

*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 розвитку 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 протипагу 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<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> 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 головню 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 „Грудов 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 продаж 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 ризик 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 неоднотайності” 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 Балакірева й Ніколая Рімського-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 „*всьяке 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]<sup>1</sup>. 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]<sup>2</sup>. 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 Балакірева, Васілія Прокуніна (за редакцією Петра Чайковського), 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, Сокальський також 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

<sup>1</sup> Див. також: с. 338.

<sup>2</sup> 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 звуквисотності 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 Александра Серова, 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.)<sup>1</sup>. 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].

---

<sup>1</sup> 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 піввірші, 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 лініями 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 (піввірша) [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]<sup>1</sup>. Проте ніде в нотації ними не користувався.

Бажанський звернув увагу й на необхідність виставлення 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, обставин 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 вижду 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]<sup>2</sup>. Достатньо ж було ноти з ферматою записати четвертними вартостями, отримавши змінний розмір  $\frac{4}{8} + \frac{5}{8}$ . Таким чином,

<sup>1</sup> Див. також: [1, с. 121].

<sup>2</sup> 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<sup>1</sup>. Тому його доробок ще й надалі чекає свого дослідника<sup>2</sup>.

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 діези та бемолі вертикальними рисками з обох боків.

<sup>1</sup> 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].

<sup>2</sup> 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 відрізнєння 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” – V.

С. Людкевич підмітив варіантну природу української пісні та запропонував окремішні мелічні й ритмічні відмінності позначати подвійними нотами (однакової величини) з різноспрямованими штилями: з ремаркою „8” – 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 („z”), який іноді подибується на початку мелострофи й інтонується ніби для пошуку ладової опори.

Людкевич вказував на необхідність „зазначати пильно й за можливість 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 наголосшується: „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 однакості 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 абрєвіації (та пролонгації) тривалостей, використання перекресленого форшлагу без нотної голівки для означення невиразного звука-прикраси, одинарної й подвійної тактових піврисок між першою та третьою лініями нотеносця для відокремлення фраз та їх груп у думках 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 нотеносці 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<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Див.: [8; 25; 43; 45; 46].

<sup>2</sup> 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 протывагу Людкевичу, у Квітці 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 мелостроф однієї 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  $\frac{1}{4}$  тону, незначних подовжень і вкорочень тривалостей) Квітка, як він сам зауважив [19, с. XII], запозичив у Івана Тезавровського, який транскрибував архангельські билини й історичні пісні, зібрані Александром Грігорьевим [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 слабких 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 – часо-кількісного (часорахівного) й динамічного (або акцентного). Ці та

інші здогади щодо тактування він висловив, насамперед, аналізуючи записи Порфирія Демущького [16, с. 78-120], а також в особній статті про виставлення тактової риси [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<sup>5</sup>. Як вбачається, українська теоретична думка про етномузикологічну нотацію у цій фазі свого розвитку 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 риси він виставляв між силабічними групами, а в середині них фразу

---

<sup>5</sup> На цьому етапі розвитку 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup> та узагальнені (вироблені як вітчизняними, так і зарубіжними науковцями) методичні поради щодо фіксації словесного

<sup>1</sup> Див.: [9; 47].

<sup>2</sup> 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, виставлення в них темпу ключових знаків, абсолютної висоти, а також робить короткий екскурс в історію нотації й вирізняє, зокрема, її модельований<sup>1</sup> 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<sup>2</sup>). 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

<sup>1</sup> Зі слів А. Іваницького, цей термін він запозичив у Володимира Гошовського при особистому з ним спілкуванні.

<sup>2</sup> 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]. Взввши до уваги комбінацію (наявність чи відсутність) елементів (акценту, тривалості, долі, цезури, синтаксису), які беруть участь у ритмотворенні, Луканюк вирізняв 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<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> Див.: [41]. – Ч. 1. – Кн. 1 : Мелодії. – С. XXIX – XXXI.



письма<sup>1</sup>. 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 Мацієвський, який хоч і є зараз громадянином Росії, однак як виходець з України, де зачинив 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 Мацієвського 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, Мацієвський 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

---

<sup>1</sup> 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 розвитку 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 методіку, 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 Ирина. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті : Додатки : Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ирина 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 червононоруських (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 червононоруських (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 червононоруських (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. – (Матеріали до української етнології / 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 Верньопріп'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 / ЕКНТШ ; 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 / ЕКНТШ ; Т. XXI-XXII) / Станіслав Людкевич. – Ч. 2 : Передне 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, пости, 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 (фольклорна 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.

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

Предвестником и зачинателем украинской теоретической мысли о этномузыкалогической транскрипции является Мыкола Лысенко. На начальном этапе его научные начинания продолжили такие выдающиеся фигуры, как Пэтро Сокальський, Порфирій Бажанський, Станіслав Людкевич, Филарэт Колэсса и Клымент Квитка. Украинские теоретически-практические достижения в этномузыкалогической 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, Михайла Гайдая, Мыколы Гордийчука, Олэксандра Правдюка, Володымыра Матвиенка, Анатолия Иваныцького и прочих. Новый этап подхода к этномузыкалогической 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, этномузыкалогическая 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.