

УДК: 78.03(477)(092) В. Гошовський

ШЛЯХАМИ ВОЛОДИМИРА ГОШОВСЬКОГО

Ігор МАЦІЄВСЬКИЙ

*Сектор інструментознавства,
Російський інститут історії мистецтв
Ісаакієвська пл., дім 5, Санкт-Петербург, Росія, 190000
тел.: (812) 314-41-36*

Розглянуто консерваторський період діяльності відомого українського етномузиколога Володимира Гошовського, та методологічні проблеми аналізу та аналітичних показників.

Ключові слова: Володимир Гошовський, фольклор, транскрипції, інструментальна музика.

Для осягнення внеску того чи іншого вченого нерідко потрібні тривалі дослідження. Особливо це стосується постатей непересічних, оригінальних, вчених-новаторів, експериментаторів, нетрадиціоналістів, які шукали свої шляхи, свої стежки пізнання й моделювання досліджуваних явищ. Саме до таких – видатних фігур в українському етномузикознавстві варто віднести Володимира Гошовського. Треба також відзначити, що найактивніший період його наукової, публіцистичної та педагогічної діяльності припав на нелегкий час для вітчизняної гуманітарної науки, що розвивалася не тільки під тиском ідеологічних догм і стереотипів, але й при постійному пильнуванні “щирих” поборників “партійності” в усіх сферах духовної діяльності. Були такі і в період його праці на Закарпатті, й у Львівській консерваторії, і під час його добровільної еміграції (чи ба “репатріації”) до Вірменії. Виразно пам’ятаю, як задля того, щоб відбулася організована за ініціативою В. Гусєва в Російському інституті історії мистецтв (тоді – під назвою Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії) важлива для подальших шляхів аналізу народної пісні, але практично суто теоретична дискусія (де В. Гошовський та Ф. Рубцов були основними героями-опонентами), Володимир Леонідович мусив назавжди піти з роботи в Консерваторії, бо її керівництво не дозволило йому на кілька днів відлучитися до Петербурга – навіть за власні кошти...

Таке, справжнє ставлення до науки безумовно вимагало не тільки могутньої енергетики, великих зусиль, але й мужності, волі, спроможності йти за **пошук істини** на великий ризик та витрати. І до цього В. Гошовський привчав і як педагог (хоч без жодних менторських настанов чи закликів) своїх молодших колег та учнів.

Згадую першу появу В. Гошовського у Консерваторії. Я вже був на третьому курсі композиторського факультету, в найпрестижнішому тоді класі професора А. Солтиса (до того ж, і в класі фортепіано А. Нікодемівича ми паралельно займалися композицією та вели нескінченні розмови про архітектуру, образотворче мистецтво, поезію, філософію музики тощо), пройшов ґрунтовні курси з історії музики в С. Павлишин та Й. Волинського, інструментування – у Р. Сімовича, а курс

фольклору був вже давно зданий, ще на першому курсі в Станіслава Людкевича. Фольклором я цікавився, але винятково в контексті творчих шукань.

До Консерваторії В. Гошовський влетів із Закарпаття мов могутній гірський потік, як водоспад. І зовні, і своїм темпераментом, запалом, рухливістю він нагадував вельми популярного у той час чеського гітариста-співака і кіноактора Вальдемара Матушку (ще й досі не втратив популярності фільм за його участю в головній ролі – “Привид замку Моррисвіль”: він там багато співає, грає на гітарі, що періодично перетворюється на автомат і тоді піднімається шалена стрілянина). До того ж Володимир Леонідович свого часу вчився у Празі, звідти привіз до Закарпаття дружину-чешку Елішку. Був вправним гітаристом-професіоналом. В. Гошовський ходив коридорами Львівської консерваторії як курка з великим виводком курчат – студентів.

Раптом уся консерваторія “захворіла” фольклором. На (завжди аншлагові) імпрези та засідання створеного ним Фольклорного гуртка СНТ (Студентського наукового товариства) хмарами ходили тепер і хоровики, і духовики, і навіть піаністи, не кажучи вже про теоретиків. Потягнувся і я. Слухав доповіді Андрія Кушніренка про пісні села Бітлі на Сколівщині, виступи Любомири Івахів, Ореста Олійника, багатьох інших. Власної активності, правда, не виявляв. Та Володимир Леонідович і не закликав до неї...

Лише через тривалий період (приблизно рік, оскільки був я вже на четвертому курсі) каже мені:

– Ми тут розбирали фоноархів; знайшли запис жаб’ївського скрипаля – ви ж з Прикарпаття? – було би добре його розшифрувати!

– А що це таке? – питаю.

– Ну, покласти на ноти. Як диктант.

– А що то – тяжко? – питаю (слух мав абсолютний та й скрипка мені, колишньому струнникові, була добре знайома).

– Не знаю. Але нотацій великих творів традиційної інструментальної музики в Україні ще не робили.

– Гм, першим бути – цікаво, – абсолютно без жодних “глибоких переконань” подумав я.

– Добре. Ось оцю ручку посунеш управо – піде звук, уліво – повернеться той же кавалок музики ще раз. Приходь до Кабінету й працюй!

До того магнітофоном я не користувався і, тим паче, з нотуванням ніколи не мав справи.

Боже милий, у що я втрапив!.. Скрипаль (а це був Іван Галамасюк – музикант-віртуоз, як потім я дізнався, один із найкращих учнів класика гуцульської музики – славетного Могура) таке “вироблев” на своєму інструменті, що голова ходила не колом, а невимріяними навіть у великій фантазії орбітами, параболоми, гіперболоми, та й годі!... Блискавичні пасажі, піруети смичка, різноманітні аплікатурні та артикуляційно-штрихові прикраси, морденти, трелі, ритмічно організовані глісандо й вібрато (у тім числі вібрато-морденти). А щодо мікроальтерації!.. Чвертьтони й дрібніші ділення – і все поза рівномірною температурацією, до якої привчені були ми, академічні музиканти!.. [11, с. 5–56; 17].

Регулярно приходив до Кабінету, працював тяжко, оптимізм поступово втрачав. За якийсь час приходив Гошовський і з досить скептичним виразом обличчя й голосу питає:

- Ну, як справи?
- Розшифрую.
- Й багато зробив-їс? (часом йому хотілося зі мною побавитися діалектом. – *I. M.*)
- Коло 30 тактів.
- Ну-ну, – не ховаючи посмішки, додав шеф та й пішов собі.
- Ні, не здамся! – з безсилою злістю вперся й я та продовжував свої муки.

Через кілька днів знову заходить:

- Нотуєш?
- Так! Так!!!
- І що?
- 70 тактів!..

– Знаєш що, голубе? Якщо повернеш оту – другу – ручку, все піде у два рази повільніше, лишень октавою нижче.

Можете собі уявити, куди я його послав (мовчки, звичайно)!..

Решта 300 тактів величезної сюїти-поєми пішла вже в іншому темпі (ну, я вже й глибше входив у композиційну та виконавську стилістику; підтримувало й всезростаюче задоволення переможця).

Шеф уважно прослухав усе, перевірів. Прийняв. Суворе то було випробовування – як колись вчили плавати, кидаючи хлопця просто на глибину...

– Ну, тепер треба проаналізувати!

Що я тільки в тій композиції не знаходив?!.. І подвійну фугу, і рондо з трьома рефренами, і контрастно-складову цикло-поему, й багато чого іншого, та ще й у дивовижних поєднаннях (трохи ж навчений був у класі А. Солтиса, який викладав мені й аналіз форм)!..

Аж тоді виникла ідея намалювати схему з різнобарвних прямокутників і квадратиків на основі зіставлення контрастних та подібних за ритмо-мелодичним матеріалом епізодів за рахунок близьких (наприклад, червоне–рожеве–помаранчеве–малинове–бордове тощо) або, відповідно, далеких кольорів. Щось прояснилося. Зовсім іншим шляхом, на інших композиційних засадах, ніж у відомих нам структурах академічної музики, будувалася в цьому творі [13, с. 10] – як потім виявилось, і в багатьох інших творах традиційної інструментальної музики – велика форма. В. Гошовському ідея сподобалася і він мене висунув до виступу на щорічній студентській конференції СНТ. Виступ сприйняли добре. М. Колесса, С. Павлишин та О. Цалай дуже його підтримали. Відправили мене з цією темою на Всеукраїнську студентську конференцію до Києва. І там теж – з успіхом [6, с. 3–33; 11, с. 77–81].

Це вже було на п'ятому курсі. Продовження, правда, відбулося не відразу. Треба було готувати дипломну роботу (ораторію “Пам'ять про Лесю Українку”) та її виконання. Потім – військо, вступ до композиторської аспірантури (асистентури-стажування) Ленінградської консерваторії, багато інших речей. Але принципи й шлях, які заклав В. Гошовський, бажання займатися наукою, дослідженням традиційної інструментальної музики не відходило.

Питаю при наступній зустрічі з В. Гошовським:

- Як бути? Чи можливе таке поєднання? – Відповідає питанням:
- А як же Барток? А написав би він “Die ungarische Musik”, якби не було так?..

І вже на другому курсі стажування паралельно вступаю до другої аспірантури – Сектора інструментознавства Російського Інституту історії мистецтв, де зараз і працюю. Відтоді все життя паралельно, поруч ідуть композиція й етномузикологія.

У гроні найповажніших наукових внесків В. Гошовського до української та світової науки – теоретична розробка надзвичайно актуальних як наприкінці 60-х років ХХ століття [16], так і тепер проблем *класифікації* та *каталогізації* народної музики та її видатне практичне втілення у славетному його закарпатському зібранні [4]. Їх основа – послідовний *поелементний аналіз* основних функційних та морфологічних складників пісні.

Серед *функційних*: 1. Жанрово-тематична специфіка творів, що відрізняє пісні: 1.1. Обрядові та виконувані підчас обрядів – календарні, сімейно-побутові, у тім числі хрестильні, весільні (тужні, застільні та до весільних танців) й похоронні голосіння; 1.2. Трудові; 1.3. Епічні, ліро-епічні та сюжетні (у тім числі балади, легенди, бурлацькі та опришківські пісні); 1.4. Побутові, ліро-побутові та ліричні (з подальшим поділом на колискові, парубоцькі, чоловічі, жіночі, про відношення членів родини, про любов (у тім числі в жартівливій формі), з солдатською (жовнірською), рекрутською, блукацькою, історико-соціальною тематикою, жартівні, сатиричні; 1.5. Пісні до танців та 1.6. Дитячих забав.

Дослідник при цьому врахував і спосіб виконання пісні, що відображається як на її прагматиці, так і на характері відбиття та сприймання: сюжетні пісні-романси, пісні-діалоги, пісні колективного та індивідуального виконання, багатоголосні тощо.

Серед *морфологічних* ознак В. Гошовський передусім виділив: 2.1. *Пісенні форми* – 2.1.1. Однорядкові (у тім числі з уявною та нерозвиненою двочастинністю); 2.1.2. Двочастинні (у тім числі, з транспозиційною двочастинністю; з ізометричними або гетерометричними реченнями); 2.1.3. Складні двочастинні форми (2.1.3.1. З внутрішнім членуванням на 3-4 частини; 2.1.3.2. З повторенням другої частини); 2.1.4. Уявні тричастинні (у тім числі кільцеві форми); 2.1.5. Тричастинні мелодичні форми; 2.1.6. Чотиричастинність у надрах тричастинності; 2.1.7. Чотиричастинні мелодичні форми найрозмаїтшої будови; 2.2. *Ритмічні структури* пісенних *віршів* – ізометричні, гетерометричні (2-, 3-, 4-рядкові), вірші речитативної структури, 4-рядкові нерозспівані (“чисті”) вірші; 2.3. *Ладові системи* – 2.3.1. Біхорди, 2.3.2. Поєднання двох трихордів, 2.3.3. Три- і тетратоніка, 2.3.4. Тетрахордні системи: 2.3.4.1. Тетрахорди, 2.3.4.2. Комбіновані системи (інтерплагальне поєднання тетрахорду з трихордом, автентичне та плагальне поєднання двох тетрахордів та, відповідно, – трьох тетрахордів, 2.3.5. Перехідні тетрахордно-квінтакордні системи: 2.3.5.1. Пента-гексахорди, 2.3.5.2. Гептахорди 2.3.6. Квінтакордні системи – 2.3.6.1. Квінтакордні, квартсекстакордні, септакордні лади, 2.3.6.2. Складені квінтакорди (плагальні поєднання терції з трихордом, автентичні поєднання двох трихордів, та, відповідно, двох терцій). 2.3.7. Комбіновані системи – плагальне поєднання квінтакорду з тетрахордом, автентичне поєднання тетрахорду з квартсекстакордом, плагальне та автентичне поєднання двох тетрахордів з квінтакордом, автентичне та плагальне поєднання двох квінтакордів, терц-плагальне поєднання двох квінтакордів, автентичне поєднання (зі секундовим зміщенням) двох квінтакордів з тетрахордом; 2.3.8. Перехідні квінтакордно-гармонічні системи: 2.3.8.1. Гармонічний квінтакорд, 2.3.8.2. З транспозицією трихордів. 2.3.9. Системи гармонічного мислення – мажоро-мінор: 2.3.9.1. Натуральний (з тонікою в середині, у кінці звукоряду), 2.3.9.2. Мелодичний, гармонічний з підвищеним 4-м або 6-м ступенем, 2.3.9.3. З транспозицією або модуляційним відхиленням; 2.4. *Звукоряди*. Останні вчений розподілив на: 2.4.1. Діатонічні (“хордні”) – мажорні, мінорні; 2.4.2. Неповні (“тонні”); 2.4.3. Хроматичні – з аналогічною диференціацією.

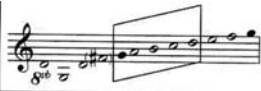


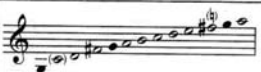
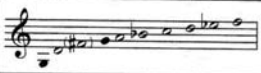
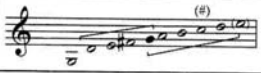
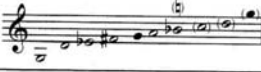

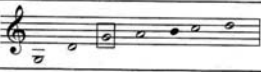

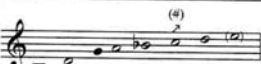
Таке сегментування і послідовний аналіз функційних та морфологічних ознак музичного твору В. Гошовський блискуче втілює в одній із найвидатніших праць – книзі “Українські пісні Закарпаття” [4]. Вони були реалізовані там уперше в історії етномузикології на східнослов’янському матеріалі в *аналітичних покажчиках* пісень (поряд із традиційними алфавітними, літературними, вказівками місця запису та адресату виконавців і т. д.), що розкрило перед читачем широкі можливості орієнтації в музичних текстах. Окрім того, вказаний підхід дав авторові більш достовірні підстави для розбудови музично-етнографічної картини такого унікального історико-культурного терену, як Підкарпатська Русь, Закарпаття, окреслення його *музичної діалектології*, і в тому числі – *мелогографії*.

Наукова розробка й опис у вступній частині книги жанрової системи та стилістики восьми базових музично-етнографічних зон (за автором – музичних діалектів) Закарпаття опирається на прискіпливий аналіз кожного з елементів структурно-функційної системи пісень, чітку його методологічну основу, відповідні мапи розповсюдження тих чи інших жанрових сфер і тому надає дослідницьким висновкам автора високого рівня достовірності. Названа праця В. Гошовського донині належить до золотого фонду вітчизняного етномузикознавства.

Саме шляхами В. Гошовського пішов і автор цієї статті у своїх розвідках та аналітичних покажчиках гуцульської інструментальної музичної культури [12]. Де в чому, зрозуміло, довелося йти і далі – перспективу Володимир Леонідович відкрив широку. У монографії “Музичні інструменти гуцулів” подані Систематичні покажчики 1. *Музичних інструментів за морфологічними ознаками*; 2. Зон (у тім числі внутрішньозональних регіональних, локальних традицій) їх *побутування*; 3. Загальногуцульської та локальної *музичної термінології*, з інтерпретацією змісту терміну в різних зонах та сферах функціонування; 4. *Музичної стратиграфії* традиційних; 4.1. Сфер і форм функціонування: 4.1.1. Виробнича практика (4.1.1.1. Мисливська, 4.1.1.2. Пастуше господарство, 4.1.1.3. Збирання та домашнє господарство і т. д.), 4.1.2. Обрядова (4.1.2.1. Трудові обряди, 4.1.2.2. Календарні обряди (чоловічі, спільні, жіночі тощо), 4.1.2.3. Весільний обряд, 4.1.2.4. Похоронний обряд, 4.1.2.5. Дитяча обрядова сфера і т.д.), 4.1.3. Ігри та розваги й інші сфери побутування; 4.1.4. Магічні дієства. 4.1.5. Власне музикування (4.1.5.1. Для себе, 4.1.5.2. За формулою “виконавець–слухач”); 4.2. За статево-віковим середовищем побутування (чоловічим, юнацьким, старечим, жіночим, дитячим, мішаним тощо), 4.3. За статево-віковою належністю (з розмаїтими різновидами), 4.4. За соціально-професійною належністю інструмента і статусом виконавця; 5. *Стратиграфії інструментарію за адресатом його походження й виготовлення* (8 груп); 6. *Функційний* покажчик *призначення виконавства* (4 види й 9 різновидів); 7. *Традиційних видів виконавства*: 7.1. За родом використання інструменту (8 різновидів), 7.2. За характером виконавства (4 різновиди); 8. *Музично-структурний покажчик інструментів*: 8.1. За тонозвукорядними особливостями (3 види, 12 різновидів), 8.2. За строем (4 типи), 8.3. За тональним настроюванням (3 типи), 8.4. За ритмічними особливостями (4 типи інструментів); 9. *Координаційний* покажчик описів та музичних текстів “інструмент – музика, музика – інструмент”; 10. *Зональний* покажчик антології награвань; 11. *Жанровий* покажчик награвань (47 позицій); 12. Покажчик *засобів виконання* в антології записів (12 позицій); 13. *Фактурний* покажчик награвань (27 позицій); 14. *Ладо-звукорядний* покажчик награвань (92 позиції); 15. *Ритмічний* покажчик

награвань – за 15.1. Ритмічним типом, 15.2. Формою, 15.3. Моделлю, 15.4. Типом ритміки (стабільною, неперіодичною, періодичною, строфічною, танцювальною і т. д. – близько 40 позицій) [12, с. 353–408].

Шукаючи **алгоритм** розташування звукорядів (В. Гошовський ішов за дихотомією мажору й мінору [4, с. 454–457], у своїй монографії, враховуючи досить широке представництво в антології дотональних, навіть доладових, модальних архаїчних награвань, я вирішив за основу алгоритму взяти найбільш об'єктивне понадстильове джерело – натуральний звукоряд обертонів (тим більше, що обертонові інструменти – суттєва реальність у гуцульській традиції) і враховуючи його дані, будувати порядок розташування у відповідному Показчику звукорядових схем. Ось приклад його початку:

	21 /ч. 3 тт. 43-66	38
	20 /тт. 1-8, 17-24/	38
	110; 7 /т.4-14/, 16 /ч.2/, 21 /ч.4 тт. 67-87/, 16 /ч. 1, тт. 2-19/	38, 57; 1+21+38 38
	10	29-г
	70	69
	15, 111	38, 38+29
	43, 113	55, 38
	22 /тт. 115-148/, 23 тт. 60-69/, 45, 50	38, 56, 57
	53, 107, 110	14, 29-б, 57
	17	38
	27, 46	43, 56


і т. д...

	21 /ч. 3 тт. 43-66	38
	20 /тт. 1-8, 17-24/	38
	110; 7 /т.4-14/, 16 /ч.2/, 21 /ч.4 тт. 67-87/, 16 /ч. 1, тт. 2-19/	38, 57; 1+21+38 38
	10	29-r
	70	69
	15, 111	38, 38+29
	43, 113	55, 38
	22 /тт. 115-148/, 23 тт. 60-69/, 45, 50	38, 56, 57
	53, 107, 110	14, 29-6, 57
	17	38
	27, 46	43, 56

XIV. ЛАДО-ЗВУКОРЯДНИЙ ПОКАЖЧИК НАГРАВАНЬ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Натуральний ряд від Соль 1 — джерело алгоритму розташування звукорядів у покажчику

Звукоряд або ладова схема	№ награвання Антології	№ інструментів за органогр. описом
Багато приблизно однакових тонів неточної висоти	1	2
Мінливе інтонування без чітко фіксованої висоти	23 /тг. 19, 25, 31–33/	38 (звукобраз.)
Посидання кількох (у т. ч. мінливих, коливних) тонів неточної висоти	20 /тг. 9–16/, 23 /тг. 18, 26–27, 52/, 103	38 (звукобраз. епізоди), 87
Шумовий набір різних негармонічних тонів точної висоти	25, 26	41-б
	22 /тг. 41–47/, 77 /тг. 1–8/	38 (звукобраз.) 75-а
	1	7
	6, 7	1+21
	63, 7	38, 66
	22 /тг. 26–40/	38

Поряд із системною організацією матеріалу вказаний вище поелементний аналіз В. Гошовського розкриває найширші можливості для пізнання *субстратних явищ* у музичному й загальному *етногенезі* та *культурній історії* того чи іншого етносу, етнографічної групи, а подекуди й групи народів, дає підстави обґрунтовано виявити та інтерпретувати ті чи інші міграційні, впливові чи еволюційні явища. Неперевершеною в цьому плані є монографія В. Гошовського “Біля джерел народної музики слов’ян: Нариси з музичного слов’янознавства” [3].

Підхід, який накреслив В. Гошовський, продовжено і в галузі етноорганології. Впроваджене автором цих рядків послідовне поелементне дослідження інструментарію і музично-морфологічних та артикуляційно-фонологічних засад традиційної інструментальної музики допомогло аргументовано окреслити обрії фіно-угорського етно-історичного минулого російського населення південного Приладожжя, білоруську *етнічну* (мимо втраченої самосвідомості, політичних викривлень та деномінацій) *ідентичність* населення Західної Смоленщини

та Південної Псковщини, українську – усього (як православного, так і римо-католицького) населення Північного Підляшшя, а також яскраві її **музично-субстратні прояви** на давно полонізованих його західних теренах [7, с. 15].

Варто відзначити, що В. Гошовський, звертаючись до класифікації та **каталогізації** (потім на величезному матеріалі, розгорнутих у його вірменських працях), зосередив увагу і на **найдрібніших** (на перший погляд), або **рідко репрезентованих** у досліджуваному матеріалі моментах [2]. Деякі відзначені в покажчиках “Українських пісень Закарпаття” позиції можуть мати в тексті лише по одному зразку [4, с. 446, 447 і т. д.]. І все ж вони принципово важливі для розуміння загальної картини тієї чи іншої досліджуваної культури у процесі еволюції її пізнання. Підтримуваний ним **дедуктивний принцип пізнання** вважаю для майбутнього науки вельми перспективним.

Пригадується ще один епізод наших контактів. Я готувався до виступу на організованій В. Гошовським 1971 року у Вільнюсі великій міжнародній “Нараді з питань класифікації та каталогізації народної музики”, де був заохочений ним зробити доповідь про шляхи універсальної систематики музичних інструментів світу. На попередній зустрічі зі мною в Москві В. Гошовський надзвичайно прихильно поставився до ідеї **автономно-паралельного сегментування** елементів досліджуваних явищ (незалежного від ієрархічної класифікації, за якої безліч важливих показників губиться: якщо структурно зіставити, наприклад, між групами аерофонів і хордофонів таке типологічне явище, як зміни звуковисот шляхом вкорочення грифу?..).

Але ось що. Крокуючи з самої гори, я пропоную усі відомі типи інструментів наперед об’єднати у 2 основні групи: а) з твердим вібратором (у тім числі ідіофони, мембранофони та хордофони) та б) з газоподібним (аерофони). Володимир Леонідович питає:

– А з рідким?

– А де ж такі?

– Невідомо. Але ж можуть бути!.. Пам’ятаєте, як складав свою Таблицю Менделєєв?..

І дійсно. Через якийсь час зринають у пам’яті досить поширені свого часу в дитячій практиці багатьох європейських народів численні свистуни з водою, яку туди вливають і вона дзюрчить нагадуючи спів птахів. Використовують такі аквафони і в “Дитячій симфонії” Й. Гайдна. То ж треба тоді йти далі! Усю групу вказаних вібраторів об’єднуємо – вібратори з механічною енергією. Тоді другу групу складатимуть вібратори з електромагнітною енергією. Дійсно. Маємо електронні інструменти. А світлові вібратори? Нема. Але ж **можуть бути!**.. На доповіді у Вільнюсі відзначаю й це [9, с. 28–30]. І що є цікаве. Через доволі короткий час на конференції в Інституті історії мистецтв навесні 1972 року інженер Вл. Семенов демонстрував інструмент зі світловим вібратором.

Варто зазначити, що В. Гошовський – в усіх своїх проявах – як не сам відкривав, то інших надихав на пошук, спостереження, експеримент, не боячись жодних найсміливіших фантазій чи винаходів. Він випромінював **енергетику пошуку!**

Ідея автономно-паралельного сегментування пішла й далі. У різні сфери. Щоби якомога повніше охопити розмаїті прояви синкретизму у традиційній музиці фіно-угрів та палеоазіатів І. Богданов запропонував паралельно розподіляти їх: 1) за кількістю елементів (бінарні, тріадні, тетранарні тощо); 2) за їх співвідношенням

(приматні, перемінно-приматні, еквівалентні); 3) за типом виконавства (сольні, ансамблеві) [1]. В тому ж напрямку пішов і автор цих рядків, проводячи таксономію інструментального інгредієнту поліелементних комплексів [8, с. 81–86].

В одній розвідці годі розкрити розмаїті наукові пошуки та дидактичні ініціативи В. Гошовського. Великий пласт становлять думки й напрацювання вченого з питань універсальної каталогізації пісень народів світу, про перспективу й практику кібернетичного аналізу, каталогізації та прогнозування структур традиційної пісні, про досвід вірменських та закарпатських послідовників вченого, про підготовку до видання 2-томного зібрання праць К. Квітки з цікавими й глибокими коментарями Володимира Леонідовича [5], про його музикознавчі та публіцистичні роботи.

Наукове *гошовськознавство* – лише на початку свого шляху. Але його актуальність, необхідність та перспективи для етномузикології безперечні.

Список використаної літератури

1. *Богданов И. А.* О некоторых явлениях и закономерностях синкретизма фольклора (на примере музыкального фольклора финно-угров и народностей Севера) / И. А. Богданов // Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма : тезисы докладов. – Таллин : СК ЭССР, 1982. – С. 11–14.

2. *Гошовский В.* Основные принципы каталогизации приведенный фольклора / В. Л. Гошовский // Информписьмо СК СССР, 7–8. – М. : СК СССР, 1974. – С. 32–47.

3. *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению / В. Л. Гошовский. – М., 1971.

4. *Гошовский В.* Украинские песни Закарпатья / В. Л. Гошовский. – Москва, 1968.

5. *Квитка К.* Избранные труды : в 2 т. – М., 1971–1973.

6. *Мацієвський І.* В просторі музики / І. Мацієвський. – СПб., 2011.

7. *Мацієвський І.* Інструментальна музика і етноісторическа ідентифікація : самосвідомість і традиція / І. Мацієвський // Музикологія. – Београд : Српске академіје наука и уметности, 2007. – № 7. – С. 157–183.

8. *Мацієвський І.* Народна інструментальна музика як феномен культури / І. Мацієвський. – Алмати : Дайк-Пресс, 2007.

9. *Мацієвський І.* Основні проблеми і аспекти вивчення народних музикальних інструментів і інструментальної музики / І. Мацієвський // Народні музикальні інструменти і інструментальна музика. Ч. 1. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 6–38.

10. *Мацієвський І.* Сюїта-поема в інструментальному фольклорі Гуцульщини / І. Мацієвський // Славянський музикальний фольклор. – М., 1972. – С. 287–298.

11. *Мацієвський І.* Ігри і співголосся / І. Мацієвський. – Тернопіль, 2001. – С. 5–56; 77–81.

12. *Мацієвський І.* Музичні інструменти гуцулів / І. Мацієвський. – Вінниця, 2012.

13. *Мацієвський І.* Про дводільний принцип композиції в гуцульській народно-інструментальній музиці / І. Мацієвський // Українське музикознавство. – Київ, 1969. – Вип. 5. – С. 117–133.

14. *Мацієвський І.* Проблеми маргінальних українських етнокультурних масивів сучасного зарубіжжя / І. Мацієвський // Нове життя старих традицій : Традиційна українська культура в сучасному мистецтві та побуті. – Луцьк, 2007. – С. 26–36.

15. *Maciejewski I.* Muzyka instrumentalna dorocznego cyklu pracy na Białostoczczyźnie / I. Maciejewski // *Gwary Północnego Pódlasia*. – Bielsk Pódlaski ; Puchły, 2008. – S. 80–95.
16. *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*. – Bratislava, 1969.
17. *Stockmann D.* Das Problem der Transkription in der musikethnologische Forschung / D. Stockmann // *Deutsche Jahrbuch für Volkskunde*, XII. – Berlin, 1966. – S. 207–242.

Стаття надійшла до редколегії 12.02.2013

Прийнята до друку 15.05.2013

SOME ASPECTS IN THE SCIENTIFIC BIOGRAPHY OF VOLODYMYR HOSHOVSKY

Ihor MATZIYEVSKY

*Sector instrumentoznavstva
Russian Institute of Art History
st. Isaac's Square, House 5, St. Petersburg, Russia, 190000
tel.: (812) 314-41-36*

The article deals with the conservatory period of the famous ukrainian ethnomusicologist Volodymyr Hoshovsky, the methodological problems of analysis and analytical pointers.

Key words: Volodymyr Hoshovsky, folklore, transcription, instrumental music.

ПУТЯМИ ВЛАДИМИРА ГОШОВСКОГО

Игорь МАЦИЕВСКИЙ

*Сектор инструментоведения
Российского института истории искусств
Исаакиевская пл., дом 5, Санкт-Петербург, Россия, 190000
тел.: (812) 314-41-36*

Рассмотрено консерваторский период деятельности известного украинского этномузыколога Владимира Гошовского, методологические проблемы анализа и аналитических указателей.

Ключевые слова: Владимир Гошовский, фольклор, транскрипции, инструментальная музыка.