влади. Так, від 2001 року у Білорусі розпочала діяти Державна програма із збереження і підтримки народного мистецтва, основними завданнями якої стали організація наукових досліджень традиційної культури, фіксація її автентичних проявів, створення національного банку нематеріальних культурних цінностей, підготовка відповідних фахівців[1] і т. ін. Реалізацію програми на практиці взяли на себе три столичні інституції Білорусі: Білоруський державний інститут проблем культури, Інститут мистецтвознавства, етнографії та фольклору Національної академії наук Білорусі та Білоруський державний університет культури і мистецтва (БДУКІМ).

У низці перелічених закладів гідне місце посідає Університет культури і мистецтв[2], у стінах якого етномузикознавча науково-педагогічна діяльність розпочалася порівняно недавно. Так, у 2003 році в закладі була створена кафедра етнології та фольклору (з 2009 р. завідувач – Вячеслав Калацей)[3], на якій здійснюється підготовка фахівців за спеціальністю „народна творчість" із спеціалізаціями „народна творчість (теоретичний фольклор)" та „етнофонознавство (автентичні народні пісні)"[4], а також розробляється наукова проблема „Традиційна духовна культура білоруського народу: історичний досвід та етнопедагогічні цінності"[5]. Від

[1] Інформація із сайту: http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00193-RU.pdf. – 22.12.2010.

[2] Білоруський державний університет культури і мистецтв – колишній Мінський інститут культури, створений у 1975 році на базі бібліотечного факультету Мінського державного педагогічного інституту ім. Горького. У 90-х роках минулого століття заклад було реорганізовано до університетського рівня, а в 1999 році вишу офіційно був наданий статус провідної вищої навчальної установи у національній системі освіти в сфері культури. Інформація з сайту: http://www.buk.by/about/history/. – 22.12.2010.

[3] Крім того, у виші працюють кафедри білоруської народнопісенної творчості (спеціалізації: „хорова народна музика", „спів (народний)") та народноінструментальної творчості (спеціалізація „інструментальна народна музика").

[4] Інформація з сайту: http://www.buk.by/process/fakultet%202/. – 22.12.2010.

[5] Інформація з сайту: http://www.abiturient.by/university/bsuarts/caf-activity-info. – 22.12.2010.

2004 року під патронатом Комісії ЮНЕСКО при кафедрі деякий час працював Центр з вивчення та збереження нематеріальної культурної спадщини білорусів „Вічний". Нині в університеті також функціонують центр збереження спадщини усної традиції білорусів (у діяльності якого беруть участь не лише викладачі та студенти вишу, але й інші поціновувачі фольклору) та від 2000 року науково-творча лабораторія білоруських народних музичних інструментів.

Ефективною формою музично-фольклористичної діяльності Університету є проведення конференцій під назвою „Автентичний фольклор: проблеми вивчення, збереження, наслідування", які цей виш організовує щорічно (починаючи від 2007 року) за підтримки Міністерства культури Республіки Білорусь. В одній з них – ІІІ Міжнародній науково-практичній конференції, що відбулася 29-30 квітня 2009 року, поряд із білоруськими та російськими фахівцями взяли участь і українські етномузикологи переважно із західних теренів (зокрема представники ПНДЛМЕ ЛНМА[1] та РДГУ[2]).

До конференції традиційно була приурочена низка заходів, зокрема майстер-класи місцевих та приїжджих спеціалістів, а також два різнопланових концерти – автентичного та постфольклорного виконання.

Перший конференційний день був надзвичайно насиченим, оскільки повністю вмістив у себе наукові засідання (і пленарне, і секційні) та один із концертів. У ранішньому пленарному засіданні, якому передував короткий привітальний виступ проректора з наукової роботи БДУКІМ М. Можейко, взяли участь відомі етномузикологи з Білорусії, України, Росії та Литви (Т. Варфаламєєва та І. Назіна (Мінськ), І. Мацієвський та Г. Тавлай (Санкт-Петербург), П. Андрійчук (Київ) та І. Страдзієне (Вільнюс). Пленарні доповіді науковців були різноманітними за тематикою та глибокими за змістом. Так, виступ І. Мацієвського був присвячений глобальному питанню пошуку шляхів духовного виживання етносів у складних сучасних умовах, повідомлення Г. Тавлай – перспективам використання міждисциплінарного підходу (зокрема методів етномузикології, лінгвістики, антропології та ін.) для комплексного дослідження обрядової білоруської пісенності; промова І. Назіної висвітлювала визначальні риси музично-інструментальної культури білорусів, П. Андрійчука – регіональні ознаки українського

[1] ПНДЛМЕ ЛНМА – Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. У конференції взяли участь двоє працівників лабораторії: автор цієї розвідки із повідомленням „Музично-етнографічний архів ПНДЛМЕ: основні етапи становлення та перспективи розвитку" та Лариса Лукашенко із доповіддю „До проблеми кореляції геолінгвістичних і мелогеографічних явищ (на прикладі традиційної вокально-обрядової культури Північного Підляшшя)".

[2] РДГУ – Рівненський державний гуманітарний університет.

народного хорового співу, а І. Стадзієне – особливості фольклорного руху Литви кінця XX – початку XXI століть. Дещо вирізнявся лише пленарний виступ Т. Варфаламєєвої, який презентував черговий четвертий том антологічної серії „Традиційна мистецька культура білорусів" під назвою „Брестське Полісся" (ініційованої і підготовленої доповідачем)[1].

Секційні засідання, як і пленарне, також виявилися дуже тематично розмаїтими, тим більше, що в них, окрім етномузикологів (як це було в пленарних виступах), взяли участь представники багатьох інших спеціальностей – етнографи, етнофілологи, етнохореологи, історики, музикознавці, театрознавці, філософи, дослідники образотворчого мистецтва і т.п. Всього працювало 7 секцій під назвами: „Проблеми охорони нематеріальної культурної спадщини на державному та міжнародному рівнях", „Трансформація жанрів і видів автентичного фольклору", „Семантика і міфопоетика календарної обрядовості", „Традиційна культура в сучасному освітньому просторі: теорія і практика", „Фольклор у міжпредметних зв'язках", „Проблеми охорони і переймання народної пісенної традиції" та „Проблеми охорони і популяризації народноінструментальної музичної культури". Усі засідання відбувалися одночасно в різних аудиторіях Університету протягом двох пообідніх годин. Такий „концентрований" спосіб роботи конференції[2], з одного боку, дозволив великій кількості науковців (у програмі було заявлено 87 (!) осіб) виголосити доповіді у стислий термін, однак, з іншого боку, позбавив доповідачів можливості відвідати будь-яке інше засідання, окрім свого, що було особливо прикро з огляду на те, що тематика багатьох секцій була взаємопов'язаною[3].

---

[1] Див. рецензію Ю. Рибака на згадане видання у цьому числі Етномузики на с.192-196. Про перші два випуски цієї серії див. детальніше: *його ж:* Традыцыйная мастацкая культура беларусаў": У 6 т. – Минск: Бел. навука, 2001 у другому випуску „Етномузики" // Етномузика. – Львів, 2007. – Число. 2. – С. 215–218.

[2] Такий спосіб проведення цієї конференції є вже традиційним. Див.: http://www.actngo.info/en/node/126771. – 22.12.2010.

[3] Не завжди вдалим було і групування виступів у секції. Зокрема не надто численні доповіді етномузикознавців були розпорошені по різних засіданнях і нерідко звучали перед фахівцями, вельми далекими від музичної фольклористики. Крім того, окремі повідомлення не зовсім відповідали секційній проблематиці: наприклад, суто етномузикологічна доповідь Ю. Рибака „Методика музично-діалектологічних досліджень в Україні: досвід львівської школи" потрапила в „освітню" секцію, вочевидь, через заявлене в темі слова „школа", натомість виступ Р. Дзвінки „Комплексний підхід у професійній підготовці музиканта-фольклориста (із досвіду роботи Інституту мистецтв РДГУ)", явно педагогічного спрямування, був віднесений до секції про збереження та переймання народної пісенної традиції. Ці та інші незначні недоліки укладання секційних програм виникли внаслідок надмірно великої кількості різнофахових та різнотематичних, але при цьому нерідко споріднених за змістом конференційних матеріалів.

Загалом секційна програма виявилася надзвичайно насиченою. На жаль, формат цього повідомлення не дозволяє бодай побіжно згадати всі доповіді, навіть якщо брати до уваги лише етномузикознавчі. Тому коротко викладу суть лише однієї промови – „Стан і проблеми охорони нематеріальної культурної спадщини Республіки Білорусь", виголошеної Н. Хвір. У цій доповіді містилася надзвичайно актуальна і корисна для присутніх на засіданні дослідників народної музики з різних країн інформація про особливості здійснення в Білорусі проекту виявлення явищ традиційної культури з метою надання їм статусу історико-культурних цінностей. Подібні явища (до яких згідно із Конвенцією ЮНЕСКО належать і окремі „автентичні прояви народної творчості людини, які побутують у реальному часі і просторі"[1], у тому числі обряди та пісенні традиції) охороняються в Білорусі на державному рівні із відповідно до спеціально прийнятого закону. На сучасному етапі першочерговою залишається проблема фахової інвентаризації наявних культурних цінностей, без якої неможливе їх наступне занесення в реєстри нематеріальної спадщини ЮНЕСКО і яка потребує нагального вирішення цілого ряду завдань (наукових, методичних, педагогічних тощо).

Перший конференційний день завершився V етнографічним концертом „Фольклор білоруської глибинки", який від 2006 р. традиційно організовується силами Університету мистецтв. У концерті взяли участь два колективи – сімейний інструментальний ансамбль „Гута" Поставського району Вітебської області та широко відомий у Білорусі автентичний пісенний гурт села Ананчиці Солігорського району Мінської області[2]. Ананчицький гурт виконав низку білоруських народних пісень, а також танець краков'як (у супроводі баяна), до якого залучив учасників конференції та інших слухачів концерту.

Зранку другого дня відбулися майстер-класи провідних спеціалістів у галузі дослідження народних пісенних, інструментальних та хореографічних традицій. Особливий інтерес слухачів викликали відео-презентації російського етномузиколога І. Попової про північноросійські гусла та фольклористки з Берестейщини І. Мазюк про чоловічий традиційний спів Білорусі. По обіді розпочався концерт вторинних фольклорних ансамблів, більшість з яких з року в рік запрошують до участі в концертах,

[1] Хвир Н. Состояние и проблемы охраны нематериального культурного наследия Республики Беларусь // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання: зборнік навуковых прац удзельнікаў III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 29 – 30 красавіка 2009 г.) / БДУКМ; рэдкал.: Мажэйка М.А. (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУКМ, 2009. – С. 34.

[2] Колектив функціонує вже понад 40 років, у 1981 році фірма „Мелодія" випустила грампластинку із записами цього гурту.

приурочених до цієї конференції. Зокрема, у програмі були заявлені такі гурти: „Кудзьмень", „Гута", „Этнасуполка", „Кроса", „Талака", „Раме", „Гуды" (всі з Білорусі), а також „Будьмо" (м. Київ), „Reketukas" (Вільнюс) та „Горина" (м. Рівне).

Загалом ІІІ Міжнародна науково-практична конференція пройшла на високому фаховому рівні головно завдяки участі в ній великої кількості широко відомих дослідників народної творчості. Разом з тим фольклористи-початківці отримали нагоду не лише почути глибокі думки своїх досвідчених колег, але й представити загалу результати власної наукової роботи. Слід також віддати належне організаторам конференції, які не лише чітко та регламентовано провели усі заплановані заходи, а й за кілька місяців – уже на початку літа 2009 року – видали конференційні матеріали обсягом майже 200 сторінок великого формату[1].

Ліна Добрянська

Проблеми етномузикології та фольклористичної архівістики на Міжнародній науковій конференції до 70-річчя заснування Кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси

15-17 жовтня 2009 року у Львівському національному університеті імені Івана Франка відбулася Міжнародна наукова конференція, приурочена 70-річчю заснування Кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси.

Ювілянтка була створена восени 1939 року як кафедра фольклору й етнографії у Львівському державному університеті імені Івана Франка. Її очолив академік Філарет Колесса – один із фундаторів українського етномузикознавства, музикознавець, композитор, етнограф, літературознавець. Після його смерті у 1947 році інституція на довгі десятиліття припинила своє існування і лише 1991 року продовжила роботу уже як кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси.

Визначаючи основні напрямки роботи конференції, організатори орієнтувались на багатогранність наукових інтересів Ф. Колесси. Відтак запропонована для обговорення проблематика стала певним чином продовженням студій академіка. На конференції працювали секції історії української фольклористики, теоретичних питань фольклористики, фольклору та літератури, фольклористики й етнології, сучасного фольклору, записування й архівування фольклорних текстів, проблем етномузикології.

[1] Див.: Аўтэнтычны фальклор.

Ювілейну конференцію відкрив завідувач кафедри української фольклористики Василь Івашків. З привітанням до учасників і гостей урочистого засідання звернулися внучка Філарета Колесси – Ксеня Колесса, а також заступник проректора з наукової роботи Степан Орищин. Низка виступів на пленарному засіданні була присвячена й історії створення та розвитку кафедри. Зокрема Руслан Марків (Львів) у доповіді „Біля витоків фольклористики у Львівському університеті" ознайомив учасників і гостей конференції з маловідомими фактами з історії кафедри та її працівників – Філарета Колесси, Адама Фішера, Ярини Нестюк та Генріха Перльса. У виступі прозвучали відомості про довоєнну роботу кафедри, при якій функціонували архів, музей, що налічував понад 300 рідкісних екземплярів матеріальної культури, та бібліотека, яка складалася з близько 6000 примірників; про фольклорно-етнографічну експедицію на Волинь 1940 року, а також про закриття інституції у повоєнні роки. Спробі започаткувати на відновленій 1991 року кафедрі етномузикознавчого напрямку був присвячений виступ Володимира Пасічника (Львів) „Володимир Гошовський на кафедрі української фольклористики". Доповідач наголосив, що В. Гошовський вважав університет саме тим вишем, у якому належить вишколювати етномузикологів, як це прийнято в європейських країнах, і зреферував запропонований ученим спеціальний проект навчання студентів.

Після завершення урочистого засідання робота продовжилася паралельно на трьох секційних засіданнях. Чітко окреслений регламент (20 хвилин на доповідь і 10 на запитання та дискусії), а відтак заздалегідь визначений та прописаний у програмі час виступів дав можливість учасникам і гостям конференції вибирати доповіді для слухання за своїми зацікавленнями та брати активну участь у дискусіях. Окрім того, ще до початку конференції на її інтернет-сторінці[1] були розміщені програма конференції та тези виступів. Це дало змогу всім охочим заздалегідь ознайомитися з основними положеннями заявлених доповідей і зробити дискусії ще цікавішими та змістовнішими.

Одними з найчисельніших і найбільш представницьких на конференції були секції „Проблеми етномузикології" (керівник – Ірина Довгалюк) і „Записування та архівування фольклорних текстів" (керівник – Андрій Вовчак). У роботі цих секцій взяли участь фольклористи з Нью-Йорка, Пітсбурга, Х'юстона (США), Києва, Львова, Рівного, Сум, Тернополя, Ужгорода, Хмельницького (Україна).

На першому засіданні секції „Проблеми етномузикології" прозвучало три доповіді, виголошені провідними українськими дослідниками музичного фольклору. Зокрема професор, завідувач кафедри музичної

[1] http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/kafedra_folklore/Prohrama_kafedri_70.htm. – 22.12.2010.

фольклористики Національної музичної академії ім. П. Чайковського Олена Мурзина (Київ) виступила із дослідженням „Словесний наголос у музичних зразках пісенної силабіки", у якому спинилася на наразі малодослідженій в українській етномузикології проблемі наголосу в українських піснях. Професор, завідувач кафедри музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Тернопільського педагогічного університету Олег Смоляк (Тернопіль) представив розвідку „Проста періодичність у формотворенні гаївок Західного Поділля". Укотре заінтригував своїм дослідженням професор, завідувач кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка Богдан Луканюк (Львів), який у доповіді „Музична форма пісні 'Дунаю, Дунаю…' з чеської граматики Яна Благослава (XVI ст.)" аргументовано спростувавши загальноприйняту думку про приналежність пісні до балад, визначив її жанр як давньої величальної весільної пісні.

Питанням історії етномузикології та проблемам етномузичної педагогіки було присвячено друге засідання секції. Зокрема Ірина Довгалюк (Львів) виступила із доповіддю „Опанас Сластьон в історії дослідження кобзарсько-лірницької традиції", у якій висвітлила роль відомого дослідника кобзарської та лірницької традиції в епохальному проекті української інтелігенції із документування дум. Віра Мадяр-Новак (Ужгород) представила свою студію „Історичні передумови зародження етномузикології на Закарпатті", спинившись на основних моментах, які сприяли розвитку музичних фахових фольклористичних студій на Закарпатті. Виголошена доповідь Ірини Клименко (Київ) „Дискографія української автентичної музики: проблеми першопрохідця" стала своєрідною анотацією підготовленого нею до друку „Реєстру дисків української музичної автентики". У виступі дослідниця торкнулася особливо проблемного питання, з яким їй довелося безпосередньо зіштовхнутися в роботі: розмежування записів власне автентичної музики та вторинних форм її побутування, що, як правило, не розрізняють вітчизняні дослідники дискографії. Пізнавальним на секції був виступ професора Пітсбурзького університету Адріяни Гельбіг (Пітсбург). У доповіді „Ефективна роль ансамблю в етномузичній педагогіці" промовець поділилася з присутніми досвідом американських вишів у залученні студентів немузичних спеціальностей до народноінструментального музикування. Продовжила педагогічну тему і Ольга Коломиєць (Львів), яка у виступі „Система 'гуру-шиш'я-парампара' в традиційній класичній музичній культурі Гіндустані: до питання трансмісії музики усної традиції", торкнулась методики передачі традиції в індійській музичній культурі.

Наступного дня секція продовжила роботу, розпочавши ранішнє (третє) засідання з обговорення теоретичних проблем етномузикології. Результати польових досліджень представили у своїх виступах Олена Дудар (Хмельницький) „Обжинкові пісні Східного Поділля (за матеріалами

експедиційних записів)" та Лариса Лукашенко (Львів) „Трудові наспіви Північного Підляшшя". Головно на власно здобуті фольклорні матеріали були оперті і наступні доповіді, зокрема Олени Гончаренко (Суми) „Способи кадансування в обрядових наспівах як ознака діалектного стилю", Юрія Рибака (Рівне) „Весільні передладканки на Західному Поліссі" та Маргарити Скаженик (Київ) „Мелогеографічний ландшафт басейну річки Уборть", які викликали цікаві та змістовні дискусії.

Інформативним став виступ і Марії Соневицької з Нью-Йорка (США) – „Гуцул-етнограф Петро Шекерик-Доників", з якого розпочало роботу четверте засідання секції „Проблеми етномузикології". У доповіді молода дослідниця ознайомила слухачів з цікавою та незвичайною постаттю народного дослідника-аматора. Продовжили серію портретів народних виконавців у своїх дослідженнях проф. Богдан Яремко (Рівне) „Штрихи до творчого портрета лідера-скрипаля Юрія Книшука ('Штудера')" та проф. Надія Супрун-Яремко (Рівне) „Творчий портрет гуцульського мультиінструменталіста Василя Івасишина ('Темного')", ілюструючи доповіді унікальними світлинами.

Паралельно з останнім засіданням секції „Проблеми етномузикології" розпочала працю секція „Записування та архівування фольклорних текстів". Її відкрив своєю розвідкою „Фольклор як засіб впливу на формування національної ідентифікації в умовах глобалізації суспільства" Віктор Ковальчук (Рівне). Власне проблемам архівування були присвячені наступні виступи. Зокрема Юрій Рибак виголосив доповідь „Архів студентських фольклорних записів і випускних робіт кафедри музичного фольклору РДГУ", у якій дав вичерпну характеристику фондам лабораторії музичної етнографії при кафедрі музичного фольклору РДГУ, а Ліна Добрянська (Львів) у виступі „Деякі аспекти оцифрування фонограмархіву ПНДЛМЕ" поділилася з колегами досвідом відомої та авторитетної в Україні інституції.

Обговорення піднятих проблем з архівування фольклору в Україні було продовжено і на другому засіданні секції. У спільній доповіді Ірини Клименко та Олега Коробова (Київ) „Формування електронного звукоархіву на прикладі АудіоФонду Лабораторії музичної етнографії НМАУ", дослідники поділилися власним експедиційним, так і післяекспедиційним досвідом опрацювання фольклорних матеріалів. Наступні доповіді Андрія Вовчака (Львів) „Електронний інтернет-архів українського фольклору: перспективи і можливості" та Ярослава Давидовського (Львів) „Сучасні інформаційні технології: способи та практика їх використання у фольклористичних дослідженнях" підняли особливо назрілу сьогодні проблему – використання можливостей Інтернету для етномузикологічної праці. Таким наглядним прикладом перспектив і можливостей новітніх технологій та використання їх для наукових цілей став виступ на конференції Антонія Поточняка (Х'юстон) „Кілька слів

про розвиток фоноархівів України за останніх 70 років та формування практики архівної справи як частини етномузикознавчої науки". Оскільки дослідник не мав змоги особисто прилетіти в Україну та виголосити свою доповідь, з ним завдяки Інтернету був налагоджений онлайнівський відеозв'язок. Тож Антоній Поточняк став активним учасником засідання секції: ставив запитання, давав свої зауваги. Він не тільки поділився своїми здобутками, але й почув коментарі та запитання після виголошення своєї змістовної та багатої на фактаж доповіді.

Окрім праці дослідників у різнопланових секціях, у рамках конференції був проведений книжковий форум, на якому учасники конференції мали змогу презентувати різні друковані видання. Для цього було відведено спеціальне, спільне для всіх секцій, засідання. Серед представлених новинок – два випуски (четвертий та п'ятий) щорічника „Етномузика" (Василь Коваль), збірники серії „Етнокультурна спадщина Полісся" (Віктор Ковальчук), уперше презентований квартальник „Міфологія та фольклор" (Ігор Гунчик), монографія Василя Івашківа „Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчости Пантелеймона Куліша" (Василь Івашків), словник-довідник „Українська фольклористика" (Михайло Чорнописький) та інші.

Ірина Довгалюк

Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 4. Брэсцкае Палессе. У 2 кн. / В.І. Басько [і інш.]; ідэя і агул. рэдагаванне Т.Б. Варфаламеевай. – Кн. 1. – Мінск: Вышейшая школа, 2008. – 559 с.: каляр. іл.; Кн. 2. – Мінск: Вышейшая школа, 2009. – 863 с.: каляр. іл., 1 электрон.-апт. дыск (CD-Rom).

У 2008 та 2009 роках білоруські фольклористи опублікували дві книги із чергового тому фундаментальних наукових видань у рамках послідовно реалізованого проекту „Традиційна мистецька культура білорусів", спрямованого на комплексне висвітлення народної творчості кожної із шести етнографічних областей. У перших трьох томах охарактеризовано етнічну культуру Могилевського Подніпров'я (2001), Вітебського Подвиння (2004)[1] та Гродненського Понемання (2006). Рецензоване четверте видання стосується фольклорної традиції найближчої нам у

[1] Рецензію автора на перших два томи див.: Рибак Ю. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў // Етномузика / Упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 216-219.

територіальному та історично-етнографічному вимірах території Берестейщини, а тому, очевидно, є потреба ретельно проаналізувати цей том, щоправда, зосередившись лише на музичних матеріалах. Зрештою, музика в усіх томах займає дуже вагоме місце, оскільки ідея видання та загальна редакція усіх томів належить відомому білоруському етномузикологові Тамарі Варфаламєєвій.

Концепція упорядкування, основний зміст та оформлення берестейського тому не особливо відрізняються від попередніх видань із цієї серії, у чому також слід вбачати заслугу авторського колективу та цілої низки відповідальних структурних підрозділів. За такою якісною роботою проглядається злагодженість діяльності фольклористів-суміжників та владної вертикалі у сфері культури – від міністра і до завклубом.

Загальні положення книги, специфіка її підготування та зміст висвітлено у передмові Т. Варфаламєєвої, де звертають на себе увагу два основні факти: (1) у виданні відображено стан традиційної культури на момент її дослідження, яке тривало лише три роки – від 2000 до 2002, однак, очевидно, що сама інформація є настільки давньою та об'єктивною, наскільки це дозволяє пам'ять інформантів похилого віку, більшість із яких виступають автохтонами, народженими в 1920 – 1930-х роках; (2) проект виконано співробітниками лабораторії традиційного мистецтва Білоруського державного інституту проблем історії культури за участю дослідників Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору НАН Білорусі. Усього за короткий час проведено 19 експедицій у 231 селі та записано понад 3000 одиниць фольклорної творчості. Не зрозуміло, однак, чому в підготовці книг не використано матеріалів попередніх років, що могло б суттєво доповнити загальну картину, у цьому випадку в межах Брестського Полісся. Навряд чи в білоруських колег з'явиться можливість реалізувати ще більш масштабний аналогічний проект, а тому в уявленні нащадків та в науковому обігу залишиться недостатньо повно репрезентована фольклорна традиція, зафіксована у надто короткому часовому зрізі, а, отже, очевидно, не в усіх своїх проявах.

Структура двох книг „Брестського Полісся" така ж, як і була в передостанньому виданні, присвяченому Гродненському Понеманню[1]. У першому берестейському томі характеризуються етнографічні властивості регіону, календарні звичаї та обряди (Т. Кухаронак, Т. Валодзіна, В. Басько), доповнені об'ємним пісенним додатком, окремо викладено матеріал про сімейні звичаї та обряди, а також висвітлено пласт позаобрядового пісенного репертуару, а саме – ліричні та ліро-епічні твори (Т. Варфаламєєва). Розділ про інструментальну музику, як і в попередніх томах, підготовлено М. Казенка. Слід відзначити плідну польову роботу

[1] Перші два томи вийшли в одній книзі, два останні – у двох.

цього автора, ретельні транскрипції (чимало партитур оркестрової гри) та очевидні старання якнайбагатше представити пласт інструментальної музичної культури. Однак, як і в попередніх томах, інструментальна музика Берестейщини постає з явною перевагою елементів фольклоризації, що об'єктивно відображає актуальні тенденції місцевого інструменталізму, але не дає уявлення про автентичну традицію, яка у своїй фіксації та репрезентації потребує від дослідника чималих реконструктивних, власне наукових етнографічних підходів.

Значно краще М. Казенку вдалися його коронні розділи про танцювальний фольклор та народні ігри („гульні"), якими розпочинається друга книга берестейського тому. Тут таки інші науковці виклали багато матеріалів про народну прозу (А. Боганьова), народні замовляння, прислів'я та приказки (Т. Валодзіна), чого не було в попередніх томах. Окрему частину складають докладні характеристики традиційного одягу (М. Віннікава) та текстилю (В. Лабачевская).

Укотре найвищої похвали заслуговує технічний рівень виконання етнографічних томів, видрукуваних у мінському видавництві „Вишейшая школа". Книги багато ілюстровані фотографіями, нотними прикладами та графічними малюнками, бездоганні за поліграфією та технічним рівнем оформлення. Уперше до томів додано компакт-диск із автентичними музичними зразками. Тут представлено 32 пісенні та інструментальні твори, записані у 1983 – 1984 та 2000 – 2008 роках. Географія більшості записів обмежується кількома адміністративними районами – Столінський, Лунинецький та Пінський.

Тепер трохи детальніше про пісенні розділи берестейських томів.

У процесі характеристики пісенного репертуару Брестського Полісся та його діалектних властивостей Т. Варфаламєєва визначає дві пісенно-стильові системи – західнобілоруську і центральнополіську, а також у межах самої „брестчини" констатує існування трьох порівняно самостійних ареалів – західнобілоруського, центральнополіського та зони інтерференції. Із цим важко погодитись хоча б тому, що обрано неоднорідні критерії поділу, а також через те, що територія із власне найпомітнішими українськими елементами визначена як „західнобілоруська", можливо, для того, щоб задекларувати національний (політичний) погляд на цю проблему.

Досить об'ємно в першому томі представлено усі жанрові цикли обрядового та необрядового пісенного фольклору. Обрядова пісенна творчість, що цілком логічно, викладена у контексті детальної етнографічної характеристики фольклорного матеріалу Берестейщини. У процесі розкриття календарної обрядовості автори орієнтуються на дві дати відзначення основних свят – за православним та католицьким (?) календарями, за якими, очевидно, варто вбачати відповідність новому і старому стилям. Реконструкція обрядових обставин щедро доповнюється

цитатами інформантів, поетичними текстами пісень та чітко паспортизується. У цілісному вигляді пісенні зразки подаються у кінці кожного з розділів, що відповідають пісенним циклам – „пісні зими", „пісні весни" і т.д. Але в описі весільного обряду наспіви розміщують безпосередньо на місці докладної характеристики кожного ритуального етапу – від початку (заручини) і до кінця (пироги) дійства. Пісенно-обрядову частину завершує об'ємний коментар проведення поховальних ритуалів, що також доповнюється кількома голосіннями.

Техніка виконання нотних транскрипцій відзначається достатньо високим рівнем та загалом відповідає тим же принципам, що й у попередніх томах. Це демонструє властиві багатьом білоруським етномузикологам підходи, згідно з якими твори транскрибуються на реальній теситурі, знаки альтерації виставляються також на рівні їхнього діапазону в мелодії, а групування тактів співпадає з цезуруванням поетичних текстів. Крім того, тактові риски виставляються ще й над нотоносцем у місцях закінчення рядка (одинарна) та строфи (подвійна). Переважна більшість пісень транскрибована у межах двох початкових куплетів, і це цілком виправдано з огляду на поширене в народному виконавстві явище помилкового відтворення початкових строф, що є наслідком музикування без попереднього настроювання, як це найчастіше буває в експедиційно-польовій практиці. Певним недоліком у нотаціях слід вважати відсутність зазначення мелодичних варіантів, що очевидно періодично траплялися в наступних куплетах.

Далеко не всі транскрипції відповідають заявленому у вступі аналітичному принципу нотування, який, до того ж, у розумінні упорядників полягає лише в „інтонаційній, ритмічній та агогічній деталізації" (с. 67)[1]. Наскільки відомо, у первинному тлумаченні цього підходу від транскриптора вимагається системно-аналітичне осмислення звукового матеріалу, його типологічне опрацювання, що не раз потребує застосування різного роду моделювань (насамперед ритмічних та мелічних). Натомість у берестейських нотаціях трапляються як елементарні недогляди, так і суттєві упущення. Вже на початку у двох колядках (№№ 1, 16) неправильно визначено метричну одиницю, коли вісімкові за природою схеми потактовані як четвертні – 3/4 замість 6/8. Усупереч заявленому правилу виставлення тактових рисок відповідно до цезурування в мелодиці та поетичному тексті (с. 68), у двох кустових піснях – №№ 38, 39 – такти не збігаються із цезурованими сегментами. У кількох весільних піснях поміж вісімковими метричними тактами раптом вписуються

[1] Критику непослідовного та неправильного трактування положень Є. Гіппіуса про аналітичну нотацію містить праця Б. Луканюка „К вопросу об аналитическом методе нотирования", опублікована у цьому числі „Етномузики" (див. с. 69-99).

четвертні, що суперечить природі фольклорного інтонування, однак темпова одиниця при цьому для всього твору зазначається лише однією тривалістю (восьмою або четвертною): № 87 – 6/4? + 9/8 + 11/8 + 10/8[1]; № 88 – 6/8 + 9/8 + 5/4?; № 101 – 6/4 + 9/8 + 6/4. Помилково, унаслідок послідовно реалізованого правила транскрибування лише перших куплетів, деякі твори із розширенням віршової структури від 7- до 9-складової (5+4) і навпаки записані лише у початковому вигляді: №№ 100, 104, 119. Цим самим не лише позбавлено читачів можливості правильно підтекстувати подальші слова пісень, а й несвідомо проігноровано цікавий трансформаційний прийом, який може вказувати на генезу одного з найпоширеніших обрядових мелотипів. Зовсім неточно записано весільну пісню із 17-складовим віршем, яка також за виразної ямбічної ритмоорганізації потактована на 3/4, а сам текст штучно розбито на рядки – 5+5 і 7 (№ 108), тоді як згідно з елементарною логікою та особливостями римування він мав би записуватися у два, але 17-складові рядки. Зрештою, саме цим другим способом записана одна з наступних весільних мелодій (№ 142), у якій ця схема має вихідну 14-складову структуру (4+4+6).

Попри спостережені недоліки увесь музичний матеріал берестейського тому цілком піддається відчитанню з позиції правил української (львівської) етномузикологічної школи, а тому послужить надійним джерелом в ареально-типологічних дослідженнях[2]. Послідовна реалізація цього проекту, а також інші вагомі доробки білоруських фольклористів[3] укотре за останні кілька років переконливо засвідчують про стрімкий ріст місцевої етнографічної науки, завдяки чому вже нині для фахівців різних народознавчих галузей відкриваються широкі можливості здійснення низки аналітичних розвідок із виходом на розв'язання архіважливих проблем етногенезу слов'янства.

Юрій Рибак

---

[1] У цьому випадку ідентичні за мелодикою крайні фрази виявляються потактованими по-різному – 6/4 і 10/8 замість 12/8 і 10/8.

[2] Варто додати, що дещо раніше від білоруських колег, у 1997 році, авторові випала нагода провести експедицію в кількох селах Брестського, Малоритського та Жабинковського районів. Деякі з тих виконавців згадуються і в рецензованій книзі. До честі мінських дослідників, слід відзначити, що звід мелотипів, виявлених у процесі цих двох експедицій, фактично є ідентичним.

[3] Про об'ємне енциклопедичне видання білоруських колег див. рецензію автора: Рибак Юрій. Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. // Етномузика. – Число 5 / Упор. І. Довгалюк, Ю. Рибак. – Львів, 2008. – С. 166-168. Також див. у цьому числі „Етномузики" рецензію Л. Добрянської на одну із мінських фольклористичних конференцій (с. 183-187).

Виктор Панько. Песенный фольклор украинцев севера Республики Молдова. Обрядовая и ритуальная поэзия (Кишинев, 2009. – 158 с.)

Із традиційної культури українців зарубіжжя вже маємо певні напрацювання, зокрема щодо фольклору українців Кубані, Зеленого Клину (Російська Федерація), північного Підляшшя (Польща), південної Буковини (Румунія)[1]. Дуже очікуваним є фольклористичне дослідження однієї з найчисленніших українських зарубіжних спільнот – Республіки Молдови (за офіційною статистикою налічує понад 600 тис. осіб). Українці щільно заселяють переважно північні райони Молдови, де простягаються споконвічні українські етнічні терени, відрізані від основного етнічного ядра державним кордоном, а також освоєні українцями землі в ході довготривалих міграційних процесів.

Відрадно, що першими зацікавилися фольклором українців Молдови місцеві інтелігенти, науковці, підтримані інституціями незалежної Молдови. Про це можемо судити на основі низки українознавчих книжкових видань, зокрема трьох збірників фольклору[2], що надруковані під егідою відділу україністики Інституту національних менших Академії наук Молдови. В основу цих книг лягли фольклорні записи, які зробив уродженець села Дану Глодянського району, українець, журналіст за фахом Віктор Панько. Цей фольклорист за покликом серця ще в 1968 р. уперше в Молдові записав українські народні пісні на магнітофон у своєму рідному селі та сусідніх селах Глодянського району. Ці записи – дуже цінні, передусім, як доказ глибокої консервації української етнотрадиції в умовах іноетнічного оточення.

---

[1] Супрун-Яремко Н.О. Українці Кубані та їхні пісні : Монографія / Н.О. Супрун-Яремко. – К. : Музична Україна, 2005. – 784 с.; Народні пісні українців Зеленого Клину в записах Василя Сокола . Нотні транскрипції Лариси Лукашенко. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. – 272 с.; Традиційні пісні українців Північного Підляшшя (за матеріалами експедицій 1999-2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич). – Львів : Камула, 2006. – 308 с.; Буковино, рідний краю. Українські народні пісні Південної Буковини / [записали Кузьма Смаль та Іван Кідещук ; нотація мелодій та упорядкування Кузьми Смаля]. – Чернівці : Книги – XXI, 2008. – 503 с.

[2] Satul petrunea la cîntec si la joc. Din istoria şi poezia populară a satului Petrunea-Glodeni. – Chişinău, 1995 – 256 s.; Співає Стурзовка : Збірка українського та молдавського фольклору с. Стурзовка Глоденського району Молдови / [укл. К. Попович, К. Чернега (тексти); Я. Мироненко (мелодії); В. Панько (збирач) та ін.]. – Кишинів, 1995. – 182 с.; В земле наши корни. История, традиции и фольклор сел Дану, Каменкуца и Николаевка Глоденского района : Исследования и материалы. – Кишенев : Штиинца, 1997. – 398 с.

У 2005 р. була відкрита нова сторінка в дослідженні етнокультури українців Молдови – ними вперше спеціально зацікавилися науковці України. Упродовж трьох років Інститут народознавства НАНУ з ініціативи та за керівництва завідувача відділом етнології сучасності Ярослава Тараса проводив народознавчі експедиції в українських селах на півночі Молдови. Члени експедицій Ольга Харчишин і Надія Пастух розпочали фольклористичні обстеження до запланованого наукового збірника „Фольклор українців північної Молдови". У 2008-2009 рр. було проведено ще дві фольклористичні експедиції – таким чином вдалося зібрати багатий матеріал у 42 населених пунктах 10 районів Республіки. Добрим орієнтиром та значною підмогою у нашій справі стали напрацювання Віктора Панька. З цим шановним колегою я мала приємну нагоду познайомитися і спільно працювати під час першої експедиції у 2005 році. Завдяки В. Панькові я довідалася, на що треба звернути увагу під час пошуків матеріалу, зокрема дізналася про існування в селах Молдови невідомих ще в українській науці вечорничних пісень-парованок, про сюжетний спектр місцевих балад тощо.

Сьогодні вітаємо появу книги В. Панька „Песенный фольклор украинцев Севера Республики Молдова". У ній автор спробував узагальнити дуже значні напрацювання своєї понад тридцятилітньої збирацької фольклористичної діяльності у селах Глодянського району, а саме: дав власні інтерпретації, коментарі щодо змісту і особливостей функціонування обрядової поезії українців північної Молдови. Автор згрупував тексти за жанрами, надавши найбільше уваги пісням і звичаям зимового циклу, які в цих теренах дуже добре збережені та широко побутують дотепер. Також В. Панько зупинився і на рідкісних обрядових жанрах, які зараз вже майже не побутують у Молдові, а на час записів ще зберігалися в пам'яті старших носіїв: веснянках, весільних, хрестинних піснях, парованках. Автор простежив деякі їхні місцеві особливості змісту і побутування.

Цілком слушним є міркування В. Панька про глибоку консервацію давніх жанрів українського фольклору в Молдові. До цієї консервації спричинилися великою мірою такі невтішні обставини, як довготривала відірваність носіїв фольклору від основних українських інформаційних потоків, від впливу професіонального мистецтва, відсутність українських шкіл та звуження сфери побутування української мови в чужомовному оточенні. За таких обставин фольклор ставав чи не головним чинником і виразником етнічної ідентичності (зберігав пам'ять про предків, про етнічне коріння).

Найбільшим досягненням В. Панька залишаються тексти фольклору, деякі з них є **унікальними**. Виділяю слово „унікальними" для того, щоб читач усвідомив: ідеться про ті зразки, які становлять особливу

цінність для науки і не були ніким зафіксовані ні раніше, ні опісля. Іншими словами, В. Панько врятував низку творів фольклору від невідомості та від непоміченого вмирання. На основі широкого порівняльного матеріалу можемо впевнено констатувати унікальність хрестинної пісні „Ой вешенька-черешенька" (с. 122-124), деяких весільних пісень, голосіння „Ой Васю, Васю, встань!" (с. 124-127). Вартість цих записів подвоюється кваліфікованими нотними транскрипціями Ярослава Мироненка. Також слід відмітити, що усі словесні тексти В. Панько відтворив дуже старанно, професійно, зі збереженням автентичних рис вимови та особливостей виконання.

На особливу увагу заслуговують пісні-парованки, які В. Панько вперше записав у 1994 р. у с. Стурзовка. Ці пісні та спогади старожилів про місцеві вечорниці дали можливість дослідникові припустити існування давнього ритуалу „парування" на вечорницях. Цей ритуал, за словами автора, передбачав:

1. Виконання всіма присутніми на вечорницях спеціальної пісні, призначеної для тих чи інших парубка і дівчини зі вказуванням у цій пісні їхніх імен, із метою „парування".

2. Виконання у відповідь на це „параваними" спеціально для цього призначеної пісні вдячності („Дяка").

3. У випадку відмови „парованих" через сором'язливість чи з інших причин співати „Дяка" – хорове виконання всіма присутніми спеціально для цього призначеної „висміювальної" пісні" (с. 100).

Маючи таку інформацію, ми, тобто О. Харчишин та Н. Пастух, почали цілеспрямовані пошуки реліктів звичаю „парування" та пісень-парованок в інших північних районах Молдови та суміжних районах Чернівецької області України. Результат був вражаючий: справді у низці сіл різних районів вдалось натрапити на згадки про вечорничні парування, які, зрозуміло, наші сучасники вже сприймали жартівливо. Такий же жартівливий характер містили і знайдені нами пісні-парованки, які в деяких селах, передусім в Україні, уже втратили зв'язок з вечорничним контекстом. Термін „парованки", який зафіксував В. Панько у с. Стурзовка, в ідентичній формі не вдалось виявити. Хоча неодноразово ми фіксували близькі чи обтічні назви цих пісень: „парувальні", „шо парували", а також і синонім до вислову „давати дяка" – „дзєнькувати". Водночас самих текстів „дякувальних" пісень, як і пісень-„відказів" нам поки що не пощастило записати, а тому тексти В. Панька (с. 105-107) на сьогодні є єдиними унікальними зразками.

Напрошується запитання: чому раніше „парованки" не потрапляли в об'єктив уваги дослідників на основному українському ареалі? Загалом тексти „парованок" відомі в Україні, але вони вже переважно не мають прив'язки до вечорничного циклу, а інтегровані в інші обрядові

жанри: весняні (жартівливо-залицяльні гаївки), купальські, весільні пісні. Виходячи з гіпотез Ф. Вовка, М. Грушевського та інших учених про первісні шлюбні функції „парубочих" та „дівочих" громад, можемо припустити, що вечорничний звичай „парування" з піснями-парованками – це дуже давній – дохристиянський – рудимент громадських відносин. Цікаво було би знати, чи щось подібне збереглося у молдован чи циган? Бо відкриття В. Панька – це артефакт, очевидно, не лише української культури. А його виявлення на півночі Молдови, що є місцем пересікання багатьох етнокультур, мабуть, невипадкове. Тут залишається ще великий простір для подальших досліджень.

Добре висвітленими у книзі В. Панька є й питання з історії української фольклористики в Молдові. Автор назвав тих культурних діячів, які перебували біля її витоків (В. Завойчинський, Г. Романчук, П. Нестеровський та ін.), які досліджували молдовсько-російсько-українські зв'язки у фольклорі в радянський час (В. Гацак, Г. Бостан, Г. Спатару, К. Попович, Г. Бевза та ін.). Подрібніше зупинився на періоді після 1969 р., відколи сам почав співпрацювати з кафедрою фольклору Інституту мистецтв ім. Г. Музическу. Значне місце В. Панько відводить висвітленню фольклористичної діяльності відомого етномузиколога, професора Я. Мироненка, а також називає праці, що стосуються української етнокультури в Молдові, інших вчених, зокрема академіка К. Поповича, Е. Чернеги, Г. Рогової.

Загалом запропонована книга В. Панька є корисною для української науки. Це добрий дороговказ для подальшого вивчення фольклору українців Молдови, для ширших культурологічних досліджень нашої зарубіжної спільноти.

Ольга Харчишин

Хроніка ’08

28 січня Юрій Рибак прочитав лекцію „Розвиток фольклорних процесів в Україні” для працівників будинків культури Рівненської області (Рівне).

30 січня у Львівському національному університеті ім. І. Франка відбулася Всеукраїнська науково-практична конференція „Світові виміри української культури. До 95-річчя від дня народження Григорія Нудьги”, у якій взяли участь Ольга Харчишин (доповідь на тему: „Український фольклор у сучасній студентській субкультурі: жанрове окреслення”) та Надія Пастух (доповідь на тему: „Локально-регіональна своєрідність символіки української весільної пісні”.

23 лютого Юрій Рибак працював у журі секції фольклористики на обласному конкурсі учнівських наукових робіт членів Малої академії наук (Рівне).

У *лютому* на щорічній звітній конференції Львівського національного університету ім. І. Франка Ірина Довгалюк виголосила доповідь „Фольклористична діяльність Опанаса Сластіона”.

20 березня відбулося засідання Дев’ятнадцятої наукової сесії Наукового товариства ім. Т. Шевченка (комісія етнографії і фольклористики). На ній Ольга Харчишин представила тези своєї студії „Календарно-обрядовий фольклор українців північної Молдови: збереження та динаміка змін”, а Надія Пастух ознайомила науковців із основними положеннями дослідження „Стан збереження родинно-обрядового фольклору українців північної Молдови (за матеріалами експедицій 2005-2007 рр.)”.

26-29 березня Юрій Рибак як член журі оцінював учасників Всеукраїнського фестивалю-конкурсу „З народного джерела” (Рівне).

18 квітня у Бродах, що на Львівщині, проходила ІІ краєзнавча конференція з нагоди Дня пам’яток історії та культури „Бродівщина – край на межі Галичини й Волині”, на якій Ірина Довгалюк виголосила доповідь „Фонографічна спадщина Осипа Роздольського”.

4 травня – 4 червня Надія Пастух відбула наукове стажування в Інституті етнології та культурної антропології Варшавського університету як стипендист Каси імені Юзефа М’яновського. Під час стажування працювала над темою „Особливості українського народного весілля на українсько-польському пограниччі”.

26 травня Надія Пастух взяла участь у семінарі „Сучасна етнолінгвістика і проблеми мови фольклору” (Університет імені Марії Кюрі-Склодовської, організатор проф. Єжи Бартмінський, м. Люблін), представивши тему „Регіональне у символіці української весільної пісні”.

1-14 липня Ірини Довгалюк та Андрій Вовчак провели спільно зі студентами філологічного факультету Львівського національного університету ім. І. Франка експедицію в сс. Лімна, Бережок, Хащів, Жукотин, Вовче, Лопушанка, Боберка, Присліп, Шум’яч Турківського р-ону Львівської області.

3 липня Юрієві Рибаку рішенням Атестаційної колегії присвоєно вчене звання доцента.

4-12 липня Ольга Харчишин та Надія Пастух провели польові дослідження фольклорної традиції в селах Західного Поділля та Буковини (сс. Зозулинці, Дзвиняч, Синьків, Заліщицького р-ну, с. Горошова Борщівського р-ну Тернопільської обл.; с. Кострижівка Заставнівського р-ну, сс. Комарів, Дністрівка Кельменецького р-ну Чернівецької обл.). Записано близько 12 год. цифрового фонозапису обрядового та необрядового фольклору.

8-9 липня співробітники ПНДЛМЕ та студенти ЛНМА ім. М.В. Лисенка здійснили фольклористично-етнографічну експедицію в села Миколаївського району Львівської області.

21-27 серпня Ольга Харчишин та Надія Пастух здійснили експедицію в українські села Бричанського р-ну в Молдові. Всього обстежено 4 села та 1 місто (сс. Білявинці, Верхні Халахори, Нові Каракушани, Берлінці, а також м. Липкани), записано близько 10 год. цифрового фонозапису обрядового та необрядового фольклору.

9-10 жовтня у Львівському національному університеті ім. І. Франка відбулися Другі Колессівські читання, у яких взяли участь Ірина Довгалюк (член оргкомітету), яка виголосила доповідь „До історії експедиції Філарета Колесси 1908 року на Наддніпрянську Україну", а також Ліна Добрянська, яка виступила із темою „Музично-етнографічний архів ПНДЛМЕ Львівської національної академії імені Миколи Лисенка: історія, сьогодення, перспективи".

21 жовтня Юрій Рибак прочитав лекцію „Збирання фольклору в Україні" для працівників музичних закладів Рівненської області.

24-25 жовтня – фольклористично-етнографічна експедиція співробітників ПНДЛМЕ та студентів ЛНМА ім. М.В. Лисенка у села Дрогобицького, Миколаївського та Стрийського районів Львівської області.

29 жовтня – 1 листопада у Москві проходила Міжнародна конференція „Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования", присвячена 50-річчю кабінету народної музики Російської академії музики ім. Гнєсіних. У заході взяли участь Богдан Луканюк, який виголосив доповідь „О генезисе купальско-петровского мелотипа с 9-сложной структурой стиха 54_2", а також Юрій Рибак, виступ якого стосувався теми „Музыкально-диалектологическое структурирование Верхнеприпятской низменности", та Василь Коваль – „Заметки по поводу несоответствия музыкально-ритмической формы и структуры стиха".

14 листопада Юрій Рибак провів семінар „Використання фольклорного репертуару у роботі з хоровими колективами" для керівників хорових колективів Рівненської та Волинської областей (Рівне).

20-21 листопада на Міжнародній науковій конференції „Українська філологія: школи, постаті, проблеми (до 160-річчя заснування кафедри усної словесності у Львівському університеті)" Ірина Довгалюк виклала основні положення свого дослідження „Колекції фонографічних валиків".

28-30 листопада відбулась 4-а Міжнародна наукова конференція пам'яті А.В. Руднєвої (Москва). Її учасниками стали співробітники ПНДЛМЕ ЛДМА Ліна Добрянська (тема доповіді: „Невідомі сторінки в історії сучасного українського етномузикознавства: перші кроки на шляху до створення найбільшого західноукраїнського фонограмархіву народної музики") та Лариса Лукашенко (тема виступу: „Мелогеографія весільних наспівів та лінгводіалектичний поділ Північного Підляшшя: дослід порівняльного аналізу").

17 грудня Ольга Харчишин та Надія Пастух взяли участь у Міжнародній науковій конференції „Українське народознавство на початку XXI ст. (теорія, методи та тенденції розвитку)", яка проходила в стінах ІМФЕ ім. М. Рильського. Науковці виступили зі спільною доповіддю „Традиційний фольклор українців північної Молдови: актуальність та специфіка дослідження".

Хроніка '09

11 лютого на щорічній звітній конференції Львівського національного університету ім. І. Франка Ірина Довгалюк виголосила доповідь „Аудіопроект: Український фольклор першої половини XX століття".

20 лютого Юрій Рибак працював у складі журі обласного конкурсу учнівських робіт Малої академії наук (секції „Фольклористика", Рівне).

26-27 лютого проходила Всеукраїнська науково-практична конференція „Динаміка фольклорного виконавства: До 30-річчя кафедри музичного фольклору" (Рівне). У ній із доповідями виступили Богдан Луканюк („Початкові тони"), Юрій Рибак („Збирання фольклору в сучасних умовах: проблеми та перспективи"), Ліна Добрянська („Поліські дослідження Юрія Сливинського"), Лариса Лукашенко („Публікації підляських записів Миколи Гайдука: До проблеми текстологічного новопрочитання").

27-28 лютого Ольга Харчишин та Надія Пастух взяли участь у Міжнародній науковій конференції „Антропологія пограниччя. Польсько-українське сусідство", що проходила в стінах Інституту етнології і культурної антропології Варшавського університету. О. Харчишин виголосила доповідь „Українсько-польські взаємовпливи у львівському фольклорі XX століття". Н. Пастух виступила із темою „Особливості функціонування фольклорної традиції на пограничних теренах".

19 березня проходила Двадцята наукова сесія Наукового товариства ім. Шевченка. У межах музикознавчої комісії, засідання якої було присвячене 130-літтю від дня народження С.П. Людкевича, виступила Ліна Добрянська, ознайомивши учасників із доповіддю „Музично-фольклористична діяльність Станіслава Людкевича у Львівській консерваторії". На засіданні комісії етнографії і фольклористики виступили Ольга Харчишин із доповіддю „Український фольклор міста: специфіка дослідження, пошуки методології" та Надія Пастух, виступ якої мав назву „Український фольклор на теренах порубіжжя: особливості функціонування".

25-28 березня проходив Всеукраїнський фестиваль-конкурс „З народного джерела” (Рівне). У складі журі оцінював учасників конкурсу Юрій Рибак.

29-30 квітня у Мінську відбувалася ІІІ Міжнародна науково-творча конференція „Автентичний фольклор: Проблеми вивчення, збереження, наслідування”. У роботі конференції взяли участь Ліна Добрянська, яка ознайомила учасників із своїм дослідженням „Музично-етнографічний архів лабораторії музичної етнології: Основні етапи становлення і перспективи розвитку”, та Лариса Лукашенко, яка виголосила доповідь „До проблеми кореляції геолінгвістичних та мелогеографічних явищ (на прикладі традиційної вокально-обрядової культури Північного Підляшшя)”.

19-20 травня із двома лекціями для керівників фольклорних колективів Рівненської та Волинської областей („Жанрова система музичного фольклору Волині і Полісся”, „Методичне забезпечення керівника фольклорного колективу”) виступив Юрій Рибак.

2-10 липня – експедиція Ірини Довгалюк та Андрія Вовчака зі студентами філологічного факультету Львівського національного університету ім. І. Франка у сс. Боберка, Шандровець, Дністрик-Дубовий, Верхня та Нижня Яблунька Турківського р-ну Львівської області.

Липень-серпень – Ольга Коломієць досліджувала школу Кірана під час експедиції в Індії: Нью-Делі (на базі Sangeet Natak Academy), селищі Каірана, Колькаті (на базі ITC Sangeet Research Academy).

15 серпня Ольга Коломієць виступила в мистецькій студії „Weaver Center” (м. Кольката, Республіка Індія) із лекцією-демонстрацією на тему: „Українська традиційна музика”.

10-14 серпня Надія Пастух та Ольга Харчишин провели експедицію в українські села Молдови (сс. Єлизаветівка, Боросяни Дондюшанського р-ну; с. Голяни Єдинецького р-ну), під час якої зафіксували близько 10 год. цифрового фонозапису обрядового та необрядового фольклору.

15-17 жовтня відбулася Міжнародна наукова конференція до 70-річчя кафедри української фольклористики ім. Ф. Колесси у Львівському національному університеті. На ній виступили член оргкомітету Ірина Довгалюк („Опанас Сластьон в історії фонографування дум”), Богдан Луканюк („Музична форма пісні „Дунаю, дунаю”), Юрій Рибак (дві доповіді – „Весільні передладканки на Західному Поліссі”, „Архів студентських фольклорних записів і випускних робіт кафедри музичного фольклору РДГУ”), Лариса Лукашенко („Сезонно-трудові наспіви Північного Підляшшя”), Ліна Добрянська („Деякі аспекти оцифрування фонограмархіву ПНДЛМЕ”), Ольга Коломієць („Система ‘гуру-шиш’я парампара’ в традиційній класичній музичній культурі Гіндустані: до питання трансмісії музики усної традиції”), Ольга Харчишин („Студентський фольклор в Україні у контексті взаємовпливів етнокультури і субкультури”), Надія Пастух („Своєрідність фольклорної традиції українського культурного пограниччя”).

Надія Пастух

Додатки

Богдан Луканюк.

100 ПРАЦЬ З МУЗИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНОЇ ТРАНСКРИПЦІЇ

Пропонований список вибраних праць, присвячених питанням музично-етнографічної транскрипції, являє собою бібліографічну спробу антологічного окреслення теоретичного доробку цієї етномузикознавчої дисципліни за понад століття, тобто відтоді, коли на зміну періоду зародження (доісторії, анамнезу), що відзначався лиш загальними звинуваченнями у хибності здійснюваних записів, прийшло розуміння проблеми адекватності графічного відображення реального звучання народномузичних творів й почалися пошуки ефективних способів її досягнення. При тому до уваги бралися не тільки виразно передові, прогресивні публікації, які визначали поступ у становленні даної галузі, але й деякі ретроградні, проте характерні, показові для свого часу та середовища.

Список складається з двох частин, до кожної з яких увійшло рівно по півсотні праць, друкованих відповідно латинкою та кирилицею. Такий поділ зумовлений передовсім суто технічними причинами, хоч він несе в собі й певне змістове навантаження, репрезентуючи два відмінні обшари етномузикознавчої думки – східноєвропейської (східнослов'янської) і трансатлантичної (включно з країнами центральної Європи), що розвивалися доволі таки автономно попри деякі односторонні західні впливи, оскільки кирилична фольклористична література в світі латиниці як була, так і понині залишається маловідомою. Зрештою, і в нас їхні здобутки є, наскільки можна судити з посилань, також знані не надто добре, а тому щоби заакцентувати увагу власне на основних надбаннях західної етномузикології, її праці подаються першими.

У кожній з обох частин бібліографічні описи розкладені за авторами або назвами робіт в алфавітному порядку. Самі ж описи за відсутності на сьогодні остаточно вироблених для них світових стандартів подаються спрощено в обсязі, достатньому для пошуку потрібного джерела в бібліотеці чи в інтернеті. Перевидання в інших публікаціях (зокрема електронні на компакт-дисках) реєструються безпосередньо у тому ж рядку через символ „=", тоді як переклади

зазначаються теж під одним номером і з символом „=", але в окремому рядку з абзацу. Праці з бібліографічними списками, що можуть складати інтерес для зацікавлених у ширшому охопленні літератури, помічені відповідними абревіатурами в клямрах, тобто: [*бібліогр.*] *або* [*bibliogr.*].

Крім того, у „Додатку" вміщено по п'ять переважно інструктивних видань із проблем транскрипції в суміжних дисциплінах, об'єкти документування яких здатні утворювати з етномузикою єдине ціле, а саме – мовлення і танець. Правда, досягнення цих дисциплін в етномузикознавстві дотепер не використовувалися належним чином (*перші та, наскільки відомо, єдині спроби фонетичної транскрипції словесних текстів народних пісень зробили Олена Курило та Климент Квітка під час спільних експедицій у 1922-1925 роках, однак ті записи, на жаль, не дійшли до нас*), *все ж ці досягнення заслуговують на особливу увагу з огляду на прийдешні синтетичні фольклористичні записи міждисциплінарного характеру.*

Список укладено головно з думкою про тих, хто має намір професіонально займатися музично-етнографічною транскрипцією, ґрунтовно засвоївши її доволі багатий історичний досвід неодмінно в світовому масштабі.

*

1. Abraham Otto, Hornbostel Erich Moritz von. Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien // Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. 1909, № 11/1. S. 1-25. = Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
   =Abraham Otto, Hornbostel Erich Moritz von. Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music // Ethnomusicology. 1994, № 38 (3). P. 425-456.
   =Абрагам Отто, Горнбостель Еріх Моріц фон. Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій // Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. С. 100-132. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
2. Arom Simha. Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse // Revue de Musicologie. 1960, № 55 (2). P. 172-216.
3. Arom Simha. Une méthode pour la transcription de polyphonie et polyrhythmie de tradition orale // Revue de Musicologie. 1973, № 59 (2). P. 165-190.
4. Bártok Béla, Lord Albert B. Serbo-Croatian Folk Songs. New York, 1951. P. 3-20, 89-92. (Columbia University Studies in Musicology, VII).
5. Cohen Dahlia, Katz Ruth. The Interdependence of Notation Systems and Musical Information // Yearbook of the International Folk Music Council. 1979, № 11. P. 100-113.

6. Czekanowska Anna. Etnografia muzyczna: Metodologia i metodyka. Warszawa, 1971. S. 66-85; [2]Bydgoszcz, 1988. S. 65-81.
=Чекановска Анна. Музыкальная этнография: Методология и методика. Москва, 1983. С. 60-76 („Музыкальная нотация (расшифровка)").
7. Dauer Alfons Michael. Afrikanische Musik und völkerkundlicher Tonfilm: Ein Beitrag zur Metodik der Transkription // Research Film = Le Film de Recherche = Forschungsfilm. 1966. № 5. P. 439-56.
8. Devič Dragoslav. Osnovna melografska uputstva. Beograd, 1974.
9. Ellingson Ter. Transcription. Notation // Myers Helen (Ed.): Ethnomusicology. London; New York: Macmillan and Norton, 1992. Vol. I: An Introduction. P. 110-152. (The Norton/Grove Handbooks in Music) [bibliogr.].
10. Ellis Alexander. On the musical scales of various nations // Journal of the Royal Society of Arts. 1885, № 33. P. 485-527.
=Ellis Alexander. Über die Tonleitern verschidener Völker //Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. München, 1922. Bd. I.
11. Elschek Oskar. Hudebna notacia a samočinne počítače // Lidová piseň a samočinný počítač: Sborník materiálů z I. semináře o využití samočinné počítače při studiu lidové písně. Brno, 1972.
12. England Nicholas, Garfias Robert, Kolinski Mieczyslaw, List George, Rhodes Willard, Seeger Charles. Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow // Ethnomusicology. 1964, № 8. P. 223-277. = www.jstor.org/pss/850125 .
13. Estreicher Zygmunt. Une technique de transcription de la musique exotique (Experiences pratiques). Neuchâtel, 1957. (Rapport des bibliothèques et musées de la ville Neuchâtel).
=Resumé // Ethnomusicology. 1960, № 4. P. 129-132.
14. Filip (Philipp) M. Multichannel Pitch-Frequency Measurement in Vocal Ensembles // Musicologica Slovaca. 1969, № 1. S. 201-210.
15. Filip (Philipp) M. Sposoby objektivneho grafičneho zaznačania melodie // Hudebnovedne studie. 1966, № 6.
16. Fritz Hermann. Einführung in die Musiktranskription // www.unet.univie.ac.at/~a7425519/Skripten/Transkription2002.doc (станом на 10.10.2010). = Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
17. Fritz Hermann. Probleme und Ziele der Musiktranskription // Volkskultur: Dokumentation der Sommerakademie/1992. Wien, 1993. S. 98-108 (Österreichisches Volksliedwerk).
18. Gerson-Kiwi Edith. Towards and Exact Transcription of Tone-Relations // Acta Musicologica. Basel, 1953. Bd. 25. S. 80-87.

19. Gilman Benjamin Ives. Hopi Songs // Journal of the American Archaeological and Ethnological Society. 1908. Vol. V. P. 1-226.
20. Graf Walter. Sonographische Untersuchungen (mit Beispielen aus dem deutschsprachigen Volksgesang) // Hrsg. Brednich Rolf Wilhelm, Röhrich Lutz, Suppan Wolfgang. Handbuch des Volksliedes. München, 1975. Bd 2 [bibliogr.].
21. Grützmacher M., Lottermoser Werner. Über ein Verfahren zur trägheitsfreien Aufzeichnung von Melodiekurven // Akustische Zeitschrift. 1937, № 2. S. 242-248.
22. Herzog Avigdor. Transcription and Transnotation in Ethnomusicology // Journal of the International Folk Music Council. 1964, № 16. P. 100-101.
23. Hood Mantle. The Ethnomusicologist. New York, 1971. P. 50-122 (Chapter 2: „Transcription and Notation").
24. Jairazbhoy Nazir M. The "Objective" and Subjective View in Music Transcription // Ethnomusikology. 1977, № 21. P. 263-273.
25. Kolinski Mieczyslaw. The Evaluation of Tempo // Ethnomusicology. 1959, № 3. P. 45-57.
26. Kubik Gerhard. Transcription of African Music from Silent Film // African Music. 1972, № 5 (2). P. 28-39.
27. Ledang Ola Kai. Song, syngemate og stemmekarakter. Oslo, 1967.
28. List George. The Musical Significance of Transcription // Ethnomusicology. 1963, № 7. P. 193-197.
29. List George. The Reliability of Transcription // Ethnomusicology. 1974, № 18. P. 353-378 [+CD].
30. Metfessel Milton. Phonophotography in Folk Music. Chapel Hill, 1928.
31. Lubej Emil. Musikalische Transkription – computerunterstützt // Sommerakademie Volkskultur. Dokumentation. Wien, 1992. S. 104-107. = Lubej Emil. Musik am PC in HiFi-Qualität: Tragbare akustisch-digitale Workstation // Informat: Zeitschrift für EDV in Wissenschaft und Studium. (Wien) 1992, № 1. S. 14-15.
32. Nettl Bruno. Theory and Method in Ethnomusicology. London, 1964. P. 99-130 (Chapter 4: „Transcription" [bibliogr.]).
    =Неттл Бруно. Транскрипція (розділ IV кн.: Неттл Бруно. Етномузикознавство: Теорія та методика. Лондон, 1964) / Переклад М. Мишанича. Машинопис // Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
33. Notation de la musique folklorique: Recommandations du Comité d'Experts réunis par les Archives Internationales de Musique Populaire a Genève du 4 au 9 Juillet 1949 et a Paris du 12 au 15 Dècembre 1950. Publié en 1952 avec le concours de 1 'U.N.E.S.C.O. (Conseil International de la Musique).

=Notation of Folk Music: Recommendations of the Committee of Experts, convened by the International Archives of Folk Music. Geneva 4-9 July 1949 and Paris 12-15 December 1950. Issued in 1952 with the assistance of U.N.E.S.C.O. (International Music Council). = Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).

34. Obata Jûichi, Kobayashi Ryûji. A Direct-Reading Pitch Recorder and its Applications to Music and Speech // Journal of the Acoustical Society of America. 1939, № 9. P. 156-161.
35. Obata Jûichi, Kobayashi Ryûji. An Apparatus for Direct-Recording the Pitch and Intensity of Sound // Journal of the Acoustical Society of America. 1938, № 10. P. 147-49.
36. Przerembski Zbigniew Jerzy. Problematyka transkrypcji muzyki ludowej w polskich badaniach etnomuzykologicznych // Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. С. 32-68 [bibliogr.]. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
37. Reinhard Kurt. Centstabelle (System Reinhard). Hamburg, 1976. (Beiträger zur Ethnomusikologie: Sonderheft).
38. Remmel Mart, Rüütel Ingrid, Sarv Jaan, Sule R. Automatic notation of one-voiced song. Tallin, 1975. Preprint No 4 of Institut Language and Literature [Academy of Sciences of the Estonian SSR] (див. № 90).
39. Saygun Ahmet Adnan. Le recueil et la notation de la musique folklorique // Journal of the International Folk Music Council. 1949, № 1. P. 27-33.
40. Seeger Charles. An Instantaneous Music Notator // Journal of the International Folk Music Council. 1951, № 3. P. 103-106.
41. Seeger Charles. Prescriptive and Descriptive Music Writing // The Musical Quarterly. 1958, № 44. P. 184-195.
42. Seeger Charles. Toward a Universal Music Sound-Writing for Musicology // Journal of the International Folk Music Council. 1957, Vol. XI. S. 63-66.
43. Sobieska Jadwiga, Transkrypcia muzyczna dokumentalnych nagrań polskiego folkloru // Muzyka. 1964, № 3-4. S. 86-110. = Sobiescy Jadwiga i Marian. Polska muzyka ludowa i jej problemy / Red. Ludwik Bielawski. Kraków, 1973. S. 477-497.
44. Stockmann Doris. Das Problem der Transkription in der musikethnologischen Forschung // Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. 1966, № 12. S. 207-242; Stockmann Doris. Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden // Acta Musicologica. 1979, № 51. S. 204-245 [bibliogr.] = Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
45. Stockmann Doris. Transkription // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik / Begründet von Friedrich Blume. Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter;

Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998. 2. neubearb. Ausg. / Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 9. Sp. 726-749.
46. Sundberg Johan, Tjernlund Per. Real time notation of performed melodies by means of a computer // Proceedings of the 7th International Congress on Acoustics. Budapest, 1971 Vol. 3. P. 653-656.
47. Suppan Wolfgang. Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift // Festschrift H. Federhofer. Mainz, 1971. S. 39-46.
48. The Garland Library of Readings in Ethnomusicology: A Core Collection of Important Ethnomusicological Articles in Seven Volumes / Ed. Sh.K. Kaufmann. New York; London, 1990. B. 4: Musical Transcription.
49. Walbe Yoel. Sonagraphic Analysis of Biblical Readings // Ethnomusicology. 1967, № 9. P. 54-70.
50. Wiora Walter. Die Aufzeichnung und Herausgabe von Volkslied-Weisen // Jahrbuch für Volksliedforschung. 1938, VI. S. 53-93.

*

51. Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць / Редактор-упорядник Богдан Луканюк. Київ, 1989.
52. Алексеев Эдуард. Нотная запись народной музыки: Теория и практика. Москва, 1990.
53. Алексеев Эдуард. О достоинствах и недостатках нотной транскрипции // Алексеев Эдуард. Фольклор в контексте современной культуры: Рассуждения о судьбах народной песни. Москва, 1988. С. 114-118.
54. Бажанський Порфірій. Нова метода записування русько-народної мелодії. Львів, 1904.
55. Барановський Полікарп. Об'єктивні методи дослідження слухової чутливості // Народна творчість та етнографія. 1958, № 1. С. 153-156.
56. Гайдай Михайло. Правила музичної орфографії в записах пісенного фольклору (стаття). Київ, 1939. 17 арк. Рукопис. Відділ рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. Фонд 8, од. зб. 57.
57. Гиппиус Евгений. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современой фольклористики: Сборник статей и материалов. Ленинград, 1980. С. 25-29, 31. = Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD [фрагменти в додатку до статті Б. Луканюка „К вопросу об аналитическом методе нотирования"] (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
58. Гиппиус Евгений. От редактора // Осетинские народные песни / Собранные Б.А. Галаевым, в звукозаписях, нотированных совместно Б.А. Галаевым и Е.В. Гиппиусом. Под ред. и с предисловием Е.В. Гиппиуса. Москва, 1964. С. 3-4. = Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD [фрагменти в додатку до статті Б. Луканюка „К вопросу об

аналитическом методе нотирования”]. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
59. Гиппиус Евгений. Предисловие редактора // Канн-Новикова Е.И. Собирательница русских народных песен Евгения Линева. Москва, 1952. С. 6-16. = Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD [фрагменти в додатку до статті Б. Луканюка „К вопросу об аналитическом методе нотирования”]. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
60. Гордійчук Микола. Як записувати народну музику: Порадник для збирачів музичного фольклору. Київ, 1960.
61. Зимин Петр. Логарифмическое исчисление интервалов. Центы и их применение // Багадуров Всеволод, Гарбузов Николай и др. Музыкальная акустика. Москва, 1940; [2]Москва, 1954.
62. Іваницький Анатолій. Українська музична фольклористика: Методологія і методика. Київ, 1997. С. 291-354. = Іваницький Анатолій. Історична Хотинщина. Вінниця, 2007. CD.
63. Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Гошовского. Москва, 1971. Т. 1. С. 77-78; Москва, 1973. Т. 2. С. 30-39, 40-46, 66-80.
64. Квітка Климент. Вибрані статті: У 2 Ч. / Упорядкування та коментарі А. Іваницького. Київ, 1985. Ч. 1. С. 23, 27-28, 45-46, 127-128; Київ, 1986. Ч. 2. С. 55-57, 60-61.
65. Квітка Климент. Іван Франко як виконавець народних пісень // Творчість Івана Франка: Зб. статей. Київ, 1956. С. 160-193. = Етномузика. Львів, 2007. Ч. 2. CD. (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 14).
66. Квітка Климент. М. Лисенко як збирач народних пісень. Київ, 1923. (Повідомлення Музично-етнографічного кабінету, № 2). = https://sites.google.com/site/zpkkvitky/
67. Квітка Климент. Порфирій Демуцький // Етнографічний вісник УАН. Київ, 1928. Вип. 6. С. XXXV-LXVII. = https://sites.google.com/site/zpkkvitky/
68. Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ, 1922. С. XII. = https://sites.google.com/site/zpkkvitky/ = Квітка Климент. Українські народні мелодії: У 2 ч. / Упоряд. та ред. А.І. Іваницького. Київ, 2005. Ч. 1: Збірник. (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України). = Іваницький Анатолій. Історична Хотинщина. Вінниця, 2007. CD.
69. Квітка Климент. Українські народні мелодії: У 2 ч. / Упор. та ред. А.І. Іваницького. Київ, 2005. Ч. 2: Коментарі [Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году]. (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України). = Іваницький Анатолій. Історична Хотинщина. Вінниця, 2007. CD. = Квитка Климент. Комментарий к сборнику

украинских народных мелодий, изданному в 1922 году: [Предисловие. Западно-украинские записи] // Етномузика. Львів, 2006. Ч. 1. С. 100-116. (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 12); Квитка Климент. Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году: [Записи от Ивана Франко] // Етномузика. Львів, 2007. Ч. 2. С. 74-122. (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 14).

70. Коваль Василь. Українські теоретично-практичні здобутки з музично-етнографічної транскрипції (нариси) // Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. С. 9-31. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
71. Кулаковский Лев. Как собирать и записывать народные песни. Москва, 1962.
72. Лисенко Микола. [З листа до реакції газети „Заря"] // М.В. Лисенко про народну пісню і про народність в музиці / Редакція, передмова та примітки М. Гордійчука. Київ, 1955. С. 29-35.
73. Листопадов Александр. К вопросу о записях народных песен // Музыка и жизнь. 1909. № 1. С. 5-6 + нот.
74. Листопадов Александр. Собирание и запись народных песен (Из наблюдений фольклориста) // Советская музыка. 1950, № 11. С. 48-53.
75. Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. Київ, 1989. С. 59-86. = Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
76. Луканюк Богдан. К вопросу об аналитическом методе нотирования // Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. С. 69-99. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25). = Окреме видання з додатком витягів з праць Є. Гіппіуса. Львов, 2010.
77. Луканюк Богдан. Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського // Етномузика. Львів, 2007. Число 2. С. 14-26. (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 14). = Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
78. Луканюк Богдан. Полемічні нотатки з приводу диференціального тактування. Львів, 1996. = Етномузика. Львів, 2007. Ч. 3. CD. (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 15).
79. Луканюк Богдан. Про тактування творів народної музики: До постановки питання // Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель (Львів, 27-31 березня 1991 р.): Теоретичні студії. Львів, 1991. С. 12-19.
80. Людкевич Станіслав. Передмова. Пояснення деяких значків і скорочень у нотах // Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 Ч. Львів, 1906. Ч. 1. С. V-X, XXII-XXIII.

(Етнографічний збірник НТШ, тт. XXI-XXII). = Етномузика. Львів, 2008. Ч. 4. CD. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 21).
81. Мазур Альфред, Таранець Сергій. Проба електроакустичної об'єктивації метроритму болгарської колядки // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. праць. Київ, 1989. С. 53-58.
82. Матвиенко Владимир. О некоторых особенностях записи украинских народных песен // Украинское музыковедение. Киев, 1966. С. 322-334. = Проблеми етномузикології / Упор. Ірина Клименко, Олена Мурзина. Київ, 2008. Вип. 3: Київська лабораторія етномузикології 1992–2007. DVD, папка 4.
83. Мациевский Игорь. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. трудов [ГМПИ им.Гнесиных]. Москва, 1978. С. 5-56 [бібліогр.] = Мацієвський Ігор. Ігри й співголосся. Конотація: Музикологічні розвідки. Тернопіль, 2002. С. 58-90 (без [бібліогр.]).
84. Мишанич Михайло. Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики. Київ, 1989. С. 45-52.
85. Мишанич Михайло. Архівне опрацювання народновокальних творів: Методичні рекомендації. Львів, 1995. = Мишанич Михайло. Архівне опрацювання народновокальних творів: Методичні рекомендації // Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. С. 133-151. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
86. Мишанич Михайло. Про транскрипцію глісандування в народновокальній музиці // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. Львів, 1990. С. 13-15.
87. Мишанич Михайло. Програма курсу „Музично-етнографічна документація: Транскрипція народновокальних творів (фонетична)" (для студентів спеціалізації „Етномузикознавство") // Етномузика. Львів, 2007. Ч. 3. С. 143-149. (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 15); Львів, 2008. Ч. 4. С. 124-130 [бібліогр.]. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 21). = Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
88. Правдюк Олександр. Методика записування музичного фольклору. Київ, 1981. С. 26-49 („Нотація музичного фольклору").
89. Правдюк Олександр. Проблеми нотації народної музики на IV етномузикознавчому семінарі в Чароділе (ЧССР) // Народна творчість та етнографія. 1974, № 3. С. 62-67.
90. Реммель Март, Рюйтель Ингрид. Автоматическая нотация одноголосных песен // Первый всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных

текстов (Ереван-Дилижан, 27.X.–1.XI.1975 г.): Материалы. Ереван, 1977. С. 235-236 (див. № 38).
91. Руднева Анна. О расстановке тактовых черт в русских народных песнях // Материалы к семинару молодых фольклористов. Киев (Ворзель), 1979 (ротапринт). = Руднева Анна. О расстановке тактовых черт в русских народных песнях //Музыкальная фольклористика. Москва, 1986. Вып. 3. С. 48-68.
92. Ройтерштейн Михаэль. Народная песня и ее запись // Советская музыка. 1972, № 11. С. 125-132.
93. Рюйтел Ингрид, Реммель Март. Опыт нотации и исследования вепсских причитаний // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 169-195.
94. Сливинський Юрій. Техніка нотації народних пісень: Методичні рекомендації. Львів, 1982 [бібліогр.]. = Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
95. Смоляк Олег. Діакритичні знаки у транскрипціях Філарета Колесси // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття. Львів, 2005. С. 214-218. (Серія „Українська філологія: школи, постаті, проблеми". Вип. 5). = Етномузика. Львів, 2010. Ч. 6. CD. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 25).
96. Сокальский Петр. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ея строении мелодическом и ритмическом и в отличия ея от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888. = Сокальський Петро. Руська народна музика, російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики / Переклад М.Хомичевського. Київ, 1959.
97. Тезавровский Иван. Предисловие // Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899-1901 годах. Т. 1. Москва, 1904. С. XXV-XLVIII, LIV-LVI.
98. Толстой Сергей, Зимин Петр. Спутник музыканта-этнографа: Сборник программ и наставлений для собирания и записи продуктов народной музыкальной культуры. Москва, 1929.
99. Штокман Дорис. Проблематика разработки эффективной программы для ЭВМ и роль нотных записей в процессе музыкально-фольклорного анализа // Первый всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов (Ереван-Дилижан, 27.X.–1.XI.1975 г.): Материалы. Ереван, 1977. С. 222-234 (див. №№ 44, 45).
100. Яремко Богдан. Фіксація народновиконавської аплікатури (на прикладі бойківської пищавки) // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. праць. Київ, 1989. С. 41-44.

Додатки

Лінгво-фонетична транскрипція:

1. Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet. Cambridge University Press, 1999.
2. Wells John. Computer-coding the IPA: A proposed extension of SAMPA [X-SAMPA] // www.phon.ucl.ac.uk/home/sampa/x-sampa.htm (станом на 10.10.2010).
3. Атлас української мови: У 3 т. Київ, 1984. Т. 1. С. 9-10. (Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні АН УРСР).
4. Вопросник „Общеславянского лингвистического атласа". Москва, 1965. С. 9-19.
5. Фонетична транскрипція української літературної мови й діалектів. Київ, 1972.

Етнохореологічна транскрипція

1. Harasymczuk Roman-Włodzimierz. Tańce huculskie: Z 26 mapami, 64 rycinami, 6 tablicami i 287 melodiami tanecznymi. Lwów, 1939. S. V-VIII.
2. Laban Rudolf von. Kinetografie – Labannotation: Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift / Hrsg. und bearb. von Claude Perrottet. Wilhelmshaven, 1995. (Heinrichshofen-Bücher).
3. Lange Roderyk. Podręcznik kinetografii: Według metody Labana-Knusta. Kraków, 1975; ^{2}Poznań, 1995.
4. Сабан Лариса. Синхронний запис народнотанцювальної творчості // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. праць. Київ, 1989. С. 37-40.
5. Харламов М.М. Знакопис танців // Народна творчість та етнографія. 1959, № 4. С. 132-140.

Відомості про авторів

Отто **Абрагам** (1872-1926) – німецький психолог музики, представник берлінської школи порівняльного музикознавства, один із керівників Берлінського фонограмархіву.

Андрій **Вовчак** – філолог (1996), доцент (2008), кандидат філологічних наук (2001), доцент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, завідувач Лабораторії фольклористичних досліджень, вул. Університетська, 1, ауд. 345, 79602, м. Львів, Україна, тел. (032) 239 47 20, e-mail: folklorelaboratory@gmail.com; тел. (моб.): +38 067 944 83 39.

Еріх Моріц фон **Горнбостель** (1877-1935) – один із найвидатніших німецьких етномузикологів, творець берлінської школи порівняльного музикознавства (разом з Карлом Штумпфом). Один із засновників і керівників Берлінського фонограмархіву (1906-1933).

Ліна **Добрянська** – музикознавець (1993), науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, викладач кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.): +38 050 97 087 26, e-mail: ldo2007@ukr.net

Ірина **Довгалюк** – музикознавець (1984), доцент (2003), кандидат мистецтвознавства (1998), доцент кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, ауд. 345, 79602 Львів, Україна, тел.: (032) 239 47 20, e-mail: folklore@franko.lviv.ua; старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб): +38 066 772 6776, e-mail: iradovhalyuk@gmail.com

Василь **Коваль** – композитор (1993), музикознавець (1994), кандидат мистецтвознавства (2006), старший науковий співробітник (2010), завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 050 610 34 25

Богдан **Луканюк** – музикознавець (1972), професор (1997), кандидат мистецтвознавства (1980), завідувач кафедри музичної фольклористики

Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, провідний науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; приватні адреси: а/с 6076, Головна пошта, 79000, м. Львів, Україна, тел. (моб.) +38 050 562 49 21, e-mail: lukaniuk@ukr.net

Лариса **Лукашенко** – музикознавець (2000), молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) + 38 067 722 61 79, e-mail: larysa_lukashenko@yahoo.com

Михайло **Мишанич** – доцент (1997), старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (дом.) (032) 2992893.

Віра **Осадча** – музикознавець (1976), кандидат мистецтвознавства (2000), доцент (2004), Заслужений діяч мистецтв України (2004), нагороджена Орденом княгині Ольги III ступеня (2010), зав. кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури, Бурсацький узвіз, 4, 61003, м. Харків, Україна тел. (057) 712 09 84 (факультет музичного мистецтва, Полтавський шлях, 5); провідний науковий співробітник Лабораторії нематеріальної культурної спадщини Харківського обласного центру народної творчості вул. Пушкінська, 62, м. Харків, Україна тел. (057) 728 16 40; тел. (057) 370 58 22, тел. (моб.) +38 097 497 46 55, e-mail: vira.osadcha@gmail.com

Надія **Пастух** – філолог (1997), кандидат філологічних наук (2001), науковий співробітник відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України, просп. Свободи, 15, м. Львів, 79000, Україна, тел.: (032) 297 01 57; молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 067 961 41 48, e-mail: npastukh@gmail.com

Збігнєв Єжи **Пшерембський** – музикознавець (1979), доктор гуманітарних наук (1991), габілітований доктор гуманітарних наук (2008), професор Відділу музикології Інституту мистецтва Польської академії наук (Варшава), завідувач секції систематичної музикології кафедри музикології Вроцлавського університету (Вроцлав); e-mail: zbigniew.przerembski@ispan.pl

Олена **Тюрикова** – музикознавець (1984), кандидат мистецтвознавства (1994), доцент (1999), професор (2010) кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, вул. Артема, 44, м. Донецьк, 83086, Україна, тел.: (062) 381 66 47, моб.: +380 50 045 59 30, e-mail: dyvyna_donnu@yahoo.com

Юрій **Рибак** – етномузикознавець (1998), доцент (2008), кандидат мистецтвознавства (2006), доцент кафедри музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, 33028 м. Рівне, Україна, тел.: (80362) 62 10 86; старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри музичної фольклористики цієї ж академії, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 050 186 45 06, e-mail: yuriy_rybak@ukr.net

Наталія **Харченко** – керівник аматорського хорового колективу, викладач (1994), зав. лабораторією фольклору та етнографії Слобідської України Харківської державної академії культури (1994), зав. лабораторією факультету музичного мистецтва ХДАК (2011), Бурсацький узвіз, 4, 61003, м. Харків, Україна тел. (057) 712 09 84 (факультет музичного мистецтва, Полтавський шлях, 5); тел. (057) 340 24 41, тел. (моб.) +38 097 27 07 048; +38 050 012 49 70.

Ольга **Харчишин** – філолог (1993), кандидат філологічних наук (1999), науковий співробітник відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України, просп. Свободи, 15, м. Львів, 79000, Україна, тел.: (032) 297 01 57; молодший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, 79005, м. Львів, Україна, тел. (032) 235 84 78, e-mail: pndlme@ukr.net; тел. (моб.) +38 050 999 69 99, e-mail: okharchyshyn@gmail.com

ЗМІСТ ДИСКУ

Електронні доповнення до Етномузики № 6 (2009):

Василь Коваль. Додатки до статті „Українські теоретично-практичні здобутки з музично-етнографічної транскрипції".

Богдан Луканюк. Додатки до статті „К вопросу об аналитическом методе нотирования".

Михайло Мишанич. Додатки до публікації „Архівне опрацювання народновокальних творів: Методичні рекомендації".

Лариса Лукашенко. Додатки до повідомлення „Четверта міжнародна наукова конференція пам'яті Анни Руднєвої «Фольклор: історична традиція й сучасні польові дослідження»".

Ліна Добрянська. Додатки до повідомлення „III Міжнародна науково-практична конференція «Автентичний фольклор: проблеми вивчення, збереження, наслідування»".

Юрій Рибак. Додатки до повідомлення „Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 4. Брэсцкае Палессе".

Додатки до „Хроніки '08-'09".

До 100-ліття теорії музично-етнографічної транскрипції:

Otto Abraham und Erich Moritz von Hornbostel. Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien // Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. 1909, № 11/1. S. 1-25.

Fritz Hermann. Einführung in die Musiktranskription // www.unet.univie.ac.at/~a7425519/Skripten/Transkription2002.doc

Notation of Folk Music: Recommendations of the Committee of Experts, convened by the International Archives of Folk Music. Geneva 4-9 July 1949 and Paris 12-15 Decembr 1950. Issued in 1952 with the assistance of U.N.E.S.C.O. (International Music Council).

Doris Stockmann. Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden // Acta Musicologica. 1979, № 51. S. 204-245.

The Garland Library of Readings in Ethnomusicology: A Core Collection of Important Ethnomusicological Articles in Seven Volumes / Ed. Sh.K. Kaufmann. New York; London, 1990. B. 4: Musical Transcription (contens).

*

Богдан Луканюк. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. Київ, 1989. С. 59-86.

Станіслав Людкевич. Пояснення деяких значків і скорочень у нотах // Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч. Львів, 1906. Ч. 1. С. XXII-XXIII. (Етнографічний збірник НТШ, т. XXI).

Владимир Матвиенко. О некоторых особенностях записи украинских народных песен // Украинское музыковедение. Киев, 1966. С. 322-334. = Проблеми етномузикології / Упор. Ірина Клименко, Олена Мурзина. Київ, 2008. Вип. 3: Київська лабораторія етномузикології 1992–2007. DVD, папка 4.

Михайло Мишанич. Програма курсу „Музично-етнографічна документація: транскрипція народновокальних творів" (для студентів спеціалізації "Етномузикознавство") // Етномузика. Львів, 2007. Ч. 3. С. 143-149; Львів, 2008. Ч. 4. С. 124-130.

Бруно Нettл. Транскрипція (розділ IV кн.: Nettl Bruno. Theory and Method in Ethnomusicology. London, 1964. P. 99-130) / Переклад М. Мишанича. Львів, 1995. Машинопис.

Юрій Сливинський. Техніка нотації народних пісень: Методичні рекомендації. Львів, 1982.

Олег Смоляк. Діакритичні знаки у транскрипціях Філарета Колесси // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття. Львів, 1995. С. 214-218.

Електронна бібліотека „Етномузики":

Автореферати:

Роман Дзвінка. Естетичне виховання студентів педвузу засобами українського музичного фольклору.

Олег Смоляк. Трансформація пісенного фольклору Західно-Подільської Наддністрянщини (на матеріалі збірника Й. Роздольського – С. Людкевича „Галицько-руські народні мелодії" та власних записів).

Олег Смоляк. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури.

Персоналії:

Квітка Климент. Праці з етномузикології, ч. 6:

Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году. – *Підготувала Христина Ізотова*.

О постановке тактовой черты // Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Гошовского. Москва, 1973. Т. 2. С. 40-46. – *Підготувала Ліна Добрянська*.

Флейта пана у народов Советского Союза // Етномузика. Львів, 2006. Ч. 1. С. 92-99. – *Підготував Роман Нярба*.

Лисенко Микола. Праці з етномузикології, ч. 3:

Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: [У 7 вип.]. Київ, 1876. Вип. 3. – *Підготувала Ліна Добрянська*.

Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-западный отдел: Материалы и исследования / Собранные П.П. Чубинским. Т. 3: Народный дневник / Издан под наблюдением Н.И. Костомарова. Санкт-Петербург, 1872.

Луканюк Богдан. Праці з етномузикології, ч. 4:

№ 37. О генезисе купальско-петровского мелотипа с 9-сложной структурой стиха (54_2) // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы, исследования: Материалы Международной научной конференции. Москва, 2008. С. 89-97.

№ 38. Початкові тони // Динаміка фольклорного виконавства: Матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору. Рівне, 2009. С. 3-11.

№ 39. Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського // Етномузика / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 2007. Число 2. С. 9-53. (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 14).

№ 40. Народна музика Галичини та Володимирії: Матеріали до нотографії (1790-1950). Львів: ТеРус, 2001.

№ 41. Експедиційні матеріали в Фонографічному Архіві ім. Мар'яна Собєского // Восьма конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 1997. С. 49-59.

№ 42. Про тематичні плани курсів „Музичного фольклору" // Етномузика / Упорядник Б. Луканюк. Львів, 2007. Число 2. С. 157-171. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 14.

Людкевич Станіслав. Праці з етномузикології, ч. 3.

Кілька поправок до т.зв. питання про український пісенний стиль. – *Підготували Богдан Луканюк і Володимир Пасічник*

Рецензія на статтю В. Гошовського „Страницы истории музыкальной жизни Закарпатья: Очерк первый" // Пасічник В. Володимир Гошовський (1922-1996): Біобібліографічний покажчик. Львів, 2007. С. 88.

Рецензія на фольклорно-наукові статті В. Гошовського // Пасічник В. Володимир Гошовський (1922-1996): Біобібліографічний покажчик. Львів, 2007. С. 89.

З архіву Осипа Роздольського:

Неопубліковані записи народнопісенних текстів 1900-1902 років: За рукописами Осипа Роздольського. (Продовження. Ч. 3. Початок див. на CD до 4 і 5 чисел „Етномузики"). – *Підготувала Ірина Довгалюк*.

Педагогіка:

Олег Смоляк. Українська народна музична творчість: Програма для педагогічних вузів зі спеціальності № 8.020207 «Музична педагогіка та виховання» = // http://www.tnpu.edu.ua/subjects/85/Ukr_nar_muz_tvorchist/ navch_programa.htm

Юрий Толмачев. Народное музыкальное творчество: учебное пособие. Тамбов, 2006. = http://window.edu.ru/window_catalog/files/r38719/tolmachev.pdf

Публікації ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка:

Етномузика / Упор. Б. Луканюк. Львів, 2006. Число 1: Збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климента Квітки.

Довідковий відділ „Етномузики":

Покажчики:

Каталог „Етномузики", числа 1-5. – *Підготувала Ліна Добрянська.*

Список работ К. Квитки [Из архива Научного центра народной музыки им. К.В. Квитки МГК им. П.И. Чайковского]. – *Підготувала Ольга Коломиєць.*

CONTENS

From editors *7*

Studies

Vasyl' Koval'
Ukrainian theoretical and practical advances in musical ethnographic transcriptions (overview) 9

Zbigniew J. Przerembski
The issue of transcription of folk music in Polish ethnomusicological studies 32

Bohdan Lukaniuk
Regarding the term analytic method of notation 69

Publicatios

Otto Abraham, Erich Moritz von Hornbostel
Propositions to the Ttranscription of Exotic Melodies / Translation from the German by *Andrij Vovchak*, Edited by *Bohdan Lukaniuk* 100

Pedagogy

Mykhailo Myshanych
The Work of Archiving the Folk Vocal Pieces: Methodological Recommendations 133

Vira Osadcha, Natalia Marchenko
Graduate, Baccalaureate and Course Papers in Ethnomusicology by Students of the Higher Education Institutions of Culture and the Arts in Kharkiv (1993-2010). 152

Olena Tiurykova
The Study of Folklore at the Music History and Folklore Department of the Serhey Prokofjev Doneck State Music Academy 180

Overviews, reviews, and announcements

The Fourth International Scientific Conference in the Memory of Anna Rudneva „Folklore: Historical Tradition and Contemporary Field World Studies"
– ***Larysa Lukashenko*** 181

The Third International Scientific-Practical Conference „Authentic Folklore: Problems of Learning, Conservation, and Imitation"
– ***Lina Dobrianska*** 184

Problems of Ethnomusicology and Folklore at the International Archival Conference of the 70th Anniversary of the Department of the Ukrainian Folklore named after the Academician Filaret Kolessa
– ***Iryna Dovhaliuk*** 188

Traditional Artistic Culture of Belorussians. In six volumes. Volume 4. Brest, Polissia
– ***Yuriy Rybak*** 192

Viktor Pan'ko. Song Folklore of Ukrainians in Northern Republic of Moldova. Rite and Ritual Poetry
– ***Olga Kharchyshyn*** 197

Chronicle '08-'09
– ***Nadiia Pastukh*** 201

Appendix

Bohdan Lukaniuk
One Hundred Studies Devoted to Musical Ethnographic Transcription 205

Informations about authors 216
Contens of CD 219
Contens 222

Наукове видання

НАУКОВІ ЗБІРКИ

ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ

імені Миколи ЛИСЕНКА

випуск 25

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 16175-4647Р від 20.11.2009

серія
ЕТНОМУЗИКА
Число 6

Збірка статей та матеріалів
до 100-ліття теорії музично-етнографічної транскрипції.

Редакція:
нс *Ліна Добрянська* (секретар, ldo2007@ukr.net); доц., снс, канд. м-ва *Ірина Довгалюк* (dis_muz@ukr.net); зав. ПНДЛМЕ ЛНМА, снс, в.о. доц., канд. м-ва *Василь Коваль* (редактор, pndlme@ukr.net); проф., пнс, канд. м-ва *Богдан Луканюк* (відповідальний редактор, lukaniuk@ukr.net); доц., снс, канд. м-ва *Юрій Рибак* (yuriy_rybak@ukr.net)

Упорядник – *Василь Коваль*
Мовні коректори – *Надія Пастух, Ольга Харчишин*
Англійські тексти – *Антоній Поточняк*
Комп'ютерна верстка – *Ліна Добрянська*

Адреса редакції:
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка,
вул. О. Нижанківського 5, 79005 м. Львів,
тел. (032) 238 84 78
E-mail: pndlme@ukr.net

Видано НВФ „Українські технології"
тел./факс (032) 244 20 08
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК-№789 від 29.01.2002 р.

Підписано до друку 27.12.2010 р.
Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60x84/16.
Друк на різографі. Ум. друк. арк. 13,8. Обл. вид. арк. 13.
Наклад 100 примірників.