

вав його транскрипційну діяльність. На думку доповідача, вперше як транскриптор Ю. Сливинський проявив себе у власній дипломній роботі „Гуцульські весільні пісні”, не без впливу С. Людкевича та В. Гошовського, як наукового керівника дипломної роботи. У подальшому В. Коваль висвітлив не тільки основні традиційні методи нотації народновокальних творів, на які опирався Ю. Сливинський, а й вказав на деякі новаторства, запроваджені фольклористом на практиці.

На денному засіданні конференції прозвучало декілька доповідей, зокрема „Берестейщина – роздоріжжя східнослов’янських макроареалів” (Ірина Клименко), „20–30-ті роки ХХ століття – важливий етап на шляху становлення музичної фольклористики Закарпаття” (Віра Мадяр-Новак), „Питання музичного слов’янознавства у науковій спадщині Володимира Гошовського” (Володимир Пасічник).

Завершальне засідання конференції розпочалося дискусіями за кількома напрямками, зокрема, „Експедиційна робота в сучасних умовах: питання методології та методики”, „Проблеми систематизації музично-транскрипційних позначень”, „Підсумки та перспективи мелотипологічних і мелогеографічних студій над весільними обрядовими мелодіями”. Особливо жвавою була дискусія з проблем використання спеціальних знаків музично-етнографічної транскрипції для народновокальної музики. Ю. Рибак запропонував у вигляді таблиці узагальнений звід цих знаків для спільного обговорення, узгодження та остаточного схвалення. Варто зазначити, що частину знаків було перейнято з методичних рекомендацій Ю. Сливинського „Техніка нотації народних пісень”, а за основу взято набір знаків із машинописного збірника М. Мишанича „Народновокальна творчість Львівщини”. Учасниками конференції було прийняте рішення взяти за основу запропонований звід, і це дуже важливо, адже, з одного боку, закріпило досягнення львівської та київської транскрипційної школи, з іншого – підкреслило велику заслугу у цьому Юрія Сливинського.

*Володимир Пасічник*

Фундаментальне дослідження музичних інструментів  
гуцулів: Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. –  
Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с. : ноти, іл.

Рік тому врешті побачила світ чи не найочікуваніша монографія з етноорганології, котра понад два десятиліття „поневірялася” у багатьох друкарнях України<sup>1</sup>, Росії та Америки. Головна причина полягала у неабиякій

---

<sup>1</sup> Найдовше рукопис затримався у видавництві „Музична Україна”.

складності праці для публікації<sup>1</sup> через величезну кількість графіки, таблиць і надважких для комп'ютерного набору нотацій. Попри все, з останніми блискуче впоралася наша колега Ліна Добрянська, а із монографією в цілому – високопрофесійне видавництво „Нова Книга” з м. Вінниця.

Унікальність цього видання, його глибина і фаховість мало в кого викликають сумніви, оскільки в особі його автора маємо чи не єдиного вітчизняного етноорганолога справді світового рівня<sup>2</sup>. А рецензована монографія – перше ґрунтовне регіональне дослідження українських музичних інструментів, де лише з єдиного етнографічного регіону комплексно представлено 93(!) види (із підвидами – значно більше) інструментів. Це при тому, що на матеріалах із цілої України Гнат Хоткевич описав 120 інструментів<sup>3</sup>, Андрій Гуменюк – 36, а якщо рахувати з підвидами, то близько 60-ти<sup>4</sup>. Приблизно така ж кількість й у наших сучасників, Михайла Хая та Леоніда Черкаського<sup>5</sup>. У нинішніх регіональних дослідженнях, приміром, у Віктора Шостака на Закарпатті згадується сорок п'ять<sup>6</sup> інструментів<sup>7</sup>, у Михайла Хая на Бойківщині – двад-

<sup>1</sup> Цього вимагав сам предмет дослідження й інакшою вона не могла бути.

<sup>2</sup> Це твердження жодним чином не применшує численних заслуг великих попередників і сучасників. Але навіть видатний Климент Квітка, котрий зробив у часи зародження української етноорганології дещо більше за інших і донині заслужено вважається в цій царині класиком, усе ж присвятився першочергово вивченню музики вокальної, і сам про себе у листі до Миколи Фіндейзена самокритично написав, що „...відносно інструментології ні я, ні хто інший в Україні в неї не заглиблювався...” (Лобанов М. Из писем К.В. Квитки к ученым Петрограда-Ленинграда (по неопубликованным материалам 1920-х годов) / Михаил Лобанов // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения, публикации. – Санкт-Петербург, 2007. – Вып. 4. – С. 53-85, а також в Електронній бібліотеці до щорічника: Етномузика. – Львів, 2008. – Число 4. – CD). Згодом, у радянські часи, провідному вченому Андрію Гуменюку піднятися до належного рівня завадила, крім суб'єктивних факторів, і тогочасна політична дійсність. А із сучасників, на жаль, до рангу І. Мацієвського ще нікому не вдалося дорівнятися. Можливо, ситуація була би інакша, якби сам учений мав відповідні умови для проживання і праці в Україні та виховував би своїх наступників найперше для нашої науки, а не в далекому Санкт-Петербурзі для цілого пострадянського простору.

<sup>3</sup> Йдеться не про видану ще 1930 року книгу (там описаних інструментів значно менше), а про сучасне перевидання його пізнішої рукописної праці. Див.: Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу : друга редакція / Гнат Хоткевич. – Харків : Видавець Савчук О.О., 2013. – 512 с.

<sup>4</sup> Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / Андрій Гуменюк. – Київ : Наукова думка, 1967. – 244 с.

<sup>5</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / Михайло Хай. – Київ; Дрогобич : Коло, 2007. – С. 86-137; Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Леонід Черкаський. – Київ : Техніка, 2003. – 264 с.

<sup>6</sup> Тут і далі в реченні кількість інструментів подається приблизна, оскільки деякі з них лише згадуються чи ж не мають достатнього опису.

<sup>7</sup> Шостак В. Народні музичні інструменти Закарпаття / Віктор Шостак. – Ужгород : Закарпатський облполіграфвидав, 1986. – 32 с.

цять п'ять<sup>1</sup>, його ж на Поліссі – тридцять п'ять<sup>2</sup>, в Ірини Федун на Західному Поліссі – сорок<sup>3</sup> тощо. Певним виправданням цьому є те, що ніхто раніше і не ставив собі за мету всеохоплююче дослідити інструментарій окремого регіону чи й цілої України, і рівно ж може свідчити про винятковість і багатство Гуцульщини своєю інструментальною культурою, принаймні в межах нашої держави. Бо, скажімо, у суміжній Словаччині Оскар Ельшек говорить про 103 типи лише аерофонів<sup>4</sup>, що становить трохи більше половини взагалі усіх інструментів країни<sup>5</sup>; вражають розмаїттям, у порівнянні із українськими, і струнні інструменти сусідів-поляків<sup>6</sup>, і т.д.

Монографія І. Мацієвського складається із Передмови (музикознавця та друга автора Василя Зеленчука, котрий, до речі, доклав багато зусиль задля виходу цієї книги в світ), Вступу, трьох основних Частих, Списку скорочень, Бібліографії, Резюме (англійською, французькою та російською мовами) та Післямови (вчителя самого І. Мацієвського, доктора мистецтвознавства, професора Ізалія Земцовського).

Теоретична частина у співвідношенні до загального обсягу (464 с.) займає майже четвертину – 110 сторінок. Це вступ із двох частин, де у першій – докладний аналіз існуючої літератури, опис гуцулознавчої діяльності сучасних культурно-освітніх установ та визначення генеральної концепції дослідження як „... системного органофонічного вивчення музичних інструментів на усій території гуцульської етнографічної групи українського народу”<sup>7</sup>. У другій частині вступу – „Дослідницькі принципи” – конспективно викладені теоретичні концепти (поняття музичного інструмента, специфіка його вивчення, польової роботи та транскрипції народноінструментальної музики), що детально обґрунтовані у низці інших праць І. Мацієвського<sup>8</sup>.

Основна частина (у загальному переліку – Перша) – зі своєрідною прерамболою „культурного контексту” (підрозділ „Історико-етнографічні особли-

<sup>1</sup> Хай М. Музика Бойківщини / Михайло Хай. – Київ : Родовід, 2002. – С. 24-36.

<sup>2</sup> Хай М. Традиційний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці) / Михайло Хай // Родовід. – Ч. 16. – С. 104-113.

<sup>3</sup> Федун І. Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви / Ірина Федун // Фольклористичні візії (учні – вчителів І.В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): Збірник статей і матеріалів. – Тернопіль : Астон, 2001. – С. 53-64.

<sup>4</sup> За книгою І. Мацієвського, на Гуцульщині їх сорок сім; у Надії Ганудельової на Закарпатті – сорок (див. Ганудельова Н. Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження) : автореф. дис. ... канд. мист. / Надія Ганудельова. – Київ, 2011. – С. 15).

<sup>5</sup> Elsček O. Slovenské ľudové píšťaly a ďalšie aerofóny / Oskár Elsček. – Bratislava : VEDA vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1991. – S. 7.

<sup>6</sup> Dahlig E. Ludove instrumenty skrzypcowe w Polsce / Eva Dahlig. – Warszawa: PAN, 2001. – 220 s.

<sup>7</sup> Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. – С. 16.

<sup>8</sup> Див. перелік там само. – С. 22.

вості Гуцульщини. Історико-стильові шари її музичної традиції та схема музичного районування”, обсяг 10 сторінок) для центрального опису 93 видів музичних інструментів гуцулів<sup>1</sup> („Органографія”, 86 сторінок). Зокрема, ідеться про їхню конструкцію, способи виготовлення, функціонування, акустики, строю, звукоряду, застосування в музиці, відображення в народній уяві й творчості тощо. Усе це супроводжується детальними вимірами, схемами, малюнками, нотними прикладами, фотоілюстраціями, порівняльними таблицями. Загалом глибина, увага до найменших дрібниць, логічність викладу і широта охоплення матеріалу просто вражають! Хоча, що й цілком логічно, не всі інструменти однаково детально описані й найбільше місця відведено найпоширенішим у регіоні (цимбалам, скрипці, флуєрці, трембіті й ін.).

Друга частина – „Антологія синтезуючих нотацій гуцульської музики (з коментарями)”, до якої автор відібрав 114 прикладів<sup>2</sup>. Більша частина з них – власні високофахові транскрипції, решта – різного рівню – із публікацій та рукописів інших дослідників. Це, за частотністю вживання, нотації С. Мерчинського, Б. Яремка, Ф. Колесси, Р. Гарасимчука, М. Кондрацького, Н. Бутейко, Р. Гусак, О. Кольберга, В. Федька. Ці нотації на підставі аналітичних порівнянь та особистого досвіду І. Мацієвський уніфікував, зокрема: застосував графіку розташування рядків, що демонструє композицію; доповнив аналітичними розшифруваннями орнаментики і т. п. До кожного прикладу додані паспортизація та деінде дуже цінні описові чи аналітичні спостереження самого автора, а також вкінці до цілого розділу – список умовних знаків.

Третя частина книги – „Атлас музичних інструментів Гуцульщини” (82 майстерні фотоілюстрації) та ґрунтовні „Систематичні покажчики з музичного інструментарію та інструментальної музики Гуцульщини”. Ці 15 покажчиків – зокрема, морфологічний, географічний, термінологічний, функційний, жанровий, фактурний, ладозвукорядний, ритмічний тощо – мають за мету „[...] дати у найбільш лаконічній формі опис системи [...] під різними кутами розгляду [...], полегшення дослідження формальних особливостей поданого матеріалу і зручної в ньому орієнтації”<sup>3</sup>.

Монографія у всіх відношеннях високопрофесійна, надзвичайно глибока й разом із тим легко написана, логічно вибудована та черговий раз демонструє щире захоплення автора предметом своїх студій. Та жанр рецензії зобов’язує звернути увагу і на окремі дрібні неточності чи просто дискусійні моменти, що, однак, жодним чином не впливає на велич виконаної роботи.

<sup>1</sup> На с. 16 зазначено помилково про 91 вид. Імовірно, два інструменти автор додав пізніше й тут не виправив їх кількість.

<sup>2</sup> У дійсності трохи більше, бо кілька прикладів автор вставив уже після того, як книга була змакетована, і позначив їх номерами із зірочками. Деякі транскрипції даються й з варіантами (наприклад, вокальні версії інструментальних творів).

<sup>3</sup> Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. – С. 353.

Отож, стосовно текстової частини, найперше зупинимося на кількох суперечливих теоретичних моментах.

Так, на сс. 16-17 у методології коротко викладений уже давно успішно впроваджений І. Мацієвським системно-етнофонічний метод, на який спираються майже у всіх інструментознавчих працях вчені головно пострадянських країн (від статей до монографічних студій). Хоча комплексність вивчення традиційних інструментів та інструментальної музики – це віяння світової етноорганології надто останньої чверті ХХ ст., задекларована багатьма авторами. Що ж до терміну „системний”, то за базовими філософськими поняттями це не окремий науковий метод, а підхід<sup>1</sup>. Інша ж складова, „етнофонічний”<sup>2</sup>, у разі застосування лише до музики, дещо звужує цю систему, хоча трактується автором монографії дуже просторо. Поділ на органологію та органофонію також виглядає не цілком логічно, позаяк органологія розуміється сучасними дослідниками досить широко, й органофонія могла би бути її субдисципліною. Так, до п’яти основних субдисциплін органології<sup>3</sup>, описаних О. Ельшекком<sup>4</sup>, можна би додати і шосту, Органофонію, а до повноти системи й сьому, Органовиконавську психологію – вивчення особистостей виконавців-інструменталістів (лише слід подумати, як лаконічніше це назвати), а пункт 5, органосоціологію, можливо переіменувати в органокультурологію, що трохи розширило б його рамки.

На с. 19 викладені свого часу глибоко і, гадаю, найкраще на сьогодні розроблені навіть у світовому контексті І. Мацієвським положення транскрипції народноінструментальної музики. Лише кілька дрібних зауваг до цього. Так, критику вживання терміну „аналітична нотація”, як одного із трьох її видів (два інші – синтетична і синтезуюча), скрупульозно подав у своїй статті Богдан Луканюк, тож немає потреби на цьому зупинятися<sup>5</sup>. Ще один момент – застосований І. Мацієвським принцип синтезуючих нотацій – надзвичайно вигідний своєю наочністю, часами важкий для послідовної реалізації. Найзручніші вони для невеликих композицій із малою кількістю тем, натомість, є складними для довших творів та великого складу ансамблів, де, як видається, упускаються аналітичні деталі (як у №№ 113 і 114). Загалом,

---

<sup>1</sup> Философский энциклопедический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1983. – С. 612.

<sup>2</sup> Див.: Квітка К. Віддих у народних співах / Климент Квітка // Етнографічний вісник УАН. – 1927. – Кн. 5. – С. 180.

<sup>3</sup> А саме: 1. Органотеорія, 2. Органотехніка, 3. Органоакустика, 4. Органофізіологія, 5. Органосоціологія, 6. Органоісторія та палеоорганологія.

<sup>4</sup> Elsček O. Hudobná veda súčasnosti: Systematika, teória, vývin / Oskár Elsček. – Bratislava: VEDA, 1984. – S. 94-95.

<sup>5</sup> Луканюк Б. К вопросу об аналитическом методе нотирования / Богдан Луканюк // Етномузика. – Львів, 2010. – Число 6. – С. 69-99; *перевидання*: Вопросы этномузыкального знания. – Москва, 2013. – № 1. – С. 62-84.

до транскрипцій автора не завадило б додати ще й буквені позначення частин форми (що ефективно використовує, наприклад, Михайло Хай<sup>1</sup>), особливо у випадках, коли текст задля економії місця подається суцільно. Також хотілося би бачити й чіткішу системність у тактуванні (бо подекуди різні тактові риси відмежовують однакові частини форми і навпаки). Оскільки природа вокальної й інструментальної ритміки багато в чому тотожна, то етноорганологам можна би запозичити логічно розроблений Б. Луканюком<sup>2</sup> і давно успішно застосовуваний на практиці диференціальний принцип тактування<sup>3</sup> (що, зрештою, і роблять вихованці львівської етномузикознавчої школи).

Інший важливий теоретичний аспект – класифікація музичних інструментів. І. Мацієвський, ідучи за загальноживованою систематикою Е.М. фон Горнбостеля та К. Закса (1914), аналізує чотири основні групи інструментів. Натомість, уже понад 70 років існує й п'ята – електрофони<sup>4</sup>, що окремим розділом у монографії не розглядається (що й зрозуміло, бо історія їх традиційного вжитку ще надто коротка, проте досить стійка, тому можна би було їх принаймні згадати у цьому контексті).

У 80-х роках ХХ ст. латиноамериканський інструментознавець Дейл Олсен (Dale Olsen) запропонував ще й шосту категорію, „корпофони”, згідно з якою людське тіло є джерелом звуку<sup>5</sup>. Цікаво, що І. Мацієвський, не знаючи про це, приблизно в той самий час також прийшов до подібної ідеї існування „корпоромузики”, і відтоді згадує про це у багатьох своїх роботах<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Хай М. Музика Бойківщини... – С. 142- 302. У новішому виданні транскрипцій автора ця система реалізована вже менше послідовно, бо частини форми в одних випадках позначаються лише цифрами, в інших – літерами із цифрами: Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. – С. 48 -333.

<sup>2</sup> Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування / Богдан Луканюк // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Збірник наукових праць. – Київ: Видання КДК ім. П.І. Чайковського, 1989. – С. 59 -86.

<sup>3</sup> Власне це й пропонується для архівних нотацій ПНДЛІМЕ при ЛНМА ім. М. Лисенка: Федун І. Архівування народноінструментальних творів: Методичні рекомендації з музичної транскрипції / Ірина Федун. – Рукопис.

<sup>4</sup> Про детальну їх класифікацію див.: Bakan M.B., Bryant W., Li G., Martinelli D., Vaughn K. Demystifying and Classifying Electronic Music Instruments / Michael B. Bakan, Wanda Bryant, Guangming Li, David Martinelli, Kathryn Vaughn // Selected Reports in Ethnomusicology. – Vol. VIII: Issues in Organology. – Los Angeles: University of California, 1990. – P. 37-64.

<sup>5</sup> Інформація за виданням: Jairazbhoy N.A. The Beginnings of Organology and Ethnomusicology in the West: V. Mahillon, A. Ellis and S.M. Tagore / Nazir Ali Jairazbhoy // Selected Reports in Ethnomusicology. – Vol. VIII: Issues in Organology... – P. 72 (у примітці 14 є посилання на джерело: SEM Newsletter, 1986 vol. 3).

<sup>6</sup> Див., наприклад: Мацієвський І. Інструменталізм та вокальна музика / Ігор Мацієвський // Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація : музикологічні розвідки / Ігор Мацієвський. – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 15; його ж, Народная инструментальная музыка как феномен культуры / Игорь Мацеевский. – Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – С. 89.

Врешті, на людське тіло як інструмент неодноразово вказували й інші вчені. Наприклад, у X ст. арабський дослідник Аль-Фарабі виділяв як окрему групу інструментів і танець. Але, як кажуть, „нічого нового під сонцем”, і витоки цих теорій знайшли у стародавній Індії, де в одній із робіт йшлося про „... *gātra* (людське тіло) *vīnā*, у протипагу до *dāravī* (дерев'яна) *vīnā*, [слово] *vīnā* [віна] відноситься особливо до струнного інструмента, але також це термін для музичного інструмента взагалі”<sup>1</sup>. На жаль, достеменно невідомо, чи, окрім самої назви, корпофони бодай якомсь на сьогодні класифіковані. Якщо ж ні, то пропоную їх поділити аналогічно до вже існуючих груп на:

- 61 корпоідофони
- 62 корпомембранофони
- 63 корпохордофони
- 64 корпоаерофони,

адже людське тіло є прототипом і, швидше за все, передвісником (разом із природніми матеріалами) усіх наявних звукових знарядь. Таким чином, описані у монографії І. Мацієвського на с. 87 Йойкане та на с. 117 Кугекане можна би віднести не до аерофонів, а до корпоаерофонів, із початковим індексом відповідно 64. До речі, прикметно, що, на с. 146 у прикладі № 11 І. Мацієвський нотував й удари ноги, що надзвичайно цінно у цьому контексті, адже майже завжди при сольній грі ансамблевої музики виконавці це й притупують, та мало хто у транскрипціях на це зважає. Ці удари також можемо зарахувати до окремого інструмента групи 61 корпоідофонів.

Викликають певні застереження й індекси інструментів. До загально використовуваних цифрових позначень автор додає ще й буквенні, хоча Е.М. фон Горнбостель і К. Закс у своїй передмові наголошували на геніальності застосування й безмежних можливостях саме цифрової системи Дьюї, бо це дозволяє відмовитися від буквенних символів<sup>2</sup>. Так, приміром, на:

– с. 39 млинець вітровий – замість 112.24-А можна би вжити індекс 112.241 (приводиться в рух силою вітру; гіпотетично може бути 112.242 – силою води, тощо);

– с. 43 басова дрімба 121.221-В – не цілком зрозуміло, чому саме використана літера „В”? Від слова „бас” чи „варган”? Зрештою, конструктивно вона така сама, як і попередні, й могла би бути під тим самим індексом;

– с. 47 – малий бубон, з педалями, мав би відповідати індексу 211.212.1–9222;

<sup>1</sup> Jairazbhoy N.A. The Beginnings of Organology and Ethnomusicology in the West: V. Mahillon, A. Ellis and S.M. Tagore... – P. 72. (переклад мій. – І. Ф.).

<sup>2</sup> „Сутність геніальної ідеї Дьюї полягає в тому, що замість звичних поєднань цифр, букв і подвійних букв застосовуються лише цифри [розрядка моя. – І. Ф.] у вигляді десяткового дробу...” (Хорнбостель Е.М. фон, Закс К. Систематика музикальних інструментів / Ерих Мориц фон Хорнбостель, Курт Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. статей и материалов : в 2 ч. – Ч. 1. – Москва : Советский композитор, 1987. – С. 235).

– с. 48 – індекс тамбурика, можливо, такий самий, як у бубна, бо за будовою вони тотожні;

– с. 71 – оскільки комбіновані інструменти Е. М. фон Горнбостель і К. Закс пропонують записувати через знак „+”, тут можна записати, як 311.23+211.212.1+111.142–92 (311.23, бо резонує не струноносії чи трубка-та порожнина, а мембрана; 92 – бо з механізмом, 91 – було би без педалі, 92 – з педаллю).

Інші ж дрібні неточності розглянемо почергово у кожному розділі. Так, у першому, де описані інструменти, на:

– с. 49 – йдеться про те, що бербениця в минулому супроводжувала спів коляд – це, зважаючи на описи з літератури й архівні експедиційні матеріали, звучить трохи незвично, тому можна було би подати тут точнішу інформацію;

– с. 55 – говориться, що цимбали „... передусім виконують функцію гармонічного інструмента...”; вірогідно якраз в останню чергу, бо первісно це інструмент втори чи бурдону<sup>1</sup>;

– с. 56 – до описаних цимбал можна додати чи хоча б згадати й звичайні академічні, що зараз подекуди використовують для домашнього вжитку (про що свідчать мої записи у с. Ростокі Путильського р-ну Чернівецької обл.);

– с. 56-58 – назва *зунгура* дивна для фортепіано, котре попри описані його спроби гри в ансамблях взагалі не прижилося у традиції (на відміну від сучасних електроклавішних інструментів, що дуже популярні, поряд із традиційними інструментами, у весільних капелах). А те, що на Чорній Тисі кардони називають *зунгура*, то це, можливо, від румунського гітароподібного інструмента *зонгора* (він, окрім сусідніх теренів Румунії, побутує і серед румун на Закарпатті);

– с. 66 – стосовно того, що співаки підстроюються під скрипалю, то в живій практиці часто буває і навпаки (теж із власних спостережень на гуцульських забавах);

– с. 82 – не зрозуміло, чому в таблиці навпроти Косівської Поляни стрій записаний не нотами, як усюди, а буквами;

– с. 106 – якщо дутка грала на „весіллі з померлим”, то логічно було би припустити, що колиш вона могла функціонувати й на справжньому весіллі, що, зрештою, подибується навіть у наш час, лише використовується із розважальною метою (записи рецензента та Ярини Турянської в с. Буківець Верховинського р-ну).

У другій частині, антології синтезуючих нотацій трапляються окремі неточності у зразках із публікацій інших авторів. Так, наприклад, у порівнянні зі збірником Р. Гарасимчука<sup>2</sup>, на с. 149 № 12, с. 150 № 13, с. 160 № 18

---

<sup>1</sup> Бут О. Втора як механізм творення ансамблевих форм української традиційної інструментальної музики : кваліфікац. робота на зд. ст. магістра мистецтвознавства / Олег Бут. – Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – 80 с.

<sup>2</sup> Harasymczuk R. Tańce huculskie / Roman Harasymczuk. – Łwów, 1939. – VIII+304. +54 s.



ключові знаки різняться від оригінальних, і тому мали би бути у клямрах. На с. 162 у такті (далі скорочено – т.) 2 в тріолі середня нота g2, а не b2; с. 251 – немає ліг у 16-х тривалостях, також у примітках до перевидання на с. 591 зазначений інструмент не дводенцівка, а дудка (можливо, помилково, бо надто високий бурдон як для дудки)<sup>1</sup>. У прикладах зі статті М. Кондрацького<sup>2</sup> на с. 302 відсутні ліги у верхньому рядку, т. 5 мордент над h1, нижній рядок тут і до кінця в басовому ключі, в т. 5 басова партія викладена неправильно – до т. 6, а в 6 т. її пропущено; на с. 303 відсутній знак репризи на початку, і ліги в т. 4 мають бути розділені на два; на с. 304 упущені ліги в т. 18 та акценти в т. 20, і т. д.

Чимало плутанини викликає і непорядкованість тактування. Так, на с. 121 не зрозуміло, що означають хвилясті тактові риси. На с. 127 – між тт. 5 і 6 невідомо, чи це якийсь порожній такт, чи плутаниця із тактовими рисками; у т. 16 мала би бути подвійна риска, рівно ж як і на с. 128 у т. 42. На с. 132 козачок чомусь записаний у тактах на 4/4, а не 2/4, те саме й на с. 134 та інших, адже й у танці він виконується на 2/4, і за фразуванням у тт. 5-12 „проситься” тактова риска (до речі, у того ж Р. Гарасимчука жодної танцювальної мелодії немає у розмірі 4/4). Натомість на с. 138 запис на 4/4 якраз добрий, бо приклад виконується вдвічі повільніше. На с. 156 у № 16 дві останні складовоти кожного рядка відділені тактом, хоча жодних ознак цезурування немає та ще й перериваються силабічні групи. У коментарі до № 17 на тій самій сторінці надто спірні твердження з приводу передладканки, котру вчені на сьогодні достатньо добре дослідили<sup>3</sup>. Передладканка з V55 поєднується із 7-складовою ладканкою, або зі структурою V557. У цьому прикладі вірогідно виконавиця наспівала авторові дещо вкорочений варіант, що видно навіть із тексту (у повному „Ой благослови, Боже, та й Ти, Божая Мати, весілля зачинати”, далі так мовить батенько, матінка і т. п.). На с. 157 перед т. 11 стоїть подвійна пунктована лінія, хоча всюди в інших аналогічних місцях одинарні. Також чомусь на с. 158 перед т. 24 суцільна лінія, а перед т. 26 пунктована. На с. 164 у такому тактуванні плес просто невпізнаваний; добре би бодай об’єднати по два такти, бо якби до того підставити

<sup>1</sup> Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат / Роман Гарасимчук. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. – Книга 1 : Гуцульські танці. – 608 с.

<sup>2</sup> Kondracki M. Muzyka Huculszczyzny / Michał Kondracki // Muzyka Polska. – Warszawa, 1935. – S. 186-202.

<sup>3</sup> Сливинський Ю. Заспіви весільних ладкань : типи і поширення / Юрій Сливинський // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 27-31 березня 1991 р.) : теоретичні студії. – Львів, 1991. – С. 20-29; Луканюк Б. Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок / Богдан Луканюк // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : матеріали. – Львів, 1992. – С. 38-45.

текст, то розриваються силабічні групи; на с. 165 тактування логічніше було б записати, як у № 107 (там, до речі, з текстом). На с. 166 те, що в рамці – теж розірвана складонота: на останню половинку приходиться „Бо-“, а „-же“ опиняється у наступному такті. Так, виконавці для злитності музики об'єднують останній склад із початком наступної фрази, але це можна показати відповідними тактовими рисками. У № 38 на с. 201 і далі краще би поставити пунктирну тактову риску після двох перших чверток.

Для всіх транскрипцій, зважаючи на прагнення автора до максимальної деталізації, можна би запозичити, крім уже згадуваної системи тактування, і точнішу систему позначень глісандо, що розроблена Михайлом Мишаничем<sup>1</sup> і практикується львівською етномузикологічною школою.

Є й інші невеликі зауваги до нотацій, так, на:

– с. 121 – у скалі шелегіндів логічніше написати *des*<sup>2</sup> замість *cis*<sup>2</sup> та *ais*<sup>2</sup> замість *b*<sup>2</sup> (як у транскрипції);

– с. 122 – важко зрозуміти, що означає хрестоподібна нота в клямрах на початку; рівно ж на с. 124 – додано транскриптором чи обертон?

– с. 125 – аналогічно попереднім, добре би пронумерувати й тт. 35, 38, 41;

– с. 126, № 3-а – не ладкання, а звичайна співанка, значно ближча до № 4;

– с. 129 – у коментарі автор аналізує форму прикладу, але в другій частині другого періоду вона не *ббв*, а *вг* (7+8), при повторі не (33333), а (6+9), третій період теж *aab вг*, четвертий – *aab в+г* (синтез), п'ятий – *aab вв*;

– с. 139 – що тут означають клямри? Додано транскриптором? Нотація ж автора. Чи, можливо, запис не вислуховується?

– с. 154 – т. 21 мав би бути під т. 20;

– с. 179-180 – так виглядає, що двічі надрукована та сама сторінка, лише с. 180 з примітками;

– с. 193, 204 – чому Аркан – це різновид козачка? Р. Гарасимчук вважає його принципово відмінним від коломийково-козачкових танців, хоч і пише про пізніші впливи останніх<sup>2</sup>;

– с. 203 – плутанина з мордентами; у тт. 14, 17, 18, судячи з аналітичного рядка, це вже не морденти, бо не з сусідніми звуками; другий мордент у т. 14 мав би бути не перекреслений;

– с. 206 – надто коротка мелодія, напевно лише початок;

– с. 214 – у т. 7 перший мордент має бути одинарний;

– с. 215 – у т. 16 над *d*<sup>2</sup>, судячи з аналітичного рядка, пропущений знак чок трелі (те саме й на с. 234 у т. 29 над *d*<sup>3</sup>);

– с. 226 – радше нетипова гуцулка з поєднанням козачка та коломийки, як пише автор у коментарі, а типова відома співанка з V66;446;

<sup>1</sup> Мишанич М. Про транскрипцію глісандування в народновокальній музиці / Михайло Мишанич // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. – Львів, 1990. – С. 13-15.

<sup>2</sup> Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат... – С. 308-311.

– с. 242 – коментар: звичайно ж, це не традиційна співанка, бо писемного походження, а саме друга частина знаменитої „Верховини” (тільки від 22 т. вже інша мелодія);

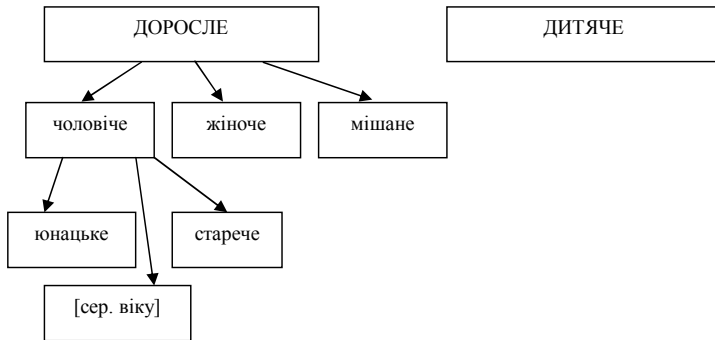
– с. 294 – нетиповий склад для спільного музикування (труба й тромбон), ймовірно, грали на прохання збирача;

– с. 298 – теж дивний склад; крім того, у партії голосу та флюєри в ключових знаках, імовірно, відсутній *dis*, бо без нього мелодія звучить дивно;

– с. 300 – текст має бути записаний у два рядки, згідно з римунанням;

– с. 333 – в таблиці умовних знаків багато є відомого, що можна було й не подавати (позиції 15, 16, 17, 22), натомість відсутні маловідомі (див. вище). В позиції 2 стосовно пасажу не цілком зрозуміло, чи йдеться про пришвидшення і заповільнення, які важко точно занотувати. У п. 12 позначення, подібне до флажолету, краще було б замінити якимось звичайним квадратиком.

І на завершення кілька застережень до останньої частини, зокрема, до аналітичних покажчиків. У передмові до них на с. 354 у коментарі до покажчика XV декларується, що використана розробка ритміки Ф. Колесси, хоча С. Людкевич, К. Квітка, В. Гошовський, Б. Луканюк пішли вже значно далі в тому напрямку. На с. 379-384 не цілком витримується логіка поділу на групи (відсутня єдність основи, тож частини поділу не виключають одна одну; поділ за різними критеріями). Наприклад, у покажчику VI сигнальна функція, вплив на надприродні сили чи заклинання сил природи можуть рівно ж мати й ритуальне призначення, не лише прикладне тощо. Зрозуміло, це важко реалізувати через поліфункційну природу традиційної культури, але в окремих випадках можна би і дещо виправити. Приміром, у таблиці IV-Б логічніший поділ середовищ побутування інструментів був би такий:



На с. 387 добре би додати ще й колонку із посиланнями на номери фотоілюстрацій для кожного інструмента, що вміщені на початку цієї частини монографії. На с. 393 середню колонку краще назвати не ЖАНРОМ, а ЖАНРОВИМИ ГРУПАМИ. У цьому покажчику (с. 394) Аркан і Решето

чомусь належать до сюжетних танців, хоча у Р. Гарасимчука це танці інших структур, Аркан – балансовидний, Решето – похідний. Є чимало неточностей і в ладовому покажчику, наприклад, на с. 398 у рядку 8 обидва вказані №№ 63, 7 мають зовсім інакший звукоряд, а в третій колонці того ж рядка замість № 66 має бути, очевидно, № 65 (бо приклад 63 виконується на вербовому свистку, а не на вербівці); с. 399 рядок 9 – ладозвукоряд для прикладу № 110 (цимбали), тут пропущене ще с1; № 56 на с. 401, рядок 7 має інший звукоряд; с. 402, рядок 11 – в третій колонці може бути інструмент 55 чи 56, а не 57, але й звукоряд до жодного з цих інструментів № 49 не підходить; с. 403, рядок 3 – в прикладі 16-а (ч. 2) між першим і другим ступенем півтон, а не тон, між другим і третім – навпаки, тон, а не півтон і т. п.

Та усі недоліки чи дискусійні моменти монографії перелічені виключно задля покращення її майбутнього перевидання, бо, як уже неодноразово мовилося, найвища цінність книги безсумнівна, адже, за твердженням І. Земцовського, це „... безпрецедентний поки що у *світовому народознавстві* досвід комплексного *багатоохоплюючого* опису художньої культури окремого історично складеного етнічного феномена”<sup>1</sup>. Залишається лише шкодувати, що тривалий час очікування на видання книги І. Мацієвського став певною втратою для української наукової думки, а це, в свою чергу, призвело до репривності багатьох робіт останніх десятиліть.

*Ірина Федун*

### Діалог в етномузикознавстві: нові горизонти та перспективи

У східноєвропейських країнах (насамперед в Україні, Росії, Білорусі) етномузикологія все сміливіше торує собі шлях, спонукаючи до діалогу представників різних національних шкіл та наукових напрямків. З метою обміну досвідом при провідних установах, де вивчається традиційна музика (науково-дослідні лабораторії, консерваторії та музичні академії Києва, Львова, Москви, Санкт-Петербурга, Мінська тощо), регулярно видаються фахові збірники статей і проводяться міжнародні наукові конференції. Подією для етномузикознавства стала поява ще одного спеціалізованого періодичного видання – наукового журналу „Питання етномузикознавства” («Вопросы этномузикознания»), який засновано 2012 року при Російській академії музики імені Гнесіних (Москва).

---

<sup>1</sup> Земцовский И. Послесловие / Изалий Земцовский // Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів ... – С. 462.