

## ВІДГУК

офіційного опонента, докторки мистецтвознавства, доцентки Кафедри української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Ірини Віталіївни Клименко

на кваліфікаційну наукову працю

Павліва Яреми Дмитровича

«ГУЦУЛЬСЬКІ НАРОДНІ СКРИПАЛІ ТА ЇХНЯ МУЗИКА  
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПОЛЬОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ КОСМАЦЬКО-  
БРУСТУРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ)»,

подану до захисту на здобуття ступеня доктора філософії  
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво (галузь знань 02 Культура і мистецтво)

Моє знайомство з дисертантом Яремою Павлівим відбулося десять років тому, коли він, зацікавившись автентичним українським фольклором, взяв участь у секції «Молода етномузикологія» Міжнародної наукової конференції «Слов'янська мелогогеографія» Національної музичної академії України (2013) – Ярема виступив з рефератом "З досвіду навчання гри на скрипці у космацького музиканта Петра Семчука" і проілюстрував його власною грою. Тоді це була гра академічного музиканта, з відповідними фаховими жестами, що контрастували характеру гуцульської автентики. Сьогодні ми беремо участь в захисті дисертації Яреми – і вже на початку мого виступу хочу підкреслити, що вона є результатом довготривалої праці з глибоким зануренням у світ цієї дивовижної музики. Усі ці роки дослідник Павлів не давав нам забути про себе – щороку виходили його статті з серйозним аналітичним наповненням (всього у його бібліографічному списку нараховується 16 статей і 7 тезових нарисів, з них три обов'язкових статті для процедури захисту, опубліковані у трьох українських фахових часописах категорії Б, 3 закордонні публікації, оприлюднені у наукових збірниках Польщі, Литви). Унаслідок цього багаторічного письменницького тренінгу для захисту представлено авторський науковий текст обсягом у 196 сторінок основного тексту.

Також ми бачили активну діяльність Яреми з промоції гуцульських капел через організацію їхніх концертів у Львові і спільне музикування з сільськими народномузичними професіоналами. Очевидно, що, аналізуючи гру народних музик, він мав можливість оцінити її зсередини процесу, безпосередньо відслідковуючи як оригінальні виконавські прийоми, так і формотворення під час виконання складних творів тривалістю у десятків-два хвилин.

Хоча моя ключова наукова проблематика – морфологія українських народних пісень, та все ж я теж мала досвід польової роботи з сільськими скрипалями, але з іншого українського регіону – з Полісся. В експедиціях 1987–1997 років я записувала пісні й танці від 8-ми музикантів з 7-ми сіл, розташованих у басейні верхньої Прип'яті та в Погоринні. Знайомство з поліськими скрипалями допомогло мені відчути значимі

різниці між поліською та гуцульською інструментальними культурами під час прочитання дисертаційної праці Яреми Павліва.

Тож, спираючись на ці попередні «вхідні дані», охарактеризую роботу, подану до захисту, розділивши свої міркування на кілька позицій. Зауваження та запитання до автора будуть сформульовані всередині цих блоків.

## **1. Об'єкт дослідження. Локалізація традиції.**

З-поміж різноманітних українських регіональних народномузичних традицій музики й співаки Карпатської зони в цілому й Гуцульщини зокрема не можуть нарікати на неувагу до них з боку дослідників – етнологів та етномузикологів. Про гуцульську музичну культуру створена велика наукова література – про дослідженість її різних аспектів говорить солідний список джерел та їх короткий огляд, який зайняв 26 сторінок дисертації (підрозділ 1.2).

Також існують великі фонди звукових і нотних записів. Укладаючи в 2010 році дискографію української автентичної музики, я могла підрахувати, що з-поміж 240 описаних на той час аудіоальбомів традиціям Гуцульщини присвячено 34 альбоми, що становить найбільший відсоток з-поміж інших регіональних традицій.

Та потенціал гуцульської інструментальної традиції настільки потужний, що він ще довго буде слугувати джерелом для наукового її вивчення. Тому звернення до цієї традиції є і залишатиметься актуальним для вітчизняної науки.

З назви дисертації бачимо, що молодий дослідник обрав для себе певний аспект гуцульської музичної культури: лише скрипкову музику, оскільки скрипка вважається провідним музичним інструментом у традиційній культурі гуцулів кінця XVIII – середини XX століть.

Важливо, що автор обмежує свій предмет однією з-поміж восьми локальних традицій так званої «Галицької Гуцульщини». На цьому моменті у мене постало два запитання:

1) Вираз «Галицька Гуцульщина» я зустріла вперше в тексті дисертації на с. 4. Він вимагає пояснення – чи це авторське визначення регіону, чи запозичене? Поруч з ним в тексті пізніше зустрічаються також Буковинська Гуцульщина та Закарпатська. Хто автор такого поділу? Яким чином окреслюється та частина Гуцульщини, яка сьогодні знаходиться в Румунії? Де пролягають поділи цих частин?

2) Хто є автором поділу скрипкових традицій «Галицької Гуцульщини» на вісім локальних осередків (с. 32 та рис. 1)? Які параметри цього поділу?

## **2. Тема і зміст дослідження. Джерела.**

Тема і зміст дисертації сформовані за вимогами сучасного етноінструментознавства, спрямованими на комплексне вивчення тріади «інструмент – виконавець – музика» (за концепцією Климента Квітки, розвиненої сучасним найавторитетнішим інструментознавцем Ігорем Мацієвським). Судячи з теми, ми очікуємо дізнатися про власне гуцульських музик-скрипалів (і це відповідає

очікуванню, оскільки багато сторінок присвячено біографіям видатних музикантів, розділ 2), про їхній репертуар (ця інформація розкидана між вступом та всіма розділами, прокоментую її окремо) та про стильові особливості музики окресленого осередку.

Отже, до гуцульської скрипкової музики автор підходить головню з позицій індивідуальної творчості й власне творчих постатей самих музикантів.

Важливо уяснити собі обсяг джерел, що слугували для дослідження. Дисертант обрав репертуар з 8-ми сіл, «пов'язаних спільним музично-стильовим діалектом» (критично зауважу, що вираз «пов'язати діалектом» не зовсім вірний, краще було б сказати «пов'язаних спільною музичною стилістикою, що й творить сублокальний діалект»). Окрім старших джерел, автор дисертації використав власні записи: близько 1200 одиниць музики та понад 60 інтерв'ю. Це дуже солідні цифри! Саме численні повторні записи забезпечили глибоке наповнення аналітичних розборів, що складають зміст 3-го і 4-го розділів роботи. Очевидно, що для автора вони є ключовими – тут він зміг поєднати свої фахові навички діючого скрипаля з вивченням традиції. Під час конференцій мені доводилося не раз спостерігати фахові дискусії після виступів Яреми – між ним та іншими слов'янськими інструментознавцями.

З-поміж різноманітного репертуару в роботі проакцентовано два твори – танці «Аркан» і «Гуцулка», які є найскладнішими для виконання – їм відведено два окремі спеціальні розділи. Очевидно, що ці шедеври заслуговують на таку увагу – лишень варто було би проакцентувати їх і в назві роботи, наприклад, додавши слово «танцювальна музика» на заміну загальному окресленню «музика». Це уточнення залишило би простір для майбутніх аналітичних процедур з тією частиною місцевого репертуару, яка в дисертації окреслюється більш «крупним штрихом» (це я прокоментую пізніше).

### **3. Роль фігури музиканта.**

Відзначу, що тема роботи загалом сформульована дуже «тепло» – власне постаті музикантів винесено на перший план, і в аналітичних розділах їх індивідуальності прокреслені яскраво й опукло. У розділі 2 з пишною назвою «Генеалогія скрипкового «родоводу» космацько-брустурської традиції: інструмент, персоналії, репертуар» очікувано знаходимо портрети народнопрофесійних скрипалів трьох генерацій цього локального осередку. Спочатку дається значна за обсягом інформація про гуцульських скрипалів, відомих з кінця XIX століття, та виокремлено три постаті кінця XX – початку XXI століття, яким присвячені окремі підрозділи.

Дуже цікавим є повідомлення про те, що скрипкове музикування на Гуцульщині функціонує в аматорській і народнопрофесійній формах. Поділ місцевих музик на аматорів і народних професіоналів засвідчений ще попередніми дослідниками карпатських музичних традицій (зокрема, Ігорем Мацієвським, Іриною Федун). Прошу дисертанта ще раз підкреслити на підставі власних польових контактів – чи це є унікальним явищем для Гуцульщини чи притаманне взагалі для гірських традицій

(наприклад, для Бойківщини) і чи записував він особисто музикантів-аматорів і чи чув їх оціночні характеристики від своїх музикантів?

Не менш цікаво порівняти роль музиканта та його оцінки традиційним середовищем на Гуцульщині та в інших регіонах. На с. 34 пишеться про особливе шанобливе ставлення до музик-професіоналів, але також і про високі фахові вимоги до них з боку громади. Маю засвідчити, що таке відношення зовсім не характерне для Полісся. Хоча, за моїми спостереженнями, поліські скрипалі є в інтелектуальному плані більш розвиненими й свідомими людьми, ніж пересічні селяни-чоловіки, та мені не вдалося помітити особливого шанування до них з боку селян, і навіть з боку співачок. Все ж таки світ традиційної культури Полісся є дуже відмінним. Наприклад, у творах вокально-інструментального складу – а це була досить поширена на Поліссі традиція – співачки не давали собі труда вислухати висоту пісні, співали там, де їм зручно, а скрипаль їх «ловив». Коли я попросила дозволу проспівати місцеву троїцьку пісню під скрипку Миколи Клишуна з с. Неньковичі і вступила після його програшу, стараючись іти за його скрипковою партією, то цей досвідчений виконавець був вражений такою увагою – йому не було відоме явище ансамблевої співпраці співака й акомпаніатора. У світлі описаного Яремою Павлівим я тепер інакше розцінюю цю ситуацію з моєї польової практики й відповідно її трактуватиму при нагоді її описати.

У зв'язку з цим маю таке запитання до дисертанта: Хто з проаналізованих трьох головних харизматичних народних виконавців є найближчим для самого дисертанта, і що було більш привабливим – віртуозність стилю чи власне людські контакти, що склалися під час дослідницької польової роботи та спільного музикування? Це важливо, адже майбутній доктор філософії Ярема Павлів буде одним із тих, хто зберігатиме і розвиватиме традицію в місті, передаючи наступним поколінням.

#### **4. Жанровий склад репертуару.**

У дисертації я двічі зустрілася з описом повного жанрового складу репертуару, необхідного для повноцінної фахової діяльності гуцульського скрипаля. Але моє питання полягає не тільки в тому, чому знадобився цей повтор, а й у тому, що два описи вибудовані з діаметрально протилежних керунків.

Спочатку, на с. 35 (тобто у межах підрозділу 1.1: «Роль скрипки у житті гуцулів та виконавській практиці традиційних музикантів») подається «Основний традиційний репертуар на теренах Галицької Гуцульщини», де пронумеровані **жанрові позиції** за певними **функціональними групами** (усього 6 груп, які помилково названі «жанрами»). Список розпочинається «обрядовими приграми» не зазначеного обряду. Проте подальші уточнення вказують на те, що це весільний обряд (швидше за все, означення було просто упущене автором тексту): «обрядові пригри з конкретними назвами («пригравання до хати», «молоді ідуть до шлюбу», «віват»); гуцульські обрядові марші – «зустріч весільних гостей», «Ой, дай Боже, в добрий час»; привнесені з Наддніпрянщини козацькі марші ...; маршоподібні коломийкові мелодії...».

На друге місце в репертуарі автор виносить «питомі гуцульські танці («Гуцулка», «Решето»/«Голубка» ...); віддавна привнесені на Гуцульщину танці румунського («Аркан», «Чабан», «Волошка») та надніпрянського («Козак», «Козачок», «Гопак», «Тропак» ...) походження; іноетнічні танці, привнесені на початку ХХ ст. («Полька», «Вальс»...).

Третя позиція повертає нас до весілля, однак це вже пісенна складова весілля, яку можуть підтримувати інструменталісти. З точки зору ходу шлюбного ритуалу ця частина більш вагома – адже у текстах пісень повністю викладена всі драма, описані усі церемонії давнього походження. При подальшому знайомстві з дисертацією я вияснила, що ця частина репертуару в роботі не вивчається. Обрядовим пісням давнього походження у цій групі списку товаришать приспівки коломийкового складу. На жаль, вони подані з невизначеним виокремленням від власне ритуальних, які за їх рубатно-речитативну манеру у певних місцевостях Карпатії було прийнято позначати народним терміном «*ладкати*». Весільні приспівки-коломийки теж не стали об'єктом аналітичних розділів дисертації.

На четвертій позиції названо співи й танці, підтримувані капелою під час обходів колядування: це співані коляди і колядницькі обрядові танці «Плес» та «Круглек».

П'ята група – полонинські мелодії «до співу», «до танцю» й «до слухання».

Шоста – «потенційно можливі програмні композиції на полонинську або побутову тематику, наприклад, як вівчар згубив і знайшов вівці».

Мене здивувала така послідовність жанрів. Проте на с. 74 (підрозділ 1.3) список жанрів повторився, але тут він укладений інакше, згідно пропозицій докторки філософії Ірини Федун. І з цим реєстром я цілком погоджуюся. Репертуар початково поділений за різновидами його призначення (типами виконуваних функцій): музика до співу, музика до танцю та музика до слухання. Далі наводиться список жанрів чи типових творів, властивих для кожної з цих трох *функційних груп* – важливо, що названі твори вже не «мандрують» між групами. Також важливо, що співна група тут винесена на перше місце, а в ній логічно ведуть перед обрядові цикли – колядковий і весільний «барвінковий».

Я бачу певне протиріччя у цих двох викладах, і не розумію причин їх подвійної присутності в межах одного розділу. Попрошу дисертанта під час захисту роз'яснити, яка ідея закладена у першому описі гуцульського скрипкового репертуару.

Відомо, що тема окреслення жанрів та ієрархія жанрових різновидів є дуже складною та завжди викликає дискусії, які нечасто завершуються згодою сторін. Тож і я висловлю окремі зауваження про вислови, які вважаю помилковими або неточними – для їх осмислення у майбутніх працях дисертанта. Проблематичними здаються такі окреслення, наведені в дисертації (головно в Анотації на с. 4):

– «побутові етнотвори у жанрах «до співу», «до танцю» і «для слухання» – напевно ці три групи варто називати жанрами, це *функціональні групи творів*;

– у цікавій ідеї про те, що «існують підстави для твердження, що гуцульський весільно-обрядовий і приурочений репертуар формували скрипалі» варто уточнити, що йдеться про інструментальну складову взагалі (тобто могли грати й інші інструменти?),

а також задати питання: весільно-обрядовий репертуар – це, очевидно, пісні? (якщо так, то їх формували не скрипалі, а співачки), а вираз «приурочений репертуар» потрібно продовжити – приурочений до чого?

– у фразі «накопичення репертуару напливовими українськими та іноетнічними жанрами» слово «накопичення» потрібно замінити виразами «збагачення / нарощення репертуару»;

– твердження, що «питомий репертуар гуцульських скрипалів формувався на основі співано-танцювального коломийкового тематизму» є дискусійним, адже багато давніші за походженням колядки та весільні мелодії теж належали до питомого (тобто рідного, місцевого, незапозиченого) репертуару скрипалів, але це НЕ коломийковий тематизм. Очевидно, автор хотів наголосити на тому репертуарі, який є більш вагомим статистично, більш затребуваним і тому більш актуальним для музикантів і слухачів – тоді варто його окреслити саме цими словами;

– ця неточність виразу виступила й у фразі «основних і питомих репертуарних жанрів» (с. 8), яку мені складно зрозуміти, адже питомі зазвичай і є основними;

– на с. 34 знову змішані поняття у фразі «відтворення на ньому обрядового, приуроченого до весільного, колядницького, полонинського та побутового репертуару».

Також в Анотації є така інформація, яка видається недостатньою: «Напливовий репертуар, що хронологічно поділяється на жанри давнього і пізнього привнесення на Гуцульщину». Певні пояснення до закономірних читацьких запитань – які це жанри? Звідки привнесені? Які поліетнічні впливи? – знайшлися у першому розділі, проте їх варто розмістити вже в Анотації, яка виступає в ролі промотора роботи в цілому.

На с. 115: в абзаці «За участі О. Турянської як музичного редактора ... капела відтворила традиційний гуцульський репертуар, умовно поділений на три обрядові цикли: весняний «Вихід на полонину», літній «Весільний» та зимовий «Коляда», треба зрозуміти, що визначення «літній» помилкове? Якщо це не так, то прошу пояснити, чому літній трудовий сезон пов'язаний з весіллям. Можливо, це особливості гуцульського господарювання, мало пов'язаного з землеробством?

## **5. Обрядова пісенність Гуцульщини на тлі Карпатського регіону.**

У дисертації зроблено великий акцент на двох ключових танцювальних жанрах – найскладніших за їх формою та найвіртуозніших у плані їх виконання. Але оскільки тема роботи окреслена все ж як скрипкова «музика» в цілому, то треба визнати, що про вокально-інструментальну практику на сторінках дисертації сказано небагато. Все ж ключові жанри названі, а також у списку літератури я знайшла кілька своїх робіт. Дякуючи дисертанту за увагу до моєї досить далекої наукової проблематики, я назву ті позиції, які можуть бути важливими для нього у його майбутніх дослідженнях Гуцульщини.

Створивши Атлас оглядових карт для мелодій усіх обрядових жанрів, що побутують в українців, я не раз впевнювалася у значній окремішності Карпатської культури, що пояснюється її іншим типом господарювання – головно скотарством відгінного типу й малою роллю землеробства. Це обумовило розквіт інструментальної

музики і дуже скромну роль пісень весняно-літньої приуроченості. Мелотипологічний зв'язок з материком загальноукраїнської пісенної культури забезпечували тільки два типи колядок і одна весільна мелодія. Все ж карти показали, що Гуцульщина виокремлюється з-поміж інших карпатських субзон тим, що її обрядово-пісенна творчість щільніше пов'язана з загальноукраїнськими макромасивами – це можна побачити на тих мелогографічних картах, де виразно помітний сегмент заходу обрядових мелодій Поділля глибоко в гірські райони і навіть на закарпатську й Буковинську Гуцульщину. При необхідності я зможу надати детальнішу інформацію про це.

## **6. Аналітичний апарат.**

Висловлю зауваження до деяких формулювань дисертанта про його аналітичний апарат. Викликають непорозуміння такі вирази: «дослідження за усіма етномузикознавчими позиціями» (с. 2), «Дослідницький континуум охоплює чотири послідовні етапи» (с. 2), «зразки репертуару провідних капельмейстерів ... проаналізовано за такими диференційованими фактурними параметрами: музична форма, музичний ритм, ладова структурованість, тематизм, принципи розвитку, теситура, орнаментика, артикуляція, штрихова техніка, динаміка, тембр, темпи» (с. 78) – яким чином названі параметри належать до фактури?

Також цікаво, чому термін «етноорганологія» в основному тексті вживається понад 5 разів, але відсутній в анотації.

## **7. Аналітичні розділи.**

Дисертація має 4 розділи, за величиною відносно співмірні: розділ 1 – 50 с., розділ 2 – 40 с., розділ 3 – 29 с. і найбільший розділ 4 – 54 с., де розібрано на деталі найскладнішу форму танцю «Гуцулка». 4-й розділ є серцевиною роботи: тут піднімаються складні фахові проблеми, що вимагають найвищого рівня музикантської підготовки – слухової, виконавської й аналітичної. Відомо також, що аналітика завжди лежать поруч з інтерпретацією, тобто це площина для індивідуальних аналітичних трактовок, за винятком очевидних розпізнавань тематизму – контрастного чи спорідненого. Мені важко оцінити результати проведених дисертантом аналітичних процедур у повній мірі, однак кожному читачеві очевидна кропітка праця, вкладена автором у цей та попередній розділ з неймовірним інтересом до всіх музичних деталей.

Я була свідком нещодавніх дискусій на наукових конференціях, де опоненти Яреми піддавали сумніву цілісність форми «Гуцулки» та її давнє походження. Аргументація п. Павліва на захист своєї концепції – яким чином поєднуються у «велику форму» давніші коломийкові (перші нотні записи таких мелодій сягають 1833 року й наведені у Додатку) і новіші (напливові для Карпатського регіону) козацькі ритми, очевидно, прозвучить і на захисті. Висловлю пораду-побажання: при вивченні тематизму та структури великої форми для розуміння цілого буває дуже ефективним її зображення у вигляді графічних схем, а не просто словесних описів. Можна це побажати автору як методичний прийом для майбутніх статей.

Знайомство зі складними звуковими композиціями «Гуцулки» викликає запитання щодо реалізації такої багатотемної та відносно рухливої форми під час виконання:

1) яким чином музиканти узгоджують між собою зміну епізодів, чи є у них якісь спеціальні сигнали про це, чи це відрепетирувана певною капелою усталена форма, що виконується за зразком академічних колективів?

2) у який спосіб на ці переміни реагують танцівники – адже це музика прикладна й у першу чергу вона має бути зрозумілою для виконавців танцю, тож які типи хореографічного руху відповідають різним розділам Гуцулки?

## **8. Зауваження до структурування роботи.**

Як у людини, яка любить структуровані наукові тексти, у мене є побажання до вжитого в роботі структурування. Це стосується того дрібнішого рівня, де за змістом проситься розбиття деяких підрозділів на ще один менший рівень (пункти).

Для прикладу, мені не вистачило більш дрібного структурування у підрозділі 1.1. «Роль скрипки у житті гуцулів та виконавській практиці традиційних музикантів»: тут зі с. 34 виділяється окрема підтема «аматори та народних професіонали», яка подається «в комплекті» з характеристикою репертуару.

Зі с. 37 розпочинається розмова про власне інструменти та їх функціонування в традиції – це теж варто відділити, як і інші епізоди, аби підкреслити різні ракурси обговорення об'єкту.

Внизу сторінки 37 йдеться про виготовлення інструментів (власне етноорганологічна тематика).

Зі с. 40 розпочався важливий підрозділ про іноетнічні впливи (ромського, румунського репертуару та стилістики).

Від с. 41 – описується особлива стилістика репертуару горян (гуцулів і бойків), що споріднює його з іноетнічними горянами, натомість відокремлює цю стилістику від рівнинних українських інструментальних стилів.

Це все дуже важливі окремі підтеми, які заслуговують на те, щоб бути відображеними у змісті дисертації й побіжно окресленими в Анотації.

У підрозділі 1.2 варто було би теж запровадити структурування, виокремивши в окремий пункт постать Ігоря Мацієвського, який є автором тих базових сучасних підходів, якими користуються всі сучасні українські етноорганологи.

У підрозділі 2.1 напрошується поділ на такі дві частини:

2.1.1: історичну довідку (власне Хронограф), яку дисертант плавно переводить у проблематику етнопедагогіки,

2.1.2: власне етнопедагогіка, при чому, описуючи цей явно окремий тематичний блок, автор виходить на явище «Гуцулки» як найвищого виразу місцевої віртуозної скрипкової традиції, видаючи наперед деякі секрети, яким настав би час у спеціально присвяченому їй 4-му розділі, зокрема, зачіпаючи й тему уніфікації жанру через поширення аудіозаписів серед самих народних виконавців.

У розділі 3 натомість трапилися незрозумілі поділи: у підрозділі 3.2 є пункт 3.2.1, що незрозуміло, оскільки немає наступного 3.2.2; у розділі 4 є пункти 4.6.1 і 4.6.2, але я не знайшла об'єднуючого для них заголовку 4.6.

Структурні зауваження є й до Додатку: тут не вистачає його поділу на дві частини, які різняться за змістом і зазвичай позначаються літерами алфавіту:

Додаток А: нотні ілюстрації гуцульської танцювальної музики (35 нотацій від Оскара Кольберга до авторських транскрипцій);

Додаток Б (від с. 397): Карти та фотоілюстрації артефактів і персон музикантів від середини ХІХ ст. до сучасних днів. До групи фотографій відсутні підписи їхніх джерел (авторство знімків або джерело, з яких вони запозичені), хоча самі відзняті об'єкти та персонажі прокоментовані.

## **9. Мова викладу. Технічні зауваження.**

Мова дисертації, окрім зазначених спірних моментів, в цілому ясна, зрозуміла, логічна. Можна закинути схильність до використання багатослівних «пишних» фраз, які не несуть відповідного змістового навантаження.

Деякі з них закралися і в назви розділів та підрозділів, наприклад у наведеній вище назві 2-го розділу трапилася тавтологія «генеалогія родоvodu»: «Генеалогія (дав.-гр. γένεαλογία — «родовід», що дослівно перекладається як: дав.-гр. γένεα — «сім'я», дав.-гр. λόγος — «наука») (Мельничук О. С., Словник іншомовних слів, УРЕ. Київ, 1985, с.180).

У назву підрозділу 3.3. «Музично-текстологічний і виконавський аналізи чотирьох транскрибованих дисертантом композицій «Аркана» винесено зайву технічну інформацію, яка дисонує при прочитанні змісту роботи.

У роботі є незначна кількість помилок-«одруківок», проте деякі з них важливі: наприклад, помилка у прізвищі Мерхель і Мархель призвела до того, що стаття цієї авторки наведена двічі у списку літератури;

також зауважу, що прізвище польської дослідниці, поданої дисертантом у списку джерел кирилицею як «Юстина Чаунстка-Клапита» варто подавати згідно польської вимови як Чонстка-Клапита (Cząstka-Kłapyta).

## **Загальний висновок про дисертаційну роботу, її відповідність установленим вимогам Міністерства освіти і науки України**

Поставлена автором дисертації мета роботи – визначення генези, розвитку та сучасного стану космацько-брустурської скрипкової традиції – була переконливо доведена до логічних висновків, усі завдання, сформульовані на початку роботи, виконані. Дисертація актуальної проблематики виконана як на історичних, так і на нових матеріалах, має новизну трактовок, являє собою завершене дослідження, що відповідає всім вимогам щодо змісту й оформлення дисертацій.

Наприкінці зацитую важливу тезу автора: «Найвизначніші з [гуцульських скрипалів] спрямовують інструментальне музикування в русло еволюційних змін, тоді як загальна динаміка трансформацій у традиційній культурі регіону, як і всієї України, має деструктивні показники» (с. 24). На тлі звичних для етномузикології праць, що всуціль завершуються висновками про занепад досліджуваної традиції або її останній сплеск перед неминучим історичним забуттям, теза Яреми Павліва про те, що досліджувана в його дисертації культура «перебуває в процесі активних функційно-обрядових та стильових змін» звучить чудово – це прекрасний сигнал для сучасних послідовників традиційної музики. Саме до них скерована практична частина дисертації: нові транскрипції танців «Аркан» і «Гуцулка», записані упродовж 1940-х – 2019 років у середовищі носіїв традиції дисертантом та транскрибовані дисертантом.

Вважаю, що подана до захисту дисертація «Гуцульські народні скрипалі та їхня музика (за матеріалами польових досліджень космацько-брустурської традиції)» відповідає відповідним вимогам, тож її виконавець Яреми Павлів заслуговує на отримання пошукуваного наукового ступеня доктора філософії.

Офіційний опонент – Ірина Клименко,  
докторка мистецтвознавства,  
доцентка Національної музичної академії  
України імені П.І. Чайковського,  
професор Кафедри української музики та  
музичної фольклористики