

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**  
**ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ**  
**ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ПАВЛІВ ЯРЕМА ДМИТРОВИЧ**

УДК: 78.031.4.:780.614.331.071.2](477.85/87)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

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

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Науковий керівник: **Яремко Надія Онисимівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело. \_\_\_\_\_ Я. Д. Павлів

Львів – 2023

## АНОТАЦІЯ

*Павлів Я. Д.* «Гуцульські народні скрипалі та їхня музика (за матеріалами польових досліджень космацько-брустурської традиції)» – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. – Львів, 2023.

Дисертацію присвячено комплексному етномузикознавчому дослідженню виконавської діяльності народнопрофесійних скрипалів трьох генерацій космацько-брустурської традиції. Ця традиція охоплює вісім сіл Косівського району Івано-Франківської області, розташованих у верхніх сточищах Пістиньки, Брустурки, Річки і пов'язаних спільним музично-стильовим діалектом, що виявляється у грі інструменталістів та їхніх капел. Музикування скрипалів зазначеного ареалу яскраво й самобутньо презентує народноінструментальну культуру гуцулів, яка сьогодні перебуває в процесі активних функційно-обрядових та стильових змін. Метою роботи є визначення генези, розвитку та сучасного стану космацько-брустурської скрипкової традиції через виявлення, аудіо- та письмову фіксацію (транскрибування) й аналітичне дослідження за усіма етномузикознавчими позиціями виконавської практики її видатних народнопрофесійних носіїв трьох генерацій.

Вперше розкрито особливості індивідуальних стилів гри кращих космацько-брустурських скрипалів, визначено їх роль в утвердженні та еволюції локального музичного діалекту, введено до наукового обігу нові транскрипції танців «Аркан» і «Гуцулка», аудіозафіксованих (іншими дослідниками та самим дисертантом) упродовж 1940-х – 2019 років у середовищі традиції. Дослідження здійснено за методологічно-методичними вимогами сучасного етноінструментознавства, спрямованими на комплексне вивчення тріади «інструмент – виконавець – музика». Дослідницький континуум охоплює чотири

послідовні етапи: експедиційний (1), транскрипційний та систематико-класифікаційний (2), музично-аналітичний (3), комплексно-апробаційний (4).

Значення скрипки як провідного музичного інструмента у традиційній культурі гуцулів аргументовано на основі інформації про цей інструмент і музикування на ньому у різножанрових вербальних і візуальних зразках усної та художньо-ужиткової народної творчості, науковій та художній літературі періоду кінця XVIII – середини XX століть. Трагування скрипки гуцулами пов'язане з легендами містичного характеру, а скрипалів («скрипністів», «музик») – із Божим даром або нечистою силою, якими пояснюють надприродні вміння окремих музикантів володіти нею. Участь гуцульських скрипалів у важливих обрядових і побутових урочистостях супроводжувалась утвердженням конкретних вимог і критеріїв щодо оцінювання майстерності їхньої гри як самими музикантами, так і слухачами-односельчанами.

Скрипкове музикування на Гуцульщині функціонує в аматорській і народнопрофесійній формах, остання з них передбачає творчу й організаційну спроможність скрипалів до належного обслуговування весільного та інших обрядів з отриманням за це матеріальної винагороди. Встановлено, що скрипалі-аматори, не претендуючи на конкуренцію з весільними професійними скрипалями, утворюють сприятливе для обох форм музикування музично-критичне середовище. Серед багатьох повноважень скрипаля-професіонала можна виокремити такі найважливіші: 1) майстерне володіння обрядовим і приуроченим репертуаром; 2) знання місцевих традицій щодо обслуговування обрядів; 3) організація та керівництво інструментальною капелюю; 4) комунікація зі слухачами/танцюристами.

Гуцульські традиційні скрипалі кінця XIX – початку XXI століть грають на інструментах класичної будови місцевого майстрового або імпортного фабричного виготовлення (винятком є декілька реконструкцій скрипок-довбанок, виготовлених відомим майстром Михайлом Тафійчуком). Відмінності у конструкції, способах виготовлення, тембрально-акустичних налаштуваннях гуцульських скрипок спричинені орієнтацією майстрів на акустичні норми й регіональну естетику звука,

сформовані у практиці традиційного музикування весільних капел. На Гуцульщині існують династії відомих виготовлювачів традиційних інструментів, а також славетних майстрів першого покоління. За акустичними параметрами зроблені ними скрипки поділяються на: а) «гуцульські» – зі специфічним локально-прийнятим тембром звучання, – і б) «класичні» – призначені для академічного виконавства скрипки майстрів В. Книшука (с. Космач) і В. Мартищука (с. Ковалівка).

Існують підстави для твердження, що гуцульський весільно-обрядовий і приурочений репертуар формували скрипалі, адже у давніх переказах йдеться, що «раніше весіле играла лиш одна скрипка, потому дві або й три». Друковані та архівні джерела кінця ХІХ – першої половини ХХ століть засвідчують вирішальну участь народнопрофесійних скрипалів Галицької Гуцульщини у формуванні традиційного складу весільних капел і утвердженні їхнього репертуару, представленого весільними, колядницькими, полонинськими обрядовими і побутовими етнотворами у жанрах «до співу», «до танцю» і «для слухання». Питомий репертуар гуцульських скрипалів формувався на основі співано-танцювального коломийкового тематизму, численні зразки якого музичні етнографи зафіксували в середині ХІХ ст. на теренах сусіднього з Гуцульщиною Покуття і на початку ХХ ст. – на Гуцульщині. Еволюція скрипково-виконавської традиції у різні часові періоди була пов'язана з накопиченням репертуару напливовими українськими та іноетнічними жанрами. Зразки питомого репертуару гуцульські скрипалі відтворюють зі збереженням локальних виконавських канонів і стильових якостей, які характеризуються превалюванням речитативно-акцентованої манери гри над кантиленною і наближеністю звучання скрипки до людського голосу, що не лише «співає», а й «промовляє» віршовані склади («скрипка має говорити»).

Напливовий репертуар, що хронологічно поділяється на жанри давнього і пізнього привнесення на Гуцульщину, скрипалі переймали, виходячи з власних потреб і уподобань, здебільшого виявляючи два підходи до його трактування: 1) індивідуальний, для якого характерні вільний вибір тематизму, формотворення, фактурної та стильової організації щодо виконання жанрів давнього привнесення; 2)

адаптований, пов'язаний із запозиченням не лише мелодій, а й композиційних і стильових ознак напливових жанрів, включно з пристосуванням до їх техніко-виконавського рівня і звукоестетичних ідеалів.

Хронограф діяльності скрипалів-капельмейстерів космацько-брустурської традиції почав «писатися» півтора століття тому і охоплює п'ять вікових генерацій музикантів. Фундатором капельного музикування у зазначених восьми селах вважають скрипаля-лідера Василя Вардзарука «Якобишина» (1858–1941), який організував першу велику весільну капелу в Космачі й утвердив виконавські канони ансамблевого репертуару. Послідовниками В. «Якобишина» стали народнопрофесійні скрипалі, цимбалісти і фуярністи п'яти генерацій, періоди діяльності котрих визначаються такими роками: *найстарша генерація* (1880–1936), *старша* (1910–1975), *середня* (1940–2009), *молодша* (від 1975 р.), *наймолодша* (від 2010 р.). Етнопедагогіка музикантів космацько-брустурської традиції має понадсотлітню історію передачі усним методом питомих репертуарних зразків і канонів щодо їх відтворення. Визначено три сублокальні осередки космацько-брустурської традиції: *центральний* (села Космач, Шепіт, Брустури) і два *периферійні* – прокуравсько-шешорський і лючансько-текучанський. Гра представників кожного осередку визначається характерними виконавсько-стилістичними ознаками, які віддавна утверджували лідери місцевих, переважно родинних, капел.

Підсумком дослідження творчої діяльності трьох видатних скрипалів-репрезентантів космацько-брустурської традиції – Кирила Линдюка (1929, с. Космач – 2003, с. Люча), Івана Соколюка (1944, с. Брустури – 2021, с. Ковалівка) та Миколи Сіреджука (1957 р. н., с. Космач) – є виявлення індивідуальних підходів у трактуванні кожним із них традиційного репертуару та канонів у структуруванні спонтанних або заздалегідь продуманих музичних побудов у жанрах «до танцю». К. Линдюк володів стихійно-імпровізованою манерою відтворення традиційних жанрів із сублокальною лючансько-текучанською стилістикою, цілком своєрідною інтерпретацією тем, яскравою репрезентативністю і свободою гри. Його самобутній виконавський стиль виражав водночас і давню

гуцульську естетику звучання скрипки, і нову (періоду 1950-х – 1960-х років) «січену» (гостру, не зв'язну – *Я. П.*) манеру гри «до танцю». І. Соколюк успадкував кращі досягнення скрипалів старшої генерації, творчо формуючи репертуарний фонд, індивідуально переосмислюючи тематизм кожного його зразка. Звучання інструмента в руках І. Соколюка є проникливо-ліричним, з витонченими відтінками скрипкового «голосу». В залежності від обставин, скрипаль виявляв імпровізаційність на рівнях орнаментування, варіативності та композиційного структурування тем. М. Сіреджук усвідомлено дотримувався інтерпретаторських настанов своїх учителів – Івана Лабачука та Юрія Данищука, – сформувавши власну «монохромно-графічну» манеру гри «до танцю», що виражала темперамент і прагнення скрипаля щодо досягнення технічної довершеності, максимальної віртуозності, тембральної витонченості звучання.

Музично-текстологічні й виконавські дослідження транскрибованих етнотворів дозволили простежити ретроспективу функціонування танців «Аркан» (третій розділ) і «Гуцулка» (четвертий розділ). Здійснено музично-текстологічний аналіз нотацій арканових награвань, уміщених у музично-фольклористичних виданнях. Визначено підходи скрипалів різних генерацій до структурування мелодій і формотворення танцю, класифіковано тематизм, простежено процес його уніфікації упродовж другої половини ХХ ст. Методом компаративного аналізу аудіозафіксованих і транскрибованих зразків цілісних арканових композицій виявлено спільні риси художньої стилістики в інтерпретуванні «Аркана» скрипалями Галицької Гуцульщини; виокремлено індивідуальні підходи чотирьох скрипалів різних генерацій космацько-брустурської традиції до побудови драматургії цього танцю.

Етномузикознавчий аналіз десяти цілісних композицій «Гуцулки», одноосібно транскрибованих дисертантом від скрипалів трьох генерацій космацько-брустурської традиції, дав змогу *виявити* індивідуальні особливості інтерпретування жанру кожним скрипалем (1); *виокреслити* формотворчі, фактурні, стильові риси щодо відтворення жанру означеної традиції (2); *простежити* динаміку художньо-стильових змін у виконанні танцю впродовж ХХ ст. (3).

Визначено основні способи структурування цього жанру, класифіковано й досліджено його тематизм. З'ясовано, що коломийкові теми «Гуцулки» за типом ритмічної організації та мелодичними ознаками диференціюються на три різночасові пласти щодо їх формування, найдавніший з яких характеризується суто коломийковою мелодикою, а два пізніші – поєднанням коломийкової мелодико-інтонаційної основи з козачковоподібними ритмоформулами.

Доведено, що упродовж першої половини ХХ ст. тематизм, принципи композиційної будови, темпи, характер та виконавська стилістика «Гуцулки» зазнавали змін, які у другій половині ХХ ст. спричинили переосмислення художньо-стилістичного трактування цього танцю музикантами космацько-брустурської традиції. Спираючись на свідчення інформантів, наведено три взаємопов'язані причини художньо-стильових змін у трактуванні «Гуцулки»: деформація і часткова втрата складних хореографічних кроків під час виконання танцю у традиційному середовищі Галицької Гуцульщини (1); вплив скрипалів-реформаторів на мобільність стильових тенденцій щодо інтерпретування «Гуцулки» в традиційних локальних і сублокальних осередках музикування (2); залучення значної кількості традиційних інструменталістів до концертно-сценічної діяльності, яка спрямовувала їх на ефектну репрезентативність, що спричинило переосмислення естетики жанру в середовищі космацько-брустурської традиції, утвердженої скрипалями попередніх поколінь (3). На базі етномузикознавчого аналізу десяти аудіозафіксованих і транскрибованих дисертантом версій космацько-брустурської «Гуцулки» розкрито характерні риси індивідуальних виконавських стилів п'яти скрипалів-капельмейстерів трьох вікових генерацій. Виявлено особистий внесок кожного скрипаля в інтерпретацію жанру, також стійку спадкоємність виконавських традицій у межах двох виконавських шкіл – Менюково-Лабачукової і Соколюкової.

Процес еволюції техніки гри в жанрі «Гуцулка», що досягнув кульмінації у другій половині ХХ ст., пов'язаний із майстерністю та винятковим талантом провідних скрипалів тогочасної традиції, котрі змогли пристосуватись до нових, переважно деструктивних, вимог локального середовища і досягти власного

високохудожнього виконавського рівня. Процес уніфікації інтерпретаторських версій танців «Аркан» і «Гуцулка», що розпочався в другій половині ХХ ст. і відбився на принципах формотворення композицій, очевидно, був спричинений зменшенням кількості інструменталістів і появою загальнодоступних аудіозаписів.

Дослідження транскрибованих зразків цілісних композицій, аудіозафіксованих від космацько-брустурських скрипалів старшої, середньої і молодшої генерацій, засвідчив наявність стійких репертуарних і виконавсько-стильових канонів у відтворенні скрипалями «Якобишинської» школи основних і питомих репертуарних жанрів. Деструктивні зміни в традиції, що почалися в другій половині ХХ ст. внаслідок спрощення хореографії танців, спонукали найяскравіших скрипалів-капельмейстерів майстерно адаптовувати індивідуальну (і, як результат, – локальну) манери гри до нових темпових і техніко-виконавських умов, пов'язаних із художньо-естетичними потребами середовища (слухачів/танцюристів). Інтерпретації «Аркана» та «Гуцулки», аудіовізуально й нотно зафіксованих у різні часові періоди від І. Менюка, І. Лабачука, К. Линдюка, І. Соколюка, Ю. Данищука, М. Сіреджука, виразно й масштабно репрезентують локальний космацько-брустурський діалект трьох генерацій скрипкового «родоводу» традиції. Вони становлять значну мистецьку, наукову, етнопедагогічну та культурно-просвітницьку цінність і потребують подальшого етномузикознавчого дослідження, зокрема на рівнях капельного музикування й компаративного зіставлення з інтерпретаціями цих жанрів музикантами інших регіональних традицій Гуцульщини.

**Ключові слова:** музичний фольклор, етномузикознавство, Гуцульщина, космацько-брустурська традиція, традиційне інструментальне виконавство, народні скрипалі, музично-етнографічний архів, жанри «до танцю», «Аркан», «Гуцулка», музично-виконавська стилістика, формотворення, фактурний і типологічний аналіз, весільна капела.



## SUMMARY

*Yarema Pavliv*. Hutsul Folk fiddlers and Their Music (based on Field Research of the Kosmach-Brustur Tradition). Qualification scholarly work as a manuscript.

Dissertation for the academic degree of Doctor of Philosophy in the field of 025 – Musical Art – Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. – Lviv, 2023.

The dissertation is dedicated to a comprehensive ethnomusicological study of the performance activities of folk-professional fiddlers from three generations within the Kosmach-Brustur tradition. This tradition encompasses eight villages in the Kosiv district of the Ivano-Frankivsk region, situated in the upper reaches of the Pistynka, the Brusturka, and the Richka rivers, and connected by a shared musical and stylistic dialect, manifested in the playing of instrumentalists and their ensembles.

The music of fiddlers from this area vividly and uniquely represents the folk-instrumental culture of the Hutsuls, which today is undergoing active functional, ritual, and stylistic changes. The aim of this work is to define the genesis, development and current state of the Kosmach-Brustur fiddler tradition by means of identification, audio and written documentation (transcription), and analytical research from all ethnomusicological perspectives of the performance practices of its notable folk-professional bearers across multiple generations.

For the first time, the peculiarities of individual playing styles of the finest Kosmach-Brustur fiddlers are revealed, their role in the affirmation and evolution of the local musical dialect is determined. New transcriptions of dances "Arkan" and "Hutsulka" are introduced into scholarly circulation, audio-recorded from the 1940s to 2019 (by other researchers and the author of the dissertation) within the tradition's context. The research is conducted according to the methodological requirements of modern ethno-instrumentology, aiming for a comprehensive study of the triad "instrument – performer – music". The research continuum comprises four consecutive stages:

expeditionary (1), transcription and systematic-classificatory (2), musical-analytical (3), and comprehensive-validation (4).

The significance of the violin as the leading musical in the traditional Hutsul culture is justified based on information about this instrument and its music across various genres found in verbal and visual examples of oral and applied folk creativity, scientific and artistic literature from the late 18th to the mid-20th century. The interpretation of the violin by the Hutsuls is tied to legends of a mystical nature, while fiddlers ("skrypnytsi", "muzyk" (musicians)) are associated with divine gifts or supernatural powers that explain the extraordinary abilities of certain musicians to master it. The participation of Hutsul fiddlers in important ritual and domestic ceremonies has led to the establishment of specific requirements and criteria for evaluating their playing skills.

Violin music in the Hutsul region operates in amateur and folk-professional forms, with the latter involving the creative and organizational capacity of fiddlers to properly serve wedding and other ceremonial events while receiving material compensation. It has been established that amateur fiddlers, without aiming to compete with professional wedding fiddlers, create a music-critical environment conducive to both forms of music. Among the various responsibilities of a professional fiddler, the following can be highlighted as the most crucial: 1) mastery of ritual and occasion-specific repertoire; 2) knowledge of local traditions regarding ceremonial services; 3) organization and leadership of instrumental ensembles; 4) communication with listeners/dancers.

Traditional Hutsul fiddlers from the late 19th to the early 21st century play instruments of classical design, either crafted by local artisans or imported from factories. Differences in construction, manufacturing methods, and timbral-acoustic adjustments of Hutsul violins are driven by the artisans' focus on acoustic norms and regional sound aesthetics, which have been formed through the practice of traditional music in wedding ensembles. In the Hutsul region, there exist dynasties of renowned traditional instrument makers, as well as celebrated first-generation masters. The violins they craft fall into two categories: a) Hutsul violins – violins of classical design but with a locally accepted specific timbre; b) classical violins – violins by masters V. Knyshuk (Kosmach village) and V. Martyschuk (Kovalivka village), intended for academic performance. As an

exception, several reconstructions of "dovbanky" – a nearly lost violin construction type, carved from a single piece of wood, played "for oneself" or "to sing along" – made by a famous master M. Tafiychuk can be mentioned.

There are grounds to claim that the Hutsul wedding-ceremonial and non-ceremonial repertoire was shaped by fiddlers, as ancient accounts mention that "earlier, only one violin played at weddings, later two or even three." Printed and archival sources from the late 19th to the early 20th century attest to the crucial involvement of folk-professional fiddlers from the Hutsul region in shaping the traditional composition of wedding ensembles and establishing their repertoire. This repertoire includes wedding songs, carols, Polonynian ritual and non-ceremonial folk compositions in genres meant "for singing," "for dancing," and "for listening." The distinctive repertoire of Hutsul fiddlers was formed based on the thematic material of singing and dancing kolomyikas. Numerous examples of this musical theme were recorded by musical ethnographers in the mid-19th century in the neighboring Pokuttia region and in the early 20th century in Hutsul regions. The evolution of the violin-performance tradition in different time periods was linked to the accumulation of repertoire from Ukrainian and other ethnic genres. Hutsul fiddlers reproduced specific repertoire while preserving local performance canons and stylistic qualities, characterized by the dominance of recitative-accentuated playing style over cantilena and by aligning the sound of the violin with the human voice. This style does not only "sing" but also "speaks" the versified patterns ("the violin is meant to speak").

The influx of repertoire, chronologically divided into genres of ancient and late introduction to the Hutsul region, was adopted by fiddlers based on their own needs and preferences. They mainly exhibited two approaches to interpreting it: 1) individual approach, characterized by a free choice of thematic material, formative elements, textural and stylistic organization in performing genres of ancient introduction; 2) adapted approach, involving borrowing not only melodies but also compositional and stylistic features from introduced genres. This includes adjustments to their technical-execution level and sonic-aesthetic ideals.

The chronicle of activity of the fiddlers in the Kosmach-Brustur tradition began to "write itself" a century and a half ago and spans five generational epochs of musicians.

The founder of ensemble music-making in the mentioned eight villages is considered to be the fiddler-leader Vasyl Vardzaruk "Yakobyshyn" (1858–1941), who organized the first large wedding ensemble in Kosmach and established the performance canons of ensemble repertoire. Successors of V. "Yakobyshyn" include folk-professional fiddlers, tsymbaly players, and fujarka players from five generations, whose periods of activity are defined by these years: the oldest generation (1880–1936), older (1910–1975), middle (1940–2009), younger (from 1975), and youngest (from 2010). The ethno-pedagogy of musicians in the Kosmach-Brustur tradition has a history of over a century of transmitting specific repertoire samples and canons for their rendition through the oral method. Three sub-local centers of the Kosmach-Brustur tradition have been identified: the central one (villages of Kosmach, Shepit, and Brustury), and two peripheral ones – the Prokurava-Sheshory and Lucha-Tekucha. The playing style of representatives from each center is defined by characteristic performance-stylistic features that have long been established by leaders of local, mostly familial, ensembles.

The culmination of the research into the creative activities of three prominent fiddlers-representatives of the Kosmach-Brustur tradition - Kyrylo Lyndiuk (1929, Kosmach village - 2003, Lucha village), Ivan Sokoliuk (1944, Brustury village - 2021, Kovalivka village), and Mykola Siredzhuk (born in 1957, Kosmach village) – lies in the discovery of individual approaches in interpreting the traditional repertoire by each, as well as the presence of genre canons in structuring spontaneous or premeditated musical constructions. K. Lyndiuk possessed a spontaneous and improvisational manner of rendering traditional genres with the sub-local Luchan-Tekuchan stylistic nuances. His unique performance style simultaneously expressed the ancient Hutsul violin sound aesthetics and the "cut" (sharp, disjointed - *Y.P.*) playing style of the 1950s-1960s. His interpretation was characterized by vibrant representation and freedom in playing. I. Sokoliuk inherited the best achievements of the older generation of fiddlers, creatively shaping the repertoire while individually reinterpreting the themes of each sample. The sound of the instrument in Sokolyuk's hands is profoundly lyrical, with refined nuances of the violin's "voice." Depending on the circumstances, the fiddler displayed improvisation in ornamentation, variation, and compositional structuring of themes. M. Siredzhuk

consciously followed the interpretive guidelines of his mentors – Ivan Labachuk and Yurii Danyshchuk – and developed his own "monochrome-graphic" playing style "for dancing." This style reflected the fiddler's temperament and maximalist desire for technical perfection, virtuosity and timbral refinement of sound.

Musical-textological and performance studies of transcribed ethnomusical works have allowed for tracing the retrospective functioning of the dances "Arkan" (third chapter) and "Hutsulka" (fourth chapter). A musical-textological analysis of available notations of "Arkan" recordings in musical-folkloristic literature was carried out. Different generational approaches of fiddlers to the structuring of melodies and dance composition were identified, and the thematic content was classified. The process of thematic unification over the second half of the 20th century was traced. Using a comparative analysis of audio-recorded and transcribed samples of complete "Arkan" compositions, common features of artistic stylistics in the interpretation of "Arkan" by fiddlers from the Hutsul region were revealed. Individual approaches of four fiddlers from different generations of the Kosmach-Brustur tradition to the dramaturgy of this dance were highlighted.

An ethnomusicological analysis of ten complete compositions of "Hutsulka", transcribed individually by the researcher from fiddlers of three generations of the Kosmach-Brustur tradition, enabled the identification of individual interpretive characteristics of the genre by each fiddlers. This analysis also highlighted the form-creating, textural, and stylistic aspects of genre reproduction within this tradition. The dynamics of artistic and stylistic changes in the performance of the dance throughout the 20<sup>th</sup> century were examined. The main types of structuring within this genre were determined, and its thematic content was classified and studied. It was found that the kolomyika themes of "Hutsulka" differentiated into three chronological layers based on rhythmic organization and melodic features. The earliest layer is characterized by pure kolomyika melody, while the two later layers combine kolomyika melodic-intonation foundations with kozachok-like rhythm formulas.

It has been demonstrated that during the first half of the 20th century, the thematic content, principles of compositional structure, tempos, character, and performance style of

"Hutsulka" underwent changes. These changes led to a re-evaluation of the artistic and stylistic interpretation of this dance by musicians from the Kosmach-Brustur tradition in the second half of the 20th century. Based on informant testimonies, three interconnected reasons for these artistic and stylistic changes in the interpretation of "Hutsulka" are presented: deformation and partial loss of complex choreographic steps during the dance's performance in the traditional context of the Hutsul region (1); the influence of reform-minded fiddlers on the flexibility of stylistic tendencies regarding the interpretation of "Hutsulka" within local and sub-local musical traditions (2); the involvement of a significant number of traditional instrumentalists in concert and stage performances, directing them towards impactful representation and leading to a re-evaluation of the genre's aesthetics as established by fiddlers of previous generations (3).

Based on an ethnomusicological analysis of ten audio-recorded and transcribed versions of the Kosmach-Brustur "Hutsulka," the distinctive features of individual performance styles of five fiddlers from three generational periods are revealed. Each fiddler's personal contribution to the interpretation of the genre is highlighted, along with the consistent inheritance of performance traditions within the two performance schools – the Meniuk-Labachuk school and the Sokoliuk school.

The process of evolution in the performance technique of the "Hutsulka" genre, which reached its culmination in the second half of the 20th century, was closely tied to the mastery and exceptional talent of the leading fiddlers of that tradition. These musicians were able to adapt to new, often disruptive, demands from the local environment and achieve a high artistic performance level. The process of unification of performance versions for dances like "Arkan" and "Hutsulka," which started in the second half of the 20th century and affected the principles of compositional structure, was likely driven by the decrease in the number of instrumentalists and the advent of widely available audio recordings.

Researching transcribed samples of complete compositions and audio-recorded performances from the elder, middle, and younger generations of Kosmach-Brustur fiddlers demonstrated the existence of consistent repertoire and performance stylistic canons in their rendition of the main and relative repertoire genres. The simplification of

dance choreography that began in the second half of the 20th century led the most remarkable fiddlers to masterfully adapt their individual (and consequently, local) playing style to new tempo and technical performance conditions, shaped by the artistic and aesthetic needs of the environment (listeners/dancers). Interpretations of "Arkan" and "Hutsulka", visually and notationally documented in different time periods by I. Meniuk, I. Labachuk, K. Lyndiuk, I. Sokoliuk, Y. Danyschuk, and M. Siredzhuk, vividly and comprehensively represent the local Kosmach-Brustur dialect of the three generations of fiddlers tradition. They represent significant artistic, scholarly, ethnomusicological, and cultural-educational value and require further research, especially in the realms of violin music and comparative analysis with performances of these genres by musicians from other regional traditions of Hutsul culture.

**Key words:** folk music, ethnomusicology, Hutsul region, Kosmach-Brustur tradition, traditional instrumental performance, folk fiddlers, musical-ethnographic archive, genres «for dancing», «Arkan» (a type of dance), «Hutsulka» (a type of dance), musical-performing styles, form creation, texture and typological analysis, wedding ensemble.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Статті у наукових фахових виданнях України*

#### *категорії «Б»:*

- Павлів, Я. (2019). Герменевтика гуцульського індивідуального скрипкового виконавства космацько-брустурської традиції (на прикладі творчої діяльності Івана Соколюка). *Проблеми етномузикології*. Том 14. С. 153-169. Київ.
- Павлів, Я., (2021). Ретроспективний погляд на виконання коломиївкових мелодій «Гуцулки» в практиці скрипалів космацько-брустурської традиції. *Етномузика*. Ч. 17. С. 121–146. Львів.
- Павлів, Я. (2023). Специфіка музичного формотворення танцю «Аркан» скрипалями Галицької Гуцульщини кінця ХІХ – першої половини ХХІ ст. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 24 (1, 2023). С. 40–55. Дніпро.

### *Статті в наукових виданнях України*

#### *та інших держав:*

- Павлів, Я. (2014). Бервінкові награвання космацького традиційного скрипаля Кирила Линдюка («Вітишина»): музично-текстологічний аналіз». *Народна музика Волині та Полісся*. С. 184-190. Рівне.
- Павлів, Я. (2016). Порівняльний аналіз бервінкових награвань гуцульського скрипаля. *Українська музика*. Ч.2 (20). С. 31-38. Львів.
- Павлів, Я. (2017). Гуцульський скрипаль Іван Соколюк – репрезентант традиційної музики села Брустури (творчий портрет народного музиканта). *Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*. С. 269-280. Львів.



- Павлів, Я. (2018). Порівняльний аналіз «Гуцулки» у виконавських версіях двох скрипалів космацько-брустурської традиції. *Етномузика*. Ч. 14. С. 142-177. Львів.
- Павлів, Я. (2019). Гуцульський скрипаль Іван Соколюк. *Донецький вісник наукового товариства ім. Шевченка Донецького осередку НТШ*. Том 47. С. 169-183. Донецьк – Маріуполь.
- Павлів, Я. (2019). Статті «Іван Соколюк» (с. 417–418), «Микола Сіреджук» (с. 388–390), «Михайло Тимофіїв» (с. 474–475). *Українська фольклористична енциклопедія*. II том. Інститут Народознавства НАН України, відділ фольклористики. Укладач М. Дмитренко. Київ.
- Павлів, Я. (2022). «Генцова Гуцулка» в інтерпретації космацького традиційного скрипаля Миколи Сіреджука. *Проблеми кобзарознавства та етноінструментології. Матеріали науково-практичної конференції I-го Міжнародного з'їзду кобзарознавців та етноорганологів ім. М. Будника (Ірпінь, 13-14 жовтня 2021 р.)*. Книга 2 / упор. М. Хай. С. 213–232. Київ-Ірпінь.
- Pawliw, J. (2021). Taniec hucułka w interpretacjach skrzypków trzech pokoleń. (część 1). *Pismo Folkowe*, 157 (6, 2021). S. 9 – 11. Lublin.
- Pavliv, Y. (2021). An attempt of performance and textological research of “Hutsulka” (on the material of the oldest audio recording). *Res Humanitariae*, vol. 29, 2021. P. 199 – 213. Klaipeda.
- Pawliw, J. (2022). Taniec hucułka w interpretacjach skrzypków trzech pokoleń. (część 2). *Pismo Folkowe* 158–159 (I–II/2022). S. 9 – 12. Lublin.

***Статті, опосередковано пов'язані з темою дисертації:***

- Павлів, Я. (2018). Втілення українського народного пісенного та інструментального мелосу в творах Василя Барвінського та Сергія Орла. *Українська музика*. Ч.4 (30). С. 108-119. Львів.

- Павлів, Я. (2018). Штрихи до портрету видатного скрипаля. *Сергій Орел. Вибрані твори*. Т. 4. С. 3–12. Львів. Укладач Я. Павлів. 230 с.
- Павлів, Я. (2019). Творчий портрет славетного скрипаля (пам'яті Сергія Орла). *Вісник Львівського Університету. Серія «Мистецтвознавство»*. Випуск 20. С. 133-146. Львів.

**Опубліковані тези:**

- Павлів, Я. (2018). Роль індивідуальних виконавських стилів у формуванні скрипкової традиції (на прикладі компаративного аналізу „Гуцулки”) *Одинадцята Міжнародна конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*. 21-22 квітня. Національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів. URL: [https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2018/04/12\\_pavliv.pdf](https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2018/04/12_pavliv.pdf)
- Павлів, Я. (2019). Герменевтика гуцульського індивідуального скрипкового виконавства космацько-брустурської традиції (на прикладі творчої діяльності Івана Соколюка). *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»*. 28 лютого - 1 березня. Національна музична академія ім. М. В. Лисенка. С. 49-51. Львів.
- Павлів, Я. (2019). Специфіка музичного мислення космацького скрипаля Миколи Сіреджука в контексті жанру «Гуцулка». *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»*. 5 - 6 березня. Національна музична академія ім. М. В. Лисенка, С. 97. Львів.
- Павлів, Я. (2021). Скрипковий «родовід» музикантів Якобишинської школи (на прикладі індивідуальних інтерпретацій «Гуцулки»). *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих: Україна і світ: вектори музичної комунікації»*. 22 – 23 січня. Національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Павлів, Я. (2021). Ретроспективний погляд на виконавство коломийкових мелодій “Гуцулки” скрипалями космацької традиції. *Дванадцята конференція*

дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. 23 – 24 квітня. Національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів. URL:

<https://drive.google.com/file/d/1C4wvD7EXBegwfgE3XTGyjfjZMpPI-PcIH/view?usp=sharing>

- Павлів, Я. (2022). «Шепітська Гуцулка» в інтерпретації братів «Палагнюків». *Третій Міжнародний Етномузикознавчий Симпозіум «Актуальні питання Східноєвропейської етномузикології»*. 28-30 вересня. С. 30–31. Дніпро.
- Павлів, Я. (2021). Специфіка музичного формотворення танцю «Аркан» скрипалями Галицької Гуцульщини кінця XIX – початку XXI століття. *Тринадцята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*. 28 – 29 квітня. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів. URL: [https://drive.google.com/file/d/1C1ZgPil712W7BBoU4KHomncMfUH1PTKg/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1C1ZgPil712W7BBoU4KHomncMfUH1PTKg/view?usp=share_link)

#### ***Публікації транскрипцій:***

- Павлів, Я. (2019). Транскрипція мелодій «До співу» у виконанні скрипаля Івана Лабачука у статті Богдана Яремка «Життєдіяльність Івана Лабачука в контексті гуцульської традиційної інструментальної музики». *Вісник Львівського Університету. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. 20. С. 119–132. Львів.
- Павлів, Я. (2018). Транскрипція скрипкового соло Сергія Орла у творі «Жайвір» Грігораша Дініку. *Сергій Орел. Вибрані твори*. Т. 4. С. 107–132. Львів.

## ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ .....	2
SUMMARY .....	9
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ .....	16
ЗМІСТ .....	20
ВСТУП.....	24
Розділ 1. ГУЦУЛЬСЬКЕ ТРАДИЦІЙНЕ СКРИПКОВЕ ВИКОНАВСТВО: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ, ДЖЕРЕЛА ВИВЧЕННЯ, МЕТОДОЛОГІЯ .....	32
1.1 Роль скрипки у житті гуцулів та виконавській практиці традиційних музикантів .....	32
1.2 Джерелознавча база дослідження гуцульського скрипкового виконавства .....	43
1.3 Науковий апарат дослідження .....	69
Висновки до Розділу 1 .....	80
Розділ 2. ГЕНЕАЛОГІЯ СКРИПКОВОГО «РОДОВОДУ» КОСМАЦЬКО-БРУСТУРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ: ІНСТРУМЕНТ, ПЕРСОНАЛІЇ, РЕПЕРТУАР .....	83
2.1 Хронограф діяльності музикантів космацько-брустурської традиції: друга половина ХІХ ст. – перша чверть ХХІ ст. ....	83
2.2 Кирило Линдюк «Вітишин» – репрезентант сублокальних традицій сіл Космача і Лючі.....	93
2.3 Іван Соколюк «Федьків» – представник брустурського осередку космацької музичної традиції .....	99
2.4 Микола Сіреджук «Коцьо Семенів» – космацький майстер «графічного» орнаментального скрипкового стилю .....	109
Висновки до Розділу 2 .....	122

Розділ 3. ТАНЕЦЬ «АРКАН» У МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЯХ ГАЛИЦЬКОЇ ГУЦУЛЬЩИНИ: ТЕМАТИЗМ, ФОРМОТВОРЕННЯ, СТИЛІСТИКА ГРИ.....	125
3.1 Загальна характеристика танцю «Аркан».....	125
3.2 Музично-текстологічний аналіз фрагментів нотацій «Аркана» у друкованих джерелах кінця ХІХ– першої третини ХХ століть.....	127
3.2.1 Розгляд цілісних композицій «Аркана» у працях Р. Гарасимчука і С. Мерчинського .....	131
3.3 Музично-текстологічний і виконавський аналізи чотирьох транскрибованих дисертантом композицій «Аркана».....	137
3.3.1 Сольне награвання «Аркана» І. Менюка .....	137
3.3.2 «Аркан» скрипалів брустурського оркестру І. Лабачука та І. Соколюка ..	139
3.3.3 «Аркан» у сольному виконанні К. Линдюка «Вітишина» .....	144
3.3.4 «Аркан» із аудіоальбому «Космацькі Музики» .....	146
Висновки до Розділу 3 .....	151
Розділ 4. ЖАНР «ГУЦУЛКА» У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ СКРИПАЛІВ КОСМАЦЬКО-БРУСТУРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ХХ –ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ...154	
4.1 Танець великої форми «Гуцулка»: дефініція жанру, структурні канони .....	154
4.2 Етномузикознавчий аналіз тематизму «Гуцулки».....	158
4.3 Сольна коломиївка «Гуцулка» І. Менюка 1975 року .....	167
4.4 Козачкові композиції В. Пожоджука, Д. Захарчука та І. Менюка .....	172
4.5 «Hutsulka and Kozachok Dances» із аудіоальбому «Music of the Ukraine»: музично-текстологічне дослідження найдавнішого аудіозразка.....	176
4.6.1 Жанр «Гуцулка» в репертуарі К. Линдюка .....	182
4.6.2 Раритетний і традиційно усталений тематизм космацько-брустурської «Гуцулки» І. Соколюка .....	185
4.7 Сучасна найпоширеніша версія космацької «Гуцулки»: історія становлення .....	192
4.8 «Гуцулка» в інтерпретаціях М. Сіреджука .....	196
Висновки до Розділу 4.....	208

ВИСНОВКИ.....	214
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	221
Додатки.....	241
Нотний додаток 1 (НД 1).....	242
НД 2.....	242
НД 3.....	243
НД 4а.....	243
НД 4б.....	243
НД 5.....	244
НД 6а.....	244
НД 6б .....	244
НД 6в .....	245
НД 7.....	245
НД 8.....	247
НД 9.....	248
НД 10 .....	249
НД 11.....	250
НД 12 .....	257
НД 13 .....	260
НД 14 .....	263
НД 15 .....	266
НД 16.....	269
НД 17.....	270
НД 18.....	272
НД 19.....	273
НД 20.....	274
НД 21.....	307
НД 22.....	326
НД 23.....	336
НД 24.....	338

НД 25.....	357
НД 26.....	367
НД 27.....	370
НД 28.....	374
НД 29.....	375
НД 30.....	376
НД 32.....	378
НД 33.....	384
НД 35.....	395
Рисунки .....	397

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Народнопрофесійне музикування гуцульських скрипалів – явище традиційної культури України, що потребує різноаспектних наукових студій. Необхідність і терміновість його фундаментального етномузикознавчого дослідження зумовлено активними змінами у функціонуванні локальних музичних інструментальних традицій регіону, пов'язаних із проведеннями весільного, колядницького і полонинського обрядів. Ці обряди упродовж щонайменше трьох століть відбуваються за участі традиційних музикантів, зокрема скрипалів, котрі формують й очолюють весільні капели, розвивають репертуар, визначають стилістику його відтворення.

Космацько-брустурська музична традиція, що охоплює вісім сіл Косівського району Івано-Франківської області, визначається високим рівнем виконавської майстерности і самобутньою стилістикою гри скрипалів-капельмейстерів. Найвизначніші з них спрямовують інструментальне музикування в русло еволюційних змін, тоді як загальна динаміка трансформацій у традиційній культурі регіону, як і всієї України, має деструктивні показники.

Стан дослідження репертуару та локально-стильових діалектів скрипкового музикування на Гуцульщині не є рівномірним. Локус, що охоплює вісім сіл у верхніх сточищах Пістиньки, Бруsturки, Річки, і визначений як космацько-брустурська або космацько-шепітсько-брустурська традиція, дотепер не обстежувався на рівнях етномузикознавчого аналізу скрипкового репертуару і виконавського аналізу індивідуальних стилів провідних скрипалів. Аналітичні студії у зазначених напрямках є окремою **актуальною проблемою**, що потребує свого вирішення. Адже лише повноцінна музично-текстологічна і виконавська аналітика може розкрити унікальне явище традиційної культури України, яким є локальний гуцульський скрипково-виконавський діалект. Авдіовізуальна і нотна фіксація, виконавська реконструкція та науково-теоретичне осмислення дозволять зберегти його активне функціонування і зафіксувати цю музичну традицію в різних формах наукового, освітньо-просвітницького та концертно-сценічного «життя».



**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження здійснено на кафедрі музичної фольклористики та ПНДЛМЕ згідно з плановою темою № 10 «Традиційна народна музика й етнічна історія Галичини та Волині» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності ЛНМА імені М. В. Лисенка на 2014–2019 і 2020–2025 рр., та згідно з науково-дослідною темою ПНДЛМЕ «Фольклорне виконавство на західноукраїнських землях: Музиканти-професіонали та аматори», державний реєстраційний номер 0122U000698.

**Метою** роботи є визначення генези, закономірностей формування, розвитку та сучасного стану космацько-брустурської традиції через дослідження виконавської практики її визначних носіїв – народнопрофесійних скрипалів трьох генерацій, виявлення і аналітичне опрацювання (за головними етномузикознавчими параметрами) їхнього репертуарного фонду. Відповідно до поставленої мети у дисертації **сформульовано низку завдань:**

- 1) надати ретроспективну інформацію щодо традиційного скрипкового музикування на Гуцульщині;
- 2) аргументувати вагомість скрипки як провідного інструмента в традиційній культурі гуцулів, а народнопрофесійного скрипаля – як організатора і лідера інструментальних капел;
- 3) зафіксувати музично-етнографічну інформацію від традиційних музикантів досліджуваного локусу;
- 4) окреслити репертуар, охарактеризувати специфіку інструментів і виконавсько-стильові координати професійних народних скрипалів означеного регіону;
- 5) визначити географічну та музично-етнографічну атрибуцію космацько-брустурської традиції, хронограф діяльності традиційних скрипалів п'яти генерацій;
- 6) розглянути питання, пов'язані з етнопедагогікою, формуванням, функціонуванням та сучасним станом скрипкових «шкіл» локально-традиційного виконавства;

7) транскрибувати аудіозафіксовані від найяскравіших скрипалів космацько-брустурської традиції етнотвори за сучасною методикою письмової фіксації зразків скрипкового репертуару;

8) здійснити етномузикознавчий (музично-текстологічний, виконавський, художньо-стилістичний) аналіз зафіксованих і власно транскрибованих цілісних награвань, також залучених до дослідження фрагментів нотацій, зроблених ученими інших часів, а на основі результатів аналізу – визначити індивідуальні виконавські стилі провідних репрезентантів традиції різної вікової категорії;

9) простежити ретроспективу побутування в традиції двох основних жанрів «до танцю» – «Аркана» і «Гуцулки», спираючись на показники теоретико-аналітичного дослідження їх занотованих текстів за музично-текстологічними (тематизм, музична форма, темп, ритм, ладова структурованість, фактура) та виконавсько-органологічними (інтерпретація, виконавська техніка, мікроінтонування, динаміка, тембральні якості звуку, імпровізаційність, артистизм, індивідуальна стилістика) параметрами;

10) створити творчі «портрети» корифеїв скрипкової традиції, аналітично осмислити їхню роль у формуванні космацько-брустурського стилю скрипкового музикування.

**Об'єкт дослідження** – традиційна інструментальна музика Гуцульщини.

**Предмет дослідження** – народнопрофесійні скрипалі трьох генерацій космацько-брустурської традиції та етнотвори з їхнього репертуару.

**Методологічною основою дисертації** послужила концепція системного пізнання специфіки локально-традиційного скрипкового музикування як елемента традиційної культури регіону<sup>1</sup>. Дослідження проведено згідно з міжнародно-визнаною доктриною сучасного етноінструментознавства, яка передбачає синхронне вивчення *інструментів, виконавців і музики* як трьох основних складових традиції. Послідовне проведення дисертантом таких чотирьох

---

<sup>1</sup> Цю концепцію створив К. Квітка, а науково обґрунтував І. Мацієвський як системно-етнофонічний метод дослідження традиційної інструментальної музики.

етапів дослідження як *підготовчий* (1), *експедиційно-польовий* (2), *транскрипційний* (3) та *аналітичний* (4), було пов'язане із застосуванням відповідних **методів і підходів**, а саме:

- системно-етнофонічного методу, що полягає в синхронному і координованому вивченні інструментарію, виконавства (у комплексі всіх його складових) та музики;
- ретроспективного методу, використаного для дослідження хронографу діяльності музикантів, взаємозв'язків між різними поколіннями скрипалів, процесів передачі, відтворення та оновлення виконавських канонів;
- компаративного методу, який передбачає порівняння різних виконавських версій одного жанру та зіставлення індивідуальних виконавських стилів скрипалів;
- когнітивного методу, що уможливорює пізнання локальної естетики, термінології, критеріїв професіоналізму;
- емпіричного методу, метою якого є фіксація окремих чинників, що формують процес гри (спосіб тримання інструмента і положення рук, аплікатурна та штрихова техніки, прийоми гри і виразові засоби, особливості інтонування, орнаментування, артикулювання, рівні імпровізаційності, внутрішнє та зовнішнє виявлення артистизму);
- комплексно-апробаційного методу, спрямованого на апробацію в середовищі репрезентантів та в концертно-сценічних умовах рівня власних транскрипцій і аналітичних студій, володіння локальними виконавськими техніками, прийомами звукової виразовості, якостями спонтанного формотворення та імпровізаційності в процесі виконавської реконструкції досліджуваного репертуару;
- екстенсивного підходу, що сприяв накопиченню і синтезу інформації щодо генези, ареалів побутування, функційного призначення та музичних якостей досліджуваних жанрів;
- інтенсивного підходу, суть якого полягає у деталізованому вивченні окремих зразків жанрово споріднених етнотворів.

**Матеріалом** для аналітичного дослідження репертуару та виконавської стилістики скрипалів космацько-брустурської традиції послужили: 1) нотації

фрагментів награвань, здійснені українськими і польськими вченими й опубліковані у наукових працях першої третини ХХ ст.; 2) архівні й опубліковані аудіовізуальні матеріали з грою скрипалів і капел зазначеного локусу, найдавніші з яких датуються 1940-ми роками ХХ ст., а найпізніші – 2019 роком; 3) 12 цілісних етнотворів, аудіозафіксованих у різні часи від космацько-брустурських скрипалів трьох генерацій, і транскрибованих дисертантом згідно зі сучасними вимогами європейського етноінструментознавства (у вигляді синтезуючих транскрипцій).

**Теоретичну базу** дисертації сформовано із карпатознавчих, етномузикознавчих, інструментознавчих та музикознавчих праць, у яких цілеспрямовано або побіжно висвітлюються:

- дані щодо побутування скрипки на Гуцульщині (Б. Аке, І. Вагилевич, Г. Хоткевич, І. Мацієвський);
- етнографічні матеріали з Гуцульщини (Р. Кайндль, Л. Голембйовський, І. Франко, В. Гнатюк, В. Шухевич, Г. Хоткевич, М. Ломацький, С. Вінценз, П. Шекерик-Доників, І. Сеньків);
- соціально-історичні студії Гуцульщини (І. Крип'якевич, І. Сеньків);
- етноінструментознавчі дослідження скрипки, інших традиційних музичних інструментів, інструментальної музики (Г. Хоткевич, К. Квітка, С. Мерчинський, М. Кондрацький, І. Мацієвський, В. Мацієвська, Б. Яремко, Л. Кушлик, І. Назіна, М. Хай, Я. Стеньшевський, П. Дааліг, Є. Дааліг, М. Тимофіїв, І. Федун, Ю. Рибак, В. Ярмола, Н. Ганудельова, Я. Товкайло);
- методика академічного освоєння скрипки (В. Стеценко);
- етномузикознавчий дискурс, присвячений досліджуванім у дисертації жанрам (Б. Барток, Ф. Колесса, С. Людкевич, Р. Гарасимчук, М. Грінченко, В. Гошовський, А. Гуменюк, Ю. Сливинський, С. Грица, О. Мурзіна, І. Мацієвський, Б. Луканюк, Р. Гусак, М. Хай, І. Зінків, І. Клименко, М. Скаженик, Л. Лукашенко, Ю. Рибак, В. Мацієвська, О. Коломиєць, Ю. Чаунстка-Клапита, І. Федун, Г. Пеліна) та історії української музичної фольклористики (І. Довгалюк, Л. Добрянська, О. Коломиєць);

– музикознавчі студії музично-теоретичних (Я. Якуб'як, Н. Супрун-Яремко), музично-історичних (Я. Якуб'як, О. Козаренко) та інтерпретаторських (О. Катрич) аспектів української і зарубіжної музики.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше в українському етноінструментознавстві на основі експедиційно-польового та аналітичного дослідження діяльності народнопрофесійних скрипалів космацько-брустурської традиції створено науково-теоретичну концепцію щодо формування, розвитку та функціонування скрипкового музикування в ареалі космацько-брустурської традиції. Концепція ґрунтується на результатах різноаспектних досліджень дисертанта, які вперше розкривають:

- ретроспективу функціонування традиції і хронограф діяльності народнопрофесійних музикантів п'яти генерацій;
- творчі біографії та особливості індивідуальних виконавських стилів трьох скрипалів-корифеїв різних генерацій;
- тематичний матеріал і найтиповіші моделі формотворення танців «Аркан» і «Гуцулка» у практиці скрипалів трьох генерацій космацько-брустурської традиції;
- гіпотезу дисертанта щодо різночасового, різнорегіонального та різноетнічного походження тематизму танців «Аркан» і «Гуцулка», сформовану на основі типологічного розгляду за ритмічними та мелодичними ознаками значного обшину тем;
- спільні локально-стилістичні риси в інтерпретаціях космацько-брустурськими скрипалями танців «Аркан» і «Гуцулка», індивідуальні підходи визначних персоналій до укладу тем та композиційної драматургії;
- динаміку художньо-стильових змін у відтворенні танців «Аркан» і «Гуцулка» скрипалями трьох генерацій ХХ ст., роль конкретних скрипалів-репрезентантів традиції в утвердженні, розвитку та передачі наступним поколінням музикантів локальної стилістики гри.

**Теоретичне значення результатів дисертаційного дослідження.** Художні характеристики індивідуальних виконавських стилів скрипалів, які дисертант сформулював на базі даних порівняльного аналізу різночасових інтерпретацій

танців «Аркана» і «Гуцулки», можуть слугувати основою для порівняльних студій традиційного скрипкового музикування в інших локусах Гуцульщини та етнографічних регіонах України. Комплексні етномузикознавчий і виконавський аналізи награвань зазначених жанрів доповнять методологію і термінологію етноінструментознавства, розширять спектр дослідницьких інтересів, сприятимуть формуванню нових параметрів дослідження.

**Практичне значення роботи** полягає у введенні до наукового і педагогічного обігу фонографічного фонду із 12-ти цілісних композицій, аудіозафіксованих у традиційному середовищі в період 1940-х рр. – 2017 р. від скрипалів космацько-брустурської традиції і транскрибованих дисертантом згідно з нормами сучасного етноінструментознавства. Ці транскрипції та їх аналітичне дослідження можуть стати науковим фундаментом для виконавської реконструкції традиційної скрипкової музики гуцулів.

**Особистий внесок здобувача.** Вперше до наукового обігу вводяться:

- фонографічний додаток із 12-ма транскрибованими дисертантом зразками цілісних композицій «до танцю», аудіозафіксованих як ним самим, так і іншими дослідниками у різні роки від скрипалів космацько-брустурської традиції;
- науково-теоретична концепція щодо формування, розвитку і функціонування в період другої половини ХІХ–початку ХХІ століть потужної інструментальної, зокрема скрипкової, космацько-брустурської традиції;
- різноаспектні результати музично-текстологічного і виконавського аналізів транскрибованого матеріалу, що розкривають особливості функціонування традиції упродовж ХХ ст. і характеризують виконавські стилі її визначних скрипалів трьох генерацій.

**Апробація результатів дослідження.** Роботу апробовано на двох наукових семінарах катедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка (2019, 2020 рр.) і 15 наукових конференціях: 1) Міжнар. наук. конф. «Слов'янська мелогографія – 3». Київ, 1–3 березня 2013 р.; 2) Всеукр. наук.-практ. конф. «Народна музика Волині та Полісся». Рівне, РДГУ, 31 жовтня–1 листопада 2014 р.; 3) Десята Міжн. Конф. дослідників народної музики Червононоруських

(Галицько-Володимирських) та суміжних земель. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 21–23 квітня 2017 р.; 4) Друга Міжнар. наук.-практ. конф. «Володимир Гошовський і Закарпаття». УМФК ім. Д. Задора, 28–29 вересня 2017 р.; 5) Друга Міжнар. наук.-практ. конф. «Ференц Ліст і Україна». Кам'янець-Подільський, НПУ ім. І. Огієнка, 24–25 листопада 2017 р.; 6) Одинадцята Міжнар. конф. дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 21–22 квітня 2018 р.; 7) Міжнар. наук.-практ. конф. «Тріумфи галицької музики крізь призму творчої постаті Василя Барвінського: попередники-сучасники-послідовники». Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 9 червня 2018 р.; 8) Міжнар. наук. конф. «Восьмі Колесівські читання». Львів, 28–30 жовтня 2021 р.; 9–10) Міжнар. наук. форум «Музикознавчий Універсум молодих». Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 28 лютого 2019 р., 22–23 січня 2021 р.; 11) Наук.-практ. конф. Проблеми кобзарознавства та етноінструментології. Ірпінь, 13–14 жовтня 2021 р.; 12) Міжнар. наук. конф. «Традиційні музичні інструменти: колекціонування та дослідження». Львів, ЛНМА ім. М. Лисенка, 17 грудня 2021 р.; 13) Третій Міжнар. Етномузикознавчий Симпозіум «Актуальні питання Східноєвропейської етномузикології». Дніпро, 28–30 вересня 2022 р.; 14) Третя Міжнар. наук.-практ. конф. «Володимир Гошовський і Закарпаття». Ужгород, 21–22 жовтня 2022 р.; 15) Тринадцята Міжнар. конф. дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 28–29 квітня 2021 р.

За темою дисертації **опубліковано** 19 одноосібних наукових статей. 3 статті – у фахових виданнях категорії «Б», затверджених ДАК МОН України (Київ, Львів, Дніпро), 2 – в іноземних періодичних виданнях (Люблін, Клайпеда), 14 – в українських періодичних виданнях (Львів, Київ, Київ-Ірпінь, Донецьк-Маріуполь, Рівне).

**Структура дисертації.** Робота складається з анотації, вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків, що містять нотні транскрипції та рисунки. Загальний обсяг дисертації – 422 с., із них 196 с. основного викладу, 180 с. – додатків.

## Розділ 1

# ГУЦУЛЬСЬКЕ ТРАДИЦІЙНЕ СКРИПКОВЕ ВИКОНАВСТВО: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ, ДЖЕРЕЛА ВИВЧЕННЯ, МЕТОДОЛОГІЯ

## 1.1 Роль скрипки у житті гуцулів та виконавській практиці традиційних музикантів

Традиційна інструментальна музика України найцільніше збережена в етнокультурному регіоні Гуцульщини, розташованому в гірській системі Східних Карпат, у межиріччі Лімниці, Бистриці, Прута, Черемоша, Сучави. Регіон охоплює південь Надвірнянського, Коломийського, Косівського районів та Верховинський район Івано-Франківської області; південь Вижницького й Путильського районів Чернівецької області; Рахівський район Закарпатської області України; і частину півночі Румунії [Кубійович 1993, с. 466], [Закревська 2004, с. 264], [Гошко 1987, с. 24–27]. Основою інструментальної музики гуцулів є питомі обрядові й побутові танцювальні, пісенні та співано-танцювальні жанри, а також напливові побутові танці й пісні, привнесені з інших регіонів України (головно з Буковини, Покуття, Поділля, Наддніпрянщини), а також Румунії, Молдови і, меншою мірою, Угорщини, Чехії, Польщі. Музиканти Гуцульщини впродовж кількох століть формували, утверджували й передавали наступним поколінням гуцульську традиційну інструментальну музику, розвинувши в межах її ареалу функціонування щонайменше вісім локальних традицій: верховинську, верхньонадпрутську, космацько-брустурську, березівську, мишинсько-печеніжинську, буковинську, рахівську, марамороську (рис. 1).

З-поміж музичних інструментів гуцулів упродовж щонайменше трьох століть найвагомніше місце займає **скрипка**. Про це свідчать: 1) наукові, краєзнавчі та історичні джерела від кінця XVIII ст.; 2) інформація від респондентів, що нагромаджувалась упродовж XX–XXI століть; 3) усні народні перекази, співанки-хроніки, приказки, жарти, сюжети зображень на творах



декоративно-ужиткового мистецтва; 4) зразки традиційної культури, збережені на території Гуцульщини та суміжних підгірських регіонів, які засвідчують домінування скрипки в побуті та музично-інструментальній практиці. Про скрипку і визначних сільських музикантів існує чимало легенд та оповідей, інколи навіть містичного характеру, де вміння гри на скрипці пов'язувалось з Божим даром або нечистою силою, що в гуцульському середовищі сприймалося цілком реалістично. Збереглися співанки-хроніки і художньо інтерпретовані перекази яскравих біографічних епізодів з життя окремих музик та музичних гуртів (капел), що дає змогу скласти певне уявлення про них та їхнє середовище. Значна кількість народних переказів та співанок-хронік підтверджує думку щодо давнього побутування скрипки на теренах Гуцульщини, участь скрипаля під час проведення найважливіших урочистостей і обрядів у селах, на полонинах, навіть в опришківських загонах, зокрема у ватазі Олексі Довбуша. В одній з гуцульських щедрівок поетично перелічуються важливі ремесла, серед яких є й ті, що пов'язані з вмінням «скрипки клеїти» (виготовляти, робити, майструвати) [Шухевич 2018, с. 57]. В одному з народних переказів мовиться: «скрипку вігадав дідько, але вона не давала звуку. То дідько пішов до Бога, і Бог вклав в неї душу. Відтак вже скрипка з душою від Бога зачала звучати»<sup>2</sup>.

У художньо-публіцистичних та літературних творах з гуцульською тематикою, зокрема С. Вінченза, М. Ломацького, Г. Хоткевича, фігурує постать музики-скрипаля, створена із залученням етнографічних матеріалів. Сюжети з музиками-скрипалями присутні у виробках декоративно-ужиткового гуцульського мистецтва. На кахлях та мисках знаменитої косівської кераміки, найраніші з яких датуються першою пол. ХІХ ст., скрипалі найчастіше зображені в стилі своєрідного шаржу, що вносить комічно-атраکتивний елемент у художню композицію мурованої стіни печі, як от кахлі відомих майстрів-гончарів П. Гавриціва, П. Баранюка, О. Бахматюка, П. Кошака [Лашук 1966, с. 22, 54, 55], [Лашук 1976, рис. 10, 11, 17,

---

<sup>2</sup> Інформацію отримано з розповіді М. Данищука під час збирацького сеансу дисертанта (с. Шепіт Косівського р-ну, 29.09.2022 р.).

48, 51], [Гоберман 1972, с. 117], [Гоберман 1979, с. 115] (рис. 3, 4).. Значимість і органічність побутування скрипки в гуцульському середовищі виявляються у шанобливому ставленні горян до музик-скрипалів, у різних формах вираження отриманої емоційної насолоди від скрипкового звучання, про що йдеться в поетичних строфах, співаних під супровід скрипки, також у сформованих в етнорегіоні естетичних смаках, пов'язаних зі скрипковим виконавством. Звичними серед гуцулів є розмови про музикантів, що конкретизуються музично-критичними спостереженнями й оцінками, інтересом до діяльності знаних інструменталістів, а серед людей старшого віку – порівняннями «колишніх і теперішніх баїв» (забав. – *Я. П.*) за участі «живої» музики. Мешканці більшості сіл донедавна наполягали на ретельному відтворенні музиками місцевих мелодій, розрізняючи стильові відмінності в локальних музичних традиціях, насамперед помітні в жанрах «до співу» і «до танцю». Високі вимоги гуцулів до народнопрофесійних скрипалів сформувались завдяки діяльності не лише відомих капельмейстерів, а й музикантів-аматорів, котрі володіють одним або кількома музичними інструментами, чи просто «мають поняття» в скрипковій грі (рис. 7).

Спираючись на дослідження низки авторів і на власні спостереження щодо критеріїв, за якими гуцули відрізняють народного скрипаля-професіонала від аматора, відзначимо найважливіші: 1) природні музичні здібності у вигляді таких особистісних якостей, як слух і пам'ять, художній смак та інтуїція, схильність до публічної репрезентативності; 2) майстерне володіння інструментом, відтворення на ньому обрядового, приуроченого до весільного, колядницького, полонинського та побутового репертуару; 3) мобільність щодо вибору тональних і тематичних змін у процесі ситуативного формотворення; 4) здатність швидко пристосовуватись до супроводжуючої ролі у жанрах «до співу»; 5) дотримання достовірної щодо конкретного локусу мелодико-ритмічної основи тематизму та відносно визначених темпів під час виконання традиційно-усталеного репертуару; 6) хист до виявлення лідерських якостей як в одноосібному, так і гуртовому музикуванні, зокрема у спроможності «вести капелу»; 7) індивідуальна звуко-естетична та техніко-виконавська харизма («виразна гра», «почерк»); 8) фізична витривалість до

тривалого музикування у різних, часто некомфортних умовах; 9) артистичність і конкурентноспроможність як вияв справжнього професіоналізму; 10) знання місцевої музичної термінології; 11) музикування як основний або один із домінуючих видів діяльності, що матеріально винагороджується<sup>3</sup>.

Поняття музичного професіоналізму в середовищі гуцульських горян пов'язане із глибинним знанням весільно-обрядового репертуару свого та сусідніх сіл, майстерним його відтворенням у властивих для конкретних регіону і локусу виконавсько-стилістичних канонах. Основний традиційний репертуар на теренах Галицької Гуцульщини представлений такими жанрами: 1) 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 «Засвіт стали козаченьки», «Гей, наливайте» (у двох версіях); маршоподібні коломийкові мелодії – «привітання музик», «захід музик до хати», «до даровання»; 2) питомі гуцульські танці («Гуцулка», «Решето»/«Голубка», «Коромисло»/»Микитка», «Півторак», «Цвечок»); віддавна привнесені на Гуцульщину танці румунського («Аркан», «Чабан», «Волошка») та наддніпрянського («Козак», «Козачок», «Гопак», «Тропак», «Гайдук», «Джурило», «Джуман») походження; іноетнічні танці, привнесені на початку ХХ ст. («Полька», «Сім-сім», «Вальс», «Сирба»); 3) питомі весільно-обрядові ладканки («бервінкові») та співанки, що виконуються у сублокальних версіях у супроводі інструментальної капели; коломийкові мелодії «до співу» в інструментальному трактуванні, які побутують в одній або декількох традиціях і пов'язані з виконавською діяльністю визначних скрипалів – фундаторів, утверджувачів, репрезентантів цих традицій; 4) коляди і колядницькі обрядові танці «Плес» та «Круглек»; 5) полонинські мелодії «до співу», «до танцю» й «до слухання»; 6) потенційно можливі програмні композиції на полонинську або побутову тематику, наприклад, як вівчар згубив і знайшов вівці.

---

<sup>3</sup> Критерії розроблено на основі досліджень гуцульського народновиконавського професіоналізму В. Мацієвською, І. Федун і автором дисертації.

Репертуар досвідчених скрипалів-капельмейстерів зазвичай не обмежується наведеними етнотворами, обов'язковими для належного обслуговування весільного, колядницького, полонинського та інших обрядів. Історично так склалося, що переважно скрипаль «веде» капелу, вирішує, що, коли, скільки грати, «задає тон»<sup>4</sup> музиці. Причини лідерства скрипалів у гуцульському традиційному ансамблевому виконавстві частково пояснюються в давніх переказах, із яких дізнаємось, що «колись не було такої капели як тепер, – весілля играла лиш одна скрипка, потому – дві або три скрипки»<sup>5</sup> (рис. 5). Автор найдавнішого наукового джерела Бальтазар Аке у 1798 р. зафіксував факт гри скрипаля і сопілкаря під час гуцульського весілля<sup>6</sup> [Насquet 2001, с. 15–22]. Згідно з дослідженням Б. Котюка, типова космацька весільна капела у другій половині XIX ст. складалася зі скрипаля і цимбаліста [Котюк 1991, с. 28–39]. Як відомо, гуцульські цимбали суттєво відрізняються від бурдонних бойківсько-лемківського типу, а також від угорських «концертних» цимбалів конструкції Й. Шунда і, як скрипка, трембіта й флюєра, пов'язані з народним музичним професіоналізмом [Мацієвський 2012, с. 55–56]. Натомість, шестиотворна суто пастівницька безсвисткова флюєра, за твердженням респондентів старшого віку, стабільно почала входити до складу гуцульських весільних капел космацької традиції на початку XX ст. У 20-х рр. цього століття весільні капели поповнились бубном, а у 1940-х рр. – привнесеними акордеоном/баяном і кларнетом [Котюк 1991, с. 35]. Збереглися достовірні відомості про те, що у складі капел корифеїв Василя Вардзарука «Якобишина» (1858–1941) та Івана Курилюка «Гавеця»

---

<sup>4</sup> «Задавати тон» – вираз, що побутує у середовищі й може мати кілька значень: обирати тональність твору (1), розпочинати твір (2), визначати характер виконуваного твору (3). У побутових розмовах цей вираз може водночас мати всі три значення.

<sup>5</sup> Інформація, отримана дисертантом із збирацьких сеансів від М. Тафійчука (13.07.2013, с. Буковець Верховинського р-ну) і В. Шатрука (10.07.2015 р., с. Криворівня Верховинського р-ну).

<sup>6</sup> Бальтазар Аке – австрійський учений французького походження, професор Львівського університету в 1787–1805 рр., автор чи не перших природничих і етнографічних описів Північних Карпат, зокрема на території Гуцульщини.

(1889–1958) був контрабас<sup>7</sup>. Отже, маємо підстави припустити, що формування, утвердження, розвиток і трансмісія гуцульського весільно-обрядового репертуару здійснювалися творчими силами скрипалів, серед яких були не лише охоронці-репродуценти традиції, а й її реформатори – творці тематизму, композиційних зразків, нових форм капельного музикування.

Від давніх часів за певними музичними інструментами та їх групами закріплювалось стале функційне призначення. Так, трембіта, ріг і флюєра задіювались у поховальному обряді<sup>8</sup>; ці самі аерофони, також денцівка, дводенцівка, ребро, тилинка, дуда, монтелев та деякі інші (керамічна зозуля, окарина, листок) були невід’ємною частиною полонинського побуту, а для проведення полонинських і колядницьких обрядів, окрім трембіти і рогу, обов’язковою утвердилася скрипка (можливо, якийсь давніший струнний інструмент, який з часом був витіснений скрипкою)<sup>9</sup>. Підсумовуючи дані, почерпнуті з усних і писемних джерел, прямо чи опосередковано пов’язаних з побутуванням музичних інструментів на Гуцульщині в період від кінця XVIII ст. до сучасності, приходимо до висновку, що скрипка на Галицькій Гуцульщині залучалась в усі обряди, окрім поховального (на Буковинській Гуцульщині – і в похоронний), а у весільний – як головний музичний інструмент. Відповідно, сфера повноважень скрипаля від часів обслуговування ним весіль охоплювала не суто виконавську діяльність, а й ширших масштабів творчу й організаторську, а саме: підбір, пошук, створення та збереження весільно-обрядового і приуроченого репертуару (1); формування складу капели з інструменталістів свого та довколишніх сіл (2); комунікація та укладення домовленостей із замовниками (3); керування капелою під час обслуговування весіль та інших урочистостей (4).

Гуцульські народнопрофесійні музиканти грають на скрипках, виготовлених місцевими майстрами, або імпортними фабриками й мануфактурами (рідше –

<sup>7</sup> З розповіді інформанта Василя Книшука (с. Космач).

<sup>8</sup> Скрипка задіяна у поховальній обрядовості лише в ареалі Буковинської Гуцульщини.

<sup>9</sup> Гіпотезу щодо витіснення на Гуцульщині давнішого невідомого хордофону скрипкою наведено І. Мацієвським [Мацієвський 2012, с. 60].

майстрами з інших регіонів чи країн). Конструкція та форма інструментів, зазвичай, наближені до параметрів скрипок класичного типу, проте їхнє звучання вирізняється тембральними відтінками й специфікою «подачі звука». Деякі скрипки гуцульських і покутських майстрів першої пол. ХХ ст. виготовлені з дек («дошок») дещо більшої товщини й, інколи, величини, що посилює дзвінкість і силу звучання на першій («тонкій») і другій («середній») струнах, особливо в умовах гри під відкритим небом. Ефи («голосники») цих скрипок ширші, що сприяє превалюванню тембральної «відкритості» над «глибиною». Інструменти не місцевого виробництва, що потрапляють у гуцульське середовище, зазвичай підлягають коректуванню розміщення душки («душі»), а іноді й певним значнішим втручанням. Це пов'язано з бажанням пристосувати звук до звичних норм у традиційному середовищі. Важливу роль у процесі виконавського звукотворення, зокрема артикулювання й динамізування, відіграє смичок («лучок»), способи виготовлення і параметри якого на Гуцульщині іноді суттєво відрізняються від класичних, що зумовлено сублокальними традиціями майстрів і потребами музикантів [Мацієвський 2012, с. 62]. Отже, в гуцульському традиційному середовищі скрипки диференціюють на гуцульські й класичні. Сучасні гуцульські майстри все рідше орієнтуються на локальні традиції виготовлення скрипок, прагнучи досягти у своєму мистецтві західноєвропейських (кремонських) стандартів. Успішними в цьому напрямку є Василь Книшук (с. Космач) і Василь Мартишук (с. Ковалівка), чії роботи вже понад 40 років широко затребувані в Україні та закордоном. В. Мартишук походить із роду славетних майстрів Медвідчуків («Дупачуків») із с. Снідавка Косівського р-ну, представники якого виготовлювали скрипки корифеям верховинської традиції. Відомими скрипковими майстрами були Федір Кравчук і «Біловусяк» із Космача, а також «Горда» зі Спасу, що на Коломийщині. Упродовж останніх сорока років найуспішнішими та найбільш відомими виготовлювачами всіх гуцульських традиційних музичних інструментів, у тому числі традиційних скрипок і скрипок-довбанок, є славетний музикант Михайло Тафійчук (с. Буковець) і його син Микола Тафійчук (сmt. Верховина).

Від якого часу скрипка почала утверджуватись на Гуцульщині – питання складне й потребує окремого вивчення. Якщо в гірських інструментальних традиціях Польщі та країн Балкан збереглися і дотепер використовуються смичкові хордофони історичного, доскрипкового походження, то в традиційних культурах України, Молдови, Румунії, Угорщини, Словаччини XIX–XX століть не зафіксовано фактів побутування автохтонних прототипів класичної скрипки. Але різновиди народних скрипок органічно співіснували і подекуди співіснують в певних етнографічних районах Польщі, України й Білорусі, зокрема на Поліссі та в українських Карпатах. Так, на Гуцульщині і тепер М. Тафійчук виготовляє народні скрипки «довбанки» – інструменти, зовнішньо наближені до форми скрипки класичного типу, але своєї конструкції: їх «спідня дошка» і обичайки («обруси») витесані зі суцільного шмату дерева, до якого приклеюється верхня дека. Народна скрипка аналогічної будови відома і в інших, віддалених від Галичини, регіонах України під назвою «долобанка». «Довбанка» на Гуцульщині хоча й не поширюється на народнопрофесійне обслуговування весільного та інших обрядів і урочистостей, все ж для України є чи не єдиним сучасним, локально функціонуючим зразком скрипки некласичного типу. Прямі аналогії щодо параметрів будови інструмента можна провести між «скрипками-довбанками» і польськими «skrzypcami żłobionymi», що методом «видовбування» і дотепер виготовляють підгалянські майстри для власного (домашнього) ужитку. Подібний принцип будови резонаторного корпусу є типовим для давніших слов'янських хордофонів, серед яких – «żłobsocki». Назва цього, збереженого в традиції польських гуралів з Підгалля, інструмента характеризує конструкцію і спосіб виготовлення – «żłobienie» (заглиблення, канавка, жолоб). Попри суттєву відмінність у формах і розмірах між підгалянськими «жлобцоками» і «скшипцями жлобйоними» та гуцульськими «скрипками-довбанками», можна констатувати спорідненість між двома останніми, що свідчить про запозичення народними майстрами давніх конструктивних принципів виготовлення інструментів новішого, наближеного до класичної скрипки, походження. Звучання «скрипки-довбанки» є потужнішим у порівнянні зі звучанням «жлобцоків», проте воно не є таким чітким і сильним, як у

скрипки класичного зразка. Вірогідно, тому в гуцульському, як і в гуральському народнопрофесійному музикуванні використовується ця остання, будучи найбільш зручним, універсальним інструментом для капельної гри мелодій «до танцю» і «до співу», зокрема під відкритим небом.

Ще однією причиною витіснення народної скрипки з гуцульської весільно-обрядової та сусідніх іноетнічних традицій міг бути розквіт у середині ХІХ ст. традиції леутарів – мандрівних музикантів у складах молдаво-румунських тарафів, діяльність яких, імовірно, значною мірою вплинула на народну інструментальну музику цілого дунайсько-карпатського ареалу. До складу тарафів входило, як мінімум, троє скрипалів, котрі ділилися на виконавців «соло» (мелодична лінія) і «контра» (супровід), а також кларнетист, трубач, цимбаліст і контрабасист. Для дзвінкого, артикуляційно виразного, темброво-домінуючого відтворення мелодичної лінії в такому ансамблі потрібна була голосна скрипка. Леутари адаптовували певні академічні скрипково-виконавські прийоми до свого репертуару, поєднавши їх із суто народними, чим утвердили своєрідну техніку і, ширше, манеру гри. Виконавські традиції леутарів, очевидно, мали тісні взаємозв'язки з традиційною музичною культурою ромів, котрі постійно переміщувалися, з однієї сторони, запозичуючи елементи фольклору різноетнічних традиційних локусів, а з іншої, – привносячи на територію тимчасового перебування свою стильову естетику. Респонденти з космацько-брустурської традиції припускають, що мають чимало знаних гуцульських музикантів ромського походження, зокрема І. «Гавець». Відомо, що І. «Гавець» запозичив до свого репертуару багато румунських і молдавських танцювальних мелодій, поширивши їх у середовищі гуцульських музикантів. Еволюція гуцульського скрипкового виконавства наприкінці ХІХ ст., включаючи поповнення деяких весільних капел басом і фуяркою та накопичення іноетнічного (головно молдавського і румунського) танцювального тематизму, підтверджує ймовірність подібних взаємозв'язків. Попри те, гра традиційних гуцульських скрипалів упродовж ХХ ст. засвідчує міцне, глибоке й давнє коріння питомого регіонального репертуару із закладеними в ньому виконавсько-стилістичними канонами та естетикою звукоідеалу. Стилістичні канони



відтворення традиційними скрипалями питомого гуцульського репертуару суттєво різняться від канонів етнотворів, привнесених із Наддніпрянщини, Молдови та Румунії. Так, у середовищах гуцульських локальних традицій утвердилися строгі вимоги щодо проведення мелодичної лінії, особливо на ділянках «зачину» і кадансових зворотів, дотримання ритмічних рисунків, відповідності артикулювання й акцентування до характеру виконуваної теми. Серед представників конкретних шкіл (учні В. «Якобишина», І. «Гавеця», В. «Могура» та інших корифеїв) існують поняття правильного («точного») та спотвореного («поперек») виконання традиційного репертуару, локального «нашого» й привнесеного («у нас інакше грають») виконавських стилів, а серед ширших кіл (аматори, народні критики, поціновувачі музики) – поняття «гуцульського» і «негуцульського» звучання скрипки («щоб заиграти йк гуцул, треба в горах народитиси», «скрипка мусит говорити» «треба знати акценти гуцулської мелодії»<sup>10</sup>).

Скрипковий звукоідеал гуцулів характеризують специфічні якості, багато в чому споріднені зі звукоідеалом бойківських та деяких іноетнічних (насамперед румунських) традицій. Він суттєво відрізняється від скрипкових звукоідеалів негірських етнографічних груп України та сусідніх країн, а також від звукоідеалів, властивих угорському фольклорному пласту «вербункош», впливів якого почасти зазнали лемки. Найвиразнішими ознаками, спільними для скрипкової гри гуцулів і бойків, є орнаментальна насиченість мелодичної лінії, виконавська спрямованість до хвилеподібних та інтонаційно «закручених», не розлогих (протяглих) фраз у питомих співанках і танцях. Мережана техніка, сплетена з дрібних інтонаційних елементів, зумовлює більшою мірою речитативно-акцентоване, ніж кантиленне звучання. Значна, а часто й домінуюча роль орнаментики в розгортанні мелодій створює ефект близькості звучання скрипки до людського голосу, який не тільки вокалізує, а й промовляє віршові склади. Ця ознака, щоправда, присутня і в пісенній культурі гуцулів, особливо у відтворенні автентичними носіями питомих

---

<sup>10</sup> Інформацію взято під час збирацького сеансу, здійсненого дисертантом у телефонному режимі від респондента М. Данищука 14.01.2020 р. (с. Шепіт Косівського р-ну).

співано-танцювальних коломийок як домінуючого на Галичині та Буковині пісенно-танцювального жанру.

Стилістика гри гуцульських скрипалів вирізняється винахідливим оздобленням мелодій мелізмами та фрагментарним дво- триголоссям бурдонного типу. Ймовірно, народні музиканти давніших епох послуговувались цими засобами для ритмічно-акомпануючого супроводу мелодій та підсилення у них речетативности, влучно вираженої на Гуцульщині сентенцією «скрипка має говорити». Залежно від індивідуальності виконавця, характеру та функційного призначення етнотвору, звучання скрипки в руках гуцульського музиканта може наповнюватися зображальною (імпресивною) і виражальною (експресивною) змістовністю, набувати ознак екстримальної моторики чи ліричної меланхолії. Зазвичай, подібних емоційних якостей звука гуцульські скрипалі досягають не імітацією людського співу (кантиленою), а згаданими виконавськими прийомами, за допомогою яких ритмічно, артикуляційно, динамічно й тембрально підкреслюють характерні лейт-інтонації твору. Моторний інтонаційно-ритмічний рух у «зачині» та «ході», повне або «розмите» цезурування в кадансах – це не просто типові ознаки інтерпретування гуцульськими скрипалями коломийкового тематизму, а й сформовані століттями стильові канони, на основі яких музиканти утверджували естетику карпатського скрипкового звукоідеалу<sup>11</sup>.

Найвірогідніше, формування питомого інструментального репертуару на Гуцульщині відбувалося, значною мірою базуючись на танцювальному з приспівками коломийковому тематизмі, що супроводжувався грою<sup>12</sup>. На думку І. Мацієвського, своєрідність гуцульської естетики звука пов'язана, з одного боку, з «консервацією» певних елементів манери гри на давніших смичкових хордофонах, у

<sup>11</sup> Видатний репрезентант космацько-брустурської традиції Іван Соколюк «Федьків» (1944–2021) відзначав, що підкреслення й цезурування кінцівок віртуозних коломийкових тем є обов'язковим елементом, на якому свого часу наполягав корифей Василь Вардзарук «Якобишин» (1858–1941).

<sup>12</sup> Про це свідчить міцна вкоріненість у покутській традиції коломийкових жанрів, зокрема танцювальних із приспівками. Їх численні приклади фіксували етнографи від середини ХІХ ст., серед котрих одним із перших був О. Кольберг [Kolberg 1888, с. 2–5].

тому числі на забутих прототипах скрипки, а з іншого, – з особливістю гірських рельєфів та умов побуту, що позначилося на формуванні психології та менталітету гуцулів. Учений відзначає, що закарпатські гуцули і пряшівські українці досі називають скрипку «гуслі», а скрипаля – «гусляш», проводячи аналогію з хорватами і сербами, у котрих зберігся архаїчний однострунний смичковий інструмент «гусла» [Мацієвський 2012, с. 60]<sup>13</sup>. Той факт, що не всі традиційні гуцульські скрипалі мають у своєму репертуарі етнотвори, привнесені на терени Гуцульщини наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст.<sup>14</sup>, а ті з них, що перейняли напливовий репертуар, стильово диференціюють його на техніко-виконавському і звукоестетичному рівнях, свідчить про глибоко вкорінену генетичну пам'ять носіїв автохтонної культури, їхнє стійке уявлення щодо скрипкового звукоідеалу середовища. Попри впливи і запозичення різного походження та масштабів, гуцули вберегли від нівеляції і забуття традиційно визначені функції музичних інструментів, засадничі ритмо-інтонаційні, тембральні, художньо-естетичні властивості інструментальної музики.

## **1.2 Джерелознавча база дослідження гуцульського скрипкового виконавства**

Джерельною базою для системно-комплексного вивчення і дослідження скрипкового виконавства космацько-брустурської традиції послужили музикознавчі, етномузикознавчі, етноінструментознавчі, етнологічні, історико-етнографічні, іконографічні та літературно-публіцистичні матеріали. Серед них архівні й

---

<sup>13</sup> У селах Приборжавське і Довге Хустського району Закарпатської області ще у ХІV ст. зафіксовано назву інструмента «гуслі», яка згодом поширилась на визначення скрипки. У традиційному середовищі зазначеного регіону слово «скрипка» практично не вживається, а сільських музикантів (музик) називають «сільськими гудаками».

<sup>14</sup> Танці румунського походження належать до міцно вкоріненого в гуцульському середовищі репертуару, що свідчить про давні взаємозв'язки між різноетнічними культурами і спільність традицій у середовищі карпатських горян.

опубліковані музично-етнографічні джерела, аудіо-, відео- та письмово зафіксовані окремими карпатознавцями та етномузикознавцями, а також матеріали, які зібрані, систематизовані, транскрибовані й практично апробовані дисертантом у польових та концертно-сценічних умовах. Розгляд джерел здійснено згідно зі зведенням його в **карпатознавчий, інструментознавчий, етномузикознавчий та музикознавчий блоки.**

**Карпатознавчий блок** охоплює архівні й опубліковані матеріали нотографічного, аудіовізуального й іконографічного фондів, також історико-етнографічні, етнологічні, етноінструментознавчі та етномузикознавчі студії традиційних культур українських Карпат, зокрема Гуцульщини.

Нотографічний фонд складається з цілісних і фрагментарних нотацій етнотворів гуцульських інструменталістів, що здійснювали у різні роки (від 1840-х рр. до 2021 р.) польські та українські музичні етнографи К. Ліпінський (1840-і рр.), О. Кольберг (1860–1880-і рр.), Ф. Колесса (1890-і рр.), Р. Гарасимчук, М. Кондрацький, С. Мерчинський (1930-і рр.), І. Мацієвський (1970-і рр.), Б. Яремко (1991–2014 рр.), М. Тимофіїв (1980-і рр.), М. Хай (1990–2021 рр.), О. Бухальський (2000-і рр.), І. Федун (від 2019 р.) та дисертант, який в період 2011–2021 рр. транскрибував від гуцульських скрипалів космацько-брустурської традиції 26 цілісних (малих, середніх та великих форм) етнотворів різних жанрів.

До аудіовізуальних матеріалів належать звуко- і відеозаписи сольної та ансамблевої гри гуцульських інструменталістів, зроблені окремими персоналіями та студіями звукозапису в період 1925–2021 рр. та архівні матеріали<sup>15</sup>.

До іконографічного фонду належать:

---

<sup>15</sup> Аудіовізуальні матеріали, зібрані З. Штундер (1960-і рр.), Л. Кушликом (1970-і– 2020 рр.), Б. Яремком (1977–2019 рр.), Б. Луканюком, Б. Котюком (1990-і рр.), І. Федун (2000–2020 рр.), Ю. Рибакком (2006 р.) і задепоновані в архіві ПНДЛІМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка. Також, аудіозаписи з домашніх архівів Михайла Тимофіїва (1975 р.), Б. Яремка, Б. Луканюка (1990-і рр.), І. Соколюка (2005–2019-і рр.) і відеозаписи з домашніх архівів О. Линдюк (2003 р.), В. Сінітовича (1990-і рр.), О. Костюка (2000-і рр.), М. Ткачука (2005 р.)

а) зображення гуцульських музикантів на виробах декоративно-ужиткового мистецтва;

б) картина, створена Т. Рибковським «Гуцульське весілля» (1898 р.);

в) світлини кінця XIX – початку XXI ст. із зображенням інструментальних капел, моментів весілля, окремих традиційних музикантів і важливих подій з їхніх творчих біографій.

Корпус архівної музично-етнографічної інформації складають матеріали, здобуті під час експедиційно-польових робіт З. Штундер, Л. Кушликом, І. Мацієвським, М. Тимофіївом, Б. Яремком, Н. Супрун-Яремко (1980-і–2020-і рр.), Б. Луканюком, Б. Котюком, І. Федун, О. Костюком та дисертантом.

Наукові дані, що свідчать про давню традицію побутування музичних інструментів на Гуцульщині, почали нагромаджуватися від кінця XVIII ст., а найактивніше – від першої половини XIX ст. Бальтазар Аке, описуючи гуцульське весілля, що відбувалося в якомусь селі долини Черемош у 1790-х рр., згадав про музичні інструменти, зокрема скрипку: «Кожен хлопець має біля себе свою панну. Від трьох до шести пар танцюють в одному колі. Скрипаль і сопілкар зазвичай знаходяться посередині кола... Найбільше танцювали танець гайдук» [Nasquet 2001, с. 18]. Першою збіркою з нотними зразками фольклору Галичини стала праця польських дослідників – етнографа Вацлава Залеського і музиканта Кароля Ліпінського («Музика до пісень польських і руських народу галицького», 1833 р.), в яку увійшли занотовані й опрацьовані К. Ліпінським коломийкові мелодії покутсько-гуцульського пограниччя [Lipiński Zaleski 1833]. У другій третині XIX ст. вийшли у світ статті І. Вагилевича та Я. Головацького, в яких надано назви деяких музичних інструментів, в т. ч. скрипки [Vagilewicz 1844, с. 27]. Польський музичний етнограф і композитор О. Кольберг у третьому томі праці «Покуття» опублікував значну кількість нотацій співаних і танцювальних мелодій<sup>16</sup>, зокрема до масштабного покутського танцю «Коломийка», який у той час (середина XIX ст.) був домінуючим на Покутті та покутсько-гуцульському пограниччі, а за

<sup>16</sup> До цього тому увійшли також і деякі нотації К. Ліпінського із книги В. Залеського.

хореографічною будовою, масштабом, формотворчою структурою та тематизмом – спорідненим із танцем «Гуцулка» [Kolberg 1888, с. 2–42]<sup>17</sup>.

Першою етнографічною працею, присвяченою Гуцульщині, є монографія чернівецького етнографа австрійського походження Раймунда Кайндля «Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази» (1894 р.) [Kaindl 1894]. Вчений описав основні родинні й календарні події в житті буковинських і почасти галицьких гуцулів, зафіксував особливості їх побуту, трудової діяльності, релігійних поглядів, вірувань, обрядовості, також помістив у перекладі німецькою мовою занотовані у польових умовах зразки пісенних і прозових текстів.

Монументальна п'ятитомна монографія Володимира Шухевича «Гуцульщина» (1899–1908) є найінформативнішим джерелом щодо вивчення гуцульської традиційної культури [Шухевич 2018]. До третього тому вчений надав детальні описи будови, форм функціонування та почасти способів виготовлення поширених на Гуцульщині музичних інструментів: скрипки, цимбалів, фльойири (діалект від флюяри – *Я. П.*), денцівки-сопівки, теленки, трембіти, рогу, дутки, дрімби, свирілі [Шухевич 2018, с. 437–445]. Цінним етнографічним внеском В. Шухевича є опис згаданих параметрів засобами місцевої термінології з використанням цілісних тлумачень, здобутих від носіїв регіональних гуцульських традицій. За такою ж методикою вчений описав гуцульські танці, лаконічно проінформувавши, на яких урочистостях і які танці виконують гуцули, а відтак – описавши місцевим діалектом їхні основні танцювальні кроки [Шухевич 2018, с. 446–448]. У розділі «Гуцульські пісні» В. Шухевич опублікував здійснені О. Кольбергом і Ф. Колессою транскрипції гуцульських співаних, танцювальних і полонинських мелодій (65 нотних прикладів), виконаних на скрипці; співаних, танцювальних, полонинських, колядницьких і весільних мелодій, відтворених на флюєрі та сопілці; полонинських сигнальних, однієї похоронної («тужної») і двох домашніх («коло хати») мелодій, награних на трембіті; весільних ладканок і

---

<sup>17</sup> Про таку спільність свідчить детальний опис ученим хореографічної будови танцю і назви його частин.

побутових коломийок, наспіваних гуцулами [Шухевич 2018, с. 449–478]. Після нотних транскрипцій учений помістив значний масив віршових коломийкових текстів до різножанрових гуцульських співанок [Шухевич 2018, с. 479–608].

Важливим етапом дослідження традиційного виконавства і музики гуцулів є пізнання соціо-історичного, культурологічного й етнопсихологічного контекстів їхнього життя і творчості. Цьому слугують наукові статті та розвідки В. Гнатюка, І. Крип'якевича, Г. Хоткевича, літературні твори І. Франка, Г. Хоткевича, С. Вінченза, М. Ломацького, публіцистичні й художні твори П. Шекерика-Дониківа та інших авторів.

Музично-етнографічний доробок Гната Хоткевича значною мірою стосується Гуцульщини. Упродовж пошуково-дослідницької і творчої діяльності у селах теперішнього Верховинського р-ну він вивчав гуцульську традиційну культуру, освоював говір та музику, грав на скрипці в гуцульській капелі, що озвучувала постановки Гуцульського художньо-етнографічного театру<sup>18</sup>. Перманентно накопичуючи етнографічні матеріали, пов'язані з духовною і матеріальною культурою гуцулів, Г. Хоткевич одразу ж втілював ці знання у власній драматургічній, літературній та публіцистичній творчості, що сприяло успішному й глибинному проникненню в традицію та психологію її носіїв. Як письменник і драматург, Г. Хоткевич присвятив Гуцульщині дві повісті, два цикли оповідань [Хоткевич 1966], шість театральних п'єс [Хоткевич 2005], котрі є цінними джерелами для комплексного пізнання гуцульських традицій. На жаль, досі не опубліковано «Новели з гуцульського життя», «Матеріали про звичаї, побут гуцулів» та листування вченого-митця із М. Сумцовим із приводу організації гуцульських автентичних концертів<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> У 1910 р. Г. Хоткевич разом із мешканцями гуцульських сіл Красноїля та Жаб'є заснував Народний Гуцульський етнографічний Театр, в якому був драматургом, режисером і музикантом [Супрун-Яремко Н. 1997, с. 128–134].

<sup>19</sup> Матеріали про звичаї, побут гуцулів, зібрані Гнатом Хоткевичем. Львів, Центральний державний історичний архів (ЛІЦІА), фонд 688, оп. 1, справа 251. 174 с.; Лист Г. Хоткевича до М. Ф. Сумцова про влаштування автентичного гуцульського вечора. Центральний державний

Зразки різних жанрів усної словесности, важливі архівні свідчення, юридичні документи збирав на Галицькій Гуцульщині, а згодом публікував у львівських часописах та власних тематичних збірниках Іван Франко, епізодично перебуваючи там упродовж 1880–1914 рр.<sup>20</sup> Деякі хронікальні перекази з життя окремих персоналій, почуті І. Франком від старших гуцулів, лягли в основу його оповідань і повістей [Франко 1923].

Наприкінці XIX – у першій чверті XX ст. Гуцульщину активно вивчав етнолог Володимир Гнатюк. Зафіксовані під час власних експедицій та через листування з гуцульськими кореспондентами коломийки, коляди, зразки народних пісень і усної прози він друкував у тематичних збірниках Львова [Гнатюк 1903], [Гнатюк 1905–1907], [Гнатюк 1909], [Гнатюк 1914], [Гнатюк 1919]. Учений присвятив Гуцульщині окремі статті, рецензії (на монографії Р. Кайндля та В. Шухевича) і нарис «Причинки до пізнання Гуцульщини» [Гнатюк 1917, с. 1–45], порушуючи актуальні проблеми етнографії, географічного регіонування, умов та безпеки життєдіяльності горян тощо. На основі аналізу матеріалів, що збирались у різних регіонах України, В. Гнатюк сформулював низку висновків, зокрема щодо гуцульських коляд, які зачислив до найархаїчніших жанрів.

Дослідженням соціально-історичних процесів формування й утвердження життєдіяльності гуцулів займався історик Іван Крип'якевич, присвятивши цій темі принаймі дві праці: «Історія Гуцульщини» (1923) та «З історії Гуцульщини» [Крип'якевич 1923]. Спираючись на археологічні знахідки, історичні факти, архівні матеріали, мапи й свідчення мандрівників, учений охарактеризував географічні, побутові, демографічні та етнічні особливості заселення сучасних гуцульських теренів у період XV–XIX століть. Також І. Крип'якевич висвітлив найважливіші геополітичні події, що відбувались у цей час у Галичині, Буковині, Закарпатті, оцінивши їхній вплив і наслідки для Гуцульщини. Учений відстоював

---

історичний архів України. Фонд 2052, опис 1, справа 1287; Гуцулы и Гуцульщина. *Украинская жизнь*. Москва, 1913. № 10. С. 57–78.

<sup>20</sup> Збірку І. Франка «Галицько-українські народні приповідки» опубліковано в часописі «Етнографічний збірник» [Франко 1901–1910].



приналежність гуцулів до українського етносу, критикуючи теорії щодо їх іноетнічного походження.

Цінним джерелом для різнобічного вивчення традиційної культури Гуцульщини є етнографічні нариси та літературні твори Петра Шекерика-Дониківа – корінного носія гуцульських традицій із с. Голови Жаб'ївського (тепер Верховинського) р-ну Івано-Франківської обл., збирача-етнографа, письменника, культурного і громадсько-політичного діяча. Будучи учнем Луки Гарматія – відомого шкільного вчителя зі с. Голови, інформанта і приятеля М. Коцюбинського, І. Франка, В. Гнатюка, В. Стефаніка, Ф. Вовка, – П. Шекерик-Доників розвинув особисті якості носія-інформанта, збирача і дослідника, універсального репрезентанта рідних традицій. В етнографічно-публіцистичних і літературних творах він описував гуцульські обряди та звичаї, важливі громадські події, факти з життя відомих персоналій, пояснював традиційно-усталене розуміння суті певних народних уявлень та повір'їв, знайомив читача з місцевими визначеннями, приповідками, формулюваннями важливих моральних і філософських понять тощо. Засобами неповторної літературної стилістики, базованої на автохтонній гуцульській лексиці та фонетиці, П. Шекерик-Доників висвітлив значний обсяг етнографічної інформації, пов'язаної з особливостями менталітету й психології гуцулів<sup>21</sup>.

Художній напрям щодо висвітлення ментальности, психології, обрядової, звичаєвої та побутової культури гуцулів продовжив і самобутньо розвинув польський письменник Станіслав Вінценз, змалювавши Гуцульщину в епічній тетралогії «На високій полонині» [Вінценз 1997]<sup>22</sup>. Письменник народився, зростав і до 1940 р. мешкав на Гуцульщині, вільно володів українською мовою, її

<sup>21</sup> Зразки гуцульського фольклору у записах П. Шекерика-Дониківа зберігаються в архівних фондах рукописів і фонозаписів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, ф. 29–3, од. зб. 236, 247, 266.

<sup>22</sup> Тетралогія С. Вінценза «На високій полонині» складається із наступних томів: «Правда старовіку» (Варшава, 1938), «Нові часи (Чвари)» (Лондон, 1970), «Листи з неба» (Лондон, 1971), «Барвінковий віночок» (Лондон, 1982).

гуцульським діалектом. Сприймавши світоглядні настанови старших горян, з котрими охоче спілкувався і в середовищі яких виховувався, пізнавши від них «бувальщину» своєї малої Батьківщини, духовні, естетичні, філософські координати її соціуму, С. Вінценз відтворив живі картини окремих родинних, календарних, сезонно-трудова обрядів, епізоди з життя легендарних особистостей, колорит переказів про міфічні персонажі. Трактатування письменником гуцульського епосу, наповненого мудрістю, шляхетністю, красою образного мислення, пожвавило зацікавлення європейців культурою і побутом карпатських горян, зокрема гуцулів, а разом з тим і творчістю С. Вінценза.

Карпатознавчим етнографічним джерелом є публіцистичні твори про Гуцульщину Михайла Ломацького – українського письменника, педагога, етнографа, громадського та культурного діяча, який упродовж десяти років мешкав і вчителював у с. Голови Верховинського р-ну, що над Черемошем. Першою книгою письменника, присвяченою Гуцульщині, є «Заворожений світ» – епічна оповідь у двох частинах, створена на основі гуцульських легенд. Твір містить тексти кількох гуцульських коломийкових співанок, чотирьох коляд, а також словник діалектних слів [Ломацький 2014].

У 30-х рр. ХХ ст. гуцульську музику активно досліджують польські музичні етнографи Міхал Кондрацький (Michał Kondracki) та Станіслав Мерчинський (Stanisław Mierczyński), а танці – український етнохореолог Роман Гарасимчук. У статті «Muzyka Huculszczyzny» («Музика Гуцульщини») М. Кондрацький звертає увагу на своєрідну, прекрасно збережену обрядову та звичаєву культуру гуцулів, котрі, на його думку, є окремим плем'ям, що сформувалось у процесі різночасової та різноетнічної асиміляції предків давньоримських воїнів, і змогло законсервувати свої обряди та звичаї через важкодоступне географічне розташування Карпат і складні умови гірського життя [Kondracki 1935]<sup>23</sup>. Вченого захопили творча фантазія

---

<sup>23</sup> Позиція М. Кондрацького щодо походження гуцулів суттєво відрізняється від тієї, яку обґрунтував І. Крип'якевич в нарисі «З історії Гуцульщини». Складна проблема походження гуцулів дотепер залишається дискусійною.

гуцулів, їх зацікавлення мистецтвом, хист до музики, що виявляються, зокрема, в активному побутуванні традиційних музичних інструментів, діяльності професійних народних музикантів майже у кожному селі, їх високій майстерності та артистичній репрезентативності. Транскрибувавши від скрипалів І. Курилюка «Гавеця» (Верховина), В. Походжука «Генца» (Космач) та Дмитра Захарчука (Микуличин) фрагменти танців «Гуцулка», «Аркан», «Решето», «Голубка», а також награвання на флюєрі й трембіті, М. Кондрацький здійснив їх музично-текстологічний і, почасти, виконавський аналізи, надав музичну й хореологічну характеристики щодо нарощення емоційної енергетики музикантами і танцюристами у процесі відтворення ними конкретних танців. Дискусійним є твердження вченого, що «Аркан» (а не «Гуцулка») є основним танцем гуцулів. Попри певні неточності у визначенні музичної форми «Гуцулки» та її епізодів<sup>24</sup>, на сьогоднішній день стаття польського дослідника вважається першою вдалою музикознавчою розвідкою інструментальної музики гуцулів, базованою на власних нотаціях раритетних тем ключових жанрів.

Експедиційні дослідження і практичні народновиконавські студії С. Мерчинського на теренах Галицької Гуцульщини у 1930-х рр. лягли в основу його праці «Muzyka Nuculszczyzny» («Музика Гуцульщини») [Mierczyński 1965]<sup>25</sup>. До неї увійшла інформація про конструкцію і стрій шести інструментів, також близько 300 нотацій фрагментів різножанрових капельних і сольних інструментальних награвань з гуцульського традиційного репертуару, виконаних провідними музикантами космацько-брустурської, верховинської та верхньонадпрутської традиції. Будучи скрипалем, здатним до навчання усним шляхом, С. Мерчинський переймав гуцульський репертуар у В. Походжука «Генца», І. Курилюка «Гавеця», Д. Захарчука та інших провідних скрипалів – лідерів

<sup>24</sup> Аналізуючи тематизм масштабної «Гуцулки» («гуцулка з козачком»), М. Кондрацький визначив козачкову мелодію «гопака» темою «козака». Згідно з цим твердженням, увесь попередній тематизм композиції мав би бути коломийковим, що не підтверджує зазначена транскрипція М. Кондрацького, козачкові мелодії в якій розпочинаються раніше теми «гопака».

<sup>25</sup> Монографія вийшла в світ у Варшаві під редагуванням Яна Стеньшевського (Jan Stęszewski).

гуцульських капел у 1930-х рр., що дозволило йому скрупульозно і зрозуміло перенести опанований матеріал на ноти. Зважаючи на трансформаційні процеси, які від другої половини ХХ ст. відбувались у гуцульському весільно-обрядовому музикуванні й супроводжувалися заміною певних давніх мелодій на новіші або осучаснені<sup>26</sup>, збірка С. Мерчинського, поруч із нотаціями Ф. Колесси, Р. Гарасимчука та М. Кондрацького, є раритетним джерелом для вивчення і дослідження традиційного інструментального виконавства гуцулів.

Фундаментальною працею з гуцульської хореології є монографія Р. Гарасимчука «Гуцульські танці», створена на матеріалах систематичних польових досліджень народних танців, проведених у 1930-х рр. у понад сорока населених пунктах Галицької Гуцульщини [Harasymczuk 1939]<sup>27</sup>. Автор монографії здійснив структурно-типологічну класифікацію питомих і напливових танців регіону, дослідив їх етимологію, історію, розвиток, функційне призначення,

---

<sup>26</sup> Цю проблему розглянуто в статтях дисертанта [Pawliw 2021, с. 9–11] і [Pawliw 2022, с. 9–12].

<sup>27</sup> Після приходу радянської влади на Галичину опубліковану монографію Р. Гарасимчука було заборонено і вилучено з продажу. У подальшому всі старання вченого перевидати його працю українською мовою були безрезультатними, попри добрі рекомендації та визнання авторитетних науковців, а також використання її матеріалів і структурно-типологічних розробок іншими дослідниками. Це, здійснене Р. Гарасимчуком масштабне дослідження гуцульських танців, а також дві наступні його праці – «Бойківські танці» й «Лемківські танці» – не були опубліковані за його життя. Силами Інституту народознавства НАН України у Львові було видано україномовний машинописний варіант праці Р. Гарасимчука «Народні танці українців Карпат» у двох окремих книгах із гуцульськими [Гарасимчук 2008] та бойківськими і лемківськими танцями. Книгу I суттєво доповнено зібраними вченим матеріалами щодо сюжетних танців новішого (радянського) походження, а також 332-ма нотними прикладами. В опублікованій українською мовою КНИЗІ I немає параграфу «Проба розв'язання проблеми: коломийка і гуцулка» [Harasymczuk 1939, с. 173–177] і розділу «Танці з румунськими елементами» [Harasymczuk 1939, с. 202–238]. Очевидно, враховуючи вимоги радянської цензури, в україномовній версії «Гуцульських танців» (на той час «Народних танців радянської Галичини») Р. Гарасимчук був змушений вилучити ці матеріали і 15 нотних прикладів [Harasymczuk 1939, Melodie taneczne (Dodatek litograficzny), № 229–243], залишивши з 11 лише два танці – «Аркан» і «Сербин», які складають новий розділ «Балансовидні танці» [Гарасимчук 2008, с. 308–327].

локально-традиційні різновиди, детально описав і проілюстрував варіанти форм, танцювальних кроків і фігур, ритмічних рисунків. Поруч із хореографічним дослідженням танців, учений, спираючись на свідчення респондентів, інформацію з архівних і друкованих джерел, здійснив поважний історико-етнографічний екскурс щодо ретроспективи побутування, функціонування, географічного поширення та документування гуцульських танців. Мелодії та ритмічні схеми танців (245 мелодій і 21 ритмічна схема) Р. Гарасимчук помістив у літографічний додаток нотацій інструментальних тем і фрагментів композицій, більшість із яких проілюстровано у кількох або багатьох варіантах. Окрім власноруч занотованих награвань гуцульських скрипалів, сопілкарів і цимбалістів, учений використав окремі нотації гуцульських танцювальних мелодій, зроблені Ф. Колесою, С. Людкевичем, Ф. Биліцьким (F. Yulicki), І. Воробкевичем та П. Бажанським [Гарасимчук 2008, с. 409–583]. Окрім виняткового значення для української та європейської етнохореології, праця Р. Гарасимчука суттєво доповнила нечисленні на той час матеріали щодо інструментального виконавства на Гуцульщині, зокрема на теренах космацько-брустурської традиції,.

У 1955 р. було опубліковано книгу Андрія Гуменюка «Українські народні танці» (мелодії) з їх етномузикознавчим розглядом і нотаціями О. Кольберга, С. Мерчинського, Р. Гарасимчука, Ф. Колесси, А. Гуменюка та інших авторів [Гуменюк 1955]. Нотні матеріали згодом увійшли до збірки А. Гуменюка «Інструментальна музика» [Гуменюк 1972], доповненої новими нотаціями мелодій сюжетних танців, танців інших народів, музики до слухання, серед яких є награвання, зафіксовані від інструменталістів Гуцульщини, Буковини, Закарпаття. Якість нотацій і фольклористична цінність уміщених до книги награвань, на думку дисертанта, є нерівнозначною. Деякі з опублікованих вперше нотацій інструментальної музики Гуцульщини вдало відображають її мелодико-ритмічну і стильову специфіку<sup>28</sup>, проте є й такі, в яких не коректно здійснено

---

<sup>28</sup> Мелодії «Коломийка» і «Гуцулка» з матеріалів Чернівецького обласного Будинку народної творчості у записі Т. Онопи [Гуменюк 1972, с. 138, №3, в. 1; с. 153, № 2].

метрично-тактовий поділ, порушено логіку фразових побудов і структурування періодів<sup>29</sup>. Віддаленими від гуцульських жанрово-стилістичних канонів є окремі награвання, занотовані від негуцульських виконавців, у т. ч. колективів художньої самодіяльності<sup>30</sup>.

Етномузиколог Олена Мурзіна здійснила одну з перших нотацій цілісної гуцульської композиції, виконаної на цимбалах, що послугувало ґрунтом для написання дослідницею статті «Деякі спостереження над народною інструментальною музикою гуцулів» [Мурзіна 1960].

Різноаспектне дослідження Гуцульщини провів етнограф Іван Сеньків, спершу в умовах експедиційно-польової роботи (1930 рр.), а після Другої Світової війни – на базі комплексно-етнографічного аналізу власно здобутих та опублікованих джерел. У своїй монографічній праці «Гуцульська спадщина» вчений звернувся до проблематики етнографічних меж, чисельности населення, походження назви «гуцул», гуцульського говору, ознак карпато-балканського культурного споріднення, висвітлив традиції гуцульської обрядової та побутової культури, систематизував наукові студії щодо регіону, навів приклади переосмислення гуцульського традиційного мистецтва діячами української академічної культури [Сеньків 2014].

Найвагоміший внесок у дослідження гуцульської традиційної музики зробив етноінструментознавець Ігор Мацієвський. Наукову діяльність він розпочав у 1960-х рр., будучи студентом Львівській консерваторії, і продовжив в аспірантурі Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії ім. М. Черкасова, де

---

<sup>29</sup> Згідно з припущенням дисертанта, із зазначеними хибами А. Гуменюк транскрибував п'єси для слухання «Вівчар вівці загубив» і «Гуцульська весільна мелодія», виконані В. Грималюком «Могуром» [Гуменюк 1972, с. 316–319]. На таку думку наштовхнуло порівняння зазначених нотацій із відеозаписами створених і виконаних В. Грималюком композицій для слухання.

<sup>30</sup> Прикладами не властивих для канонів гуцульської стилістики награвань «до танцю» є «Гуцулка», транскрибована від скрипаля з Львівщини В. Мартинова [Гуменюк 1972, с. 201, № 83], а також нотація фрагменту «Гуцулки» з репертуару народного самодіяльного ансамблю «Чорногора» м. Львова [Гуменюк 1972, с. 153, № 1].

захистив кандидатську дисертацію «Гуцульські скрипкові композиції» [Мацієвський 1970]. У цій праці вчений аргументував структурно-семантичну значущість і високохудожню естетику традиційних жанрів «для слухання», створених і виконуваних гуцульськими народнопрофесійними скрипалями. Розгорнуті й важливі для фольклористики, композиторської практики та мистецтвознавства висновки І. Мацієвський зробив унаслідок різноаспектного дослідження традиційного скрипкового виконавства Гуцульщини, виокремивши в ньому такі питання, як: 1) класифікація форм гуцульської народної інструментальної музики; 2) характеристика основних рис гуцульського скрипкового виконавства, зокрема виконавської стилістики і техніко-виразових засобів; 3) виявлення скрипково-виконавських шкіл на Гуцульщині й поглиблене дослідження однієї з них – Черно-Черемоської (Верховинський район Івано-Франківської обл.); 4) транскрибування, жанрова систематика, музично-текстологічний і виконавський аналізи низки гуцульських цілісних скрипкових композицій «для слухання»; 5) визначення поняття, типів і функцій програмності в народноінструментальних жанрах; 6) формотворчий процес у зв'язку з імпровізаційністю; 7) основні композиційні принципи та структурні схеми гуцульської скрипкової музики. У процесі написання дисертації І. Мацієвський послуговувався найсучаснішими методами дослідження народної музики, які переорієнтував із пісенного на інструментальний фольклор, а згодом сформулював як системно-етнофонічний метод. Принципово важливими для цього методу є нові вимоги щодо нотування музичного матеріалу, які уможливили його деталізовану фіксацію способом так званої синтезуючої (у вигляді дворядкової партитури) транскрипції. Вчений задекларував методологію комплексного вивчення традиційної інструментальної музики локальних традицій, на яку дотепер спираються у своїх студіях послідовники його етноінструментознавчої школи. Однією з унікальних у світовому масштабі етноінструментознавчих праць І. Мацієвського, єдиною антологією, в якій досліджено всі традиційні музичні інструменти гуцулів, є фундаментальна монографія «Музичні інструменти гуцулів» [Мацієвський 2012]. Вона містить загальні історико-етнографічні відомості про Гуцульщину, великий каталог

інформантів – музикантів і майстрів-виготовлювачів, дані про конструкцію, ергологію, функціонування, локальні різновиди понад 200 видів і підвидів музичних інструментів, транскрипції цілісних сольних і ансамблевих композицій. Важливими є розвідки І. Мацієвського [Мациевский 1972а], [Мациевский 1972б], в яких учений характеризує музичний аспект жанру «Гуцулка» і специфіку його формотворення.

Справу вивчення гуцульського скрипкового виконавства продовжила Вікторія Мацієвська, обравши об'єктом дослідження виконавську діяльність низки скрипалів галицького, буковинського та закарпатського регіонів Гуцульщини, а також пройшовши певний період навчання у деяких носіїв скрипкової традиції. У кандидатській дисертації [Мациевская 2002] дослідниця надала деталізовану характеристику виконавського мистецтва традиційних гуцульських скрипалів-професіоналів як музичного феномену в цілісному етнокультурному контексті. Їхню діяльність В. Мацієвська вивчає у системі усієї традиційної культури гуцулів, диференційовано визначаючи скрипкове виконавство і музику на регіональному, психологічному, світоглядному рівнях, також аналізуючи участь визначних музикантів в обрядах, ритуалах, неприурочених формах традиційного музикування. Головними респондентами у студіях І. та В. Мацієвських були Василь Грималюк «Могур» (1920–1998), визнаний корифей серед традиційних гуцульських музикантів (Верховинщина), та брати Прилипчани – Лук'ян (1928–1994), Спиридон (1923–2010) і Кирило (1919–2003), відомі як знамените тріо скрипалів із села Сарата Путильського р-ну Чернівецької обл. (Буковина). Важливим пунктом дисертаційної роботи В. Мацієвської є розгляд етнопедагогічних принципів видатних майстрів-виконавців, який авторка здійснила, індивідуально навчаючись у В. «Могура» та С. Прилипчана упродовж доволі тривалого періоду, також ситуативно музикуючи разом із деякими іншими гуцульськими скрипалями в середовищі їхніх традицій. Це дозволило дослідниці визначити ряд естетичних, музично-теоретичних, поведінкових і музично-дидактичних уявлень носіїв гуцульської традиційної скрипкової культури, їхніх професійних поглядів на виконавську та етнопедагогічну практики.



Комплексно дослідив бойківські та гуцульські сопілкові традиції етноінструментознавець Богдан Яремко, спираючись на власний фонд, створений ним в експедиційно-польових умовах у середовищі носіїв народнопрофесійного пищавкового (Бойківщина), флоєрового/фояркового, денцівкового, керамічно-зозулевого та окаринового (Гуцульщина) виконавства. У кандидатській дисертації «Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття)» [Яремко 1994] вчений систематизував і проаналізував зібрану ним інформацію щодо технології виготовлення бойківських безсвисткових шестиотворних «пищавок», їхніх конструкції, строю, звукоряду, аплікатури, особливостей звуковидобування, динамічних характеристик звучання, специфіки функціонування в середовищі традиції. Окремий розділ дослідження присвячено майстрам-виготовлювачам і виконавцям, розгляду їх репертуару, аудіозафіксованого і транскрибованого дослідником у 1980–1995 рр. Підсумком тривалих студій сопілкового виконавства бойків та гуцулів стали опубліковані Б. Яремком три навчальні посібники і монографія [Яремко 1997], [Яремко 2003], [Яремко 2014]. У 1994 р. вчений започаткував фольклористичний аудіоцикл «Славетні музиканти Гуцульщини (космацько-шепітська традиція)», а в 2000 р. у с. Космач відкрив зимово-літню Школу традиційного музичного виконавства ім. Василя Могура, яка функціонувала кілька років, поки мала матеріальну підтримку. Дещо пізніше Б. Яремко зайнявся реконструкцією пантеону визначних скрипалів цієї традиції, наслідком чого стали опубліковані в 2000-х рр. статті про життєдіяльність Василя Вардзарука «Якобишина» [Яремко 2007], Василя Пожоджука «Генца» (1899–1991) [Яремко 2005], Дем'яна Линдюка «Попиччина» (1919–1959) [Яремко 2018], Юрія Книшука «Штудера» (1927–2007) [Яремко 2011], Івана Лабачука «Шевчука» (1927–2009) [Яремко 2019], Кирила Линдюка «Вітишина» (1929–2003) [Яремко 2008] та мультиінструменталіста Петра Грималюка (1949–2021) [Яремко 2019, с. 174–175]. Статті й польові аудіозаписи Б. Яремка слугують основним матеріалом для дослідження дисертантом репертуару й виконавської стилістики скрипалів старшої і середньої генерацій зазначеної традиції.

Певний внесок в етноінструментознавство українських Карпат зробила колега і дружина Б. Яремка, Надія Супрун-Яремко, узагальнивши на базі досягнень Г. Хоткевича в галузі кобзарства його внесок у вітчизняну системну органологію [Супрун-Яремко 2010б, с. 72–80]. Пізніше, маючи великий досвід спільної із чоловіком експедиційно-польової роботи в різних етнографічних регіонах, зокрема на Гуцульщині, Бойківщині та Кубані, Н. Супрун-Яремко дослідила життєдіяльність трьох яскравих скрипалів верхньонадпрутської традиції [Супрун-Яремко 2010д, с. 479–484], [Супрун-Яремко 2016в, с. 93–100], [Супрун-Яремко 2017, с. 260–268].

В етноінструментознавчих статтях носія гуцульської традиції, майстра музичних інструментів і віртуозного виконавця на них, етноорганолога Михайла Тимофіїва розкрито етимологію певних гуцульських ідіофонів та аерофонів, особливості їх конструкції, ергології, функціонування. Цікавими є інформація про специфіку конструкції, акустичні параметри, стрій музичних інструментів, також власні спостереження щодо виконавської стилістики, якими вчений ділиться під час конференційних виступів і майстеркласів. М. Тимофіїв здійснив аудіозапис гри космацького скрипаля І. Менюка, а відтак нотні транскрипції награвань цього музиканта. В енциклопедичній статті «Гуцулка» дослідник охарактеризував функціонування жанру на теренах Коломийщини, описав її давніші назви, специфіку хореографічної будови, музичну структуру, імена найвідоміших виконавців, надав інформацію про студійно аудіозафіксовані зразки танцю від музикантів із сіл Мишин і Печеніжин [Тимофіїв 2006]. М. Тимофіїв є автором кількох новаторських розробок щодо конструкції музичних аерофонів (зокрема хроматичної фрілки) та навчальних програм гри на фрілці й сопілці. Вчений досліджує історію музичної традиції с. Мишин і довколишніх сіл.

Важливими для вивчення традиційної інструментальної музики бойків, гуцулів і лемків є монографічні праці Михайла Хая: «Музика Бойківщини» [Хай 2002], «Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)» [Хай 2011а], «Українська інструментальна музика усної традиції» [Хай 2011б]. Дослідник звертається до таких фундаментальних і маловивчених тем, як походження, структура і регіональна специфіка традиційної інструментальної музики, народні

музичні інструменти в традиції українців, жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації, поняття етнічного звукоідеалу, науково-виконавська реконструкція народної інструментальної музики, специфіка вивчення конкретного регіонального стилю чи явища (кобзарства і лірництва). У третій розділ книги «Українська інструментальна музика усної традиції» вчений вмістив транскрипції інструментальної музики різних жанрів, аудіозафіксованих у сольній та ансамблевій формах від традиційних виконавців різних історико-етнографічних груп України, в тому числі й Гуцульщини [Хай 2011б, с. 48–333].

В експедиційному і науково-дослідницькому доробку львівського етноінструментознавця, виконавця-реконструктора та колекціонера Любомира Кушлика є чимало інформації про бойківські та гуцульські традиції скрипкового виконавства. Це аудіозаписи збирацьких сеансів із мультиінструменталістами, в т. ч. скрипалями Галицької і Буковинської Гуцульщини, етноінструментознавчі статті за матеріалами власної експедиційно-польової роботи [Кушлик 2000]. У своїх статтях дослідник висвітлює конструкцію, ергологію та звукові властивості низки музичних інструментів, репертуар музикантів, фактурні й стильові особливості їхньої гри. Цікавим видом діяльності Л. Кушлика є просвітницька робота, пов'язана з публічними демонстраціями традиційних інструментів різних історико-етнографічних регіонів України із власної унікальної колекції, під час яких вчений популярно розповідає про ці інструменти, супроводжуючи розповіді грою на них.

У статті композитора Богдана Котюка «Музиканти весільних капел космацької традиції» [Котюк 1991] вперше наведено імена близько сотні персоналій весільних музикантів-професіоналів космацько-брустурської традиції. Базуючись на опитуваннях космацьких респондентів, дослідник встановив приблизні роки життя й активного капельного музикування відомих космацьких інструменталістів середини ХІХ–кінця ХХ ст., згрупувавши їх у п'ять генерацій; окреслив географію весільного музикування космацьких весільних капел і зони їхнього репертуарного та

стильового впливу<sup>31</sup>; навів факти переймання традиційного репертуару між музикантами різних поколінь; виявив, які саме музичні інструменти входили до складу космацьких весільних капел у різні часові періоди. Б. Котюк диференціює поняття «генерація» та «покоління», вбачаючи у першому «період історії та процесу становлення й утвердження нових яскравих творчих індивідуальностей» [Котюк 1991, с. 28], а в другому – «окремих етап у процесі передачі традиції від носіїв до послідовників» [Котюк 1991, с. 28]. Для означення змін, які відбуваються у кількісному і якісному складах музичного інструментарію весільних капел, дослідник пропонує вирізнити ще одне поняття – «стадії», яке «в певній мірі деталізує й уточнює етапи процесу становлення та змін генерацій» [Котюк 1991, с. 29]. Попри деякі неточності щодо дат і імен, Б. Котюк системно охарактеризував «родовід» музикантів потужної і на той час ще маловивченої традиції, заклавши базу й імпульс для наступних поглиблених студій.

Різномасштабне вивчення традиційного ансамблевого виконавства Західної України здійснює етноінструментознавиця Ірина Федун, комплексно систематизуючи і досліджуючи його специфіку, визначену народними музикантами регіональних та локальних зон. Значну експедиційно-пошукову, транскрипційну, аналітичну та інших видів дослідницьку роботу вчена здійснила на теренах Західного Полісся і українських Карпат. У своїх публікаціях І. Федун звертається до питань кількісного і якісного складів, еволюції, функційного призначення та репертуару народноінструментальних ансамблів, розглядає етнопедагогічні методи, вербальну поведінку музикантів, їх взаємозв'язки зі слухачами. Окремий корпус статей дослідниця присвячує визначенню понять традиційний «інструментальний ансамбль» і «жанрологія», етномузикознавчому аналізу певних зразків із виконавського репертуару традиційних інструментальних капел тощо. Результати власної пошукової та науково-дослідницької роботи І. Федун висвітлила у

---

<sup>31</sup> Називаючи традицію космацькою, Б. Котюк, очевидно, орієнтувався на твердження респондентів. У науковий обіг увійшли ще й такі її визначення, як космацько-брустурська, космацько-шепітська або космацько-шепітсько-брустурська, що пов'язано з прагненням охопити в назві її центральний осередок.

дисертації [Федун 2021], залучивши до неї нотні транскрипції та аналітичний розгляд чотирьох цілісних народноінструментальних творів, серед яких масштабна «Гуцулка», зафіксована від весільної капели космацько-брустурської традиції. Дослідниця оперує категоріями теоретичного етномузикознавства, які корелює з фактологічними даними, отриманими від інформантів-практиків та збирачів інструментального фольклору.

Серед досліджень гуцульської традиційної культури першої чверті ХХІ ст. важливими є етнологічні та етноінструментознавчі праці польської етномузикологині Юстини Чаунстки-Клапити. Свою монографію вчена присвятила комплексному дослідженню обряду колядування на Галицькій Гуцульщині, використовуючи джерелознавчі, фактологічно-документальні, порівняльно-аналітичні, історичні та поняттєво-інтерпретаційні методи [Cząstka-Kłapyta 2014]. У додатку до монографії вміщено 38 музичних нотацій, список інформантів, географічний покажчик зафіксованих колядок і колядницьких капел (у вигляді таблиці), а також компакт-диск із відеоматеріалами, здобутими авторкою в процесі фронтальної польової роботи у 2006–2014 рр. на зазначених теренах. Учена торкається репертуару колядницького обряду, інструментального супроводу, визначаючи склад і роль задіяних в обряді музичних інструментів, а почасти і їхню значимість у побуті та віруваннях гуцулів. Із окресленою проблематикою пов'язані один із параграфів монографії [Cząstka-Kłapyta 2014, с. 187–196] та інструментознавча стаття авторки [Cząstka-Kłapyta 2016]. У низці інших публікацій Ю. Чаунстка-Клапита звертається до фактів іноетнічних запозичень у традиційній музиці гуцулів [Cząstka-Kłapyta 2007, с. 51–68], зокрема волоських впливів на музичний фольклор Карпат і Балкан [Cząstka-Kłapyta 2021, с. 321–362].

Аналітичним вивченням гуцульського скрипкового виконавства космацько-брустурської традиції від 2013 р. займається автор цієї дисертації, маючи низку статей такої проблематики: 1) стилістичні особливості інтерпретації основних жанрів гуцульської інструментальної музики традиційними скрипалями зазначеного локусу; 2) формотворення, тематизм, ритмічна й ладова структурованість цілісних

етнотворів, зафіксованих і одноосібно транскрибованих від скрипалів трьох генерацій; 3) виконавська техніка, орнаментика, звукоестетичні якості, комбінаторика, імпровізаційність, досліджені на рівні індивідуальних виконавських стилів; 4) ретроспектива виконавської стилістики на прикладі жанру «Гуцулка».

У блок інструментознавчої літератури увійшли праці, тематика яких пов'язана з дослідженням інструментальної музики, виконавських процесів, історії та еволюції скрипки, особливостями її професійного і кустарного виготовлення, теоретичними й методологічними розробками щодо академічного і традиційного скрипкового виконавства.

Основоположник української національної композиторської школи Микола Лисенко заклав основу української етноорганології, адже вперше опублікував низку статей про українські народні музичні інструменти, їх конструкцію, стрій, походження, еволюцію, репертуар, художньо-виражальні можливості, доповнивши розвідки фрагментарними нотаціями виконуваної на них музики [Лисенко 1955 а, б].

Новим етапом в українському етноінструментознавстві, в т. ч. у дослідженні гуцульських народних музичних інструментів, стала монографічна праця Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» (1930) [Хоткевич 2018]. Як стверджує дослідниця музичної діяльності Г. Хоткевича Н. Супрун-Яремко, системність пізнання музичних інструментів у нгги «виявляється в тому, що кожен з них розглядається, з одного боку, як система, що включає генезу та еволюцію формування конструкції, строю, способів гри і форм функціонування, а з другого, як елемент системи «народна музика», котра належить до вищої системи – «загальнолюдська матеріально-духовна культура» (цит., [Супрун-Яремко 2010б, с. 72]. Системний підхід, що його використав Хоткевич, досліджуючи музичний інструментарій українського народу, за визначенням авторки, включає п'ять методологічних прийомів: *лінгвістичний, літературно-іконографічний, фольклорний, історичний та функціональний*. Спираючись на інформацію, зібрану з різногалузевих, різночасових та різномовних джерел, Г. Хоткевич простежив етимологію, генезу, будову, специфіку та середовище побутування 60-ти музичних

інструментів, зокрема надав відомості про гуцульські музичні інструменти, котрі до того часу в літературі ще не були згаданими.

Етноінструментознавчі студії класика української етномузикології Климента Квітки містять скрупульозно задокументований на базі власних пошуково-збирацьких сеансів і детально охарактеризований за етномузикознавчими параметрами матеріал, також цінні поради та концептуальні розробки щодо комплексного дослідження музичного інструментарію в цілісній системі народної традиційної культури. К. Квітка запропонував і частково апробував етнофонічний метод дослідження народних інструментів і традиційної інструментальної музики, який згодом став підґрунтям для формування в науковому середовищі Ленінградської (тепер СПб.) етноінструментознавчої школи системно-етнофонічного методу. Принциповою умовою для використання етнофонічного методу, як уважав К. Квітка, є вивчення об'єктів традиційної культури (музичного інструмента, виконавця, музики) в контексті конкретного історико-етнографічного середовища з урахуванням їх локально-традиційних та індивідуально-виконавських особливостей побутування. Особливої уваги заслуговують розроблені вченим і детально викладені в працях програми з вивчення діяльності і побуту традиційних музикантів [Квітка 1924], [Квітка 1973, с. 262–276], [Квітка 1973, с. 327–344].

Широкий спектр етноінструментознавчих студій охопила відома білоруська етноорганологиня Інна Назіна, вирішивши у своїх працях низку наукових завдань, пов'язаних із генезою, конструкцією, ергологією, способами виготовлення, локальними відмінностями, міжетнічними аналогіями та ареалом поширення білоруських музичних інструментів, манерами гри на них, жанрами інструментальної музики локальних традицій, репертуаром народних інструменталістів [Назіна 2008]. З-поміж дослідження багатьох музичних інструментів значної уваги вчена надала народним методам виготовлення скрипки, її кустарним різновидам, тембрально-звуковим властивостям, розглядові традиційних манер гри скрипалів білоруського Полісся.

Різноаспектними є студії музичноінструментальних традицій Польщі, Литви та України етноінструментознавців Яна Стеньшевського і Пйотра Даліґа. Ян Стеньшевський досліджував історичні, теоретичні та виконавські аспекти польської народної музики, світогляд її носіїв, історію та функціонування скрипки у польській традиції. Важливими для дослідників Гуцульщини є стаття вченого, присвячена життєвому і творчому шляху С. Мерчинського, а також відредагований та підготовлений ним до друку монографічний рукопис С. Мерчинського (польською мовою) «Музика Гуцульщини». П. Даліґ є автором масштабної монографії і низки наукових статей, у яких розкрито історію та особливості функціонування традиційного цимбального виконавства у польській культурі. Вчений охарактеризував усі відомі типи польських народних цимбалів, дослідив специфіку їх строю, тембрально-акустичних параметрів, сольного та ансамблевого застосування в традиційному середовищі. Окрім того, автор висвітлив творчі шляхи, репертуар, особливості виконавської техніки та індивідуальних інтерпретаторських стилів 65-ти традиційних цимбалістів різних регіонів II Речі Посполитої. Монографія *Symbaliści w kulturze polskiej* включає нотні транскрипції та відеозаписи, здійснені П. Даліґом у процесі експедиційно-польової роботи. Ці матеріали вченого уможливили здійснення порівняльного аналізу окремих етнотворів спільних жанрів у виконанні цимбалістів польських традицій і скрипалів та цимбалістів гуцульської космацько-брустурської традиції. Корпус інших своїх наукових праць П. Даліґ присвятив таким важливим аспектам функціонування музичних традицій, як їх еволюція, зміни, відродження.

У монографії етноінструментознавчині Єви Даліґ *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce* досліджено параметри та історію 11 типів народних скрипкових хордофонів, які побутують у Польщі [Dahlig 2001]. Отримана з цих праць інформація про конструкцію, способи виготовлення і тембрально-акустичні якості народних хордофонів (усього авторка опрацювала 232 інструменти) дозволяє виявити міру споріднености гуцульських скрипок кустарного виробництва з польськими традиційними скрипками-довбанками і скрипками клеєними, а відтак



визначити певні паралелі між функціонуванням скрипки в гуцульських і гуральських традиціях.

Інструментальне, зокрема скрипкове традиційне виконавство Поділля досліджувала етномузикознавчиня Раїса Гусак [Гусак 1995], [Гусак 1990] і Роман Нярба [Нярба, 2005].

Наукову реконструкцію традиційного виконавства скрипалів Рівненсько-Волинського Полісся здійснила етноінструментознавчиня Вікторія Ярмола [Ярмола 2014]. У своїй дисертаційній і монографічній роботах дослідниця спирається на здобуті нею та іншими фольклористами експедиційні матеріали. До них належать транскрибовані й систематизовані авторкою етнотвори, виконані автентичними носіями колись активно функціонуючої традиції, спостереження й опис процесів їхньої гри. Усе це уможливило комплексно вивчити традиційне виконавство регіону в тріаді «інструмент, виконавець, музика», дослідити технологію виготовлення народних поліських скрипок, стрій, постановку рук виконавців [Ярмола 2008], склад і специфіку функціонування ансамблів [Ярмола 2011], репертуар [Ярмола 2015], [Ярмола 2017], методи навчання та основні етапи етнопедагогічного процесу [Ярмола 2007]. У своїх подальших наукових публікаціях дослідниця продовжує вивчати західнополіську інструментальну традицію, зокрема конструктивні особливості та специфіку побутування певних аерофонів, висвітлення життєдіяльності народних професіоналів.

Дослідження традиційних аерофонів і виконавства на них у пастівницьких традиціях України проводять учні М. Хая – Надія Ганудельова (традиційні пастівницькі аерофони Закарпаття) [Ганудельова 2011] і Ярина Товкайло (сопілкові інструменти України) [Товкайло 2020]. Публікації обох дослідниць опосередковано пов'язані зі скрипковим виконавством гуцульських традицій, адже більшість пастівницьких награвань на аерофонах є в репертуарі місцевих традиційних скрипалів – аматорів і народних професіоналів.

У монографії композитора, скрипаля і педагога Вадима Стеценка *Методика навчання гри на скрипці* [Стеценко, 1974 (I ч.); 1982 (II ч.)] сформульовано поетапні методи навчання гри на скрипці, рекомендовано репертуар для послідовного

розвитку скрипаля, охарактеризовано техніко-виконавські й художньо-естетичні прийоми, штрихи та засоби музичної виразності<sup>32</sup>.

**Блок етномузикознавчої літератури** охоплює студії з проблемних питань походження, структури, синкретичної природи різножанрового репертуару гуцульських традиційних скрипалів (1), мелотипологічні дослідження пісенного фольклору Галичини і Буковини (2), праці з історії етномузикознавства (3).

Музичний україніст Микола Грінченко присвятив низку праць дослідженню усної традиційної культури, зокрема інструментальної музики [Грінченко 1959]. Класифікувавши останню за формою та ритмо-інтонаційною структурою на нетанцювальну й строфічно-танцювальну, вчений окреслив сфери побутування її жанрових груп, серед яких виділив давню та порівняно новішу верстви. До танців давнього походження М. Грінченко зачислив войовничі й мисливські танці та весняні ігри-хороводи, а до новішої – танці коломийково-козачкової і гопаково-козачкової груп. Дослідник наводить ритмічні схеми, характерні для кожної групи, звертаючи увагу на найбільш поширені модифікації базових ритмоформул у мелодіях.

Грунтовні студії «коломийки» зяк жанру дійснювали Ф. Колесса [Колесса 1923, с. 124–130], а згодом – В. Гошовський [1971, с. 142–183]. В окремих статтях музикознавчині Ірини Зінків розглянуто генетичні витоки таких явищ українського фольклору, як коломийкова форма і троїста музика [Зінків 2018]. Терміни *коломийка* і *троїста* дослідниця пов'язує з давньослов'янськими ритуалами, спираючись на два індоіранські корені лексеми коломийка (*коло* – сонце, *май* – кінь) та давньослов'янську генезу лексеми *троїстий*, яку лінгвіст В. Топоров співвідносить із поняттям *тризна* – потрійною жертвою воді, землі, небу [Зінків 2018, с. 9]. Спираючись на писемні свідчення про існування цього обряду в XVI ст., а також на найдавніше зображення ансамблю троїстих музик (картина I пол. XVIII ст., автор –

---

<sup>32</sup> Вартує зауважити, що автор книги розробив і застосував українську термінологію. Першим україномовним методичним виданням із скрипкового виконавства є посібник Лео Портнова [Портнов Л. ?].

Л. Дюмонт), І. Зінків трактує явище троїстої музики в архаїчному та сакральному контекстах.

Зі своєрідною проблематикою пов'язане аналітичне вивчення обрядових жанрів гуцульського пісенного фольклору, які прийнято виконувати з інструментальним супроводом, проте іноді – в суто інструментальних версіях для слухання. Мелодико-ритмічну структурованість колядницьких, веснянкових і весільних наспівів Карпат розглянуто й класифіковано у працях Й. Роздольського та С. Людкевича [Людкевич, 1906], [Людкевич, 1907] і Ф. Колесси [Колесса 1923], [Колесса 1970а]. Мелогографічне і структурно-типологічне дослідження щодо побутування зазначених жанрів здійснювали В. Гошовський [Гошовский, 1971, с/ 50–126], а згодом, на лемківському матеріалі, Ярослав Бодак [Бодак 2011]. Наступним етапом вивчення весільно-обрядових ладканок є статті Юрія Сливинського та Богдана Луканюка, в яких поставлено проблему т. зв. заспівів-зачинів (термін Ю. Сливинського) весільних ладканок. Сформулювавши визначення цих «мікротворів», Ю. Сливинський охарактеризував їх роль у весільному обряді й класифікував за мелодико-ритмічною, ладовою, словесно-тематичною структурою та мелогографією [Сливинський 1991]. Б. Луканюк, назвавши їх терміном-неологізмом «передладканки», доповнив здійснену Ю. Сливинським типологію власними спостереженнями і заувагами [Луканюк 1992].

У розвідці «Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині» Б. Луканюк, базуючись на спогадах респондента В. Грималюка «Могура», описав у загальних рисах сценарій єврейського весілля, традиція якого на Гуцульщині перервалася після Другої Світової війни [Луканюк 1995]. Окрім різножанрових зразків побутового репертуару єврейської інструментальної капели, респондент виконав на скрипці мелодію, що супроводжувала обряд вінчання, яку Б. Луканюк транскрибував, проаналізував і вважає єдиним реконструйованим зразком єврейської весільно-обрядової музики на Галицькій Гуцульщині.

Важливими для коректного транскрибування та аналізу творів пісенного фольклору є методичні розробки Б. Луканюка щодо впровадження практики

«диференціального тактування» [Луканюк 1989], [Луканюк 1991]. Дослідженню часокількісного типу ритмічної організації, а разом із тим новому тлумаченню поняття ритму Б. Луканюк присвятив свою теоретично-методологічну працю «Музичний часокількісний ритм»<sup>33</sup> [Луканюк 2017].

Здійснені Іриною Клименко макроареальні студії обрядових наспівів слов'яно-балтського меломасиву дають змогу розглянути структуру гуцульських коляд, гаївок, весільних ладканок у контексті різнорегіональних структурно споріднених зразків цих та інших жанрів [Клименко 2020], у тому числі на скрипковому аудіоматеріалі [Мерхель, М. – Клименко, І. 2014]. Мелотипологічне дослідження пісенного фольклору Марамарощини здійснила Ганна Пеліна [Пеліна 2017], а мелотипологічний аналіз зразків обрядового фольклору Підляшшя – Лариса Лукашенко [Lukashenko 2023]. Ольга Коломиєць присвятила дві розвідки гуцульському голосінню («приказуванню»), виявивши особливості його структури в контексті загальноукраїнської голосільної традиції [Kolomyuets, 2018a,b].

У працях Ірини Довгалюк комплексно досліджено процеси становлення української фундаментальної етномузикології, а саме: зародження і розвиток фонографування та фоноархівування [Довгалюк, 2016, 2018]; видання монографічних музично-фольклористичних праць [Довгалюк, 2003, 2007, 2013б]; діяльність і науковий доробок видатних фольклористів [Довгалюк, 2013а]. Одну зі статей І. Довгалюк присвятила аналізу етномузикознавчої складової монографії В. Шухевича «Гуцульщина» [Довгалюк, 2007]. Учена визначила дослідницький підхід етнографа, систематизувала поданий до третього розділу монографії музично-етнографічний матеріал, з'ясувала час і спосіб його фіксації та документування, авторство нотних транскрипцій, наголосила на актуальності й значимості праці В. Шухевича для сучасної етномузикології.

Ліна Добрянська присвятила низку статей фольклорному архіву ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка [Добрянська, 1997а,б; 2001; 2003, 2017], висвітленню наукової діяльності класиків львівської етномузикології [Добрянська, 2008, 2009,

---

<sup>33</sup> Уперше термін «часомірний» або «часокількісний» ритм використав К. Квітка [Квітка 1973, с. 42].

2013], окремим питанням мелотипології [Добрянська, 2004]. Дослідниця простежила історію заснування фольклорного кабінету Львівської консерваторії, проведення перших експедицій його співробітників (у т. ч. на Гуцульщину), збирацький доробок О. Ошуркевича, В. Гошовського, Я. Шуста, Ю. Сливинського, П. Зборовського [Добрянська, 2006, 2010, 2011]. У розвідках, здійснених у співавторстві І. Довгалюк і Л. Добрянської, підсумовано стан української етномузикології кінця ХХ–початку ХХІ ст. [Добрянська, 2021].

**До блоку музикознавчої літератури** належать музично-історичні та музично-теоретичні студії українських музикологів. Праці С. Людкевича [Людкевич 1976], Я. Якуб'яка [Якуб'як 1999], Олександра Козаренка [Козаренко, 2000], Н. Супрун-Яремко [Н. Супрун-Яремко 2014], Ольги Катрич [Катрич 2000], у яких проаналізовано особливості формотворення, фактури, драматургії та стилістики творів українських і зарубіжних композиторів, слугували науково-методичним підґрунтям для формування методики етномузикознавчих аналізів етнотворів, транскрибованих від гуцульських інструменталістів. Концептуально важливими для аналізу інтерпретацій етнотворів гуцульських музикантів, визначення й характеристики їхніх індивідуальних виконавських манер і стилів, є здійснені О. Катрич дослідження теоретичних і естетичних аспектів індивідуального стилю музиканта-виконавця, стильових аспектів музично-виконавської інтерпретації, поняття стильового «архетипу» в композиторській і виконавській творчості, інших, пов'язаних із поняттям стилю [Катрич 2000].

### 1.3 Науковий апарат дослідження

Системно-комплексне дослідження гуцульського традиційного скрипкового виконавства складається з чотирьох етапів – підготовчого, експедиційно-польового, транскрипційного та дослідницького, – для кожного з яких дисертант застосовував відповідні методи і підходи. Перший, **підготовчий етап** включає: ознайомлення з історією, етнографією та музичною культурою Гуцульщини, народною інструментальною культурою Галицької Гуцульщини, діяльністю інструменталістів

та інструментальних капел минулого; наведення контактів із сучасними носіями традиції; корекцію існуючих і укладення власних експедиційних питальників; розробку концепції та організацію експедиційних робіт на теренах космацько-брустурського регіону. Цей етап конкретизується такими завданнями:

1) знайомство з наявними відомостями щодо історичних, демографічних, побутових, соціокультурних та політичних обставин, за яких формувалось населення досліджуваного регіону;

2) опрацювання архівної, наукової та художньо-публіцистичної літератури, в якій зафіксована інформація щодо побутування традиційної, зокрема інструментальної, музики на теренах Гуцульщини та суміжних з нею регіонів;

3) ознайомлення з гуцульськими народними обрядами та звичаями, також – творами художньої літератури і декоративно-ужиткового мистецтва;

4) визначення ролі інструментальної, зокрема скрипкової, музики в гуцульському етнокультурному середовищі та його локальній космацько-брустурській традиції;

5) вивчення аудіовізуальних, рукописних та друківаних архівних матеріалів, здобутих етномузикологами під час здійснення експедиційно-пошукової роботи в поселеннях означених регіону та локусу;

6) розвідкова робота, спрямована на отримання і зведення даних про діяльність гуцульських музикантів та їхніх інструментальних капел в ареалі космацько-брустурської традиції;

8) ознайомлення – наживо і в записах – з репертуаром гуцульських традиційних скрипалів та інструментальних капел Галицької Гуцульщини і, окремо, її космацько-брустурського локусу;

9) корекція питальників із розробкою плану роботи з респондентами; документування даних щодо середовища, виконавців, загальних фольклористичних (комплексно-етнографічних) і вузько-спеціалізованих (тематичних) завдань майбутнього дослідження; укладення дисертантом власних питальників відповідно до поставлених завдань;

10) розробка концепції системної експедиційно-польової роботи, що включає сформулювання загальних і спеціалізованих завдань, методики та принципів їх виконання;

Другий, **експедиційний** етап конкретизувався пізнанням локальної специфіки космацько-брустурської музичної, зокрема скрипкової, традиції в середовищі її функціонування. З цією метою було здійснено 15 комплексно-етнографічних і тематичних<sup>34</sup> експедицій у населених пунктах космацько-брустурської та трьох сусідніх із нею традицій – мишинсько-печеніжинської, верховинської та верхньонадпрутської. Мета комплексно-етнографічних експедицій полягала у визначенні сучасного стану побутування видів гуцульського фольклору й скорегуванні наукового погляду на інструментальну гру в середовищі традиційних музикантів. Тематичні експедиції передбачали проведення в реальних умовах спілкування з респондентами типових збирацьких сеансів, під час яких здійснювалося документування графо-, аудіо- та відео- музично-етнографічної інформації, що включала низку важливих питань, пов'язаних із комплексним пізнанням традиційного скрипкового виконавства за такими пріоритетними позиціями: 1) історія функціонування окресленої музичної традиції; 2) життєпис і творчість яскравих її репрезентантів; 3) етноорганологічні характеристики капельних музичних інструментів; 4) репертуар конкретних музикантів; 5) технічний та художньо-естетичний рівень їхньої гри; 6) загальногуцульські, локально-традиційні та особистісні критерії щодо визначення професіоналізму в скрипковій грі; 7) засади етнопедагогіки; 8) своєрідність гри і поведінки народних інструменталістів в різних умовах, обставинах, формах і жанрах музикування: під час обрядових і необрядових дій; сольних і гуртових виступів – у приміщенні, надворі, в середовищі або за межами рідної традиції; гра для себе, для слухання, до співу, до танцю.

---

<sup>34</sup> Дисертант спирається на концепцію етноорганофонічних експедицій, розроблену І. Мацієвським і висвітлену в статті: [Мацієвський 2002, с. 40–57].

Комплексно-етнографічні експедиції дисертант здійснював згідно з методологічно-методичними вимогами українського етноінструментознавства: у 2014 р. – спільно з фахівцем-етномузикологом, у 2010, 2016, 2018 рр. – із кореспондентами гуцульського фольклору, котрі мешкають у середовищі досліджуваної та сусідніх із нею традицій. Проведення експедиційно-польової роботи під керівництвом досвідченого фольклориста й за активної участі місцевих кореспондентів сприяло тому, що дисертант зафіксував зразки інструментального, пісенного та прозового фольклору, виявив функційну спрямованість, структуру, художньоестетичні риси низки жанрів традиційного гуцульського обрядового та побутового мистецтва. Сім тематичних експедицій дисертант проводив одноосібно, дві – разом із етноінструментознавцями (2013 і 2018 рр.), і дві – з місцевими традиційними музикантами-кореспондентами.

Методичною основою для проведення комплексно-етнографічних і тематичних експедицій послуговували наукові принципи дослідження традиційної музичної культури, сформульовані К. Квіткою та спроектовані на етноінструментознавчу проблематику І. Мацієвським. Суть цих принципів полягає у вивченні фольклорного артефакту (інструмент, жанр, твір, стиль гри) синхронно з пізнанням контексту його функціонування в конкретному етнокультурному середовищі та системи взаємозв'язків з іншими традиційними жанрами. Зокрема, для з'ясування ролі весільнообрядових, колядницьких та полонинських жанрів інструментальної музики в процесі проведення обрядодії і їх взаємозв'язку зі співом, танцем, прозою у синкретичних жанрах «Бервінкова», «Надобридень», «Плес», «Круглек», «Аркан», «Чабан», дисертант у 2010 і 2016 рр. долучився до музикантів автентичної інструментальної капели під час обслуговування ними весільного обряду, а в 2018, 2019, 2021 рр. відвідав обряд колядування. Опитування респондентів здійснювалось згідно з вимогами сучасної Львівської музично-фольклористичної школи, які конкретизуються використанням наявних (К. Квітка, Б. Луканюк, Б. Яремко, І. Федун, В. Ярмола) і розробкою спеціальних (Б. Яремко, Н. Супрун-Яремко, І. Федун, Я. Павлів) запитальників. Дисертантом



застосовано дедуктивний і когнітивний (участь в обслуговуванні весільного обряду) підходи до пізнання та освоєння традиційних обрядів і музики.

Окремі збирацькі сеанси було присвячено з'ясуванню вузько-спеціалізованих питань за спеціально розробленими запитальниками, спроектованими на інтерв'ю з конкретно визначеними респондентами. Їх структурування визначалося залежно від типу проблематики, рівня ознайомлення з нею дисертанта, характеру співрозмовника тощо. Так, для ретроспективного вивчення музичного середовища, з'ясування біографії, репертуару, професійної самоідентифікації конкретного музиканта, його критичних поглядів на гру інших музикантів й музичні стилі частково застосовувались питальники К. Квітки та І. Федун, послідовний ланцюжок питань у яких структуровано за принципом «від загального до окремого». Дослідження виконавської проблематики зумовило корекцію питальників Б. Яремка, Б. Луканюка та Вікторії Ярмоли. Вузько-конкретизовану виконавську тематику дисертант вивчав через інтенсивне занурення в суть проблеми і спрямування респондента в річище цілеспрямованої розмови на такі заздалегідь визначені теми, як акустичні та звукоестетичні якості скрипки, сублокальне побутування інструментальних жанрів, тематизм і формотворення етнотворів, техніка гри, індивідуальні звукоестетичні погляди, капельмейстерський досвід, конструктивна, локальна, сублокальна та індивідуальна виконавська стилістика, етнопедагогіка.

**На третьому етапі** здійснено класифікацію та систематизацію аудіозафіксованого матеріалу і транскрибування його окремих зразків<sup>35</sup>. Зібраний під час експедиційно-польових досліджень та архівно-пошукової роботи матеріал дисертант **класифікував** за жанрами традиційної інструментальної музики, що побутують в етнокультурному середовищі Гуцульщини та гуцульсько-покутсько-буковинського пограниччя. Науково-теоретичним підґрунтям

---

<sup>35</sup> Перші спроби дисертанта транскрибувати гуцульські скрипкові награвання відбулися 2010 р., проте методично-обґрунтовану працю над транскрибуванням традиційної скрипкової музики він розпочав з 2013 р. і продовжує дотепер.

для класифікації послужила система жанрового поділу в традиційній українській інструментальній музиці, яку уклала І. Федун [Федун 2021, с. 116–126] на основі жанрової класифікації українського фольклору, розробленої Б. Луканюком [Луканюк 2017, с. 25]. Згідно з цією системою, зафіксовані дисертантом та іншими збирачами награвання скрипалів космацько-брустурської традиції належать до таких жанрів:

1) музика до співу, відтворена у сольній та акомпануючій формах, одноосібно і в капелі: обрядова питома – коляди, «бервінкові», весільні співанки; побутова питома – співанки-хроніки, буденні співанки; побутова напливова – українські пісні, привнесені з інших регіонів Галичини, а також із Буковини, Поділля, Наддніпрянщини, Слобожанщини;

2) музика до танцю: питомі танці колядницького обряду «Плес» і «Круглек»; питомі гуцульські танці («Гуцулка», «Решето»/«Голубка», «Півторак», «Цвечок», «Коромисло»/«Микитка»; танці з румунськими елементами («Аркан», «Чабан», «Волошка», «Румунка», «Сербин»); танці, привнесені з Наддніпрянщини («Козак», «Козачок», «Гопак», «Тропак», «Гайдук», «Джурило», «Джуман»); іноетнічні танці («полька», «чардаш», «сім-сім», «вальс», «дойна», «сирба»).

3) музика до слухання: питомі весільно-обрядові пригри («пригравання до хати», «молоді ідуть до шлюбу»); питомі весільно-обрядові марші («Марш музикантів», «Зустріч весільних гостей», «Ой дай, Боже, в добрий час»); маршоподібні коломийкові мелодії – «привітання музик», «захід музик до хати», «до даровання»; напливові марші, приурочені до весільного обряду та інших урочистостей («Засвіт стали козаченьки», «Гей, наливайте» (у двох версіях), «Ой, у лузі Червона Калина» та інші стрілецькі пісні, виконані у маршовому характері; питомі та напливові мелодії «до співу» і «до танцю» в інструментальному відтворенні для слухання – під час весільного та полонинського обрядів, інших необрядових урочистостей, у звичайних побутових обставинах; полонинські імпровізації на теми гуцульських мелодій «до співу», гуцульських і румунського походження мелодій «до танцю», трембітних сигналів; танцювальні мелодії румунського походження з елементами звукозображальності («Соловейко»); сольні

скрипкові програмні композиції на сюжети, поширені в середовищі Галицької Гуцульщини – «Як вівчар згубив і знайшов вівці», «Як ішов хлопець до дівки» (композиції з програмою першого сюжету базуються на тематизмі полонинських імпровізацій, другого – на звукозображальності, що супроводжує словесну оповідь).

Транскрибований і застосований у дисертаційному дослідженні матеріал не охоплює всі перелічені етнотвори, адже метою роботи є компаративне етномузикознавче дослідження зразків найвагоміших жанрів в репертуарі провідних капельмейстерів космацько-брустурської традиції. Транскрибування дисертант виконував за основними нормативними правилами методики нотування усно зафіксованих награвань, розробленої представниками санкт-петербурзької (І. Мацієвський) та львівської (Б. Яремко, В. Ярмола, І. Федун, Я. Павлів) етноінструментознавчих шкіл, насамперед – за впровадженою І. Мацієвським практикою синтезуючої транскрипції інструментальних етнотворів [Мацієвський 2002, с. 58–91]. Науково-методичним підґрунтям для розроблення ним синтезуючої транскрипції частково послуговували підхід Є. Гіппіуса до транскрибування зразків осетинського пісенного фольклору та теоретичні положення, розроблені Е. Штокманом. Синтезуюча транскрипція конкретизується дворядковою партитурною нотацією награвання, у верхньому, «синтетичному» рядку якої відображено мелодичну лінію та умовні позначення комплексу техніко-виконавських (аплікатура, штрихи, артикуляція) й виразових (мікроінтонування, орнаментика, артикуляція, динаміка) прийомів. У нижньому, «аналітичному» рядку розшифровуються орнаментика, артикуляція та, частково, виконавські прийоми (вібрато, глісандо та ін.). Підхід до структурування метричної акцентуації залежав від особливостей метроритміки транскрибованого етнотвору. Транскрибовані зразки, що звучать в рівномірно-дольному та акцентно-динамічному ритмах, структуровано згідно з нормами академічного нотного письма, а награвання в часокількісному ритмі чи виконані *rubato* – за принципом диференціального тактування в музичних текстах, впровадженого Б. Луканюком для нотацій зразків пісенного фольклору [Луканюк 1989, с. 59–86]. Для фіксації темпу використано

позначення його метрономічного індексу, а в окремих випадках – індексу секундovимірювання конкретних тривалостей.

У верхньому, синтезованому рядку знаки при ключі виставлено за такими нормами: відмова від знаків (дієзів чи бемолів) певної тональності, які у транскрибованому етнотворі не використовуються; зміна типової для тональностей порядковості написання ключових знаків. У нижньому, аналітичному рядку з розшифруванням мелізмів, артикуляції та засобів музичної виразності ключові знаки записано безпосередньо перед тонами, до яких вони належать. Для точнішого позначення звуковисотності застосовано, крім ключових, універсальні знаки інтонування (далі – УЗІ). Ними над тоном позначено його мікро- підвищення або пониження на відносно точно (на слух) визначену величину, меншу ніж півтон. Для зручності фіксації мікроінтонування, УЗІ діє на вказаний звук не одноразово, а впродовж цілого такту. У тих випадках, коли можлива відносно достовірна фіксація динаміки, виконавських штрихів, аплікатури та прийомів артикуляції, їх позначено у синтезованому рядку. Дисертант притримувався специфічних норм щодо фіксації фрагментарного двоголосся, що конкретизуються записом другого голосу лише в тих тактах, у яких він є самостійним (не дублюючим окремі тони).

Фіксацію орнаментики здійснено двома способами: 1) позначенням мелізмів загальноприйнятими значками над синтезованим рядком транскрипції; 2) детальним розшифруванням мелізматичних угруповань у нижньому, аналітичному рядку. Порушення партитурної вертикалі в окремих випадках пов'язане з розбіжністю правил академічної нотації мелізмів (котрі прийнято фіксувати в такті заліганого з ними тону) із поширеною практикою народних скрипалів виконання певного мелізму (одинарного, подвійного чи потрійного форшлагоу) за рахунок останньої тривалості попереднього такту, артикуляційно зв'язуючи його з тоном у наступному такті.

Четвертий етап – **аналітичний**, завданням якого є комплексне етномузикознавче дослідження репертуару та стилістики гри провідних скрипалів-капельмейстерів космацько-брустурської традиції. Із цією метою дисертант застосував низку методів і методичних підходів, сформованих на основі

концепцій К. Квітки, І. Мацієвського, Б. Яремка, Н. Супрун-Яремко, І. Федун та інших учених. Основним методом аналітичного дослідження є сформульований І. Мацієвським **системно-етнофонічний** метод, що передбачає вивчення усіх чинників, пов'язаних із звучанням музичного інструмента й музики в конкретному традиційному середовищі [Мацієвський 2002, с. 31–40]. Термін *етнофонія* вчений запозичив із науково-дослідницької концепції К. Квітки, згідно з якою музичний інструмент є елементом єдиної системи народного художнього побуту та культури, носієм звукового мислення народу<sup>36</sup>. Дисертант проаналізував накопичені під час пошуково-збирацької роботи матеріали, які в сукупності уможливили комплексне вивчення локальної традиції скрипкового музикування в тріаді музикант – інструмент – музика. Серед цих матеріалів: свідчення респондентів щодо історії функціонування традиції (1); пізнання акустичних та конструктивно-технологічних особливостей скрипок і специфіки володіння ними в середовищі традиції (2); біографічні відомості про досліджуваних музикантів (3); аудіовізуально зафіксований від них репертуар (4); інформація про критерії народномузичного професіоналізму та художньоестетичні смаки в локальному середовищі (5); виявлення шкіл традиційних інструменталістів та їхніх етнопедагогічних підходів.

Історію формування та особливості функціонування традиції досліджено **ретроспективним** методом, що дозволив частково з'ясувати хронологію діяльності музикантів чотирьох поколінь, взаємозв'язки між різними поколіннями скрипалів, специфіку безперервних процесів передачі, відтворення, оновлення канонів гри в космацько-брустурському локусі. Художню характеристику індивідуальних стилів гри досліджуваних скрипалів-капельмейстерів надано за допомогою таких методів як: 1) **когнітивний**, суть якого полягає в пізнанні локальної естетики, термінології, критеріїв професіоналізму; 2) **емпіричний**, спрямований на фіксацію окремих чинників, які формують процес гри (спосіб тримання інструмента і положення рук, аплікатурна та штрихова техніки, прийоми гри і виражальні засоби, особливості

---

<sup>36</sup> Поняття «етнофонія» І. Мацієвський визначає наукою про народну звукову творчість [Мацієвський 2002, с. 36].

інтонування, орнаментування, артикулювання, рівні імпровізаційності, внутрішнє та зовнішнє виявлення артистичності).

Авдіовізуально зафіксовані й транскрибовані зразки репертуару провідних капельмейстерів космацько-брустурської традиції проаналізовано за такими диференційованими фактурними параметрами: музична форма, музичний ритм, ладова структурованість, тематизм, принципи розвитку, теситура, орнаментика, артикуляція, штрихова техніка, динаміка, тембр, темпи. Визначальним для характеристики музичного мислення, музичної мови, манери та стилю гри як на індивідуальному (конкретні персоналії), так і узагальненому (провідні скрипалі традиції) рівнях є **компаративний** метод. Для виявлення індивідуальних якостей інтерпретації конкретним скрипалем традиційного репертуару проаналізовано відтворення цим скрипалем кількох версій (за умов наявності їхньої фіксації) етнотвору в тому самому жанрі. Дослідження загальних стилістичних рис скрипкової гри та характерних ознак модусу музичного мислення музикантів традиції здійснено через порівняльний аналіз зразків конкретних жанрів, відтворених різними скрипалями зазначеного середовища. Дисертант урахував не лише транскрибовані та проаналізовані етнотвори, а й загальний обсяг зафіксованого від музикантів репертуару, що уможливило здійснити характеристику функціонування космацько-брустурської скрипкової традиції упродовж II половини XX– першої чверти XXI століть.

Проблема походження, формування і трансформації тематизму окремих жанрів зумовила їх дослідження **екстенсивним** та **інтенсивним** підходами. **Екстенсивний** підхід сприяв накопиченню і синтезу інформації щодо генези, ареалів побутування, функційного призначення та музичних якостей досліджуваних жанрів; **інтенсивний** підхід спрямовував на деталізоване вивчення окремих зразків жанрово-споріднених етнотворів, транскрибованих дисертантом, а також вченими попереднього століття. Зіставлення результатів аналізу жанрово-споріднених етнотворів, зафіксованих у різний час (десятиліття, півстоліття, століття), здійснено **компаративним** методом.

Специфіку освоєння та відтворення традиційного репертуару дисертант досліджував **комплексно-апробаційним** методом, що передбачав: практичне опанування дисертантом етнотворів, авдіовізуально та нотно зафіксованих від конкретних скрипалів з орієнтацією на їхні манери гри; вивчення традиційної музики усним способом безпосередньо від її автентичних носіїв; відтворення освоєних етнотворів у середовищі та в концертно-сценічних умовах.

## Висновки до Розділу 1

У розділі «**Гуцульське традиційне скрипкове виконавство: історія розвитку, джерела вивчення, методологія**» уточнено географічне розташування Гуцульщини в гірській системі Східних Карпат; *визначено* функціонування семи локальних інструментальних традицій в межах гуцульського ареалу; всебічно, з опорою на результати екстенсивного й інтенсивного підходів щодо дослідження скрипкової музики космацько-брустурської традиції *охарактеризовано* провідну роль скрипки в музичному інструментарії гуцулів і критерії, за якими вони відрізняють народного скрипаля-професіонала від аматора.

Традиційний репертуар народнопрофесійних скрипалів Галицької Гуцульщини представлений весільними, колядницькими, полонинськими обрядовими і приуроченими етнотворами у жанрах «до співу», «до танцю» і «для слухання». За походженням вони диференціюються на питомі гуцульські й сусідніх із Гуцульщиною етнокультурних зон (1), і привнесені в різний час наддніпрянські та іноетнічні (2). Інформація, почерпнута з давніх переказів, краєзнавчих, публіцистичних, наукових і мистецьких джерел, дала змогу констатувати, що формування, розвиток і передача гуцульського репертуару здійснювалися творчими силами скрипалів – репродуцентів і реформаторів традиції, творців тематизму й нових форм музикування.

Народнопрофесійні гуцульські скрипалі кінця XIX – початку XXI ст. грають на скрипках класичної будови місцевого майстрового або імпортного мануфактурного, фабричного, рідше майстрового виготовлення. Практика ансамблевого музикування в середовищі традиції сприяла утвердженню локального звукоідеалу, з яким пов'язане виникнення специфічних відмінностей у конструкції, способах виготовлення, тембрально-акустичних налаштуваннях гуцульських майстрових скрипок. Задля пристосування імпортних інструментів до потреб середовища, майстрами і музикантами винайдено низку «кустарних» способів тембральної корекції. На Гуцульщині існують династії відомих виготовлювачів традиційних інструментів, а також славетні майстри у першому поколінні. Зроблені



ними скрипки поділяються на: а) довбанки – інструменти, видовбані зі суцільного шмату дерева, на яких здебільшого грали сольо «до співу»; б) гуцульські – скрипки класичної будови, проте зі специфічним локально-прийнятим тембром; в) класичні – скрипки майстрів В. Книшука (с. Космач) і В. Мартищука (с. Ковалівка), призначені для академічного музикування.

Традиція гуцульського скрипкового музикування еволюціонувала через поповнення весільних капел іншими інструментами і накопичення репертуару, в тому числі іноетнічного. Питомий інструментальний репертуар значною мірою базується на співано-танцювальному коломийковому тематизмі з інструментальним супроводом. Питомі регіональні жанри відтворюють із збереженням виконавсько-стилістичних канонів і тембральної естетики, вираженої дзвінким і яскравим звучанням скрипки.

Джерельну базу дослідження традиційного скрипкового музикування гуцулів укладено в чотири блоки: *карпатознавчий* (архівні та опубліковані матеріали, нотографічний, аудіовізуальний та іконографічний фонди, хронологія котрих охоплює період від кінця XVIII ст. до наших днів); *інструментознавчий* (праці українських і зарубіжних дослідників, присвячені скрипковому виконавству і скрипці як традиційному інструменту); *етномузикознавчий* (дослідження генези, структури та синкретичної природи репертуару традиційних музикантів, зокрема гуцульських, ретроспектива української етномузикології); *музикознавчий* (студії в напрямках музично-теоретичної, музично-історичної та інтерпретаторської проблематики).

Комплексно-системне вивчення скрипкової традиції обраного регіону складалося з чотирьох етапів: *підготовчого* (розробка концепції, організація експедиційних робіт), *експедиційного* (документування графо-, аудіо- та відеоінформації в системі «інструмент – виконавці – їхня музика» під час проведення 15 комплексно-етнографічних і тематичних експедицій, що їх здійснював дисертант у 2010–2021 рр. у селах космацько-брустурської та трьох суміжних традицій), *транскрипційного* (одноосібне транскрибування окремих етнотворів), *аналітичного* (дослідження транскрибованих етнотворів за етномузикознавчими і

виконавськими параметрами). Опитування респондентів відбувалося згідно з методологічно-методичними вимогами сучасної Львівської музичної фольклористичної школи; транскрибування – за нормативними правилами методики письмової фіксації усно функціонуючих награвань, розробленої І. Мацієвським і представниками львівської школи (Б. Яремко, І. Федун, В. Ярмола, Я. Павлів), з опертям на норми синтезуючої транскрипції інструментальних етнотворів.

Функціонування традиції досліджено *ретроспективним* методом (з'ясування хронології діяльності скрипалів п'яти поколінь), а індивідуальні виконавські стилі – *когнітивним* (пізнання локальної естетики, термінології, критеріїв професіоналізму), *емпіричним* (виявлення аплікатури, штрихів, прийомів гри, виразових засобів, інтонування, орнаментування, артикулювання, імпровізаційності, темпераменту), *компаративним* (порівняння зразків досліджуваної та інших традицій, кількох виконавських версій одного етнотвору) і *комплексно-апробаційним* (практика опанування етнотворів безпосередньо в середовищі традиції від її носіїв, спільне з ними музикування) методами.

Транскрипції проаналізовано за музично-текстологічними (музичні форма і ритм, ладова структурованість, тематизм, принципи розвитку, теситура, динаміка, орнаментика, темпи) і етнофонічними (виконавсько-органологічний аналіз техніки гри, характеристика звукоестетичних і артистично-репрезентативних якостей, зафіксованих у кількох виконавських версіях конкретних жанрів) параметрами.

## Розділ 2

### ГЕНЕАЛОГІЯ СКРИПКОВОГО «РОДОВОДУ» КОСМАЦЬКО-БРУСТУРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ: ІНСТРУМЕНТ, ПЕРСОНАЛІЇ, РЕПЕРТУАР

#### 2.1 Хронограф діяльності музикантів космацько-брустурської традиції: друга половина XIX ст. – перша чверть XXI ст.

Однією з найпотужніших на Гуцульщині сформувалася космацька традиція інструментального музикування, яку дослідники визначають космацько-брустурською або космацько-брустурсько-шепітською (рис. 2). Традиція охоплює вісім сіл Косівського району Івано-Франківської області: Космач, Брустури, Шепіт, Прокурава, Шешори, Люча, Текуча, Акришори. Чимало талановитих музикантів, котрі прославили Гуцульщину, народилися саме у згаданих селах. Найдавніші відомості про скрипалів у цьому ареалі накопичуються від середини XIX ст. й конкретизуються такими персоналіями, як батько і син Вардзаруки (с. Космач), Ясь Писарев (с. Космач), Гнат Брустурняк (с. Космач), Проць Габорак (с. Брустури), Юрій Герасим'юк «Ровенський» (с. Прокурава). Найбільше фактів збережено в переказах місцевих мешканців про Василя Вардзарука «Якобишина» (1858-1941; с. Космач, присілок Завоєли), котрого пам'ятають як зразкового скрипаля, засновника першої весільної капели в Космачі, фундатора репертуару, етнопедогога (рис. 8). Переїнявши мелодії від свого батька та інших яскравих музикантів космацької та сусідніх традицій першої половини XIX ст., В. «Якобишин» створив потужний репертуарний фонд як основу для подальшого функціонування місцевого інструментального музикування. Утвердження скрипалем значного репертуарного обшину відбувалось через інтенсивну практичну діяльність власної весільної капели та успадкування музикантами молодших поколінь його репертуару з усіма виконавськими тонкощами.

Експедиційно-польові дослідження свідчать про нерівномірну інтенсивність інструментального музикування в ареалі космацької традиції, епіцентром якої є села Космач, Шепіт і Брустури, де зафіксовано найбільше весільних музикантів і капел, а віддаленими осередками – розташовані на північний схід від Космача села Люча, Текуча й Акришори, та на схід вздовж річки Брустурки – Прокурава і Шешори. У цих осередках традиції діють свої весільні капели, гра яких, попри репертуарну й мелодичну спільність, відзначається сублокальними стилістичними характеристиками. Так, у текуцько-акришорському осередку практикується своєрідна, дещо «рустикальна», манера гри на скрипці, яку дотепер утверджують місцеві музиканти, учасники колись лідируючої у зазначених селах родинної капели Петруків «Пурчаків». Про музичну спадкоємність цієї капели відомо від її сучасного капельмейстера – скрипаля Івана Петрука «Пурчака» (1940 р. н.) (рис. 29, 30). Музикант розповідає, що його дід Михайло Петрук був відомим скрипалем і майстром-виготовлювачем музичних інструментів у Текучі, передав традицію капельного музикування синові Юрію Петруку (1914–1963), сини котрого – Іван (1940 р. н.), Петро (1946–2018), Микола (1949 р. н.) і Мирослав (1951–?) – сформувались як мультиінструменталісти, змалечку долучившись до батькової капели. Двоє з них – Іван та Микола (рис. 30) – продовжують справу батька, обслуговуючи весільний обряд та інші урочистості в регіоні, долучаються до капел, організованих музикантами молодших генерацій їхнього (капела Славка Голдищука) й сусідніх сіл. Серед нащадків колись не менш улюбленої в Текучі капели Олекси Поповича практикуючих музикантів, на жаль, не залишилось, адже його син, скрипаль Іван Попович, нещодавно відійшов у засвіти. Сублокальне середовище с. Люча збагатилось музичною діяльністю видатного космацького скрипаля-капельмейстера Кирила Линдюка «Вітишина» (рис. 28), котрий в період 1957–2003 рр. мешкав у цьому селі. Музична династія Павлюків – нащадків одного з фундаторів традиції, скрипаля-капельмейстера й етнопедогога Юрія Герасим'юка «Ровенського» (1898–1954, с. Прокурава) (рис. – прославляє прокуравсько-шешорський осередок. Сьогодні лідером цієї капели є

мультиінструменталіст Василь Павлюк, а її учасниками – два сини музиканта та інші – постійно запрошувані інструменталісти космацької традиції.

Творча діяльність багатьох репрезентантів космацької традиції ХХ–поч. ХХІ століть засвідчує їхню приналежність до певних виконавських шкіл, зокрема «Якобишинської» та «Герасим'юкової». Від початку ХХ ст. під впливом народного професіоналізму В. «Якобишина» формувалися музиканти весільних капел трьох генерацій, а найвизначніші з них залишили слід як носії-репрезентанти рідної традиційної музики та репертуарно-виконавської специфіки її конкретного осередку<sup>37</sup>. Школу «Якобишина» перейняли і утвердили інструменталісти наступної (старшої) генерації, вихованці й колеги по капелі корифея. З-поміж них: цимбаліст Іван Соколюк «Федьків» (1908–1994, с. Брустури) (рис. 18), фуярніст і скрипаль Дем'ян Линдюк «Попиччин» (1915–1955, с. Космач, пр. Завоєли) (рис. 16), учні В. «Якобишина» – космацькі скрипалі Василь Пожоджук «Генц» (1899–1991) (рис. 9), Василь Дзвінчук «Шлягун», Михайло Слочак «Федорин» (1913–2002), Іван Менюк «Менів» (1910, с. Космач – 1984, м. Коломия) (рис. 14), скрипаль і цимбаліст Лук'ян Бойчук «Логойда» (1908–1987, с. Космач) (рис. 13), представники середньої генерації – скрипаль і кларнетист Іван Лабачук «Шевчуків» (1927–2009, с. Шепіт, пр. Вишне Поле) (рис. 23), скрипаль Іван Соколюк «Федьків» (1944, с. Брустури – 2020, с. Ковалівка) (рис. 19), цимбаліст, скрипаль і фуярніст Микола Данищук «Палагнюків» (1944 р. н.), скрипаль і фуярніст Юрій Данищук «Палагнюків» (1851 р. н., с. Шепіт, пр. Вишне Поле) (рис. 26), скрипаль-капельмейстер Микола Сіреджук «Коцьо Семенів» (1957 р. н., с. Космач) (рис. 32). Приналежність зазначених інструменталістів до школи «Якобишина» визначають за рівнем точності відтворення ними репертуарних етнотворів, окремих мелодій та їх фрагментів, перейнятих від старших колег-етнопедагогів, а також за звукоестетичними якостями.

<sup>37</sup> У статті Богдана Котюка «Музиканти весільних капел космацької традиції» надана систематизована інформація про космацьких весільних інструменталістів у хронологічній послідовності чотирьох вікових генерацій. [Котюк 1991, с. 28–39].

Одним із найяскравіших учнів В. «Якобишина», знаним і успішним етнопедагогом був Іван Менюк – скрипаль-капельмейстер, знавець великого обширу репертуару, ймовірно, один із реформаторів традиційної виконавської стилістики, котрий передав свої знання унікально обдарованому шепітському скрипалеві Іванові Лабачуку «Шевчуку» та багатьом іншим музикантам. Іван Лабачук увібрав досвід двох, стилістично близьких музичних гілок «Якобишинської» школи – космацької, навчаючись у І. Менюка, та брустурсько-шепітської – в І. Соколюка. Перейнявши досвід цих двох видатних представників старшої генерації, І. Лабачук став неперевершеним репрезентантом традиції та наставником місцевих (шепітських) музикантів – братів Миколи і Юрія Данишуків «Палагнюків»<sup>38</sup>, фуярніста і скрипаля Василя Ткачука «Митарючкового»<sup>39</sup>, а також космацького скрипаля-капельмейстера Миколи Сіреджука «Коці Семеніва».

Зважаючи на транскрибовані Ф. Колессою в останньому десятиріччі ХІХ ст. награвання Г. Брустурняка та П. Габорака, можна припустити, що рівень гри народнопрофесійних скрипалів тогочасної космацької традиції, незважаючи на приналежність до тієї чи іншої школи, був дуже високим, а творчі зв'язки між музикантами різних поколінь стійкими стосовно передачі репертуару. Про це свідчить порівняння транскрипцій однієї з тем «Гуцулки», зафіксованої різними дослідниками від кількох скрипалів у часовому проміжку понад 100 років. Попри значну темпову різницю між найдавнішим і найновішим виконаннями, мелодико-ритмічне та ладове структурування у грі найстаршого з цих скрипалів Г. Брустурняка (кін. ХІХ ст.), корифеїв старшої генерації Івана Курилюка «Гавеця» (1889–1958, верховинська традиція), В. Пожоджука «Генца» (космацька традиція) та лідера з-поміж космацьких скрипалів молодшої генерації М. Сіреджука (кін. ХХ–поч. ХХІ ст.) не становить суттєвих відмінностей, окрім темпових.

<sup>38</sup> Родинна капела братів «Палагнюків» із с. Шепіт на сьогоднішній день вважається провідною в своїй традиції та однією з найбільш поважаних і знаних автентичних капел на Гуцульщині.

<sup>39</sup> Василь Ткачук «Митарючків» (1942–2009) –шепітський фуярніст весільних капел і скрипаль-аматор.

Кожен із опитаних дисертантом скрипалів індивідуально підходив до оволодіння інструментом та репертуаром. Очевидно, вирішальну роль у їхніх досягненнях відігравали талант і мотивація. Відомо, що манера гри та інтерпретаторські якості багатьох скрипалів і мультиінструменталістів позначені яскраво вираженими індивідуальними рисами, незалежно від того, чи їхнє спілкування з корифеями мало системний характер, чи було опосередкованим. Зокрема, фуярніст капели В. «Якобишина» Д. Линдюк «Попиччин» після жорстокого побиття співробітниками НКВС не зміг вже грати на сопілкових інструментах, проте взяв у руки скрипку й заявив про себе як прекрасний скрипаль, очоливши після відходу вчителя і корифея традиції його весільну капелу. Глибинне знання репертуару й виконавської стилістики В. «Якобишина», вроджені музичне «чуття» й композиторський хист дозволили Д. Линдюку не лише достойно «вести» капелу з видатних музикантів, досягати вершинної скрипкової майстерності і непересічного художнього стилю, а й створити чимало віртуозних мелодій до танцю «Гуцулка», котрі увійшли до репертуару послідовників його художнього стилю – скрипалів І. Лабачука, І. Соколюка, Ю. Данищука, цимбаліста М. Данищука та деяких інших музикантів.

Космацький скрипаль-капельмейстер Петро Коб'юк «Козар» (1918 –1967) залишив яскраву пам'ять про себе як про лідируючого в 1970-х рр. скрипаля, котрий «знав луже багато мелодій, створював нові», уклав власний, тепер домінуючий у традиції, порядок тем у «Гуцулці». Самобутній творчий стиль музиканта формувався через активну ансамблеву практику в ареалі космацької, також співпрацю з провідними інструменталістами верховинської традиції. Лідер весільної капели Юрій Книшук «Штудер» (1927–2007), не навчаючись цілеспрямовано у жодного з традиційних музикантів, оволодів неповторною манерою гри, в якій залюбки відтворював мелодії В. Пожоджука «Генца» та деяких інших славетних скрипалів. Один із корифеїв середньої генерації Кирило Линдюк «Вітишин» теж спеціально не навчався у жодного етнопедогога і, ймовірно, не прагнув наслідувати чийсь виконавський стиль. Його індивідуальна манера гри, специфіка відтворення тематизму і формотворче мислення мають виразно своєрідні якості, котрі, як

стверджують респонденти, базувалися на знанні музики рідної традиції та художній інтуїції, «базованій на глибинних коренях гуцульської музики» [172, с. 91–99]. Видатний традиційний скрипаль Іван Соколюк (1944–2020) навчався у свого батька-цимбаліста і настільки універсально пізнав виконавські стилі провідних гуцульських музикантів своєї та деяких сусідніх традицій, що легко відтворював їхні мелодії та фразові звороти, зберігаючи при цьому власну темброво-звукову культуру. Лідер з-поміж сучасних цимбалістів космацько-брустурської традиції, скрипаль і сопілкар Микола Данищук «Палагнюків» (1944 р. н.) підходить до гри гуцульських мелодій строго канонічно, зберігаючи виконавські традиції «Якобишинської» школи, перейнятої ним від І. Соколюка-батька, В. Пожоджука, І. Менюка та І. Лабачука. Як цимбаліст М. Данищук упродовж певного періоду музикував у капелах В. Пожоджука і П. Коб'юка, черпаючи музичний діалект космацького стилю від кількох персоналій. Скрипаль Юрій Данищук «Палагнюків» (1951 р. н.) навчався в І. Менюка, І. Лабачука та М. Данищука, переймаючи від них тонкощі виконавської традиції і виробивши згодом індивідуальний стиль, позначений високорозвиненою імпровізаційністю. Корифей серед космацьких скрипалів 1980–2000-х рр. Микола Сіреджук «Коцьо Семенів» формувався, музикуючи як бубніст у капелах скрипалів Василя Варцаб'юка «Брумби», Юрія Книшука «Штудера» і свого старшого брата Василя Сіреджука «Васюти Семеніва». Згодом, вже як скрипаль, М. Сіреджук грав у капелі Івана Лабачука «Шевчука», стиль гри і репертуар котрого цінує щонайвище і вважає його своїм наставником.

Важливу роль у музичному середовищі традиції відіграли родинні весільні капели: у Брустурах – Соколюків (1950–2000 рр.), у Шепоті – Думитраків (1970–бл. 2000) і «Палагнюків» (1960–2020), у Космачі – «Штудера» (1960–бл. 1990) й Дзвінчуків (2005–2020), в Текучі – Петруків (1900–2010) і Поповичів (1900–2000), у Прокураві – Павлюків (від 2010 р.). Учасники перелічених капел грали в різних складах, а деякі брустурські, шепітські й космацькі – іноді у народних оркестрах<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Народний оркестр села Брустури був заснований композитором і методистом Івано-Франківського центру народної творчості Михайлом Магдієм у 1964 р. Оркестр складався з



Яскравим явищем космацької традиції є діяльність мультиінструменталістів, майстрів гри, які майстерно володіли не лише «своїм» спеціалізованим інструментом, а й одним або кількома іншими. Такими музикантами були І. Соколюк-батько (цимбали й скрипка), Л. Бойчук «Логойда» (цимбали, скрипка), Д. Линдюк (фуярка, скрипка), І. Лабачук (скрипка, кларнет), М. Думитрак (сопілка, скрипка), В. Ткачук (сопілка, скрипка), П. Семчук (акордеон, скрипка), І. Соколюк-син (скрипка, цимбали). Серед найвідоміших мультиінструменталістів сучасності – М. Данищук (цимбали, сопілка, скрипка), Юрій Данищук (скрипка, сопілкові, трембіта), Юрій Самокіщук (цимбали, сопілка, кларнет, бубон), Василь Павлюк (сопілка, скрипка).

Мультиінструменталісти, як правило, є добрими етнопедагогами, адже можуть відтворювати одну й ту ж мелодію на кількох інструментах, розуміючи техніко-виконавську специфіку кожного з них. Дисертанту пощастило перейняти усним методом деякі гуцульські мелодії «до співу» і «до танцю» від І. Соколюка, Ю. Самокіщука, М. Данищука, П. Семчука, І. Петрука, М. Рибчука, В. Павлюка. Етнопедагогічні підходи кожного з них індивідуальні, проте разом вони мають спільну рису: спрямування учня на максимально точне відтворення мелодичної канви та посилене для нього її орнаментування. Процес оволодіння конкретною мелодією можна розділити на кілька етапів: початковий («пошук мелодії» як процес «правильного» відтворення мелодичної канви); студійний («шліфование» – коректне розставлення мелодико-ритмічних наголосів і заповнення основних тонів допоміжними, прохідними й додатковими); вільне, «чисте» виконання мелодії одноосібно, а також разом з учителем – з метою її закріплення і «схоплення» адекватного художнього стилю, що включає відповідні тембр, динаміку, артикуляцію, орнаментику, а досягається штриховою та аплікатурною техніками і

---

брустурських, шепітських та космацьких інструменталістів, котрі усним методом виконували традиційний репертуар, укладений М. Магдієм у концертно-сценічні форми. Деякі музиканти з цих теренів були запрошеними до інструментальної групи Гуцульського ансамблю пісні і танцю, заснованого Ярославом Барничем у 1939 р.

вмілим послуговуванням цілим комплексом виконавських прийомів і виразових засобів.

Відтворення учнем певних мелодій потребує вмінь вищого порядку, пов'язаних із музичним мисленням, формотворенням композицій різних масштабів – з вдалим укладом мелодій, плинними переходами від однієї до іншої. Наслідування вчителя – превалюючий спосіб здобуття таких умінь, надзвичайно важливих для майбутнього ведучого скрипаля капели. Узагальнено цей спосіб складається з трьох форм роботи: гра з учителем, який сам укладає послідовність тем, форму й масштаб композиції, визначає її темп і характер (1); музикування з учителем, котрий дає можливість лідирувати учневі, коригуючи його в процесі гри (2); гра учня в присутності вчителя, котрий його оцінює (3). Найчастіше вживаними є перші дві форми, які зазвичай чергуються.

Наступним, ще складнішим, рівнем є оволодіння етнотворами різних жанрів. Марші й пригри відтворюють у традиційно-усталених формах, допускаючи незначну варіативність на інтонаційно-ритмічному і, рідше, структурно-періодичному рівнях. Музику «до співу» трактують відповідно до функційного призначення та обставин гри, що зумовлює структурування композицій у різні за величиною форми, з яких превалюючою є наскрізна. Танці малих форм не становлять формотворчих труднощів, адже є або монотематичними, або складаються із двох–п'яти тем у переважно усталеній їх послідовності.

Танець «Гуцулка» великої форми вважається вершиною віртуозності з-поміж традиційного репертуару, доступною лише тим музикантам, котрі добре володіють інструментом і можуть вільно відтворювати певну кількість мелодій коломийкового («гуцулки»), «трісунки»), козачкового та «волошкового» тематизмів. Перші кроки з освоєння «Гуцулки» учень долає самостійно, і лише згодом, будучи спроможним зв'язно виконувати низку тем, звертається до вчителя, бажаючи вдосконалити здобуте вміння. Накопичення тематизму «Гуцулки» методом усної комунікації – процес вельми складний і тривалий як для учня, так і для його вчителя. Ефективність такого способу навчання цілковито залежить від рівня сприйняття й здатності відтворення учнем музичної та вербальної (коментарі, зауваги) інформації. Навіть

технічно прості мелодії танцю гуцульські майстри інтерпретують у своєрідній, рясно орнаментованій манері, що є наслідком їхньої праці і накопиченого досвіду капельного музикування в традиційному середовищі, також залежить від темпераменту, фантазії, художньо-естетичного смаку кожного з них. Мимовільно чи свідомо тематизм «Гуцулки» учень переймає в інтерпретації свого вчителя, засвоюючи специфічні виразові засоби, властиві його музичній мові. «Дрібна техніка» є запорукою доброї гри в цьому жанрі, адже дозволяє музиканту втілити гуцульський автохтонний характер звучання, а танцівникам – «розкручувати» темпераментний танець до кількох кульмінаційних епізодів.

В орнаментальному збагаченні ритмо-інтонаційної канви «Гуцулки» виразно відчутними є індивідуальні виконавські стилі й підходи до трактування жанру, які колись формувалися винятково на основі творчої інтуїції та усного фонду «украдених» (підслуханих у середовищі, – Я. П.) мелодій, а в останнє півстоліття – також за допомогою доступних аудіозаписів. Цей, альтернативний комунікативному, спосіб самовдосконалення суттєво вплинув на сучасний стан традиції, зменшивши роль етнопедагогіки як важливої складової щодо її передачі. Вивчення «Гуцулки» через прослуховування аудіозаписів хоча й не стало загальноприйнятою нормою щодо формування космацько-брустурських музикантів, проте, на думку дисертанта, спричинило тенденцію до уніфікації жанру. Вона виявляється у превалюванні лише двох композиційних версій масштабного танцю з відносно усталеною послідовністю тем. Із розповідей старших респондентів відомо, що в середині ХХ ст. чимало скрипалів-капельмейстерів своєрідно добирали мелодії для «Гуцулки», укладаючи їх як у типовій, так і нетиповій для канону традиції. При цьому великої уваги вони приділяли їх «правильній» грі – з точним відтворенням характерних лейт-інтонацій та інтонаційно-ритмічних комплексів, за якими добірні теми відрізняються від споріднених з ними.

У тематизмі «Гуцулки» інтерпретаторські винаходи видатних носіїв традиції утверджують ті народні професіонали, які спроможні не лише майстерно зіграти танець, а й перейняти заледве вловимі тренуванням вухом віртуозні звороти колег-учителів. Задля точного схоплення мелодій вищої складності молоді віртуози

зверталися до уславлених майстрів, музикували з ними в дуеті й у весільних капелах. Відомо, що так удосконалювали свою гру корифеї поколінь – І. Лабачук, І. Соколюк, Микола та Юрій Данищуки, М. Сіреджук. Наприклад, І. Лабачук ще підлітком перейняв репертуар від І. Менюка, проте, будучи вже дуже добрим скрипалем в юнацькі роки, він продовжував звертатися до свого вчителя. Також, І. Лабачук багато вечорів музикував з І. Соколюком-батьком, переймаючи тонкощі космацько-брустурського стилю. І. Соколюк-син разом із братами отримав зразковий вишкіл удома, змалечку чув, бачив і міг порівнювати гру провідних скрипалів традиції, котрі співпрацювали з його батьком, згодом музикував разом із І. Лабачуком у весільній капелі та в народному оркестрі, організованому М. Магдієм у Брустурах (рис. 25). Багато навчалися в І. Соколюка-батька та І. Лабачука брати Данищуки, котрі в наш час неперевершено репрезентують здобуті вміння у сольному й капельному виконанні. М. Сіреджук переймав вершинні за віртуозністю й орнаментальною красою теми «Гуцулки» від Ю. Данищука та І. Лабачука, до капели котрого згодом неодноразово входив як скрипаль. Зі слів М. Данищука дізнаємось, що в середині ХХ ст. поважні музиканти з одного або кількох сіл збиралися на репетиції, разом грали, утверджували канони щодо виконання мелодій, почутих від майстрів старших поколінь, прагнучи їх не втратити. Згадані музиканти колись приходили до І. Лабачука, просили його заграти ту чи іншу тему «Гуцулки» і змагалися між собою, прагнучи якнайшвидше й точніше її повторити. Очевидно, спрямованість учнів на деталізоване відтворення репертуару вчителя не обмежувала їх творчий потенціал, а сприяла розвитку потужної музичної пам'яті як доброго ґрунту в практиці гри, формування інформативно ємкого і достовірного «тематичного словника» для репрезентації знаних і створення нових мелодій з метою вільної і майстерної їх «експлуатації» в стихії традиційного музикування.

На сьогодні вирішально важливу місію в етнопедагогіці космацько-брустурській традиції здійснюють представники середньої (скрипаль І. Петрук, мультиінструменталісти М. Данищук, Юрій Самокіщук «Пекурівський», Петро Мохнатчук «Васьків»), молодшої (цимбаліст Василь Дзвінчук, мультиінструменталісти В. Павлюк, М. Голдищук, скрипаль В. Книшук) та

наймолошої (цимбаліст Михайло Дзвінчук) генерацій (рис. 34, 33, 35). Нещодавно в Космачі розпочали творчу діяльність скрипалі-капельмейстери молодшої та наймолодшої генерацій – Василь Книшук «Марисин», Василь Дзвінчук і Микола Петрованчук. Ці музиканти вселяють віру в те, що унікальна космацька традиція не перерветься внаслідок жахливих для неї випробувань – ковіду-19 і повномасштабного російського вторгнення, – під час яких повноцінний весільний обряд за участі традиційної інструментальної капели майже не проводиться. Актуальним є порятунок культури інструментального традиційного музикування через залучення його автентичних репрезентантів до цільових освітніх і культурно-мистецьких заходів у середовищі міської інтелігенції, котра у час героїчної боротьби українського народу мусить стати донором його традиційної культури.

## **2.2 Кирило Линдюк «Вітишин» – репрезентант сублокальних традицій сіл Космача і Лючі**

Лідер з-поміж скрипалів середньої генерації космацько-брустурської традиції Кирило Линдюк «Вітишин» (1929–2003) народився у космацькому присілку «Мел» (рис. 28). Ще малим хлопцем прагнув перейняти прийоми гри від свого далекого родича Василя Васильовича Пожоджука («Генца») (рис. 9), котрий був одним із найславетніших гуцульських скрипалів [Яремко 2005, с. 34]. Виконавська діяльність Кирила розпочалася у віці 11 років, коли він створив разом зі своїм братом-цимбалістом дует, а також став лауреатом Коломийського огляду художньої самодіяльності за виконання автентичної гуцульської музики із сопілкарем (фуярністом)-однолітком. Невдовзі, опинившись на засланні в сибірському селі Омської області (за участь одного з членів родини в лавах УПА) і розбудовуючи гуцульське традиційне середовище на чужині, К. Линдюк організував інструментальну капелу, з якою обслуговував усі релігійні та інші свята. Повернувшись через дев'ять років на Батьківщину, Кирило розпочав співпрацю як лідер-скрипаль із найяскравішими музикантами свого регіону, а його капели в

період 1957–2003 рр. обслуговували весілля та святково-урочисті події не лише в Космачі або сусідніх з ним селах, а й у багатьох інших місцевостях Гуцульщини та Покуття.

Індивідуальний виконавський стиль К. Линдюка вирізняється свободою музичного мислення, імпровізаційним формотворенням, вільним трактуванням тем в контексті цільних композицій, строго регламентованою ритмікою, запальним темпераментом і репрезентативною манерою виконання. Музикант не мав цілеспрямованого вишколу під керівництвом когось із корифеїв старшої генерації, адже значний етап його становлення як народного скрипаля припав на період сибірського заслання в Омській області, де разом зі своєю родиною перебував від 1947 до 1956 рр. Його звуко-естетичний ідеал, значною мірою пов'язаний зі звуками природи, гуцульським побутом, вербальним і музичним діалектами, конкретизується: 1) артикуляцією, наближеною до словесної рецитації (скрипка «говорить»); 2) «живим» тембром звука, що асоціюється з різнобарвністю людських голосів; 3) інтонаційно-формульними комплексами, які імітують звуки навколишнього середовища (спів пташок, голоси свійських тварин); 4) акцентуацією та підкресленням «зачинів» і кадансів у певних реченнях, котрі можуть нагадувати биття дзвонів, стукотіння кінських копит або ручних знарядь праці (клепало, сокира). У процесі виконання «Гуцулки» таких та інших звукозображальних і виражальних ефектів К. Линдюк досягав інтуїтивним «чуттям» вродженого музиканта і багаторічним досвідом практичної діяльності, послуговуючись багатим арсеналом засобів музичної виразності. До них зокрема належать: 1) марковано-підкреслена пульсація окремих мотивів і фраз; 2) зв'язування декількох тонів прийомом *glissando*; 3) три різновиди акцентованої атаки звуків (акцент, сильний акцент, акцент сфорцандо); 4) види завершення цезурованих відрізків мелодії (філіроване, пролонговане, різке, загострено-марковане, легко або сильно акцентоване, акцентовано-обірване); 5) «щедре» оздоблення основних тонів мелодичної лінії мелізмами, які ритмічно, інтонаційно та динамічно її інтенсифікують, збагачуючи гострим (короткий форшлаг, мордент) або м'яким (неперекреслений мордент, подвійний мордент, коротка і довга трелі)

артикулюванням; б) незначні мікроальтераційні відхилення в інтонування, що створюють «розміту» колористичну образність емоційних відтінків.

Строго ритмічно організована мелізматика «Гуцулки» К. Линдюка рельєфно оздоблює вибірково сильні й слабкі долі, зв'язує їх прохідними і допоміжними тонами та репетиційно «наголошує» характерні лейт-інтонації, що надає загальному звучанню ефектної моторики, темпераментного артистизму та блиску [НД 31]. Теми коломийкової структурованості скрипаль «інкрустує» мелізмами, а козачково-волошкові – переважно мелодичними фігураціями. Отже, він свідомо диференціює коломийковий, козачковий та волошковий тематизми артикуляційно, виконуючи більшість тонів коломийкових і волошкових мелодій штрихом деташи, а козачкових мелодій – штрихами маркато на восьмих тривалостях і коротким деташи на шістнадцятих.

Мелодичний рух коломийкових тем зазвичай ритмічно організований восьмих тривалостями і рясно заповнений мелізмами з тридцять других та шістдесятчетвертих тривалостей, що свідчить про орієнтацію скрипаля на давніший стиль, в якому поєднується споріднене звучання питомих гуцульських мелодій «до співу» й «до танцю»<sup>41</sup>. Це спостереження підтверджується порівнянням інтерпретацій тих самих тем двома скрипалями, що різняться ритмічною організацією мелодичної лінії: в І. Менюка [НД 25, Т<sub>8</sub>] – пронизаної фігураціями з шістнадцятих тривалостей, у К. Линдюка [НД 31, Т<sub>5</sub>] – підкресленої акцентованим «відбиванням» восьмих тривалостей, «оспіваних» різними мелізмами. Рідше К. Линдюк включає до першого розділу «Гуцулки» такі теми, виконання яких вимагає мелодичного руху фігураціями з шістнадцятих тривалостей, ніби «підганяючи» ними темп і ожваблюючи процес формотворення композиції [НД 31, Т<sub>2</sub>, Т<sub>3</sub>, Т<sub>5</sub>].

Козачково-волошковий розділ К. Линдюк виконує в дещо швидшому темпі, ніж коломийковий, і з більшою імпровізаційною свободою у послідовному

<sup>41</sup> Із статті Б. Яремка довідуємось, що у ХІХ ст. гуцульські мелодії «до танцю» називали «трісунками». [Яремко 2007, с. 58].

розгортанні мелодій в наскрізному потоці ритмо-інтонаційної варіативності, віртуозних пасажів, змін тонального плану. Контрастною динамікою, теситурними стрибками, різнорідною акцентуацією музикант нарощує емоційний «запал» в епізоді «перший козак», досягаючи вершинної кульмінації на хвилі експресивного кантиленного звучання<sup>42</sup>.

«Гуцулку» К. Линдюк розбудовує на засадах драматургічно-контрастного підходу до експонування і розвитку тем у кожному розділі: у коломийковому – з частими ритмічними і тональними (на рівні однойменних тональностей) змінами в представлених блоками основних і похідних темах; у козачково-волошковому розділі – з багаторазовими модуляціями в тональності близького і однойменного споріднення, динамічним і темброво-теситурним вирізненням основних, розвиткових та кульмінаційних тем, мелодико-ритмічними змінами під час надання солюючої пріоритетності цимбалам. Цезурування в реченнях скрипаль пов'язує не лише зі структурою обраних мелодій, а й з власною інтерпретаторською волею щодо бажання акцентувати кульмінаційні тони фраз і темпераментно підкреслювати акцентно-динамічну пульсацію штрихом деташе. Зміни метричної акцентуації через вилучення з такту четвертої або восьмої тривалостей, що іноді трапляються у грі цього скрипаля, пов'язані з імпровізаційністю в манері насиченого та емоційно-виразового звучання.

Фразування коломийкових, козачкових і волошкових мелодій «Гуцулки» К. Линдюка можна охарактеризувати як трирівневе, адже воно водночас орієнтовано на наскрізну цілісність усієї композиції (макрорівень), логічну побудову фраз, речень та періодів (сегментний рівень), здійснення тонових наголосів у мотивах, субмотивах, інтонаціях (мікрорівень). Макрорівневе фразування зумовлено вимогами часу щодо безперервного розвитку танцювальної музики з метою виконати її «на одному подиху»; сегментне фразування виражає індивідуальну особливість музичної мови скрипаля, що полягає у звучанні періодів фонічно

---

<sup>42</sup> Твердження виводиться з аналізу ансамблевої версії «Гуцулки» К. Линдюка, записаної Б. Луканюком 1991 р. і транскрибованої Я. Павлівом 2015 р. [Павлів 2018a].



об'єднаними чотирма фразами або двома реченнями; мікрорівневого фразування К. Линдюк досягає, використовуючи численні виконавські чинники щодо організації музичної думки, пов'язані з творчим трактуванням жанру й естетичним принципом «множинного» його відтворення. До цих виконавських чинників належать: поступові й раптові динамічні градації; мікроферматування у вигляді перетягувань і скорочувань певних тривалостей; інтонаційна варіативність, акцентування, глісандування та вібрування окремих тонів, репрезентативна їх артикуляція.

Темп у трьох версіях «Гуцулки» К. Линдюка коливається в межах метрономічного індексування чверті цифрами від 184 до 208, прискорюючись під час звучання козачково-волошкового розділу та віртуозно-«мережаних» коломийкових мелодій. Подібні мобільні темпові показники характерні для новішого стилю виконання «Гуцулки», започаткованого у космацько-брустурській традиції, ймовірно, І. Менюком, котрий володів і давньою, й новою манерою гри «до танцю». Інтерпретаційний «почерк» К. Линдюка своєрідно демонструє синтез виконавських ознак давнього і нового стилів гри «Гуцулки», що органічно переплелися, посиливши харизму артистичної індивідуальності цього народного скрипаля. До давнього стилю належать регламентовані в межах канонів жанру свобода формотворення та імпровізаційність, різновиди артикуляції, переважання мелізматики над фігураціями (в коломийковому розділі), акцентуація кульмінаційних тонів у фразах і реченнях, поступове пришвидшення темпу (в козачково-волошковому розділі). Ознаки нового стилю виявляються дуже швидкими темпами, змінами експонуючих тем, превалюванням гострої нон-легатної артикуляції («січена» манера гри), короткими мелізмами, підкреслюваною пульсацією акцентно-динамічною ритміки, переважанням півтонового підвищення IV та VII ступенів над мікроальтерованим, однаковою кількістю тем у коломийковому і козачково-волошковому розділах (ансамблева версія «Гуцулки» 1991 р.) і різною – у козачково-волошковому (сольна версія «Гуцулки» 2003 р.).

Що стосується темброво-звукової естетики гри К. Линдюка, то вона органічно поєднує стилістичні риси, притаманні естетиці гуцульського традиційного скрипкового виконавства, і зумовлені власною майстерністю скрипаля, що

сформувалася на ґрунті цієї естетики. Манера давнього гуцульського скрипкового музикування, яка відрізняється від академічного, характеризується своєрідною технікою гри і, відповідно, неповторним темброво-гармонічним колоритом звучання. К. «Вітишин» володів прекрасним, експресивним, дзвінким скрипковим звуком. Точне інтонування, артистичну вібрацію (там, де вона потрібна), «вимовляння» кожного звука забезпечувала міцна, віртуозна техніка лівої руки. За визначенням скрипаля і альтиста І. Арсенича, народна («запальна») вібрація у К. Линдюка за емоційною насиченістю була «вразливою», і саме через цю її «вразливість» гуцульська скрипкова мелодика рельєфно окреслювалася, підтримуючи сріблясто-дзвінкове звучання цимбалів, що в сукупності демонструвало неповторне індивідуальне музичне мислення музиканта [Яремко 2008, с. 98].

Техніка правої руки К. «Вітишина» сприяла активному, але співучому звучанню, дозволяла виконувати складні орнаментальні комбінації високої динамічної градації. «Карпатський маестро Кирило Линдюк володів технікою смичка на рівні професійного академічного скрипаля. Так, під час гри гуцульської музики “до танцю” він користувався переважно середньою частиною смичка, а “до слухання” – смичком біля колодки. Звідси виконання ним музики “до співу”, “до слухання” й “до танцю” було з технічного боку надзвичайно віртуозним, чітким та блискучим», – читаємо у Б. Яремка [2008, с. 97].

Високий рівень виразності гри К. Линдюка свідчить про його артистично-репрезентативне мислення, яке почало формуватися на Батьківщині, продовжилось під час сибірського заслання на базі потужної генетичної пам'яті, а далі розвивалось та закріплювалось через пізнання і індивідуальне переосмислення рідної й сусідніх гуцульських традицій. Послуговуючись типовими для сільського скрипаля прийомами виконавської майстерності, К. Линдюк досягнув високого професіоналізму, що проявлявся у яскравому, чистому й «промовистому» звучанні інструмента, точному інтонуванні, бездоганному артикулюванні, міцній і блискучій віртуозній техніці обох рук. Артистичний талент цього музиканта виражався у рідкісній на сьогоднішній день манері творення музики «на ходу», що дозволило

академічному альтисту і традиційному гуцульському скрипалю І. Арсеничу стверджувати, що «у нього як думала голова, так і руки слухали і творили музику» [Яремко 2008, с. 98]. Усі ці якості допомагали скрипалю на протязі понад шести десятирічь продовжувати, утверджувати та розвивати традиції славетних скрипалів гуцульського «родоводу».

### **2.3 Іван Соколюк «Федьків» – представник брустурського осередку космацької музичної традиції**

Іван Іванович Соколюк відомий своєю діяльністю народного скрипаля-соліста та капельмейстера не лише на території Косівського та Коломийського районів Івано-Франківської області, а й далеко за їх межами (рис. 19). Яскравий індивідуальний виконавський стиль («почерк») музикант сформував завдяки вродженому таланту, потужним сімейним традиціям, великому досвіду традиційного одноосібного та капельного музикування.

Народився Іван Іванович Соколюк у вересні 1944 року в селі Брустури Косівського району Івано-Франківської області в сім'ї Івана Федоровича Соколюка (1908–1994) і Марії Василівни Слижук (1908–1987) (рис. 18). Батько був славетним на всю Гуцульщину цимбалістом-віртуозом, знавцем традиційного репертуару, засвоєного від музикантів старших генерацій. Перебуваючи в капелі «Якобишина» понад 15 років та здобувши від нього визнання «найкращого цимбаліста», І. Ф. Соколюк самостійно оволодівав грою на скрипці, переймаючи мелодії та манеру гри від цього музиканта. Проте цимбали для Соколюка-батька залишились основним музичним інструментом, а досвід, набутий за час гри в капелі «Якобишина», був цінним не лише для нього, але й для молодших колег, яким передавав репертуар і розкривав тонкощі локальних скрипково-виконавських діалектів космацько-брустурського стилю.

Завдяки творчому середовищу, яке панувало в хаті Соколюків, діти І. Ф. Соколюка – Василь, Микола та Іван – з колиски несвідомо вбирали слуховою пам'яттю інтонації рідної культури. Яскраві музичні здібності синам передалися не

лише від батька, а й від матері Марії Василівни, яка, не граючи на жодному інструменті, знала багато співанок і прекрасно їх виконувала. Василь Соколюк (1934–1999) в дитинстві оволодів скрипкою, сопілкою, згодом баяном, а закінчивши Івано-Франківське музичне училище по класу баяна впродовж усього життя викладав цей інструмент у музичній школі Косова, але продовжував грати і на скрипці – для себе та для слухання. Микола Соколюк (1938–2004) з малих років грав на цимбалах, бубні та баяні, ставши знаменитим традиційним цимбалістом. Наймолодший із трьох братів, Іван Іванович (1944 р. н.), як і його брати, успадкував від батьків феноменальні музичні слух і пам'ять. З дев'яти років він вже грав на бубні, оволодіваючи паралельно скрипкою та цимбалами.

Іван Федорович навчав синів грати мелодії з урахуванням технічних і художніх властивостей кожного з цих інструментів. Завдяки педагогічному принципу батька – «від простого до складнішого», – І. Соколюк на все життя запам'ятав і міг відтворити ті перші скрипкові й цимбальні мелодії, яких навчився грати вдома. Вихованці успадкували від свого батька-вчителя не лише мелодії гуцульських награвань, а й художньо-виразові засоби, до яких, зокрема у скрипковій грі, належать: орнаментальні оздоблення мелодичної лінії за допомогою комбінаторики лівої та правої рук; збагачена темброва палітра, зокрема через використання виконавських прийомів *вібрато* і *глісандо*, також усього комплексу регістрово-теситурних можливостей інструмента; техніка подвійних нот з елементами бурдонного та стрічково-октавного двоголосся<sup>43</sup>. Ревно дотримуючись особливостей стилістики інструментального виконавства свого і прилеглих сіл, передаючи учням зразки з репертуару В. Вардзарука «Якобишина», І. Ф. Соколюк здійснював важливу місію щодо продовження «життєвої» тяглості космацько-брустурської виконавської традиції в середовищі музикантів молодших генерацій.

---

<sup>43</sup> У дослідженні використовуються терміни, сформульовані у статті Н. Супрун-Яремко «Специфіка українського народного інструментального багатоголосся» для визначення форм народного багатоголосся [Супрун-Яремко 2010а, с. 354–362].

В 11-тирічному віці І. І. Соколюк розпочав свою діяльність ансамблевого традиційного гуцульського музиканта, граючи на бубні у створеній батьком у с. Шепіт весільній капелі. До її складу входили: І, Лабачук – скрипка, М. Данищук – фуярка, І. Соколюк-батько – цимбали, І. Соколюк-син – бубон. Практичний досвід гри на бубні у весільній капелі виявився добрим стартом і стимулом для І. Соколюка щодо самостійного навчання гри на скрипці та цимбалах. Батько довіряв малим синам скрипку, хоча вона була «цілою» за розміром і годилася, здавалось би, лише для дорослих рук. Оволодівав хлопець скрипкою у природний для музиканта усної традиції спосіб. Першочерговими його завданнями було відтворення з пам'яті почутих мелодій і досягнення бажаного їх звучання. Прислухаючись до гри досвідчених музикантів, хлопець прагнув якомога швидше перейняти їхню музику, виконувати її не менш вправно, ніж вони. Такий підхід уможливив формування індивідуального виконавського стилю, пов'язаного із використанням комплексу виразових прийомів, придатних для відтворення регіональних особливостей музичної мови традиційного репертуару. Спираючись на музичну пам'ять, спостережливість та індивідуальний досвід сприйняття музики, скрипаль-початківець шукав свій шлях до бажаного відтворення мелодії, а потім мистецького її відшліфовування. При цьому орієнтувався він на сформовану ним самим ідею щодо досягнення кінцевого художнього результату через дію такого процесуального континууму: пошуки на інструменті почутої мелодії – технічне її удосконалення – індивідуальне її тлумачення артикуляційно-виразовими засобами, які найбільше відповідають закладеним у ній змісту або програмі, – формування індивідуального стилю під час одноосібного і гуртового виконання.

Репертуар І. Соколюка охоплює основні жанри гуцульської традиційної інструментальної музики, представлені багатьма різновидами весільних награвань (обрядові та необрядові марші, «бервінкові», мелодії «до співу», «до танцю», «до слухання»), колядами, полонинською музикою (танець Чабан та імпровізації на теми трембіт і пастуших співанок), значною кількістю запозичених різнонаціональних та різнорегіональних мелодій. З-поміж згаданого репертуару музика «до слухання» виділяється значним обсягом співаних і танцювальних тем, які у сольній

скрипковій інтерпретації І. Соколюка набувають індивідуалізованих рис, що демонструють водночас і гуцульський стиль, і його особливості в інтерпретації музикантів космацько-брустурського традиційного скрипкового виконавства. Наприклад, награвши у певній послідовності улюблені мелодії, музикант покликається на персоналії, які ці мелодії раніше виконували (найчастіше це Дем'ян Линдюк «Попиччин», Василь Пожоджук «Генц», Іван Менюк «Менів», Іван Лабачук «Шевчуків», Петро Коб'юк «Козар», Василь Слочак «Федорин»), вважаючи обов'язковим достовірно відтворити як характерне для кожного виконавця структурування награвань, так і ритмо-інтонаційну специфіку комбінаторного використання мелопоспівкових формул у межах речення або періоду. Щодо темброво-теситурних змін, характеру виконання (*quasi ad libitum* в мелодіях «до співу»), закономірностей агогічних відхилень, орнаментальної техніки, динаміки, ладо-інтонування, естетики звукотворення, то відзначимо, що ці параметри яскраво виокреслюють індивідуальну манеру гри І. Соколюка, сформовану в середовищі вищезгаданих видатних народних інструменталістів і розвинуту в процесі майже шістдесятирічної виконавської практики скрипаля-капельмейстера. Музикант вільно орієнтується в регіональних версіях того чи іншого награвання, знає слухацькі вимоги не лише своєї рідної, «космацько-брустурсько-шепітської», а й інших гуцульських регіональних традицій. Володіння численними зразками на сьогодні призабутого питомого гуцульського тематизму, високохудожня естетика звука і рясно орнаментальна техніка «спрацьовували» на відтворення давнього, раритетного для сучасників, гуцульського колориту. І. Соколюк сформував власну манеру гри, конкретизовану заповненням мелодичного каркасу інтонаційно «розсипчатим» у широкоамбітусному звуковому просторі рухом мелодико-гармонічних фігурацій, структурованих хвилеподібними фразами з кульмінаціями на їхніх вершинах. Така манера, ймовірно, формувалася з раннього дитинства під впливом батька й брата – видатних гуцульських цимбалістів, які майстерно використовували всі теситурні можливості гуцульських цимбалів.

Жанр «Гуцулка» у трактуванні І. Соколюка передбачає гуцулкову композицію канонічного зразка, масштабність, характер і темп якої залежать від таких обставин:

сольна, дуетна або капельна форми музикування (1); весілля, концерт, збирацький сеанс, музикування для себе (2); вік танцівників (3); географічна локація події (4). Незалежно від перелічених обставин, принциповим для скрипаля в інтерпретуванні «Гуцулки» є відтворення її танцювальних тем із обов'язковим збереженням звуко-естетичного ідеалу, котрий відповідає сформованому І. Соколюком у дитячі та юнацькі роки уявленню щодо їх виконання традиційними скрипачами. Цей звукоідеал музикант втілює делікатною, темброво-витонченою, технічно довершеною манерою гри, що дозволяє відтворювати давні, ритмічно та інтонаційно насичені й складні для виконання мелодичні звороти у єдиному фонічному потоці, збагаченому елементами кантиленного звучання.

Для відтворення великої кількості коломийкових, козачкових та волошкових тем І. Соколюк орієнтується не тільки на інтерпретаторську стилістику яскравих скрипалів старшої генерації, зокрема Д. Линдюка, І. Менюка, В. Пожоджука, а й на еволюційні віяння, утверджені І. Лабачуком. Відповідно, «Гуцулка» у грі І. Соколюка завжди вражає бездоганною моторною технікою смичка, інтенсивним мелодико-гармонічним фігураційним рухом, превалюванням нон-легатної «зубчастої» артикуляції над легатною кантиленного типу, яскравим і щедро орнаментованим звучанням тощо [НД 20]. У цьому звучанні переважають мелодичні й гармонічні фігурації з шістнадцятих тривалостей, виконувані штрихом детаşe, які «перебиваються» восьмими та четвертними тонами, оздобленими злігованими мелізмами. Музикант «на власний розсуд» налагоджує алгоритм чергування опорних протяглих тонів з мелодичними зворотами із дрібніших тривалостей. Під час звучання опорних протяглих тонів мелодичний рух заповнюється мелізмами (винятками є лише деякі кадансові такти), внаслідок чого ці тони, динамічно наголошувані кантиленно-легатними мелізмами, зіставляються із нон-легатними тонами з шістнадцятих тривалостей, які «оточують» їх, немовби «розсипаючись» хвилеподібними мелодичними зворотами.

Штрихова техніка І. Соколюка має наступну конкретику:

– чергування детаşe полегшеного типу, яким скрипаль виконує мелодичні фігурації у моторних танцювальних епізодах, та ліг, що пов'язують на один смичок

не більше п'яти тонів, або мелізматичні угруповання різної величини – в межах одного опорного тону;

– акцентуація і маркування окремих звуків; наприклад, акцентуація, посилена вібрацією перших звуків зачину у першій темі «козака», зумовлена, вочевидь, бажанням скрипаля виокремити ці звуки як імпульс до наступного розвитку; маркування пов'язується з атакою осібних звуків у танцювальних і маршових мелодіях з метою виокреслення жанрових ознак.

Орнаментальна техніка формується нон-легатними мелодичними фігураціями і легатними мелізматичними угрупованнями, почерговість виконання яких теж має свій алгоритм. У швидких гуцулкових мелодіях музикант демонструє орнаментальну техніку через обігрування опорних звуків мелодії дрібними тривалостями (переважно шістнадцятими) і мелізмами (форшлагами, мордентами, трелями, також угрупованнями з форшлаг-мордентів і форшлаг-трелей). Мелізматичні угруповання «вплітаються» у мелодичну лінеарність, немов розбиваючи ритмічну пропорційність і оздоблюючи, зазвичай, початкові й серединні мелопоспівки речень та фраз.

Артикуляція характеризується плавним переходом з ноти до ноти і чіткістю «вимовляння» орнаментальних прикрас. Мелізматичні угруповання в гуцулкових награваннях І. Соколюка є артикуляційно диференційованими щодо решти мелодичних зворотів, вони неначе виконують роль або своєрідних «наголосів» та акцентів (форшлаг, морденти, угруповання з форшлаг-мордентів і форшлаг-трелей), або оспівують окремі тони (приміром, довгі трелі) у потоці загального звучання. Відповідно, артикулювання мелізмів музикант поділяє на акцентоване (форшлаг, морденти) і оспівуване (трелі, групетто). Акцентоване артикулювання позначене швидким вдаренням пальця лівої руки по грифу, завдяки чому виникає ефект «перебивання» плинної мелодичної лінії. Трелі І. Соколюк переважно пов'язує з вібрацією, надаючи зап'ястю лівої руки інтенсивного коливання невеликої амплітуди, коли скрипаль у фазах наближення та віддалення від грифу почергово ставить і знімає палець, що виконує трелюючий тон. Такий тип трелювання робить цій тон більш співучим, забезпечуючи його динамічнішу



рельєфність. Ще один тип трелювання, гостро артикульований, у грі І. Соколюка трапляється рідше і здійснюється за умов відсутності *вібрато*, а отже статичного положення зап'ястя руки, коли один палець залишається на струні, а інший активно трелює. Завдяки такому способу трелювання звучання набуває жорсткішого та іскристішого забарвлення.

Приєм *вібрато* І. Соколюк застосовує по-різному – в залежності від характеру виконуваного епізоду [НД 20, тт. 434–444]. Незалежно від того, це *трель-вібрато*, чи *вібрато*, наближене до академічних зразків, під час його виконання музикант задіює зап'ястя лівої руки, надаючи початкового імпульсу амплітудним його (зап'ястя) розгойдуванням і балансує ліктьовою частиною руки. В моменти пришвидшення коливання долучається передпліччя, беручи участь вже в інтенсивнішому коливанні меншої амплітуди і надаючи зап'ястю більшої пружності. За умов сповільнення коливання передпліччя музикант досягає розширення амплітуди звукового діапазону віброваного звука, який може зростати від мікро- до цілотнової. У гуцульських традиційних жанрах *нетрелююче вібрато* І. Соколюк застосовує рідко, компенсуючи його відсутність розмаїтим орнаментуванням. Винятками є окремі мелодії «до співу», в яких задля підсилення щемливо-ліричного характеру звучання скрипаль вібрує тон четвертого ступіня звукоряду, а також сольні скрипкові версії «бервінкових», позначені кантиленою, що досягається вібрацією майже кожного тону. При цьому, як закономірність, спостерігаємо розширення коливання звукової амплітуди на завершальних тонах фраз та її інтенсифікацію в моменти динамічного наростання. У запозичених жанрах румунсько-молдавської традиції (дойна, хора, жайвір) і угорської (угорські мелодії, чардаш) І. Соколюк послуговується дрібною, проте дуже інтенсивною вібрацією майже усіх пролонгованих тонів, надаючи їм енергійного звучання, а отже, бажаного вияву темпераменту. Вібрацією І. Соколюк, зазвичай, замінює або підсилює мелізматику, виконуючи її (вібрацію) у комплексі таких виконавських прийомів, як *глісандо* і *тремоло*.

Скрипку І. Соколюк під час гри притискав підборіддям до ключиці, не користуючись містком чи подушечкою, що зумовлює незначний нахил інструмента

униз [Ілюстрація 5]. Положення рук скрипаля в процесі гри було природним і не скованим. Пальці лівої руки, що високо не піднімаються над грифом, вдаряли по струнах фалангами і перебували у згрупованому стані, тоді як зап'ястя рухалось і змінювало кут положення в залежності від артикуляційних потреб. Передпліччя правої руки перебувало під таким кутом, щоби, не затискаючись і не впливаючи на силу звука, уможливити різні швидкості ведення смичка, який легко утримувався пальцями скрипаля.

**Імпровізаційність** була властивою рисою індивідуального виконавського стилю І. Соколюка, своєрідно виявляючись в залежності від жанру, а також від ансамблевого складу [Павлів 2019, 160–161]. Її дія поширювалась на формотворчі, ладові, фактурні, ритмо-інтонаційні, орнаментальні, артикуляційні та темброво-теситурні параметри композицій<sup>44</sup>. Виконуючи традиційні композиції, І. Соколюк вдавався переважно до регламентованого і вільного типів імпровізаційності, адже мав на меті достовірно відтворити гуцульський репертуар і локальну стилістику гри, які свого часу переймав від видатних попередників, індивідуально їх переосмислюючи. Можна припустити, що ці обидва види імпровізаційності були властивими музикантам попередніх генерацій, але І. Соколюк перейняв їх разом із мелодіями та індивідуалізував згідно зі своєю виконавсько-інтерпретаторською концепцією. Імпровізаційністю на рівні вільного фантазування скрипаль користувався під час гри «для себе» і «для слухання», розробляючи обрані мелодії у неконтрастній послідовності, або свідомо зіставляючи тематизм на рівні максимального контрастування з метою утворення нової, спонтанно організованої форми.

Естетика гри Івана Соколюка вражає високою культурою звука, художньо-емоційне та темброве наповнення якого виразно передає гуцульську ментальність. Грі музиканта (як і вербальним інтонаціям його мовлення) властиве

---

<sup>44</sup> Проблематиці мобільності та стабільності структури у зв'язку з імпровізаційністю присвятив дослідження І. Мацієвський, базуючись на транскрибованих ним від скрипалів Верховинської традиції зразках «Гуцулки» [Мацієвський 1972б, с. 299-339].

«проспівування» тонів різної довжини (як у мові – голосних звуків). Інтенсивна мелізматика, органічно вплітаючись у мелодику, надавала рельєфності й змістовності звучанню. Промовисте, виразове фразування наближувало відтворення І. Соколюком гуцульських співанок і полонинських імпровізацій до рецитації, «бервінкових» ладканок – до тембрової плинності жіночого голосу, а танцювальних жанрів – до дрібної «мозаїки» різних ритмічних угруповань, що нерозривно в'яжуться у потоці віртуозних мелодичних фігурацій. Загальною рисою, яка могла б охарактеризувати виконавську естетику скрипаля у творах усіх жанрів, є плинність звучання, що об'єднує розмаїтий комплекс орнаментальної, штрихової та звуковиразової технік у лінійне фонічне ціле, що процесуально розгортається, утворюючи завершену музичну думку. В залежності від конкретного жанру традиційної музики, звучання інструмента в руках І. Соколюка набувало своєрідного забарвлення, передаючи експресивну виразність. Для збагачення та інтенсифікації темброво-звукової палітри музикант послуговувався не стільки сильним притиском смичка до струни, скільки орнаментикою та виразовими засобами *вібрато* і *глісандо* у кантиленно-протяглих епізодах. У відносно жвавіших мелодіях «до співу» і швидких танцювальних композиціях це досягалося рясною орнаментациєю мелодичного каркасу через дроблення довгих ритмічних тривалостей на коротші і додавання прохідних оздоблюючих тонів, також зміну швидкості ведення смичка, різноваріантні акцентуації, також *глісандо*, одним із різновидів якого був звуконаслідувальний ефект «*фівкання*» (див. приклад: транскрипція «Гуцулкові мелодії» Дем'яна Линдюка «Попиччина», такти №№ 6, 8, 14–16). Усе це сприяло досягненню високого рівня володіння орнаментальною технікою, за допомогою якої музикант «висловлював» контрастні емоційні зіставлення, що виникали, наприклад, між шляхетно-стриманими речитативними мелодіями «до співу» та ритмічно чітко організованими «мережковими» епізодами «Гуцулки». Звучання інструмента в руках майстра завжди полонило філігранністю, чистотою і витонченістю скрипкового «голосу», своїм м'яким сріблястим тембром близького до вокального.

Одна з головних ознак темброво-звукової естетики гри І. Соколюка – м'який сріблястий скрипковий звук, який своєю чуттєво-тембральною витонченістю,

пронятістю ліричними, пустотливо-грайливими або жартівливо-жвавими настроями утотожнюється із звучанням жіночого голосу. Подібними рисами і делікатним, «чистим» звучанням відзначалася виконавська естетика деяких гуцульських скрипалів старшої та середньої генерацій, зокрема Василя Сметанюка, Миколи Дутчака, Д. Линдюка, І. Лабачука, В. Варцаб'юка. Ймовірно, ці якості були притаманні давній, частково збереженій, манері скрипкового звукотворення, яку з часом замінив голосніший, рельєфно-рустикальний (грубуватий) стиль гри сільських скрипалів. Регламентовано-імпровізаційний алгоритм чергування кантиленно-протяглої легатної мелізматика (статика) і моторно-танцювальної нон-легатної орнаментика (динаміка) свідчить про те, що музичне мислення І. Соколюка сягає глибше точного відтворення мелодій, базуючись на великому досвіді їх практичного засвоєння й варіативно-стилізованого відтворення. Такий інтерпретаторський підхід оживлював процес виконання, надаючи перевагу не тектологічним, а художньо-естетичним критеріям, а слухача здіймав понад реальною повсякденністю, звертаючись до нього мовою кондової гуцульської душі.

Окрім значного внеску щодо практичного відтворення і передачі давніх виконавських традицій, важливу місію І. Соколюк здійснював як історик, знавець персоналій та специфіки побутування гуцульської інструментальної музики космацько-брустурського осередку. Як музикант-респондент, він ілюстрував ті чи інші мелодії, демонструючи тонкощі їх інтерпретування конкретними скрипалями, а також надавав цінну ретроспективну інформацію про особливості формотворення «Гуцулки» скрипалями-корифеями упродовж ХХ ст. Таким чином отримана від І. Соколюка інформація ставала ключем до розуміння передумов утвердження виконавських версій цими скрипалями.

Музична діяльність Івана Соколюка – унікальне явище українського етнокультурного простору. Скрипаль зберігав і популяризував регіональні та локальні особливості музичних стилів інтерпретованої ним музики, втілював звукоестетичні ідеали своїх видатних попередників, індивідуально їх переосмислював і утверджував в умовах нових історичних, соціально-психологічних та художніх вимог часу.

## 2.4 Микола Сіреджук «Коцьо Семенів» – космацький майстер «графічного» орнаментального скрипкового стилю

Микола Семенович Сіреджук («Коцьо Семенів», 1957 р. н.) користується великою шаною не лише серед односельчан і мешканців прилеглих сіл, а й у значно ширшому колі поціновувачів традиційного ансамблевого виконавства Гуцульщини (рис. 32). Активна творча діяльність цього скрипаля, пов'язана із обслуговуванням гуцульського весільного обряду на території Косівського, Коломийського та Верховинського районів Івано-Франківської області, сприяла утвердженню ним індивідуального виконавського стилю, що характеризується, зокрема, темброво-вишуканим, світлим звучанням інструмента, майстерним орнаментуванням мелодичної лінії, органічною репрезентативністю, здатною створювати енергетичне поле високої художньо-емоційної сили, сконцентрованої на повну творчу віддачу. Зберігаючи глибинні гуцульські риси, гра М. Сіреджука відображає певні естетико-стильові зміни, які позначились на музикуванні весільних капел космацько-брустурської та сусідніх локальних традицій Галицької Гуцульщини у середині ХХ ст. Причиною цих змін, вочевидь, було зумовлене зовнішніми обставинами спрямування представників музикантів молодшої генерації на реформування рідної традиції. За свідченнями космацьких і верховинських інформантів, процес еволюції інструментального виконавства регіону Галицької Гуцульщини в ХХ ст. мав два взаємопов'язані чинники, котрі вступали в дію упродовж 1950–1970 рр. Перший – це зростання темпів виконання зразків танцювальних жанрів, викликане пристосуванням техніки та інтерпретації до нових, переважно деструктивних, вимог часу<sup>45</sup>. Другий чинник – вплив видатних музикантів-реформаторів на формотворення, трактування та манеру гри деяких зразків традиційного репертуару іншими музикантами. Що стосується

---

<sup>45</sup> Як пояснюють самі музиканти, в пам'яті переважної більшості весільних гостей не збереглися складні елементи танців, у яких вони брали участь, що вело до часткового зникнення цих елементів, а отже і до спрощення всього танцювального процесу.

М. Сіреджука, то, несвідомо формуючи власний «інтонаційний словник» («*гуцульську ноуту*») в період появи і закріплення вищезгаданих змін (1957–1980 рр.), він накопичував актуальний для народного професіонала весільнообрядовий та інший (колядницький, полонинський, побутовий) гуцульський репертуар. Для його найяскравішого вираження скрипаль виробив власний виконавський «почерк» із своєрідною манерою звукотворення, інтонування, орнаментування та інших компонентів, що виразно визначають гуцульську естетику гри та індивідуальний стиль. Ось чому космацькими скрипалями свого покоління М. Сіреджук був визнаний достойним наступником славетного Кирила Линдюка «Вітишина», музикантами космацько-брустурської традиції – одним із її корифеїв, а в масштабах усієї Гуцульщини – видатним представником потужної регіонально-діалектної традиції.

Народився Микола Семенович Сіреджук третього грудня 1957 р. у присілку «Завоєли» села Космач і був четвертою дитиною подружжя Сіреджуків (має трьох сестер і чотирьох братів). Батько, Семен Сіреджук, був поважним газдою, любив грати на скрипці, особливо у складі колядницьких партій<sup>46</sup>. Брат, Василь Сіреджук «Васюта Семенів» (1954 р. н.), змалечку взявся до скрипки, чим підтвердив родинну генетичну схильність до музикування (на скрипці гарно грав мамин брат Палій) та ментальну спорідненість із щедрим на славних скрипалів середовищем рідного присілку, і став професійним народним традиційним скрипалем<sup>47</sup>.

Малим хлопцем Микола Сіреджук чув неподалік своєї хати весільних музикантів, зокрема капели під керівництвом Михайла Слочака «Федорина» (1913–2003), Василя Варцаб'юка «Брумби» (1941–1999), Юрія Книшука «Штудера» (1927–2007), Івана Лабачука «Шевчука» (1927–2009), Миколи Думитрака «Дем'янового» (1942–2014), Юрія Данищука «Палагнюка» (1951 р. н.). Пильно вловлюючи мелодії від цих скрипалів, хлопець біг додому, брав скрипку і намагався їх відтворювати («Я

<sup>46</sup> За свідченням Миколи Сіреджука, батько часто допомагав унікально обдарованому скрипалеві І. Лабачуку, підміняючи його у колядницькій партії за умов тривалого колядування.

<sup>47</sup> У космацькому присілку Завоєли народилось багато яскравих музикантів. Серед них корифеї – Василь Вардзарук «Якобишин» (1858–1941) і Дем'ян Линдюк «Попиччин» (1919–1959).

крадки си вчив в хаті собі, так що ніхто не знав, що я играю»). Знаний скрипаль-капельмейстер Василь Варцаб'юк «Брумба», що мешкав по сусідству, сприяв ранньому залученню М. Сіреджука до гри на бубні у своїй капелі. Капельмейстер залюбки проводив репетиції з хлопцем, інтегруючи його у світ народнопрофесійного ансамблевого музикування і, отже, свідомо готуючи до гуцульської «консерваторії» через гру в капелі із досвідченими учасниками під час обслуговування весільного обряду. Як згадує сам М. Сіреджук, у шостому класі він вперше зіграв із В. «Брумбою», а через рік вже став бубністом його весільної капели. Доленосною для нього стала ініціатива вуйка Палія, що полягала в бажанні публічного виявлення самотужки набутих Миколиних скрипкових навичків. *«Вуйко Палій, – розповів скрипаль, – застав мене в хаті, коли я грав на скрипці. Видтак, коли я з «Брумбов» играв весіле, вуйко йому сказав: – А ну дай ему, най він играє!»* Вже трошки знаючи «Брумбину» «Гуцулку», деб'ютант *«ю відопалу заграв»*. *«З «Брумбою» я грав на бубні та й вже собі чув. Тому гості не помітили, що то не «Брумба» грав, а я»*, – продовжив оповідь М. Сіреджук, висловлюючи вдячність своєму вуйкові за нагоду доброго старту, а також за його награвання гуцульських мелодій та численні розповіді про корифея «Якобишина».

Як бубніст М. Сіреджук музикував у юнацькі роки ще в двох весільних капелах – Ю. Книшука «Штудера» та свого брата В. Сіреджука «Васюти Семеніва». До очолюваного скрипалем Ю. «Штудером» колективу входили: фуярніст П. Мохнатчук «Васьків» (1955 р. н.), цимбаліст В. Бербеничук «Грицачишин» (1950 р. н.) та бубніст В. Книшук «Штудер» (син керівника), якого у 1976–1979 рр. заміняв Микола. У капелі Василя Сіреджука М. Сіреджук проявив себе не лише вправним бубністом, а й перспективним скрипалем, коли під час пригравання «до столу» брав у брата скрипку і допомагав йому, супроводжуючи спів гостей. Це сприймалося молодим музикантом як процес самовдосконалення, адже під час багатокуплетного проведення гуцульських співанок викристалізовувався його скрипковий стиль, що складався з орнаментальної техніки, виконавських штрихів та виразових засобів, також збагачувалася темброва культура звучання, набувалося вміння підхоплювати за вокалом мелодію у будь-якій тональності.

Інтенсивна ансамблева діяльність М. Сіреджука в юнацькі роки (до періоду служіння в армії, який тривав від 1976 до 1978 рр.) уможливила освоєння ним основного репертуару космацько-брустурської і сусідніх гуцульських традицій і здобуття професійних навичок гри на бубні та скрипці в автентичній весільній капелі. Відносно широка географічна атрибуція весільнообрядового музикування капел В. «Брумби», Ю. «Штудера» та В. Сіреджука охоплювала села Косівського, Коломийського, Надвірнянського і Верховинського районів, що сприяло успішній інтеграції молодого музиканта у середовище колег та поціновувачів гуцульської музичної штуки.

Незабутнім закарбувався у пам'яті М. Сіреджука момент, коли він ще дитиною уперше почув обдарованого шепітського скрипаля Івана Лабачука «Шевчука», котрий разом із своєю капелою обслуговував весільний обряд у присілку Завоєли. *«І ніби різка гра в него була, – згадує про свої враження від звучання скрипки в руках І. «Шевчука» пан Микола, – а він якусь чистоту мав таку... Така мелодія в него була, що то варто почути»*. Колеги-скрипалі прагнули перейняти промовисті, натхненно наповнені виразними ритмо-інтонаційними зворотами і витонченою орнаментикою «Шевчукові» мелодії. Не винятком був і Микола, котрий надзвичайно точно міг деякі з них відтворювати. Коли згодом, вже будучи скрипалем-капельмейстером, М. Сіреджук *“играв весіле”* поблизу «Шевчукової» хати, його почув сам І. «Шевчук». Скориставшись моментом, Микола миттєво перейшов на виконання в'язанки з трьох *“Шевчукових”* мелодій, після закінчення якої шановний музикант підійшов до капели і, вітаючи скрипаля, поцілував йому руку. Визнання Іваном Лабачуком молодого колеги увінчалось їхньою домовленістю спільно музикувати і в домашніх умовах (*“для себе”*), і у весільній капелі. У подальшому І. «Шевчук» неодноразово запрошував М. Сіреджука на місце скрипаля-капельмейстера своєї капели, а сам брав до рук кларнет, на якому теж легко й віртуозно грав. Музикування *“для себе”* стало потребою досвідченого майстра, носія музичної традиції, поділитися мистецьким набутком своїм та скрипалів-попередників із молодшим достойним репрезентантом, мешканцем



сусіднього села, котрий реактивно вловлював деталі виконавської стилістики гри вчителя.

Творче спілкування з І. Лабачуком «Шевчуком» спрямувало Миколу на професійне самовираження з високими критеріями щодо звучання інструмента, артистичної самовіддачі, художнього інтерпретування репертуару, перейнятого від яскравих носіїв локальної традиції. Відвідини с. Шепіт, де скрипаль грав у капелі І. «Шевчука», зумовили зв'язки М. Сіреджука з місцевими музикантами. Він вже тоді добре знався з відомою родинною капелюю братів Данищуків «Палагнюків», у якій М. Данищук (1944 р. н.) був цимбалістом, Ю. Данищук (1951 р. н.) – скрипалем, а М. Данищук (1948–2020) – бубністом. Ці яскраві музиканти багато навчилися в І. «Шевчука», музикуючи разом з ним, а Ю. Данищук, який згодом став професійним традиційним народним скрипалем-капельмейстером, спричинився до розширення весільнообрядового репертуару М. Сіреджука.

До моменту заснування сталої капели М. Сіреджук музикував майже з усіма фаховими весільними інструменталістами Космача та прилеглих сіл, серед яких у різні роки були: фуярністи Петро Реведжук (1949–2005), Іван Ісайчук (1947–2013) та Петро Мохнатчук (1955 р. н.), цимбалісти Василь Дзвінчук (1960 р. н.) і брати Юрій та Василь Самокіщуки, баяніст Петро Варцаб'юк, бубністи Дмитро Рибчук (1968–2011). Здобутий з-поміж колег і слухачів високий авторитет скрипаля М. Сіреджука сприяв його активному музикуванню на весіллях як «гостьового» капельмейстера багатьох капел свого регіону. Цей авторитет був пов'язаний з його сумлінною відданістю музиці, що іноді вимагало вияву певної норовливості в підході до гуртової гри з колегами. Як свідчать інформанти, «Коцьо Семенів» відтворював мелодії чисто, точно й темпераментно, вимагаючи такої ж перфектної гри від усіх учасників капели. Темпи в музиці «до танцю» він брав, зазвичай, дуже швидкі, тому й не всім було під силу витримати, наприклад, задані скрипалем темп і характер «Гуцулки», які в процесі гри набирали особливого енергетичного розмаху («куражу»). Для досягнення саме такого емоційного стану важливою є зіграність усіх учасників капели, коли гуртове виконання мелодії оздоблюється верхніми голосами фуярки та скрипки, а звучання цимбалів набуває яскравості, фактурного

наповнення й акцентуваної динамічної сили, що в цілому створює звуковий та енергетичний баланс між музикантами і танцюристами. *«Я любив, би то заграти файно»*, – згадує музикант, маючи на увазі свідоме здійснення свого покликання, що базувалося на досягненні «по максимуму» художнього результату під час музикування в будь-яких умовах.

Важлива подія у біографії М. Сіреджука відбулась 1984 року, коли він організував весільну капелу з музикантів, поєднаних талантом, майстерністю, артистичним темпераментом та досвідом спільного музикування (рис. 31). Це фуярніст П. Реведжук, цимбаліст В. Дзвінчук, бубніст В. Семчук (с. Космач), баяніст В. Дунич та естрадна група (с. Уторопи), участі якої у ті роки вже вимагало молодше покоління з присутніх на весіллі. Впродовж п'яти років свого існування колектив вважався одним із кращих у селах космацько-брустурської традиції, охоплюючи широку географічну атрибуцію весільнообрядового музикування.

Новий етап на творчому шляху Миколи Сіреджука розпочався у 1990-х рр., ознаменувавши початок його майже двадцятирічної співпраці з видатним гуцульським цимбалістом Михайлом Рибчуком (1960, Шешори – 2011, Космач). Весільна капела, організаторами якої в різні роки були М. Рибчук та баяніст Петро Семчук «Семенишин» (1945–2019), а скрипалем-капельмейстером М. Сіреджук, співпрацювала з багатьма яскравими музикантами, з-поміж яких фуярністи П. Реведжук та І. Ісайчук «Андріїшин» (1947–2013), баяніст П. Семчук «Семенишин», бубністи Д. Рибчук (1968 р. н.) і В. Рижук (1951 р. н.). Музиканти обслуговували весілля на Гуцульщині та Покутті, брали участь у концертних виступах, гастрольних турне та студійному аудіозапису. ТанDEM М. Сіреджука та М. Рибчука в капелі сприяв неабиякому успіху, адже демонстрував під час спільної гри чи не рівноправний вияв фізичного, емоційного та інтелектуального видів енергії, створюючи поле високої духовної сили, пробуджуючи в публіки піднесене сприйняття музики. Свідком виконання «Гуцулки» капелою за участю цих музикантів на одному з космацьких весіль був етноорганолог Б. Яремко, засновник Школи традиційної музики імені Василя «Могура» в Космачі (2000 р.), котрий із захопленням відзначив феноменальну віртуозність і єдність, енергетичну та творчу

віддачу музикантів ансамблю, слухання якого закарбувалося в його пам'яті як «одна яскрава й незабутня мить».

Етномузикологиня Олександра Турянська (1941–2018) обрала саме цю капелу Рибчука/Сіреджука для концертної поїздки до Москви, що сталося після участі її (капели) у звітному концерті Івано-Франківської області в Києві. Під мистецьким керівництвом дослідниці музиканти капели разом із космацькими трембітарем і вокалістом Василем Линдюком «Парандючиним» та мультиінструменталістом Василем Рижуком 2 червня 2001 р. з успіхом виступили в програмі «музика гір і долин від Карпат до Тибету» на III Всесвітній театральній олімпіаді, також у низці інших концертів цього форуму і на телебаченні. Згодом, як підсумок творчої співпраці О. Турянської з цим космацьким колективом, відбувся його масштабний аудіозапис на студії “Гадюкіни Рекордс” у Києві. За участі О. Турянської як музичного редактора і П. Крахмальова та І. Мельничука як звукорежисерів, капела відтворила традиційний гуцульський репертуар, умовно поділений на три обрядові цикли: весняний “Вихід на полонину», літній «Весільний» та зимовий «Коляда». Аудіоматеріал, загальна тривалість якого складає 1 год. 30 хв., вийшов у світ 2004 р. з назвою «Космацькі Музики», продовживши серію «Етнічна музика України» фірми «Атлантик» і ставши одним із найвідоміших та найякісніших аудіоальбомів українського фольклору.

Репертуар, зафіксований на аудіоальбомі «Космацькі Музики», охоплює різножанрові зразки автентичної гуцульської музики космацько-брустурської традиції: сольні (В. Линдюк, В. Рижук, І. Ісайчук, М. Сіреджук, М. Рибчук), дуетні (В. Линдюк–В. Рижук, М. Сіреджук–І. Ісайчук, М. Рибчук–І. Ісайчук) та гуртові (тріо колядників, весільна капела М. Рибчука). М. Сіреджук одноосібно виконав власну скрипкову імпровізацію на тему мелодії «до співу», в дуеті з І. Ісайчуком – полонинську мелодію (скрипка і дводенцівка), разом із В. Линдюком (вокал) та І. Ісайчуком (фуярка) – колядку «А в пастеречку, на подвір'ячку». З капелою скрипаль зіграв наступну програму: танці «Аркан», «Гуцулка» (три версії), «Голубка», «Микитка», «Гопак», «Яблунівка», «Микульченка»; полонинські мелодії березівського походження; «до співу» – перші три «коліна» співаних мелодій з «В'язанки гуцульських мелодій» (що слугують преамбулою до танцю «Гуцулка»),

«Привітання музик», «Застільну», «Весільну застільну», «Бервінкову» (ладкання старости); весільно-обрядові марші – «Загравання до хати», «Вихід газдів з хати», «Привітання музик», «Ой дай, Боже, в добрий час»; маршові «пригри» – «Молоді ідуть до шлюбу» та «До ладкання»<sup>48</sup>;

Спираючись на представлений на диску репертуар полонинського, весільного та колядницького циклів, на відеозаписи, здійснені 24 липня 2016 р. дисертантом під час збирацького сеансу з М. Сіреджуком, а також на інформацію, отриману від самого скрипаля та його колег, можна скласти уявлення про його канонічний репертуар, що звучить під час усіх трьох обрядових дій, та про одноосібне виконання ним мелодій “до співу” і програмних композицій. Отже, канонічний репертуар М. Сіреджука поділяється на три функціональні пласти: музика «до співу», «до танцю» і «до слухання», пов’язані з участю музиканта у проведенні гуцульських обрядів – колядницького, весільного та полонинського. Жанрова диференціація цих пластів включає:

- музику «до співу» з поділом її на обрядову і необрядову, відтворену в скрипковій одноосібній, інструментально-ансамблевій версіях та як супровід сольного чи гуртового співу:
- а) обрядовий репертуар, що охоплює музику «до коляди» у вигляді скрипкової версії давньої гуцульської колядки «А в пастеречку, на подвір’ячку», котра локалізувалась в Космачі і донедавна превалювала там з-поміж інших гуцульських та привнесених церковних коляд; скрипковий супровід з переграми до цієї та всіх інших можливих коляд, виконуваних вокально; полонинські співанки; весільні ладканки і співанки;
- б) необрядову музику зі співанок-хронік, в’язанок гуцульських мелодій та загальноукраїнських пісень національно-визвольного руху;

<sup>48</sup> Як відомо, під час виходу газдів з хати і урочистої ходи молодих до шлюбу музиканти грають той самий марш, що й у «пригрі» «До ладкання», а вітаючи газдів – «Привітання музик», що складається, крім згаданого маршу, із вільно обраних мелодій «до співу» маршового характеру.

- музику «до танцю» із обрядових та необрядових танців гуцульського, зокрема місцевого, загальноукраїнського та іноетнічного походження;
- музику «до слухання», що виконується для власного або інших слухачів естетичного задоволення: полонинські інструментальні награвання, програмні композиції, гуцульські та привнесені пісенні й танцювальні мелодії, зокрема на замовлення.

Інтерпретування М. Сіреджуком перелічених жанрів виражає його індивідуальне музичне мислення в контексті скрипково-виконавської стилістики космацько-брустурської традиції. Значною складовою його репертуару є реконструйований (детально відтворений) репертуарний набуток певного корифея цієї традиції. Так, з-поміж численних мелодій «до співу», які виконуються одна за одною на весіллі та в яких яскраво виявляється індивідуальний стиль скрипаля-капельмейстера, можуть звучати награвання, запозичені колись ним від його вчителя, шепітського скрипаля Івана Лабачука. Ці награвання М. Сіреджук відтворює у тій самій послідовності, якої дотримувався незабутній музикант, з урахуванням усіх тонкощів його гри. При цьому, як і І. Лабачук, М. Сіреджук чітко диференціює мелодії космацько-шепітсько-брустурської традиції, враховуючи їх походження і характерні ознаки звучання, притаманні кожному з трьох сіл, а також сусіднім селам цієї традиції. Що стосується програмних композицій в репертуарі М. Сіреджука, то вони презентують поширені серед корифеїв-скрипалів два сюжети: «Як ішов хлопець до дівки» та «Туга за вівцями». Перший сюжет пов'язаний з музичним оповіданням про історію зустрічі хлопця з дівчиною, яка закінчується трагічно для хлопця. Цю композицію музикант виконує як оповідач, вербально виголошуючи хід подій, і як скрипаль, котрий ілюструє сюжетну програму музикою виразального і зображального характеру. Саму музику п'єси і виконавські прийоми (*glissando, col legnio, sul ponticello*). М. Сіреджук запозичив від І. Лабачука, творчо їх переосмислив і надав їй яскравого індивідуального інтерпретаторського звучання.

Отже, Микола Сіреджук є одним із найталановитіших і найоригінальніших носіїв репертуарної спадщини корифея В. Вардзарука «Якобишина», яку переймав безпосередньо від В. Варцаб'юка «Брумби», Ю. Данищука «Палагнюка», І. Лабачука

«Шевчука» та, опосередковано (через І. Лабачука), від І. Менюка «Меніва». Індивідуальний виконавський стиль М. Сіреджука конкретизується яким тембровим забарвленням звука, виразною орнаментикою (угрупованнями з форшлагів, мордентів, трелей, групето, мелодичних і гармонічних фігурацій), характерним гуцульським ладо-інтонуванням, фактурним збагаченням мелодичної лінії через додавання остинатних підголосків, віртуозною, дрібно інкрустованою орнаментальною технікою, також запальним темпераментом, емоційною та інтелектуальною спрямованістю на максимальну творчу віддачу. Характерною рисою індивідуального Сіреджукового стилю виконання «Гуцулки» є організація темброво чистого та динамічно легкого мело-інтонаційного звучання, яке артикуляційно диференціюється на о тони / групи тонів, зв'язані легато і відокремлені нон-легато, згруповані переважно дрібними ритмічними тривалостями і підпорядковані наскрізному або, рідше, короткому фразуванню. Орнаментика у вигляді мелодичних і гармонічних фігурацій та всіх різновидів коротких і пролонгованих мелізмів органічно доповнює рух мелодії, збагачуючи її допоміжними, прохідними та додатковими тонами, функція яких зводиться до артикуляційно загострених і акцентованих імпульсів (перед основними тонами мелодії), розспівування окремих тонів у процесі продовження руху або послідовного зв'язування основних мелодичних звуків [НД 33].

Імпровізаційність у грі М. Сіреджука має такі рівні свого виявлення: ритмо-інтонаційна варіативність допоміжних, прохідних та додаткових тонів, які, ритмічно групуючись через дроблення більших тривалостей на менші, обігрують або навіть замінюють основні тони мелодичного каркасу (1); орнаментальне оздоблення мелодичної лінії окремими мелізмами, угрупованнями з різних мелізмів, мелодичними і гармонічними фігураціями (2); вільне трактування певних, похідних від експонуючих, тем, в яких стабільними залишаються напрямки мелодичного руху, кадансування та, іноді, ладові структури (3); розширення одного з імпровізаційно викладених козачкових періодів до 12-ти тактів через повторення другого речення (4); заміна традиційно усталеного повторення теми на одноразове проведення спорідненої мелодії продовженого розвитку (5); вільне, можливо, спонтанне формотворення волошкового епізоду «Гуцулки», побудованого з варіативно проведених канонічної та

похідних від неї тем (6); нетиповий уклад перехідного епізоду «Гуцулки» між епізодами мелодій «волошок» та мелодій «до завершення» (7).

Техніка гри М. Сіреджука спрямована на досягнення максимально віртуозного, відшліфованого в найдрібніших деталях, відтворення гуцульської традиційної музики «до танцю», «до співу» і «до слухання», яке здійснюється через використання незначної кількості добірних виконавських штрихів, орнаментальних та виконавських прийомів. До штрихів, застосованих скрипалем під час виконання «Гуцулки», належать: легато, коротке й облегшене деташе, сотіє, маркато, осібне стакатто; до прийомів орнаментики – мелодичні і гармонічні фігурації, мелізми (короткі, довгі, подвійні і потрійні форшлаги, короткі та пролонговані морденти і трелі, групето); до виконавських прийомів – вібрато, глісандо, різнорідна акцентуація (легкий акцент, акцент сфорцандо). Алгоритм використання усіх цих техніко-виконавських прийомів у процесі відтворення «Гуцулки» підпорядковується яскраво індивідуалізованому виконавському та естетичному мисленню М. Сіреджука, яке базується на прагненні створення на неширокій ділянці амбітусу масштабного цілого з малих деталей, скріплених єдиною системою зв'язків і відношень.

В інтерпретуванні М. Сіреджуком гуцулкового мелодико-тематичного матеріалу діє підхід комбінаторного використання типових ритмоформул для варіативного повторення складових цього матеріалу (інтонацій, субмотивів, мотивів). Типові ритмоформули утворюються дробленням більших ритмічних тривалостей на менші, з точним або варіативно організованим їх повторенням на ділянках певних тематично-споріднених блоків у вигляді характерних лейт-інтонацій, субмотивних, мотивних та фразових зворотів. Вільне комбінаторне оперування такими, побутуючими в космацькій практиці виконання «Гуцулки», ритмоформулами уможливило стилістично монолітне трактування М. Сіреджуком гуцулкового тематизму, збагаченого талантом і досвідом скрипаля. Утверджена в інтерпретації трьох версій «Гуцулки» виконавська стилістика М. Сіреджука виражає специфіку його музичного мислення, сформованого під впливом творчої діяльності талановитих скрипалів-попередників і сучасників та актуальних вимог часу.

Музичне мислення М. Сіреджука, проявляючись в межах строго канонічних традиційних жанрів, виражається в досягненні художньої виразності та емоційного ефекту через максимальний темп і майстерну оптимізацію техніко-виконавських прийомів. Естетичним виявом феноменального музичного «чуття» музиканта є делікатність, прозорість і вишуканість скрипкового тембру, бездоганна краса та інтонаційна чистота звука, артикуляційна чіткість кожного тону, а разом – фонічне зв'язування і візерунчасті «переливи» мережаних зворотів із сусідніх тонів. І все це досягається легкістю штрихової техніки смичка, також м'яким дотиком до струн пальців лівої руки, постановка якої ніби ідеально налаштована на позиційне відтворення групи тонів, що забезпечує синхронне співвідношення технік обох рук, а отже – повну свободу «керування» виконавським процесом у будь-якому віртуозному темпі, включаючи незначні агогічні відхилення в бік його пришвидшення/заповільнення. Феномен Сіреджукового інтерпретування «Гуцулки» полягає в довершеності філігранно-мережаного звучання танцю, що вражає дрібністю елементів масштабної побудови, блискавичною моторикою, органікою орнаментальних «розписів», які можна асоціювати з гуцульською жіночою прикрасою «силянкою»<sup>49</sup>, виготовленою з бісеру.

Дрібність елементів, з яких складається ціле, – один із основних художніх критеріїв гуцульських майстрів не лише в декорі, а й в оздобленні музичної «тканини» традиційної музики. М. Сіреджук інтуїтивно досягнув своєрідних алгоритму і логіки в орнаментуванні елементів мелодії під час розгортання великої форми, що дозволяло йому творити мобільну, живу й розмаїту мелодичну горизонталь, мислячи не тільки структурними, а й художніми категоріями, подібними до «розсипання» в потрібному порядку «бісерних» намистинок. Таким чином, у процесі виконавської практики весільний капельмейстер Микола Сіреджук міг задовольняти власні смаки щодо звучання танцю (*«я любив так играти, щоби*

---

<sup>49</sup> Силянка однодільна – це один з 18 типів накладних прикрас із бісеру – дрібної круглястої або гранчастої різнокольорової намистинки із скла, металу або пластмаси. [Мала енциклопедія українського народознавства. Львів. 2007. С. 59].



було файно»)<sup>50</sup>, вимоги місцевих поціновувачів майстерної гри до доброго, давнього «гуляння»<sup>51</sup>, критерії «прискіпливих вух» поважаних колег-музикантів – носіїв, репрезентантів та оберегів скрипково-виконавських традицій Гуцульщини.

Базуючись на тематизмі й художньо-інтерпретаторських засадах Менюково-Лабачуківської «школи», М. Сіреджук розвинув індивідуальний виконавський стиль, в якому не лише добірно утвердив кращі виконавські традиції регіону, а й сміливо продовжив складний процес еволюції гуцульської традиційної інструментальної музики в умовах непростих, радше деструктивних, потреб сучасності. Тільки винятково талановитій і наполегливій людині в таких умовах під силу було «поставити вищу планку» щодо виконання технічно складних («дрібних») мелодій, які упродовж понад двох минулих століть були в особливій моді на Гуцульщині, характеризуючи найбільш поширений в цьому етнорегіоні питомий танець – колись темпово помірний, а згодом гранично швидкий. Подальші вимоги часу, що торкнулися темпу і характеру виконання, зумовили відбір «кращих з кращих» віртуозів-інструменталістів, творчими силами яких традиція виконання «Гуцулки» змогла вберегтися від багатьох деструктивних впливів і надалі еволюціонувати, зазнаючи відповідних техніко-виконавських перетворень. Видатним космацьким віртуозом періоду 1975–2012 років, утверджувачем і, частково, новатором гуцульської скрипкової «гри в бісер» став Микола Сіреджук, котрий, перейнявши від корифея І. Лабачука та інших знаних скрипалів репертуар і космацько-брустурсько-шепітську виконавську стилістику, блискуче презентував себе як непересічний майстер виконання «Гуцулки», знавець раритетного тематизму і творець самобутнього індивідуального орнаментального «монохромно-графічного» стилю.

---

<sup>50</sup> Цитування власного виразу Миколи Сіреджука.

<sup>51</sup> «Гуляння» – танцювання, «гуляти» – танцювати (діалекти).

## Висновки до Розділу 2

Ретроспективне дослідження скрипкового виконавства космацько-брустурської традиції дає підстави стверджувати, що в період від кінця XIX до поч. XXI ст. у зазначеному ареалі діяли весільні капели, чимало з яких – родинні. Якщо найдавніші відомості про скрипкове музикування на цих теренах сягають кінця XVIII ст., то факти щодо зародження ансамблевого музикування у відносно стабільному складі інструментів почали накопичуватись від останньої чверти XIX ст. Визначальну роль у процесі формування капельного музикування відіграв скрипаль Василь Вардзарук «Якобишин» – лідер першої весільної капели в Космачі, яка, налічуючи п'ять учасників, лідирувала у середовищі космацької традиції. Колеги по капелі В. «Якобишина» й музиканти молодших поколінь перейняли репертуар і виконавсько-стилістичні риси гри корифея, міцно утвердивши їх еталонними у Космачі та вісьмох навколишніх селах, що сприяло утворенню традиційних шкіл гри. Зокрема, серед музикантів старшої і середньої генерацій було прийнято проводити репетиції з метою відточення мелодико-інтонаційних контурів награвань, а окремі інструменталісти прославились як успішні етнопедагоги, котрі передавали власний музичний досвід представникам молодших поколінь і генерацій. Так, епіцентром функціонування якобишинської школи стали с. Космач, у якому діяли видатні послідовники В. «Якобишина» – Василь Пожоджук «Генц», Василь Дзвінчук «Шлягун», Лук'ян Бойчук «Логойда», Іван Менюк «Менів», Михайло Слочак «Федорин», Дем'ян Линдюк «Попиччин» і багато інших добрих музикантів, – та с. Брустури, де мешкав цимбаліст капели В. «Якобишина» – Іван Соколюк «Федьків». Цей мультиінструменталіст згодом заснував родинну капелу зі своїх трьох синів, передавши їм, як і багатьом іншим талановитим музикантам, тонкощі космацько-брустурської виконавської традиції. Загальновизнаними етнопедагогами також були: скрипалі І. Менюк (старша генерація); скрипалі Іван Лабачук «Шевчуків» та Іван Соколюк-син, мультиінструменталісти Микола Данищук «Палагнюків», Юрій Самокіщук «Пекурєвський», Петро Мохнатчук «Васьків», Микола Варцаб'юк «Прокопів» (середня генерація); скрипаль Василь Багрійчук

(молодша генерація); скрипаль Василь Книшук «Марисин», цимбаліст Михайло Дзвінчук (наймолодша генерація); інші музиканти.

На скрипковій грі лідерів окремих капел позначилися сублокальні стилістичні відмінності, що було зумовлено етнопедагогікою в родинних умовах «від прадіда» як патріарха певного музичного роду. У такий спосіб виразно утвердились капели Петрука, Поповича (Текуча), Думитрака (с. Брустури), Штудера (с. Космач). З-поміж репрезентантів скрипкового виконавства космацько-брустурської традиції в період кінця ХХ–поч. ХХІ ст. яскраво виділилися такі скрипалі, як Іван Лабачук, Кирило Линдюк, Іван Соколюк, Юрій Данищук, Микола Сіреджук. Кожен із них, попри спільність репертуару і загальних космацьких виконавсько-стилістичних рис, є творчим індивідумом із властивою лише йому артистичною манерою, що виражає суб'єктивне трактування традиційної музики. Так, І. Лабачук вважається неперевершеним майстром відтворення музики «до танцю» й «до співу» в гуцульському орнаментальному стилі, знавцем і виконавцем найскладніших зразків традиційного репертуарного фонду. К. Линдюк був віртуозним і вольовим інтерпретатором космацького скрипкового репертуару у стихійно-імпрізованій манері з відчутним впливом лючансько-текуцького сублокального музичного діалекту. І. Соколюк, оволодівши найбільшим репертуарним фондом космацької та сусідніх традицій, а також багатьма зразками напливового фольклору, розвинув винятково віртуозний «дрібний», з домінуванням ліричної експресії, стиль гри, а Ю. Данищук виробив імпрізовану манеру дрібного «графічного» оздоблення мелодій, що уможливило зберігати давню гуцульську стилістику, граючи в швидших темпах. М. Сіреджук, перейнявши тенденцію «бісерних розсіпів» у монохромно-графічному стилі, розвинув її в умовах максимально швидких темпів, що, разом із цілим комплексом виконавських прийомів і художньо-виразових засобів, справляло магнетичне емоційне враження на слухачів.

Гра кожного охарактеризованого скрипаля достойна окремого монографічного дослідження, в якому, через студіювання індивідуального музичного стилю, можливо розкрити глибини світосприйняття, характеру та естетики окремо розглянутої особистості, і, як результат, сприяти виявленню етнопсихологічних та

етнокультурних констант потужної традиції. Проте, у двох наступних розділах дисертації акцент зроблено на історії та специфіці інтерпретування космацько-брустурськими скрипалями двох основних жанрів «до танцю» – «Аркана» і «Гуцулки», що зумовлено етноінструментознавчою доктриною дослідження традиційного виконавства в континуумі інструмент – виконавець – музика.

## РОЗДІЛ 3

### ТАНЕЦЬ «АРКАН» У МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЯХ ГАЛИЦЬКОЇ ГУЦУЛЬЩИНИ: ТЕМАТИЗМ, ФОРМОТВОРЕННЯ, СТИЛІСТИКА ГРИ

#### 3.1 Загальна характеристика танцю «Аркан»

«Аркан» – чоловічий побутовий танець, поширений на всій території Гуцульщини, а також Буковини, Покуття та, частково, Поділля. Етнохореолог Р. Гарасимчук визначає «Аркан» давнім танцем з румунськими елементами, який у часи Першої світової війни майже зник із середовища гуцулів, а в період 1925–1928 рр. відновився (переважно серед лісорубів) у чітко структурованій хореографічій формі [Narasymczuk 1939, с. 204–224]. Нотації тем танцю, здійснені Ф. Колесою (наприкінці ХІХ ст.) [Шухевич 2018, с. 455, 460], М. Кондрацьким [Kondracki 1935, с. 193–195], С. Мерчинським [Mierczyński 1965, с. 112–118] та Р. Гарасимчуком [Гарасимчук 2008, с. 567–579] (у 30-х рр. ХХ ст.) свідчать про те, що в період кінця ХІХ–І половини ХХ ст. гуцульські музиканти володіли більшою кількістю арканових мелодій, ніж від ІІ пол. ХХ ст. до сьогодення. Ймовірно, структурування арканових музичних періодів, яким властива довільна, переважно неквадратна будова, вони здійснювали засобами мотивної комбінаторики. З-поміж зафіксованих у 1930-х рр. на Галицькій Гуцульщині зразків танців з назвами «Аркан» і «Арган» превалюють сольні скрипкові награвання, побудовані із укладених у вільній послідовності споріднених мотивів, з яких утворюються здебільшого різної довжини періоди. Порівнюючи нотації гуцульського «Аргана» кінця ХІХ–І пол. ХХ ст. з хронологічно найраніше (60-х рр. ХІХ ст.) транскрибованими О. Кольбергом співано-танцювальними мелодіями танцю «Аркан» на Покутті, можна стверджувати, що в основі більшості зразків покутського танцю лежать ті ж самі мотиви, що й у «колінах» гуцульського «Аргана» початку ХХ ст.. На Покутті арканові мелодії були структурно стабільнішими, що, очевидно, пов'язано з тамтешньою традицією приспівування до танцю, яке можливе лише за наявності тем відносно усталеної будови. Більшість

мелодій до танців «Аркан» і «Сербин» («Серпин»), зафіксованих О. Кольбергом на Покутті, є варіантами однієї теми [Kolberg 1888, с. 50, №№ 439, 446; с. 51, № 446; с. 53, № 458] [НД 1–3]. На Гуцульщині ця тема у різноманітних версіях теж домінувала, проте хореографія і характер обидвох танців суттєво відрізнялися: «Сербин» на Покутті й Гуцульщині танцювали в помірному темпі з приспівками, а «Аркан» на Гуцульщині – без приспівок, з поступовим пришвидшенням темпу до максимального і, відповідно, виконанням по команді складних танцювальних кроків. Останні найвиразніше підкреслюють особливість гуцульського «Аркана» як танцю карпатських опришків.

Із друківаних джерел середини ХІХ–І пол. ХХ ст. відомо, що у той період «Аркан» на Гуцульщині відтворювали у повільніших темпах, ніж згодом, коли після Першої світової війни танець відродили у традиційному та концертно-сценічному варіантах. Через відсутність у ХІХ ст. аудіо- та відеофіксацій «Аркана» можна лише припустити, що драматургія розгортання його тематизму була подібною до зразків ХХ ст. – від повільних вступу і початку, темпи яких поступово пришвидшувались, до екстатично швидких кульмінації та завершення. Р. Гарасимчук зазначає, що гранично швидкі темпи гуцульського «Аркана» першої третини ХХ ст. пов'язані з тогочасною тенденцією у певних локальних традиціях Галицької Гуцульщини дуже швидко відтворювати коломийкові танці, кроки яких поступово проникали в хореографію «Аркана», доповнюючи їхніми оригінальними кроками. Вчений диференціює тематизм танцю на «подільську мелодію» і «мелодії, подібні до румунських», надаючи покликання на обидві групи в нотному додатку до своєї монографії [Гарасимчук 2008, с. 319]. З цього приводу слід зауважити, що С. Мерчинський деякі споріднені арканові теми, освоєні й занотовані ним безпосередньо у середовищі традиції, в своїй монографії паспортизував із такими місцевими назвами, які суперечать їх належності до конкретно визначених Р. Гарасимчуком груп [Mierczyński 1965, с. 112, № 151]. Тематизм мелодій цих груп базується на споріднених мотивах, що свідчить радше про локальні й персональні відмінності у їх структуруванні, аніж про різноетнічний тематичний матеріал. Домінування арканових мелодій, зачислених Р. Гарасимчуком до «подільської»

тематичної групи, ймовірно, пов'язане з функціонуванням на Покутті відносно усталеного приспівкового інваріанту, що поширився на сусідні Буковину, Гуцульщину та західне Поділля, поступово витіснивши з ужитку теми неписаного ритмічного структурування і з часом ставши для місцевих музикантів основою для створення та утвердження споріднених, суто танцювальних мелодій. Арканові теми, які вчений відносить до тематичної групи «мелодій, подібних до румунських», мають довільну, зазвичай асиметричну, будову, що пов'язано з комбінаторним укладом мотивів різної спорідненості. Наявність пунктованих ритмічних рисунків у цих мотивах, а також відсутність усталеного структурування періодів свідчать про первинне призначення тем «до танцю», а вторинне – «до слухання». Модальна ладова система в таких мелодіях виникала, найвірогідніше, через комбінаторну послідовність мотивів з різною ладовою структурованістю.

Незалежно від регіонального походження та первинного призначення арканових мелодій, усі вони, згідно з твердженням Р. Гарасимчука, є співмірними з ритмічною схемою основного танцювального кроку «Аркана», яка конкретизується шістьма чвертями в умовах двочасткового метру: [Narasymczuk 1939, с. 206–207] [див. схему: НД 4.a]. Музичне вираження цієї схеми можливе на матеріалі кожного з наявних мотивів «Аркана», що диференціюються за способом ритмічного дроблення четвертних тривалостей, ладовими умовами, а також типом метричної акцентуації. Окрім деяких кадансових мотивів з анапестовим наголосом в останньому такті, метрична акцентуація решти мотивів є спондеїчною, тобто характеризується рівномірним наголошенням кожної частки двочетвертного такту.

### **3.2. Музично-текстологічний аналіз фрагментів нотацій «Аркана» у друкованих джерелах кінця XIX – першої третини XX століть**

Здійснений дисертантом музично-текстологічний аналіз зразків нотацій «Аркана», що містяться в друкованих джерелах кінця XIX–I третини XX століть, засвідчив, що скрипалі Галицької Гуцульщини відтворювали його, вільно комбінуючи послідовність двотактових мотивів, спільною ритмічною моделлю яких

є чотири четвертні тривалості з найтипівішими варіантами ритмічного дроблення [див. схему НД 4.б]. Зазначеними ритмічними рисунками музиканти урізноманітнювали мотивну організацію тематизму танцю, розвиваючи в подібний спосіб інваріантний мотив, або послідовно зіставляючи кілька мотивів різного ритмічного угруповання, що сприяло виразному підкресленню в періоді ознак «зачину-імпульсу», «ходу» й «кінцівки» у варіативних повтореннях.

Найближчою до інваріантної мелодико-ритмічної моделі є виконана на флюєрі тема танцю «Аркан буковинський, румунський» [Mierczyński 1965, с. 112, № 151] [НД 5], музичною формою якої є 16-тактовий період, структурований двома монолітними реченнями неповторної будови. Інтенаційно-ритмічна канва скрипкових награвань танцю могла бути не лише близько спорідненою з цією домінуючою мелодією буковинсько-покутсько-гуцульського «Аркана», як у прикладі [Шухевич 2018, с. 460, № 28] [НД 6], але й суттєво індивідуалізовуваною, з утворенням оригінальних мелодичних зворотів [Шухевич 2018, с. 455, № 13] [НД 6], [Mierczyński 1965, с. 118, № 158] [НД 7]. Так, музична форма лаконічно проілюстрованого Процем Габораком «Аргана» [Шухевич 2018, с. 460, № 28] – це 12-тактовий період із трьома двотактовими мотивами  $(aa)(bb_1)_2$ , кожен із яких складається з однотокових субмотивів, що повторюються у такій комбінаторній послідовності:  $(I - II)_2 (III - II - III - \text{кінцівка})_2$ , утворюючи спільний мелодичний сегмент:  $(a + b)_2 (c + b + c + \text{кінцівка})_2$ . Мотиви приведеної у прикладі теми є близько спорідненими з мотивами вищенаведених арканових наспівів і награвань, проте вирізняються характерними для космацької музики ладовими умовами – мажорним гексахордом у системі «G<sup>1</sup>» з підвищеним IV ступенем і субквартою (у послідовності амбітусного стиснення: гексахорд, пентахорд, трихорд).

Ще одним зразком космацького «Аркана» періоду зламу XIX–XX століть є 25-тактове награвання «Аркан» Гната Брустурняка [Шухевич 2018, с. 455, № 13], структуроване з трьох періодів, які утворюють мініатюрну тричастинну репризну форму (АВА):  $(a + a_1 + \text{кад.}) (b + b + b) (a + a_1 + \text{кад.}_1)$ . Як і в попередньому прикладі, двотактові мотиви награвання позначені типовими варіантами дроблення спільної ритмічної моделі, що складається з чотирьох четвертних тривалостей. Мотиви



виражені мелодико-ритмічними зворотами, кожен із яких має певні напрямки мелодичного руху та ладові умови: мотив «а» – висхідний рух із опорою на стійкі тони мажорного тризвука в пентахордовій ладовій системі D; мотив «а<sub>1</sub>» – висхідно-низхідний рух з опорою на тони мажорних тетраходу і квартсекстакорду в системі D; каденційний мотив «кад.<sub>(1)</sub>» – висхідно-низхідний рух із опорою на тони мінорних трихорду й квартсекстакорду в системі d; мотив «b» – низхідний рух із опорою на стійкі тони мінорних трихорду і квартсекстакорду в системі «а». Зокрема, у мотиві «а» III ступінь, який визначає мажорний нахил ладу, альтерований, а в каденційному «а<sub>1</sub>» – натуральний (з визначенням мінорного нахилу), що свідчить або про вибіркоче поєднання мотивів у межах періоду, або про залишки модальної системи у ладовому мисленні музиканта. Скрипаль надав «Аргану» гуцульських якостей звучання засобами орнаментального обігрування основних мелодичних тонів додатковими, прохідними та допоміжними тонами, за допомогою яких підкреслив інтонації субкварти (s<sub>4</sub>), #IV – V, I – II – #III ступенів, а також варіативність IV ступеня у мотиві «а».

Тематично спорідненим до «Аргана» Г. Брустурняка є награвання «Аркан пізніший» корифея верховинської традиції Івана Курилюка «Гавеця» [Mierczyński 1965, с. 118, № 158], структуроване у два восьмитактові періоди («коліна») (AB) тотожного ритмічного контрастування і ладового контрасту зіставлення: період А – пентахорд у мажорній системі D; період В – гептахорд у мінорній системі «d» з #IV і VI натуральним ступенями, які, ймовірно, слугували тематичним матеріалом для формотворення циклічної арканової композиції. Обидва «коліна» побудовані на основі, відповідно, двох «зачинних» мотивів-імпульсів – «а» і «b». У періоді «А» двотактовий мотив «а» звучить тричі без змін, завершуючись стійким кадансуванням: (a + a + a + кад.); у періоді «В» – на базі двічі варіативно повтореного мотиву «b»: (b + b<sub>1</sub> + b<sub>2</sub> + кад.<sub>1</sub>). Мотив «а» є спорідненим із першим тактом мотиву «а» «Аргана» Г. Брустурняка: за ладовими умовами (мажорний пентахорд) та напрямками мелодичного руху вони є майже аналогічними, проте суттєво вирізняються індивідуалізованою ритмо-інтонаційною організацією та мелізматичною оздобленістю. Очевидно, Г. Брустурняк спирався на ритмоформули

підкреслено-акцентованого (зачин періоду А) і пунктованого (зачин періоду В) звучання, а І. «Гавець» – на ритмічно рівні, проте ладово контрастні варіанти одного мотиву, оздобленого меншою кількістю мелізмів.

Приведені в літературі понад півстолітньої давности приклади тем «Аркана» космацької та сусідніх традицій вирізняються розмаїтими способами компонування субмотивів, мотивів і періодів. Усі вони, окрім покутсько-гуцульського, визначеного виконавцем-інформантом як «буковинський (румунський)» [Mierczyński 1965, с. 112, № 151], є настільки індивідуалізованими, що їх неможливо залічити до певного конкретного локусу. Очевидно, більшість музикантів практикували власний структурно-періодичний уклад добре знаних мотивів у своєрідній ритмо-інтонаційній, ладовій та артикуляційній інтерпретації. Яскравим прикладом цього є 16-тактовий період «Аркана» від капели Д. Захарчука [Mierczyński 1965, с. 117, № 156] [НД 8], у мотиві «зачину» якого (І-ІІ тт.) сопілкар і цимбаліст відтворили мелодичний каркас із четвертних тривалостей, а скрипаль – його ритмо-інтонаційно ускладнений варіант в іншій, дисонуючій ладовій системі (з ІІІ ступенем натуральним і підвищеним). Чотири наступні варіанти цього мотиву позначені ритмо-інтонаційними змінами в непарних тактах (V, VII, IX тт.), а п'ятий варіант (XI–XII тт.) – утворенням кадансового звороту в умовах цих змін. Ладове дисонування у капельному виконанні утворилося внаслідок звучання по вертикалі ІV ступеня у сопілки й цимбалів одночасно зі звучанням #ІV у скрипки, а також вертикального нашарування ІІІ ступеня у скрипки з #ІІІ у сопілки і цимбалів. Таке дисонування зберігалось в усіх проведеннях мотиву, окрім кадансового, в якому скрипаль врешті альтерував ІІІ ступінь, визначившись у мажорному ладовому нахилі. На думку дисертанта, подібне явище не є винятковим і його можна пояснити, по-перше, превалюванням мелодичного мислення над гармонічним у кожного інструменталіста, по-друге, прагненням до стабільного відтворення конкретних, закарбованих у пам'яті, варіантних ладо-інтонаційних змін у мелодичному каркасі, по-третє, ситуативними моментами, коли музиканти не одночасно на них реагують, створюючи миттєвості дисонування.

На поч. ХХ ст. більш типовим було структурування арканових «колін» із восьми/десяти тактів, прикладом чого є награвання, занотовані С. Мерчинським від капел із Верховини [Mierczyński 1965, с. 118, № 159] і Яблуниці [Mierczyński 1965, с. 116, № 155], та від верховинського скрипаля І. Курилюка «Гавеця» [Mierczyński 1965, с. 117, № 157] [НД 8]. Кожне з награвань є індивідуалізованою версією усталеної на Покутті й Буковині арканової мелодії зі спільними принципами мотивного руху та послідовністю виконання «колін». Зокрема, двічі повторений у кожному з награвань (точно або з незначними варіативними змінами) двотактовий мотив «зачину» в подальших проведеннях музиканти трансформували, розгортаючи мелодичну думку в «ході» й завершуючи її, відповідно, варіативним кадансуванням. Ті ж самі мотиви «ходів» і «кінцівок» утверджуються в другому періоді у точному або варіативному повторюванні. Закономірною сприймається тенденція до трансформування скрипалями ритмо-інтонаційних зворотів у непарних тактах повторюваних мотивів і стабільного їх відтворення – у парних.

### **3.2.1 Розгляд цілісних композицій «Аркана» у працях Р. Гарасимчука та С. Мерчинського**

Серед транскрибованих С. Мерчинським арканових композицій є й такі, що складаються з трьох або чотирьох «колін». Серед них «Аркан» із чотирьох періодів, зафіксований від капели Т. Сіранчука з Гриняви (верховинська традиція) [Mierczyński 1965, с. 112, № 152] [НД 9], і з трьох періодів – від капели В. Походжука з Космача (космацько-брустурська традиція) [Mierczyński 1965, с. 114, № 154] [НД 10]. Обидва ансамблеві награвання різняться між собою мелодикою і структуруванням «колін». Композиція гринявського музиканта складається з чотирьох восьмитактових періодів, кожен із яких, попри мелодичну й ладову наближеність до інваріантної арканової теми [Mierczyński 1965, с. 112, № 151], базується на варіативному й трансформованому утвердженні єдиного мотиву, відтвореного у комбінаторній послідовності сталих субмотивів. У «зачині» четвертого «коліна» композиції, майже тотожного з інваріантною мелодією танцю,

мотив цей є найбільш упізнаваним, а в кадансових і передкадансових зворотах – найсуттєвіше трансформований. Своєрідна та конкретно визначена ладова структурованість кожного варіативного мотиву, навіть за умов точного його повторення «на відстані», підтверджує комбінаторний принцип побудови періодів і всієї композиції. Порівнюючи цей приклад із нотаціями «Гавецевих» награвань менших масштабів [Mierczyński 1965, с. 117, № 157], [Mierczyński 1965, с. 118, № 158], можна припустити, що скрипалі «експлуатували» типові для традиції ритмічні й ладоінтонаційні звороти, вивершуючи з них мелодії «колін» на власний розсуд, і дотримувались більшою чи меншою мірою мелодико-ритмічної будови найпоширенішої на той час інваріантної арканової теми. Цим пояснюється розмаїття структурних композиційних побудов, об'єднаних мелодикою мотивів близького споріднення, їх ладовою і ритмічною організацією. Зіставлення тем усіх наявних прикладів із темою «Аркана буковинського, румунського» [Mierczyński 1965, с. 112, № 151], визначеною дисертантом як інваріантна, дає змогу простежити стильові особливості трактування танцю традиційними скрипалями Галицької Гуцульщини. Однією з найхарактерніших ознак, властивих більшості інтерпретацій, є варіативність третього ступеня в межах періодів і їх (періодів) мажорні кадансування. Ймовірно, мажорний ладовий нахил у періоді, який є першим в награванні «Аркана пізнього» і другим у структурі «Аркана низького» І. «Гавеця», якраз і пов'язаний із гуцульським трактуванням ладу, зокрема його завершальних зворотів, що підтверджує розглянутий вище приклад ладового дисонування між інструментами капели [Mierczyński 1965, с. 117, № 156]. Типовими для гуцульських скрипкових награвань «Аркана» є альтерація IV і варіативність VI та VII ступенів, що ладово й інтонаційно збагачують тематизм.

Тематизм «Аркана» В. Пожджука [Mierczyński 1965, с. 114, № 154] розгортається на тому ж мотивному матеріалі, що й у попередньо проаналізованих зразках, але має суттєві відмінності у мелодиці, ладо- і формотворенні. Ця нотація танцю, найбільша з-поміж опублікованих С. Мерчинським, охоплює три розділи, кожен із яких завершується незмінно проведеним періодом-рефреном (R). Два інші періоди, з якими чергується рефрен, є, відповідно, першим і другим епізодами (B,

С), ритмічно й тонально своєрідними. Отже, награвання має форму п'ятичастинного рондо, побудованого за схемою (ARRBRCA<sub>1</sub>R), де «А» – чотиритактовий вступ із двох повторених мотивів; двічі повторений «R» – восьмитактовий період-рефрен; «В» і «С» – відповідно, перший і другий восьмитактові періоди-епізоди. Додамо, що процес розгортання музичного матеріалу відбувається рухом двотактових мотивів. Вступ базується на двох проведеннях мотиву «зачину» (мінорний гексахорд у системі «d» з #IV і VI ступенями), рефрен – на варіантах його трансформації, що послідовно вивершують «хід» (мінорний тетракорд у системі «d» із #IV і VI ступенями та #s2), і каденційний зворот (мажорний гексахорд в системі «D» із #IV і пониженим VI ступенями, s2). Другий розділ складається з першого епізоду «В», що розгортається на тій самій ритмічній основі, в амбітусі мажорного пентакорду в системі «F» із #II ступенем і s4, переходячи в рефрен, яким завершується побудова другого розділу. Третій розділ розпочинається другим епізодом «А<sub>1</sub>», який синтезує вступний мотив «а» (мінорний гексахорд у ладовій системі «d» з #IV і VI ступенями) і варіативний мотив «b<sub>1</sub>» у системі «С»), і завершується незмінним рефреном. На мотивному рівні схема формотворення має такий вигляд: вступ A(a + a) [R(r + r + r<sub>1</sub> + кад.)<sub>2</sub>][B(b + b + b<sub>1</sub> + b)][R(r + r + r<sub>1</sub> + кад.)][A<sub>1</sub>(a + a<sub>1</sub> + a + a<sub>1</sub>)] [R(r + r + r<sub>1</sub> + кад.)]. Що стосується ладотональних змін, то, враховуючи швидкий темп композиції (чверть = 160), вони відбуваються з калейдоскопічною миттєвістю короткими модуляційними відхиленнями в опорні тони споріднених тональностей і створюють враження багатомірного, пульсуючого «поліхромного» саморуху. Конкретика цих змін є такою: «А» – d-moll; «R» – d-moll, каденція – D-dur; «В» – F-dur, A-dur, F-dur; «А<sub>1</sub>» – d-moll, C-dur.

Ритмічна організація мотивів базується на комбінаториці означених ритмосхем, при цьому – з пріоритетом восьмих тривалостей, тоді як четвертна тривалість активно виявляє себе по-різному: в сегменті «А» – як початковий імпульс; у рефрені «R» – останнім мелізматично забарвленим тоном мотивів, а в кадансовому звороті – тричі акцентованими тонами; в епізодах «В» і «А<sub>1</sub>» – потужно активізованими кількома опорними тонами. По вертикалі, що у капельному виконанні утворюється звучанням партій скрипки, фуярки, цимбалів та бубна,

ритмічна і фактурна організації найчастіше виражені (1) унісонно-октавним поєднанням рівних тривалостей (еквіритмічний рух) і стрічково-октавним триголоссям, або (2) епізодичною взаємодоповнюючою дією інструментальних голосів (комплементарна ритміка) та тимчасовим унісонно-гетерофонічним дво-триголоссям випадкового чи імпровізаційного характеру.

На структурно-композиційному рівні «Аркан» В. Пожоджука вирізняється розширеними масштабами «колін», які, на відміну від більшості вищенаведених прикладів, є відповідними не періодам, а розділам, що складаються зі вступу-імпульсу й одного двічі проведеного періоду (I розділ) та з двох періодів (II і III розділи). Кожен із цих розділів можна вважати «коліном», адже їхні дрібніші структурні елементи лучаться в завершені, цілісні наскрізні мелодії, сформовані вже не засобами мотивної комбінаторики, а свідомим укладом в еталонну мелодичну послідовність добірних варіантів мотивів «зачину», «ходу» та кадансу. Важливою якістю мелодій кожного «коліна» є тональна визначеність, яка їх яскраво диференціює, надаючи загальної розвитковості. Будучи суттєво віддаленою від інваріантної покутсько-буковинсько-румунської арканової мелодії, композиція В. Пожоджука є одним із яскравих на той час (1930-ті рр.) прикладів гуцульського новотвору «Аркана», який у середовищі гуцульських музикантів викристалізувався у динамічну композицію з одним або кількома різними «колінами» стабільно утверджених мелодій інструментального стилю цього танцю.

Процес кристалізації та еволюційного розвитку арканового тематизму можна найкраще простежити на прикладах нотографічного додатку до праці Р. Гарасимчука «Народні танці українців Карпат» [Гарасимчук 2008, с. 567–579] [НД 11]. Серед 41-ї фрагментарної нотації награвань різних масштабів 21 мелодія є близько спорідненою з темами Пожоджукового «Аркана». Шість із них зафіксовано від музикантів космацько-брустурської традиції, найстаршим з котрих, окрім Г. Брустурняка та П. Габорака, був скрипаль Ю. Гарасим'юк із с. Прокурава. Перший приклад арканової мелодії цього музиканта [Гарасимчук 2008, с. 568, № 536] має форму періоду з 14 тактів, шість із яких складають перший сегмент і вісім – другий, побудованей на варіантах мотиву «ходу», спорідненого з тим, що є

основою рефреного періоду «Аркана» В. Походжука. Період другого прикладу, зафіксованого від Ю. Гарасим'юка [Гарасимчук 2008, с. 569, № 539], за структурною, мелодичною, ритмічною та ладотональною організацією є близько спорідненим із періодом першого епізоду Походжукової композиції.

Награвання космацького скрипаля І. Миронюка [Гарасимчук 2008, с. 571, № 547] структуроване у два 12-тактові періоди, перший із яких мелодично і ладотонально тотожний із першим розділом «Аркана» В. Походжука, а другий споріднений із другим розділом цієї еталонної композиції. Награвання І. Миронюка є редукованим (зменшеним у розмірах) зразком арканового новотвору В. Походжука, адже у квадратній будові його періодів не повторюється жоден із чотиритактових сегментів, окрім кадансового.

Три арканові періоди, транскрибовані Р. Гарасимчуком від космацького скрипаля П. Коб'юка [Гарасимчук 2008, с. 574, №№ 561–563], позиціонуються як окремі мелодії танцю, кожна з яких за усіма параметрами, окрім ладових, є тотожною з мелодіями «Аркана» В. Походжука. Уклавши їх у послідовності – №№ 562, 563, 561, сформуємо арканову композицію у формі рондо, яка є майже аналогом Походжукової. Різнитимуться вони тим, що П. Коб'юк провів рефрен не чотири рази, а тричі, щоразу з незначними інтонаційними та ладовими змінами, кадансуючи його мелодію опорними тонами не мажорного, а мінорного нахилу. Те, що П. Коб'юк укладав композицію в такій самій послідовності «колін», як В. Походжук, можна стверджувати на рівні припущення, адже цілісних формотворчих побудов від нього, на жаль, не було зафіксовано. А ось здійснена Р. Гарасимчуком нотація «Аркана» від цимбаліста з Брустурів М. Соколюка<sup>52</sup> [Гарасимчук 2008, с. 575, № 564<sup>a</sup>] – ще один доказ того, що в середині ХХ ст. конкретна композиційна структура танцю з відносно сформованими ритмічними,

---

<sup>52</sup> У паспорті транскрипції прізвище інформанта подано з помилкою – Соколик. Інформація, почерпнута дисертантом із експедиційно-польових досліджень, вказує на те, що правильне прізвище інформанта – Соколюк.

інтонаційними та ладовими параметрами була відомою і, ймовірно, еталонною в середовищі музикантів космацько-брустурської та сусідніх традицій.

Виразно диференційованими за структурою є три арканові награвання, занотовані Р. Гарасимчуком від славетного скрипаля верховинської традиції Василя Грималюка «Могура» [Гарасимчук 2008, с. 573, №№ 557–559]. Перше награвання (№ 557) складається з двох восьмитактових періодів, які в умовах мажорного гексахорду в ладовій системі «D» з варіативним IV ступенем розгортаються за принципом комбінування п'яти однотактових субмотивів: a, b, b<sub>1</sub>, c, kad. Усі субмотиви групуються у двотактові мотиви зі спільною ритмоформулою, яка зумовлює незмінне чергування чотирьох восьмих і двох четвертних ритмічних одиниць.

Своєрідним є друге награвання (№ 558), структуроване у два восьмитактові періоди в умовах мінорного гептахорду в ладовій системі «d» із натуральним VI ступенем і s4. Ритмічна організація кожного періоду не є однорідною: у першому наскрізний рух восьмими тривалостями переривається цезуруваннями в півкаденційному та каденційному тактах, а в другому – змінюється на четвертні тривалості у парних тактах. Алгоритм чергування восьмих тривалостей із четвертними у другому періоді цього награвання тотожний із ритмічними рисунками «рефренної» мелодії «Аркана» В. Походжука, а інтонаційні стрибки із основного тону «d<sup>2</sup>» у субквартвовий і в зворотньому русі є типовими для початкових інтонацій більшості мотивів у других періодах «Могурових» та Походжукового награвань.

Третє награвання (№ 559) має чотиритактовий вступ «на міру» й двічі проведений 12-тактовий період, який складається з трьох чотиритактових сегментів – «зачину», «ходу» і кадансового звороту. Цей період мелодико-ритмічним структуруванням близько споріднений із першим розділом (вступом і рефреном) Походжукової композиції. Проте, у першому розділі «Аркана» В. Походжук відділив двічі проведений мотив «зачину» від рефренного періоду, утворивши з нього вступ, а В. «Могур» двома проведеннями цього мотиву розширив період до 12 тактів. Ладоінтонаційні відмінності між награваннями двох музикантів



конкретизуються наявністю варіативного IV ступеня у «Могуровому» награванні, а також появою в ньому бурдонного голосу на ділянках вступу й «кінцівки». Порівняння трьох арканових прикладів, транскрибованих Р. Гарасимчуком від В. Грималюка «Могура», дає підстави стверджувати, що перші сегменти й періоди танцю музикант відтворював варіативно, а другі, – значною мірою зберігаючи їхню інтонаційну та ритмічну стабільність. Третій приклад відрізняється від двох попередніх наявністю вступу «на міру», а також структуруванням періоду, укладеного вже не комбінаторним чергуванням кількох варіантів одного мотиву, а злученням двох різних мотивів – «зачину» і «ходу», які, тотожно контрастуючи своїми ритмічними рисунками, утворюють наскрізну мелодію із трьох сегментів – «зачину», «ходу» та кадансу.

### **3.3. Музично-текстологічний і виконавський аналізи чотирьох транскрибованих дисертантом композицій «Аркана»**

Дисертант транскрибував дві сольні й дві ансамблеві композиції «Аркана», які у різні роки було аудіозафіксовано від скрипалів та капел космацько-брустурської традиції: Івана Менюка (сольне виконання 1975 р.), Івана Лабачука (виконання 1970-х рр. у складі народного оркестру), Кирила Линдюка «Вітишина» (2002 р.) та Миколи Сіреджука (2004 р.). Розглянемо ці композиції у хронологічній послідовності, якою враховується належність музикантів до старшої (І. Менюк), середньої (І. Лабачук, К. Линдюк) та молодшої (М. Сіреджук) генерацій.

#### **3.3.1 Сольне награвання «Аркана» І. Менюка**

Сольне арканове награвання було записано Михайлом Тимофіївом у 1975 р. від 65-річного космацького скрипаля Івана Менюка [НД 12] (рис. 15). З-поміж 47 етнотворів, записаних під час проведеної М. Тимофіївом тривалої аудіосесії, скрипаль репрезентував «Аркан», користуючись тим самим тематизмом, що й у 1930-х рр. В. Пожджук [Mierczyński 1965, с. 114, № 154]. Дві, стабільно утверджені

на Гуцульщині теми танцю укладені у три двічі проведені періоди (два 12-тактових «А» і один 16-тактовий «В»), що утворюють подвійну двочастинну репризну форму з трьох розділів [(AR)(AR)(BR)2], які мають ознаки повторности й рондальности, а на мотивному рівні (мотиви з двох тактів) – таку структурованість: [AR(a + a )(r + r + r<sub>1</sub> + kad.) AR(a + a )(r + r + r<sub>1</sub> + kad.) BR(b + b + b<sub>1</sub> + b)(r + r + r<sub>1</sub> + kad.)] [AR(a + a<sub>1</sub>)(r + r + r<sub>1</sub> + kad.) AR(a + a)(r + r + r<sub>1</sub> + kad.) BR(b + b + b<sub>1</sub> + b)(r + r + r<sub>1</sub> + kad.)].

Період «А» Менюкового награвання відрізняється від Пожджукового тим, що двічі повторений мотив «зачину» («а») у Менюковому зразку лучиться з трьома повторними мотивами «г» та кадансованим у 12-тактовий, двічі повторений період, а в Пожджуковому – трактується як вступ перед двома проведеннями рефрену. Саме така, репрезентована І. Менюком будова першого арканового періоду від ІІ пол. ХХ ст. стала еталонною для гуцульських музикантів.

Період «В» Менюкового зразка структурно й тематично відповідний мелодії другого розділу Пожджукової композиції, складаючись із восьми двотактових мотивів і виконуючи в загальній побудові композиції роль другої частини. Спільним для обох зразків є те, що кожна частина завершується незмінним проведенням рефрену. Отже, закономірною у формотворенні обох награвань є побудова періодів з деякими змінами у перших сегментах («а», «b») і стабільно повторюваним рефреном.

Темп Менюкового «Аркана» дорівнює метрономічній поділці 192, що суттєво відрізняє його від Пожджукового виконання танцю, метрономічний індекс якого відповідний 160 ударам за хвилину. Обидва музиканти відтворили мелодії танцю в умовах «для слухання», не ставлячи перед собою цілі поступово «розігнати» темп від помірнього до швидкого. Арканові композиції І. Менюка та В. Пожджука мають незначні відмінності в організації ритмічних рисунків, що конкретизуються пунктованим дробленням певних четвертних часток у мотивах «зачину» та кадансу І. Менюком, і рівномірним ритмічним дробленням – В. Пожджуком.

Період «А» Менюкового «Аркана» розгортається в амбітусі мінорного пентахорду в системі «d» з #IV, підвищеним VI ступенями, s<sub>2</sub> і s<sub>4</sub>, а перший сегмент періоду «В» – в умовах мажорного пентахорду в системі «F» із #II, натуральним IV

ступенями, s2 і s4. Ладові умови другого сегменту періода «В» такі ж самі, як і в періоді «А». Вони відрізняються від ладових умов «рефренного» періоду Пожджукової композиції відсутністю мажорного нахилу (#3) в кадансових зворотах. В «Аркані» І. Менюка у деяких випадках зафіксовано мікроінтонаційні пониження тонів #II, #IV та VI ступенів приблизно на величину від 20 до 33 центів, що, ймовірно, свідчить про переважно гармонічне, а не мелодичне мислення музиканта.

Фактурній організації «Аркана» І. Менюка властиве фрагментарне стрічкове двоголосся у вигляді вертикальних інтервалів октави, великої септими, квінти й кварта та інтенсивне оздоблення мелодичної лінії мелізмами – неперекресленим форшлагом, мордентом, короткою треллю, – що в комплексі надають звучанню танцю ритмо-інтонаційного та динамічного розмаїття. Скрипаль артикулював мелодії «Аркана» з виразним підкресленням акцентно-динамічного ритму засобами акцентуації сильних часток і скорочення тривалостей окремих слабких. Унаслідок строго ритмічної та гостро акцентованої манери гри І. Менюк наблизив звучання танцю до маршового. Суттєву роль у підтриманні танцювального ефекту відіграють мелізми, які надають зв'язності та еластичності більшості артикуляційно пролонгованим тонам, зумовлюють темпово стабільний рух тридцять другими ритмічними одиницями, посилюють динаміку та варіативно збагачують тематизм.

### **3.3.2 «Аркан» скрипалів брустурського оркестру І. Лабачука та І. Соколюка**

Найдавніший студійний аудіозапис «Аркана» було здійснено у 1970-х рр. фірмою «Мелодія» від народного оркестру села Брустури, організованого 1964 р. методистом Івано-Франківського обласного центру народної творчості композитором Михайлом Магдієм. Оркестр складався з подвійної весільної капели і відтворював добірні традиційні мелодії «до співу» та «до танцю» у формі концертних композицій, спільно укладених усним шляхом лідерами колективу разом із керівником. Ведучим скрипалем оркестру був Іван Лабачук «Шевчуків»

(1927–2009) – славетний традиційний мультиінструменталіст середньої генерації із села Шепіт, гру котрого і сьогодні вважають неперевершеною в середовищі музикантів космацько-брустурської традиції.

Оркестровий «Аркан» – наймасштабніший приклад з-поміж проаналізованих у дисертації зразків танцю [НД 13]<sup>53</sup>. Композиція складається з дев'яти періодів, в яких у вільній комбінаторній послідовності «діють» стабільно утверджені музикантами галицько-гуцульського традиційного середовища II половини ХХ ст. п'ять тем (А, В, С, Е, R) і одна, нетипова для цього танцю, тема (D), коломийкова структурованість якої (4 т. + 4 т. = складовіршованій формі 446) свідчить про ймовірне композиторське втручання в конкретну версію «для слухання». Наявність теми «R<sub>(1)</sub>», що багаторазово (сім проведень, окрім вступу) звучить на різних ділянках форми слідом за темами «A<sub>(2)</sub>», «В» і «Е», також логічний поділ усієї композиції на три приблизно рівні блоки (40 т. + 36 т. + 36 т.) свідчать про своєрідність будови, яку можна назвати складною тричастинною з ознаками рондальности. Її структурованість має такий схематичний вигляд: оркестровий вступ (R) I ч. [(AR)<sub>2</sub> (BR)<sub>2</sub> (AR)<sub>2</sub>] II ч. [(A<sub>1</sub>CC<sub>1</sub>) (A<sub>2</sub>R<sub>1</sub>)<sub>2</sub> (AR)<sub>2</sub>] III ч. [(DD<sub>1</sub>)<sub>2</sub> (AER)<sub>2</sub> (AR)<sub>2</sub>].

Періоди «A<sub>(2)</sub>R<sub>(1)</sub>» усіх п'яти проведень мають стабільно несиметричну будову з 12 тактів (4+8), що зумовлено поєднанням вступного («зачинно-імпульсний») і рефренового («хід-програш») мотивів. У більшості награвань, занотованих від музикантів I половини ХХ ст., кожен із цих двох мотивів розроблявся в межах окремих періодів, з яких утворювалися мелодії, споріднені з інваріантною темою «Аркана буковинського, румунського». Гуцульські музиканти згодом обидва мотиви почали злучати в один наскрізний період, суттєво віддаливши таким чином його мелодію від співано-танцювального симетричного буковинського інваріанту. При цьому побудований на мотиві «ходу» восьмитактовий рефрен утвердився як другий, завжди стабільний, сегмент у всіх періодах, окрім «A<sub>1</sub>CC<sub>1</sub>» і «D». Перші сегменти

<sup>53</sup> У транскрипції даного аудіоматеріалу не розшифровано орнаментику, адже унісонне звучання двох скрипалів нашаровується на рясно орнаментований дубль мелодії фуярністами.

арканових періодів є різними і базується або на варіантах мотиву «зачину» («AR», «AER», «A<sub>1</sub>CC<sub>1</sub>»), або на трансформованому мотиві «ходу» («BR», «D»).

Несиметрично укладений період «A<sub>1</sub>CC<sub>1</sub>» є мікро-варіацією на два попередні «коліна» композиції, адже утворений через злучення сегменту «A<sub>1</sub>» із сегментом «C» в умовах наскрізної ритмічної організації восьмими тривалостями<sup>54</sup>. Асиметрію (4 т. + 8 т.) будови періоду «A<sub>1</sub>CC<sub>1</sub>», як і п'ятиразово проведеного «коліна» «AR», можна пояснити давньою (кінець XIX–початок XX століть) гуцульською традицією комбінаторного формотворення «Аркана» з необмеженою і, зазвичай, нерівномірною кількістю тактів у кожному «коліні».

Симетричні ж арканові мелодії, на думку Р. Гарасимчука, виникали під впливом коломийкових і козачкових мелодій квадратної будови [Гарасимчук 2008, с. 309]. В «Аркані» брустурського оркестру прикладами з 16-тактовими темами є періоди «BR», «DD<sub>1</sub>» і «AER». Зокрема, побудований на ритмоформулі мотиву «ходу» період «BR» утворено з нового тематичного сегменту «B» (8 тактів), що складається з двох проведень мотиву «b», двох його варіантів («b<sub>т.</sub>», «b<sub>1</sub>») і незмінного сегменту «R» (8 тактів). Період «DD<sub>1</sub>» має коломийкову форму, адже два його чотиритактові сегменти еквівалентні силаботонічній структурі коломийкової строфи (446)<sub>2</sub>, через точне повторення якої утворилося 16-тактове «коліно» композиції. Наскрізний рух, організований 12-ма восьмими ритмічними одиницями, що відповідають коломийковим складам, можна також трактувати як факт ритмічного дроблення арканового мотиву «ходу», а завершення обох сегментів періоду двома чвертками – як традиційний вияв кадансування прикінцевих складів коломийкової строфи або других субмотивів ритмоформульного мотиву «ходу». Період «A<sub>1</sub>A<sub>1</sub>R» сформований на матеріалі двічі проведеного чотиритактового сегменту «A<sub>1</sub>A<sub>1</sub>» (a + a<sub>1</sub>)<sub>2</sub> та восьмитактового сегменту рефрену «R».

<sup>54</sup> Період «A<sub>1</sub>CC<sub>1</sub>» зазвичай звучить синхронно з командою старшого танцюриста «батько спить». Виконання наступного, модулюючого періоду «A<sub>2</sub>R<sub>1</sub>» є синхронним із командою «батько встав». За твердженням Р. Гарасимчука, мелодія першого («A<sub>1</sub>CC<sub>1</sub>») належить до давніх арканових тем, подібних до румунських мелодій одноіменного танцю, [Гарасимчук 2008, с. 319].

У форматворчому структуруванні «Аркана» брестурським народним оркестром домінують проведення 12-тактових «колін» «AR» і «A<sub>1</sub>CC<sub>1</sub>», будова і мелодика яких ґрунтується на традиціях відтворення танцю гуцульськими скрипалями наприкінці ХІХ–поч. ХХ століть. До композиції включено два 16-тактові «коліна» – «BR» і «A<sub>1</sub>A<sub>1</sub>R», – будова й тонально-модуляційні рухи яких, ймовірно, свідчать про пізніше походження мелодій цих періодів. Нововведенням з погляду на традиційне форматворення «Аркана» є «коліно» коломиїкової структури «DD<sub>1</sub>», яке органічно «вливається» в рух мелодій тотожного контрастування, підтверджуючи гіпотезу Р. Гарасимчука щодо проникнення в цей напливовий танець питомих елементів гуцульської хореографії і музики.

Підхід до темпів виконання танцю брестурським оркестром має специфіку вторинної («для слухання») інтерпретації жанру, спрямованої на досягнення художньо-естетичного ефекту під час звучання півторахвилинної композиції. Суто художнім рішенням, не пов'язаним із традицією, є виконання вступу в темпі з метрономічною поділкою 192, після чого темп перших періодів танцю різко змінюється на 120. Із кожним проведенням арканових «колін» музиканти поступово пришвидшували темп, досягнувши наприкінці першого розділу метрономічної поділки 208, а другого розділу – 224, зберігаючи досягнутий темп упродовж трьох останніх періодів композиції. Отже, у стислій формі оркестрового «Аркана» проілюстровано важливий драматургічний задум темпового пришвидшення, що охоплює граничні градації темпу – від помірного до дуже швидкого.

Ладова структурованість оркестрового «Аркана» не вирізняється оригінальністю стосовно розглянутих версій танцю, адже мелодія його основного періоду «AR» розгортається в умовах мінорного гексахорду ладової системи «d» з підвищеними IV і VI ступенями, #s<sub>2</sub> і s<sub>4</sub>, а в модулюючому проведенні «A<sub>2</sub>R<sub>1</sub>» – мінорного пентахорду системи «a» з тими самими тоновими змінами. Із цієї модуляції-зіставлення рефренного «коліна» в системі «a» розпочинається другий розділ композиції, синхронний із командою старшого танцюриста «батько встав». Після дворазового проведення «A<sub>2</sub>R<sub>1</sub>» в системі «a», ладові умови рефренного періоду поновлюються. Як і в композиціях В. Походжука та І. Менюка, виконання

оркестром періоду «BR» після рефреного арканового «коліна» відбувається в умовах модуляційного відхилення із системи мажорного пентахорду «F» з варіативним II та #IV ступенями до системи мінорного пентахорду «d» із #II, #IV, #s2 та s4. В останньому періоді першого розділу «A<sub>1</sub>CC<sub>1</sub>», що синхронізується з командою «батько спить», амбітус розширюється до мінорного гептахорду системи «d» з #II, #IV, #s2 та VII натуральним ступенями.

Кульмінаційної ділянки арканової композиції музиканти оркестру досягли у привнесеному коломийковому «коліні» «DD<sub>1</sub>», амбітус якого розширений до мінорного октахорду з основним тоном «d» (низхідний мінорний звукоряк з #IV, #VI, #s2). Останній період другого розділу «A<sub>1</sub>A<sub>1</sub>R» виконано оркестром, як і капелю В. Пожоджука, наприкінці композиції в аналогічних ладових умовах, які конкретизуються дворазовим зіставленням мінорного гексахорду «d» з #IV і #VI ст. з низькоквінтовою інтонацією g – c в першому сегменті «коліна» і утвердженням мінорного пентахорду з опорним тоном «d», #IV, #s2 і s4 – у другому. У таких самих ладових умовах (розширивши амбітус до гексахордового з #VI) музиканти виконали вступ («AR») і прикінцеву каденцію.

Скрипалі оркестру інтонували мелодії «Аркана» без мікроінтонаційних відхилень, очевидно, прагнучи досягти зразкового унісону. Однорідними в їхній грі є динаміка та артикуляція, технічно реалізовані легко акцентованим штрихом *detashe*. Капельмейстер І. Лабачук посилював рельєфність кульмінаційних тонів через зв'язування висхідних півтонових інтонацій короткими *glissando*. Скрипаль диференціював вершинні звуки з-поміж інших м'якою, неакцентованою атакою, інтенсивним трелеподібним *vibrato*, яскравішою динамікою. Так як основні тони мелодій оркестр щоразу грав без змін у ритмічних рисунках, мелізми слугували інструментом варіативного ритмо-інтонаційного оздоблення тематизму, артикуляційного й темброво-динамічного підкреслення характерних акцентів танцю. Музиканти оперували трьома видами мелізмів – коротким форшлагом, мордентом і довгою треллю. Короткий форшлаг виконували перед V ступенем для утвердження висхідної інтонації IV–V ступені. Довгою треллю підсилювали звучання тонів V, IV і II ступенів, треллюючи їх на малу секунду вгору. Мордентом

надавали акцентуації #IV ступеню, тим самим блискавично попереджуючи про його разв'язання у V ступінь.

Визначені закономірності щодо використання мелізмів засвідчують пріоритетне значення тонів #IV і V ст. на всіх ділянках твору, включно з модуляційними періодами, в яких і трельований четвертний тон s4 можна трактувати як опорний в квартсекстакордовому оберненні домінантової гармонії. Через регулярне оздоблення мелодичної лінії чітко артикульованими «гострими» мелізмами музиканти активізували інтонаційно-ритмічний рух в оркестровому «Аркані», надавши його звучанню жвавого темпераменту і яскраво-мінливого тембрового забарвлення.

### 3.3.3 «Аркан» у сольному виконанні К. Линдюка «Вітишина»

Лідер з-поміж космацьких скрипалів середньої генерації, Кирило Линдюк «Вітишин» уклав сольну мініатюрну арканову композицію з того самого тематичного матеріалу, що і В. Пожоджук, проте у своєрідному формотворенні, помірно усталеному темпі, яскраво індивідуальній виконавській манері щодо орнаментування, артикулювання і тембрового забарвлення. Авдіозафіксоване арканове награвання цього скрипаля, разом із іншими традиційними етнотворами, виконаними сольо та у складі весільної капели під час двох збирацьких сеансів Богдана Яремка в селах Люча (2002 р.) і Космач (2003 р.), увійшло до створеного ним авдіоальбому «Скрипаль Кирило Линдюк».

Сольна композиція «Аркана» К. Линдюка [НД 14] має складну двочастинну репризну музичну форму (МФ) з ознаками рондальности. Розгортаючись чотирма періодами, утвореними на основі чотирьох точно, трансформовано та оновлювано повторюваних мотивів, вона укладається із такої структурної послідовности мотивів: I ч. [AR (a + a)(r + r + r<sub>1</sub> + kad.)]<sup>2</sup> [AA<sub>1</sub>R (aa<sub>1</sub> + aa<sub>1</sub>)(r + r + r<sub>1</sub> + kad.)]<sup>2</sup> II ч. [BR(b + b + b<sub>1</sub> + b<sub>2</sub>)(r + r + r<sub>1</sub> + kad.)]<sup>2</sup> [AA<sub>1</sub>R (aa<sub>1</sub> + aa<sub>1</sub>)(r + r + r<sub>1</sub> + kad.)]<sup>2</sup>. Кожен із чотирьох мотивів відіграє своєрідну роль у побудові періодів: мотив «а» – зачинного імпульсу, який точно повторюється на початку композиції і вступає в симбіоз із



мотивом «а<sub>1</sub>» у її другому та четвертому періодах; мотив «r<sub>(1)</sub>» – ритурнельного рефрену, котрий, на зразок інструментального програшу, майже точно повторюється після викладу кожного з трьох мотивів – «а», «а<sub>1</sub>», «b<sub>(1;2)</sub>», – а також злучених мотивів «аа<sub>1</sub>»; мотиви «аа<sub>1</sub>» (другий і четвертий періоди) і «b<sub>(1;2)</sub>» (третій період) – тотожного мелодико-ритмічного і тонального контрастування.

Ладова структурованість має такі характеристики: амбітус першого періоду – мінорний гексахорд в системі «d» з #IV, # s<sub>2</sub> і s<sub>4</sub>; у другому періоді – модуляція-відхилення до ладової системи «C» мажорного нахилу в амбітусі пентахорду із #IV; у третьому періоді – мелодичний матеріал тотожного контрастування з мотивом «а<sub>1</sub>», що коротко звучить в системі пентахорду «F» мажорного нахилу з підвищеними II, IV ст. і s<sub>4</sub>; четвертий період – репризне повторення другого із прикінцевим кадансуванням.

Музичний ритм в «Аркані» К. «Вітишина» є акцентно-динамічним. Темп на початку награвання дорівнює 132 ударам за хвилину, поступово пришвидшуючись від четвертого такту, на кадансовій ділянці першого «коліна» досягаючи метрономічної поділки 152, а наприкінці другого – 160. Танцювальний матеріал третього і четвертого періодів К. Линдюк виконав зі збереженням розвинутого темпу, проте змінивши артикуляційну манеру від марковано-акцентованої у першій частині до зв'язної, темброво м'якої – у другій і третій. Відповідно, на початку композиції скрипаль послуговувався штрихами *marcato* й акцентованого *detashe*, а в середині й наприкінці – протягло-зв'язного *detashe*, подекуди облагородженого прийомом *vibrato*. Зміни в темпі та артикуляційній манері мініатюрного сольного награвання пов'язані з драматургічним розвитком танцю, який К. Линдюк майстерно виразив цими малопомітними, але ефективними техніко-виконавськими засобами.

Звучання сольної скрипки музикант зміцнював фрагментарним додаванням нижніх квінтових, секстових та октавних інтервалів, чим компенсував відсутність інших інструментів. Особливого звучання К. Линдюк надав початковим тонам арканового награвання, переважно оздоблюючи їх мелізмами – одинарними, подвійними, короткими і довгими форшлагами, прямими та зворотніми мордентами,

короткою і довгою треллю, а також угрупованням із двох різних (короткий форшлаг і мордент, короткий форшлаг та трель) мелізмів. Кожен із них «по-своєму» врізноманітнював «атаку»<sup>55</sup> чи пролонгацію конкретного прикрашеного тону, динамізуючи ритмо-інтонаційну і теситурну канву композиції, її артикуляційні та темброво-звукові якості. Так, «оспівування» опорних звуків мелодії подвійним форшлагом і треллю, чи вставлення у меліку теми довгого форшлагу у вигляді прохідного тону підсилюють звучання цих опорних тонів характерними лейт-інтонаціями, організованими в чіткому темпоритмі; короткі форшлаг та прямі й зворотні морденти, артикулюючись різко й акцентовано, нагадують про лейт-інтонації конкретних мотивів у блискавично швидких темпах; трелі підкреслюють основні четвертні тони фраз упродовж усієї тривалості звучання тонів, що разом із ритмікою коротких мелізмів створює миттєвий ефект контрасту; угруповання з двох коротких або короткого і довгого мелізмів надають опорним тонам предіктової акцентуації та зв'язного оздоблення. На ділянці другого і третього періодів скрипаль активно користується вібрацією, забарвлюючи нею ті четвертні й цезуровані тони, які не оздоблені ні мордентом, ні треллю. Отже, послуговуючись широким набором виконавських виразових засобів, К. Линдюк «Вітишин» під час аудіозапису виразно та яскраво відтворив усталений на Гуцульщині тематизм «Аркана» у вільному, ймовірно, спонтанно імпровізованому формотворенні.

### 3.3.4 «Аркан» із аудіоальбому «Космацькі Музики»

Прикладом капельного виконання «Аркана», зафіксованого в студійних умовах від гуцульських музикантів молодшої генерації, є «Аркан» із аудіоальбому «Космацькі Музики»<sup>56</sup> [НД 15]. У цьому альбомі представлено традиційний

<sup>55</sup> Поняття «атака» (початок, взяття) звука запозичено з академічної виконавської термінології.

<sup>56</sup> Аудіозапис здійснено 2004 р. в Києві на студії «Гадюкіни Рекордс» (звукорежисер П. Крохмальов). Організатором і музичним редактором виступила етномузиколог Олександра Турянська.

репертуар космацької весільної капели славетного цимбаліста Михайла Рибчука, запрошеним капельмейстером якої був провідний космацький скрипаль молодшої генерації Микола Сіреджук «Коцьо Семенів» (1957 р.н.). На диску серед етнотворів різних жанрів «Аркан» двічі звучить у циклі полонинської музики: на початку – його фрагмент у дуетному виконанні на трембіті й розі, а потім цілісно – усією капелюю (доріжка 4).

Капельний варіант танцю базується на матеріалі арканового тематизму, що у II половині XX ст. був типовим для музикантів Галицької Гуцульщини. Складна двочастинна музична форма композиції, кожна з частин якої укладена в просту двочастинну репризну форму, має ознаки рондальності й монотематизму, що виявляється у вигляді рефрену («R<sub>(1)</sub>»), повторюваного після імпульсного сегменту «A<sub>(1; tr.)</sub>» (I, II частини, coda), і сегменту «B» (I частина). П'ятиразове повторювання рефрену і чотириразове (в парі з ним) – імпульсного сегменту «A» дає підстави вважати форму синтезованою складною двочастинною з тематичною кодою. Схематично формотворення відбувається у такій послідовності його складових (періодів): I ч. [(AR)<sub>2</sub>(BR)<sub>2</sub>] II ч. [(A<sub>tr.</sub>R)<sub>2</sub>(A<sub>1</sub>R<sub>1</sub>)<sub>2</sub>] coda (AR)<sub>2</sub>].

Послідовність перших п'яти періодів- «колін» аналогічна з тією, що є в «Аркані» брустурського оркестру, проте деякі з них різняться структурною будовою і тональними умовами. Зокрема, похідний від «AR» і третій за порядковістю, період «A<sub>tr.</sub>R» («батько спить») у Сіреджуковій версії має не 12-ти, а 16-титактову будову, адже утворений на матеріалі двох (перший з яких – це трансформований повтор імпульсного сегменту), а не трьох сегментів, як в «Аркані» І. Лабачука. Наступний період «A<sub>1</sub>R<sub>1</sub>» («батько встав») М. Сіреджук грає в умовах мінорного пентахорду з основним тоном «g», #IV та #s2, тоді як І. Лабачук у брустурській оркестровій версії модулює його не на кварту, а на квінту вгору, виконуючи в умовах ладової системи «a». Завершується Сіреджуковий «Аркан» двома проведеннями періоду-cod(и) «AR», утворюючи домінуюче «коліно» танцю в амбітусі мінорного гексахорду головної ладової системи «d» з #IV, s4 і #s2, як і на початку композиції.

Попри компактну форму «Аркуна», тривалість звучання якого дорівнює 2 хв. 20 сек., М. Сіреджук виразив у ній контрастні градації темпів і характеру.

Починаючи від перших двох проведень періоду «AR» у темпі 72 удари за хвилину, музиканти поступово пришвидшували гру, довівши її в періоді «BR» до метрономічної поділки 108, у другій частині (період «A<sub>tr</sub>R») – до 144 і (період A<sub>1</sub>R<sub>1</sub>) – до 180, а наприкінці досягнули властивої гуцульським танцям швидкості з метрономічною поділкою 192. Відповідно до зростання темпу скрипаль змінював артикуляційну манеру, динаміку та способи орнаментування мелодії.

Розпочав М. Сіреджук «Аркан» домінуючою рефреною темою «AR», надавши звучанню тонів, виражених четвертними й восьмими тривалостями, *quasi*-кантиленної протягності, тембрової м'якості та дещо прихованої урочистості. Очевидно, це пов'язано з тим, що, як відзначає Р. Гарасимчук, танцюристи неквапливими кроками з маятникоподібними рухами тіла перше проведення цієї мелодії виконували як вступ до танцю, а не сам танець [10, с. 319]. Попри манеру гри «*quasi ad libitum*», М. Сіреджук динамічно підкреслює, а іноді й пролонгує перші частки дводільного метру, чим визначає акцентно-динамічний ритм танцю. Розвиваючи темп, скрипаль упродовж перших двох періодів поступово змінює манеру артикулювання тонів, виконуючи більшість із них до середини другого «коліна» наспівним штрихом *detashe*, а відтак – скороченим *detashe* і *marcato* з акцентуацією передкінцевих фраз.

У першому періоді композиції скрипаль оздоблює основні тони мелодичної лінії одинарними й подвійними мордентами, форшлагами з однієї або двох тонів, довгими трелями та прийомом *vibrato* (такти 2–8, 10–12). Також він збагачує тему додатковими тонами s2 і s4, які виконують роль ритмічного дроблення четвертних і восьмих тривалостей (такти 13, 15, 23) або імпульсу до наступного мотиву (такти 10, 18).

У другому періоді «Аркана» (BR)<sup>2</sup> музикант зазначеними мелізмами активізує звучання сильних часток перших тактів мотивів, а прийомом *vibrato* «ушляхетнює» їхні завершальні тони. Слабкі ж частки на початку періоду скрипаль скорочує або оздоблює нахшлагом (такт 26), а від середини періоду ритмічно роздроблює, утворюючи мелодичні фігурації (такти 33, 35, 37, 38). Отже, ритмо-інтонаційна та темпова інтенсифікація тематизму й утвердження моторно-імпульсивного характеру

«Аркана», які М. Сіреджук і музиканти капели розпочали вже на ділянці першої частини танцю, засвідчили наявність безлічі виразових засобів, якими володіють гуцульські інструменталісти, різноплановість та художню довершеність індивідуального виконавського, зокрема скрипкового, стилю.

У третьому періоді ( $A_{tr}R$ )<sup>2</sup> фактура композиції густішає через превалювання восьми тривалостей у скрипки й сопілки та шістнадцятих – у мелодико-гармонічних цимбалів. Виконуючи мелодію штрихом скороченого *detashe*, скрипаль наголошує окремі тони одинарними або подвійними мордентами, чим привносить у невимушений характер танцю елементи гострої артикуляції та акцентуації. Тема третього періоду динамічно є найтихішою з-поміж усіх тем танцю, що зумовлено її зв'язком із хореографічною командою «батько спить», після якої танцюристи доторкаються підлоги не усією ступнею, а лише пальцями.

Кульмінацією композиції є четвертий період ( $A_1R_1$ )<sup>2</sup>, у якому музиканти засобами тонального, теситурного й динамічного контрастування виразили характер танцю, відповідний до команди «батько встав» (у хореографічному плані вона передбачає гучні удари стопами об підлогу під час відтворення арканових кроків). На відміну від І. Лабачука, М. Сіреджук виконав це арканове «коліно» не на квінту, а на кварту вище (*g-moll*), тонально зіставивши його з усіма іншими періодами композиції, проведеними в *d-moll*. Темброво дзвінкі четвертні й восьмі тони, міцно артикульовані *non legato* на динаміці форте, скрипаль оздоблює короткими мордентами та одинарними й подвійними форшлагами, якими підсилює ефект акцентуації в умовах стрімкої, «гострої» моторики танцю. Якщо І. Лабачук артикулював більшість четвертних тонів кульмінаційної теми за допомогою коротких *glissando* і довгих трелей, зіставляючи їх *quasi*-кантиленне звучання з легко акцентованим звучанням восьми тонів, то М. Сіреджук артикулює четвертні звуки відривисто й акцентовано.

Обидва скрипалі послуговувались мелізмами для створення різних художніх ефектів на кульмінаційній ділянці танцю. І. Лабачук надавав перевагу подвійним мордентам і трелям, рельєфно оздоблюючи ними тони четвертних і деяких восьми тривалостей, а М. Сіреджук – форшлагам і мордентам, які виконували роль

імпульсів і акцентованого наголошення звуків різних тривалостей. Короткі півтонові *glissando*, якими скрипалі сполучали форшлаги з деякими кульмінаційними четвертними і восьмими тонами цього «коліна», у грі І. Лабачука створювали ефект повнозвуччя й розспівності, а в М. Сіреджука – свисту та стрімкого пориву вперед.

П'яте, завершальне «коліно» композиції (AR)<sup>2</sup> проведено зі збереженням темпових і артикуляційних умов попереднього, кульмінаційного періоду, але в основній тональності *d-moll*. У цьому, як і в усіх інших арканових періодах, ладоінтонування М. Сіреджука має суттєві відмінності від зафіксованого танцю в Лабачуковій оркестровій версії. Попри споріднену ладову структурованість композицій обох скрипалів, інтонування М. Сіреджука вирізняється тенденцією до мікроальтерації в межах  $\frac{1}{6}$  тону основних опорних звуків, та мікроінтонаційного пониження в межах  $\frac{1}{4}$  півтоново альтерованих тонів. Така особливість скрипкового інтонування зменшує умовну ієрархію між основними й альтерованими ступенями звукоряду, адже відстань між їхньою звуковисотністю зменшується. Завдяки зазначеним особливостям інтонування, скрипковий тембр яскраво виділяється з-поміж тембрів інших інструментів капели, особливо цимбалів, стрій яких фіксований.

Кожен із учасників капели виконував своєрідну функцію у процесі відтворення «Аркана»: фуярніст Іван Ісайчук інтонаційно, ритмічно та артикуляційно імітував скрипку, підсилюючи визначений М. Сіреджуком характер танцю; цимбаліст Михайло Рибчук комбінував гру мелодії з імпровізованим супроводом, що включає гармонічні й мелодичні інтервали і фігурації, тремоло різних тривалостей; бубніст Василь Рижук стабільно підтримував ритмічну основу танцю через ударяння сильних і слабких тактових часток, а водночас миттєво реагував на зміни темпу й динаміки, ініційовані скрипалем. Укладений М. Сіреджуком «для слухання» «Аркан» малих масштабів репрезентує сталість космацької традиції щодо відтворення тематизму, ладової, ритмічної, темпової, темброво-теситурної і фактурної специфіки танцю, а також розкриває виконавську майстерність та індивідуальний стиль кожного учасника капели.

### Висновки до Розділу 3

Танець «Аркан» побутує на теренах Гуцульщини, Буковини, Покуття і Західного Поділля щонайменше упродовж трьох століть, зберігаючи хореографічні й мелодико-ритмічні ознаки танців із румунськими елементами. На Гуцульщині він зберігся як побутовий чоловічий танець, що виражає волелюбність і спритність опришків, а на Покутті – як чоловічий танець із приспівками, тотожний обрядовому «Сербену».

Найдавніші нотації арканових мелодій на Гуцульщині, здійснені наприкінці ХІХ ст. Ф. Колесою, а у 30-х рр. ХХ ст. Р. Гарасимчуком, С. Мерчинським і М. Кондрацьким, репрезентують здебільшого мотивно-споріднений тематизм, який музиканти індивідуалізовано уклали комбінаторним способом у «коліна» різної величини. Структурування «колін» здійснювали шляхом злучення двотактових мотивів у чотири- шеститактові фрази, об'єднання яких, відповідно, утворювало періоди («коліна») з двох або трьох сегментів. Базуючись на спільній інваріантній ритмічній моделі з чотирьох четвертних тривалостей в умовах дводільного метру, арканові мотиви могли контрастувати між собою на рівні ритмічної організації, ладових умов, інтонаційного руху, що в цілому надавало мелодіям ознак «зачину», «ходу» та «кінцівки».

У ритмічній організації «зачину» більшості арканових награвань точно або з незначними варіативними змінами відтворено інваріантну ритмічну модель мотивів танцю. Деякі мелодії, занотовані від гуцульських скрипалів кінця ХІХ–І третини ХХ ст. відзначаються пунктовою ритмічною організацією. Будучи віддалено спорідненими з покутсько-буковинською співано-танцювальною темою «Аркана», або ж цілком своєрідними, вони не надаються до приспівування через не кантиленну меліку і, зазвичай, несиметричну будову. Зазначені награвання танцю Р. Гарасимчук зачислив до групи «мелодій, подібних до давніх румунських».

Приклади, базовані на так званій «подільській» мелодії (походження назви не з'ясовано, проте мотивно вона споріднена з інваріантною), Р. Гарасимчук зачислив до іншої, превалюючої на Гуцульщині в І пол. ХХ ст. і єдиної в наш час групи.

Ймовірно, приспівковий покутсько-буковинський інваріант поступово витісняв давніші, віддалені від нього, «верхівські» мотиви «Аркана» на Гуцульщині, ставши для інструменталістів еталоном і основою для формотворення танцю.

У 1930-х рр. С. Мерчинський і Р. Гарасимчук занотували цілісні арканові композиції, превалюючою ознакою форморення яких є рондальність, зумовлена рефреною роллю першої теми танцю. Цю тему побудовано на злучених у 12-тактовий період мотивах «зачину» і «ходу» інваріантної покутсько-буковинської мелодії. У середині ХХ ст. в традиціях Галицької Гуцульщини завершився процес кристалізації та відбору арканових тем, унаслідок чого утвердились чотири стабільно структуровані «коліна» танцю, з яких домінуючим є перше – рефрене. Одне з наступних «колін», синхронне з командою старшого танцюриста «батько спить», ймовірно, належить до давніх тем румунського походження, адже розгортається загальними формами руху. Мелодії двох інших «колін» є «репліками» на рефренну тему, укладеними з опертям на секвенційно-модулюючі тональні рухи, що дає підстави вважати їх темами пізнішого періоду. До арканових композицій іноді включають відому молдавську мелодію коломийкової структурованості.

Музично-текстологічний і виконавський аналізи чотирьох арканових композицій, виконаних скрипалями космацько-брустурської традиції в період 1964–2004 рр. у студійних умовах, і транскрибованих у 2013–2023 рр. дисертантом, уможливили вийти на такі узагальнення:

1) у кожній композиції превалює рефренна тема, в якій стабільно виявляються ритмічна, ладова, тональна й формотворча (неквадратна 12-тактова) структурованість;

2) тематизм, формотворення та масштаби композицій визначають самі музиканти, керуючись функційним призначенням танцю і обставинами гри;

3) ритм награвань є акцентно-динамічним, а ритмічні рисунки «колін» – стабільно визначеними тематизмом, який музиканти іноді збагачують через дроблення або пунктування певних тривалостей;

4) драматургія, як система виразових засобів і виконавських прийомів, простежується у поступовому пришвидшенні темпу, динамічному, тембральному й



регістровому контрастуваннях, диференційованому використанні артикуляційних, технічних і виразових ресурсів;

5) характер і звукоестетичні якості відтворення «Аркана» кожним із скрипалів є своєрідними, зумовленими індивідуальним виконавським стилем та особистим підходом до трактування танцю;

6) ознаки модальної ладової системи у зафіксованих арканових темах кінця XIX ст. виявляються миттєвими, а іноді й неадаптованими по вертикалі змінами ладових умов, тоді як у розвиненому на тональній основі аркановому тематизмі XX ст. рудименти модального мислення, що збереглися в особливостях інтонування окремих скрипалів, – на латентному (прихованому) рівні;

7) інтонування «Аркана» І. Менюком, К. Линдюком і М. Сіреджуком поєднує спільна риса, конкретизована тенденцією до чвертьтонового пониження та варіативного трактування звуковисотности тих альтерованих тонів, які визначають конкретний нахил ладу;

8) інтонування танцю скрипалями І. Лабачуком й І. Соколюком у версії брустурського оркестру відрізняється від інтонування тих самих тем у сольних виконаннях І. Менюка та К. Линдюка, та капельному М. Сіреджука, – меншою кількістю мікроінтонаційних відхилень, що, очевидно, пов'язано зі спрямованістю скрипалів на досягнення якісного унісону;

9) імпровізаційність на мелізматичному рівні є основним засобом варіативного урізноманітнення стабільно утвердженого у II половині XX ст. тематизму «Аркана»;

10) спосіб оздоблення мелодичної лінії кожним скрипалем, попри спільний набір мелізмів, виконавських прийомів та звуковиражальних засобів, є індивідуалізованим.

## Розділ 4

### ЖАНР «ГУЦУЛКА» У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ СКРИПАЛІВ КОСМАЦЬКО-БРУСТУРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

#### 4.1 Танець великої форми «Гуцулка»: дефініція жанру, структурні канони

«Гуцулка» – наймасштабніший танцювальний жанр гуцулів, хореографічна складова якого поєднує певну кількість коломийкових і козачкових танцювальних кроків, а музична складова – необмежене число наскрізно виконуваних мелодій коломийкової (І розділ композиції) та козачкової (ІІ розділ) ритмічної структурованості (рис. 6). Інформація, отримана з наукових джерел та від інформантів свідчить про локальну багатоваріантність хореографічного і ситуативну визначеність музичного трактувань цього танцю. Оскар Кольберг описав хореографічну будову масштабного танцю «Коломийка», який на той час (середина ХІХ ст.) був основним на Покутті та покутсько-гуцульському пограниччі й структурувався у велику форму, що хореографічно і темпово поділялася на вступ («заводити танець»), першу («коломийка»), другу («передок») і третю («з гори», «гора», «хора») частини<sup>57</sup> [Kolberg 1888, с. 2–5]. Вчений долучив до тому значний масив тем-приспівок із кожної частини танцю, більшість з яких має коломийкову структурованість, а менша – козачкову. Серед тем-приспівок є й такі, що мелодичними зворотами споріднені з інструментальними темами «Гуцулки» [Kolberg 1888, с. 10–42].

Роман Гарасимчук констатує відсутність суцільної сталої будови «Гуцулки», подаючи всі відомі йому варіанти, а також наголошуючи на процесі деформування колової хореографічної будови, внаслідок чого в сучасному традиційному

---

<sup>57</sup> О. Кольберг відзначив подібність назви «з гори» або «гора» третьої частини «Коломийки» до назви румунського танцю «Хора», який побутував на теренах Буковини і, почасти, Гуцульщини. За спостереженнями вченого, хореографічна складова третьої частини «Коломийки» нічим не нагадувала «Хору», так само як танцювальні кроки під час звучання волошкового (румункового) епізоду в козачково-волошковому розділі «Гуцулки» не мають виразних ознак румунських танців.

гуцульському середовищі танець виконується переважно як парний<sup>58</sup> [Narasymchuk 1939, с. 118–143]. Міхал Кондрацький вказує на два типи класичної «Гуцулки»: «гуцулка звична» (1) і з «козачком» (2) [Kondracki 1935, с. 188–195]. Станіслав Мерчинський відносить «Гуцулку» до циклічних форм і демонструє фрагменти своїх транскрипцій із численними тематичними різновидіями як коломийкової, так і козачкової структурованості<sup>59</sup> [Mierczyński 1965]. Ігор Мацієвський наводить приклад сольної версії «Гуцулки», виконаної скрипалем верховинської традиції «для слухання»<sup>60</sup> [Маціевский 1972а, с. 287–298]. Враховуючи функційне призначення конкретної версії «для слухання», мобільність композиційної будови, наявність значної кількості та багатоваріантності тем, ознаки концептуальної драматургії, вчений трактує «Гуцулку» як сюїту-поему. Михайло Тимофіїв визначає «Гуцулку» коломийково-козачковим танцем, що може складатися із понад 30 «колін»<sup>61</sup>. Він надає план-схему тональних рухів, котрі представляють «тонально замкнутий цикл мелодичних побудов», і стверджує, що колись цей танець виконували повільніше, ніж тепер, і тривалістю понад пів-години [Тимофіїв 2006, с.177]. Респонденти з гірських мешканців Гуцульщини вважають «Гуцулку» питомим танцем, генетично закоріненим з давніх часів, відрізняючи його від «коломийки», зокрема мелодико-ритмічними, хореографічними та темповими ознаками. Вони

---

<sup>58</sup> Михайло Тимофіїв в експедиціях на Лівобережній Коломийщині (перехідна зона між Гуцульщиною і Покуттям) зафіксував колову хореографічну будову «Гуцулки», зазначивши, що не колову, а якраз парну будову там називають «коломийкою» [Тимофіїв 2006, с. 176–177].

<sup>59</sup> Паспортизація нотних прикладів у монографії включає назви епізодів «Гуцулки», до яких належать конкретно наведені теми. В сучасному середовищі космацько-брустурської та сусідніх традицій побутують подібні назви епізодів «Гуцулки», що свідчить про існування повної версії танцю з коломийковим та козачковим розділами і наявністю у них тематично об'єднаних епізодів на поч. ХХ ст.

<sup>60</sup> Особливістю транскрибованої І. Мацієвським сольної «Гуцулки» В. Галамасюка є нетипові для коломийкових тем кадансування в деяких періодах її першого, коломийкового розділу. Вчений пояснює це проникненням у коломийковий тематизм «Гуцулки» типових козачкових ритмів, зокрема на півкадансових і кадансових ділянках.

<sup>61</sup> «Коліно», за термінологією народних інструменталістів, відповідає музичному періоду.

стверджують, що наявність чи відсутність напливових козачкових мелодій у «Гуцулці» може залежати від конкретних ситуативних умов і цільового призначення виконання, а «гуцулкові» мелодії<sup>62</sup> вважають «своїми» (місцевого походження), часто пов'язуючи деякі з них зі знаними музикантами, а також із назвами певних сіл. Крім того, в «Гуцулці» можуть бути танцювальні теми, близько споріднені з темами «до співу»<sup>63</sup>, які годяться і для танцю, і для співу, адже під час їх звучання танцюристи люблять приспівувати. Схематично накреслимо усталену в сучасній космацько-брустурській традиції послідовність тематично об'єднаних епізодів першого і другого розділів «Гуцулки» й наведемо приклади нотацій їхніх фрагментів:

Перший розділ, коломийковий:

– «на міру» [Harasymczuk 1939, dodatek litograficzny, с. 1, №№ 1–10]: вступ величиною від одного до восьми тактів, побудований на тонах основної тональності танцю [НД 24, тт. 1–4];

– «гуцулки» [Mierczyński 1965, с. 111, №№ 149, 150]: питомі танцювальні коломийкові теми (часто з приспівками) покутського і гуцульського походження [НД 24, тт. 5–308];

– «перехід на козак» або «півкозак» [Mierczyński 1965, с. 74, №№ 72, 73; с. 103, № 133] – коломийкові теми, які завершують перший розділ композиції, тонально і мелодично підводячи його до другого, козачкового розділу [НД 24, тт. 309–348];

Другий розділ, «козачковий»:

– «перший козак»: [Mierczyński 1965, с. 126–127, № 164; р. 133, № 169]: експонування і варіативно-варіаційний розвиток козачкової теми у тональності F-dur [НД 24, тт. 351–428];

<sup>62</sup> «Гуцулкові» мелодії («гуцулки», за місцевою термінологією) – гуцульські мелодії «до співу» і «до танцю» коломийкової структури.

<sup>63</sup> С. Мерчинський в паспортизації нотних матеріалів збірника «Музика Гуцульщини» називає «гуцулками до танцю» певні, надані ним, теми з «Гуцулки», а «гуцулками до співу» – окремі мелодії «до співу».

– «другий козак»: [Mierczyński 1965, с. 119–123, №№ 160, 161]: продовження варіативно-варіаційного розвитку першої теми в тональності C-dur<sup>64</sup> [НД 24, тт. 431–462];

– «гопак і давні козачки» [Mierczyński 1965, с. 136–137, № 171] новий козачковий тематизм у тональностях C-dur і G-dur.

– «перехід на волошки» [Mierczyński 1965, с. 125, № 163]: два періоди, в першому з яких завершується тематичний розвиток епізоду в C-dur, а в другому мелодія змінюється з козачкової на козачково-волошкову, модулюючи у систему «а» або «е» мажорного, мінорного чи нейтрального ладового нахилів; [НД 24, тт. 463–494].

– «волошки» [Mierczyński 1965, с. 144-146, №№ 179, 180]: епізод із ознаками румунської танцювальної музики<sup>65</sup>, структурований із довільної кількості споріднених періодів, мелодії яких ритмічно організовані угрупованнями із

---

<sup>64</sup> Можливі розширення епізоду мелодіями «гопака», що іноді виконуються в умовах тонального зіставлення C-dur – G-dur.

<sup>65</sup> Згідно з твердженням Р. Гарасимчука, мелодії давнього румунського танцю «волошка» на Галицькій Гуцульщині у 1930-х рр. вже були забутими, хоча хореографічний аспект «волошки» окремі респонденти ще пригадували, а у Ворохті танцювали під музику «Аркана». Враховуючи те, що хореографічні елементи танцю «волошка» не зафіксували у «Гуцулці» ні Р. Гарасимчук, ні інші етнохореологи, включений до неї волошковий епізод, ймовірно, базується на суттєво змінених мелодіях втраченого танцю, пристосованих до музичних і хореографічних потреб нового жанру. Про це свідчать віртуозні мелодії «волошок», у яких наскрізний мелодичний рух, іноді об'єднуючий дві фрази в одну, дає змогу музикантам дрібною моторикою і динамічним зростанням звучання скрипки у верхній теситурі (друга-третья октави) досягати кульмінаційної вершини всієї композиції, а танцюристам увійти в «кураж». Проблема реконструкції втрачених мелодичних зразків танцю «волошка» потребує окремого дослідження, зокрема на рівні зіставлення мелоритмічних структур гуцульських «волошок» із подібними танцями Молдови, Румунії, Болгарії та інших країн карпато-балканської традиційної культури.

шістнадцятих і восьмих тривалостей, що звучать в однойменній мажоро-мінорній системі з основними тонами «a<sub>1</sub>» і «e<sub>2</sub>»<sup>66</sup> [НД 24, тт. 495–618];

– «мелодії до завершення» [Mierczyński 1965, с. 134–135, № 170]:: козачкові теми у початковій тональності композиції (переважно D-dur)<sup>67</sup>, що базуються на функційній тоніко-домінантово-субдомінантової основі гармонічних і мелодичних фігурацій, організованих типовими ритмічними угрупованнями і цезурованих у заключних кадансах<sup>68</sup> [НД 24, тт. 619–672].

#### 4.2 Етномузикознавчий аналіз тематизму «Гуцулки»

Поєднання в єдиній композиції коломийкових і козачкових тем спричинив до певних змін у їхній ритмічній структурованості й мелодичних деталях. Перші речення більшості періодів як коломийкового, так і козачкового розділів зазнали змін у півкадансах, які перебудувались на рухомий каданс у вигляді «розмитого» цезурування, певним чином нівелюючи кадансові ознаки і утверджуючи наскрізну цільність періодів («колін»)<sup>69</sup>. Кадансові звороти других речень зберегли свої стабільні ритмоформули, виразно демонструючи ними коломийкову або козачкову

<sup>66</sup> Поширеною серед гуцульських традиційних скрипалів є манера виконання «волошок» з нейтральним (зокрема чвертьтоновим) інтонуванням третього ступеня, що зумовлює невизначеність ладового нахилу.

<sup>67</sup> Завершальні козачкові мелодії звучать і наприкінці епізодів «перший козак» та «волошки», утверджуючи їх тональні устої і тематизм автентичними і плагальними зворотами. Ці мелодії є похідними від експонуючої козачкової теми, але відрізняються від «мелодій до завершення» усієї «Гуцулки» ближчою спорідненістю із темою «козака», а також меншою інтонаційно-ритмічною інтенсивністю.

<sup>68</sup> У даному прикладі кадансування розширюється від одного до трьох тактів, утворюючи коду. Проте для сучасного традиційного середовища кодою «Гуцулки» є додатковий типовий автентичний зворот із ферматою на останньому опорному тоні.

<sup>69</sup> Фактично півкаданси в темах обидвох розділів «Гуцулки» поділяються на цезуровані – за умов завершальної четвертної долі – й рухомі, виражені восьмими тривалостями із можливим дробленням усіх інших, за винятком двох останніх (восьмої і четвертної), на шістнадцяті.

ритмічну сутність конкретного музичного періоду. Якщо стабільним завершенням періодів першого розділу «Гуцулки» є дві четвертні тривалості або четвертна з крапкою, то для періодів другого розділу – дві восьмі (з можливим їх дробленням на шістнадцяті) й четвертна.

Тематизм першого, «коломийкового» розділу базується на ритмічній структурованості коломийкової чотирнадцятискладової строфи  $(4+4+6)_2$ , [Колесса 1923, с. 124–130], відносно стабільний ритмічний каркас якої може суттєво ускладнюватися притаманними для конкретних локусів і музикантів мобільними мелодико-ритмічними моделями. Відносно стабільною ритмічною основою мелодичного каркасу є рух вісімковими тривалостями, який іноді перебивається акцентованими синкопами «вісімка-чвертка-вісімка» на різних ділянках мелодій. Основа-каркас збагачується такими мобільними виконавськими чинниками, як ритмічні перетягування або скорочування окремих тонів, дроблення їхніх тривалостей, мелодичні та гармонічні фігурації, орнаментування. Перелічені чинники збагачення каркасу є визначальною умовою, завдяки якій тематизм набуває високохудожнього звучання і відображає майстерність та виконавський стиль музиканта.

За ритмічною організацією коломийкові теми «Гуцулки» поділяються на козачковоподібні та співано-танцювальні<sup>70</sup>. У козачковоподібних мелодіях превалює рух шістнадцятими, а у співано-танцювальних – восьмими тривалостями. Відмінності у мелодико-ритмічному структуруванні коломийкових тем зумовлені утвердженням тематизму «Гуцулки» у різні періоди її формування як жанру, що супроводжувалось стабілізацією давніших, утворенням нових та ускладненням усіх попередніх тем, унаслідок чого виникли три тематичні пласти: 1) пласт давніших коломийкових тем «до танцю», що існував, вірогідно, ще до появи коломийково-козачкових танців і конкретизувався близькою спорідненістю його мелодій із гуцульськими мелодіями «до співу»; 2) пласт новіших коломийкових тем «до танцю», мелодії якого, вступивши в «альянс» із козачковими, перейняли від них

---

<sup>70</sup> Терміни дисертанта.

окремі елементи будови ритмоформул, проте зберегли коломийкову структурованість; 3) пласт ритмічно й ладо-функційно ускладнених давніх коломийкових тем, мелодична лінеарність яких суттєво інтенсифікувалася мелодико-гармонічними фігураціями, що вплинуло на характер звучання, змінивши його із наспівного на моторний.

Мелодичне «обличчя» кожної коломийкової теми найвиразніше репрезентують так звані характерні лейт-інтонації, котрі у ній домінують, акцентовано наголошуючись або зв'язно «оспіваючись». Наявність їхньої кількості в одній темі та алгоритм повторення залежить від ладових та фактурних особливостей, принципів мелодичного розвитку, виконавської імпровізаційності тощо. Більшість тем «коломийкового» розділу позначена двома різними характерними лейт-інтонаціями: перша (секундова, терцієва, квінтова) утворена із висхідної послідовності тонів VII–I, III–V і низхідної V–III, V– I, що у мелодії слугує імпульсом, або із послідовності тонів II–IV, IV–VI ступенів, яка надає висхідному чи низхідному мелодичному руху розвитковості й тональної нестійкості; друга лейт-інтонація – (секундова терцієва, квартова) кілька разів повторюється на динамічно вершинному тоні «ходу» та в кадансуванні. Якщо у «зачині» й кадансуванні повторними є основні опорні тони звукоряду, то в «ході» – нестійкі тони (натуральний, мікроальтерований, підвищений), що засвідчують короткочасні тональні відхилення, а отже розвитковість речення. У темах, побудованих на мотивній комбінаториці, тобто з відсутніми ознаками «ходу», лейт-інтонації «зачину» вступають у «діалог» з кадансовими лейт-інтонаціями. Ті лейт-інтонації, які домінують у «зачині» й регулярно нагадують про себе в «ході» та у кадансуванні, можуть припадати на акцентовані сильні долі, часто орнаментально оздоблені, або ж на прохідні чи допоміжні тони. У темах прихованої поліфонічної фактури наявні три різні характерні лейт-інтонації: перша утворює нижній нестійкій VII ступень, дві інші – стійкий терцієвий, знизу і зверху мелодизуючи його, тим самим збагачуючи верхній голос. Третя характерна лейт-інтонація утворюється переважно із II і III, II і IV, III і IV, IV і V, рідше – із IV і VI, I і II, VII і I ступенів, що звучать у висхідному чи низхідному русі.



Тематизм другого, козацького розділу «Гуцулки» розгортається на мелодико-ритмічній основі давніх козацьких танців – «козак», «козачок», «гопак», «волошка», «півторак», зіставляючись із темами першого, коломийкового розділу на рівнях ритмічної структурованості, тональних планів, а також гармонічної функційності, вираженої обігруванням тонів домінантового тризвуку або домінантсептакорду та інших акордово-гармонічних співзвучь. У давніх козацьких танцях первинна ритмічна структурованість простежується в чотириразовому повторюванні ритмоформули, яка дорівнює двотактовій фразі [Гарасимчук 2008, с. 131, рис. 1] [НД]<sup>71</sup>, а мелодична структурованість конкретизується чотириразовим точним чи варіативним повторюванням однієї, або чергуванням двох різних фраз у межах періоду [Mierczyński 1965, с. 136, № 171]. Ритмічна структура новішого козацького типу складається із послідовності однакових тривалостей, отже в ній відсутні давні козацькі ритмоформули [Гарасимчук 2008, с. 132, рис. 2] [НД 16]. Синтезованим поєднанням двох попередніх структурних зразків позначені мелодії, в яких давня козацька ритмоформула наявна у парних двотактових фразах восьмитактового періоду з цезуруванням, відповідно, у четвертому (півкаданс) і восьмому (повний каданс) тактах. Така ритмічна структурованість, названа І. Мацієвським подвійним козацьком [Мацієвський 2012, с. 408], найвірогідніше виникла в період формування коломийково-козацьких танців, зокрема «Гуцулки» [Narasymczuk 1939, с. 82].

У нотаціях козацьких мелодій до другого розділу «Гуцулки» дослідниками кінця ХІХ–початку ХХ ст.<sup>72</sup> переважають восьмитактові періоди квадратної будови (4+4), ритмічна структура яких утворена поєднанням двох подвійних козацьків або

<sup>71</sup> За свідченням Р. Гарасимчука, метрична схема старовинних козацьких танцювальних мелодій залишається незмінною упродовж повторювання двотактової фрази. [Гарасимчук 2008, с. 131].

<sup>72</sup> Найбільшу кількість зразків тематизму до другого розділу «Гуцулки» надано у монографії Р. Гарасимчука «Народні танці українців Карпат», де в численних нотаціях його, Ф. Колесси і І. Білецького можна знайти всі згадані вище структурні різновиди козацьких тем: [Гарасимчук 2008, с. 526–545]. До порівняльного аналізу залучено також транскрипції Ст. Мерчинського та автора дисертації.

козачка новішого типу – із подвійним козачком. Значно рідше у згаданих джерелах трапляються періоди квадратної структури з ритмічними формулами давнього козачкового типу, цезурування в яких виникає у парних тактах [Гарасимчук 2008, с. 535, № 447] [НД 17]. Нетиповою будовою позначена одна із козачкових тем у формі складного періоду з трьох речень (4+4+4), де в першому реченні звучить мелодія, обидві фрази якої організовані за структурою давньокозачкової ритмічної моделі, а в другому і третьому реченнях – подвійного козачка [Гарасимчук 2008, с. 136, № 171] [НД 18]. Інший приклад – складний період із трьох речень неквадратної будови (6+6+8), в якому в тій самій мелодії, розширеній у першому і другому реченнях до шести тактів, а в третьому до восьми, давня козачкова ритмічна модель варіативно змінюється [Гарасимчук 2008, с. 529, № 430] [НД 19].

Аналіз наведених ритмо-структурних зразків козачкового тематизму дає підстави припустити, що вони є похідними варіантами від первинної ритмічної моделі козачкових танців, сформованої у вигляді чотириразового повторювання давньої козачкової ритмоформули. Якщо у першому розділі «Гуцулки» переважають восьмитактові коломийкові періоди неповторної будови, перші речення яких позначені рухомим, а другі стабільним кадансуванням, то в другому розділі більше «колін» повторної будови, де поєднуються ритмічні структури козачка новішого типу (I реч.) і подвійного козачка (II реч.), а інколи подвійний козачок звучить і в обох реченнях<sup>73</sup>.

Цезурування у парних тактах періодів «Гуцулки» виникає в мелодіях «гопака» і, рідше, давніх козачків. Дванадцятитактові періоди з двома (6+6) або трьома (4+4+4) реченнями, як і решта зразків козачкових «колін» нетипової будови, найвірогідніше утворювалися внаслідок виконавського «інкрустування» до однієї теми окремих фраз і речень з іншої, що супроводжувалося ампліфікаційним збільшенням періоду. У ньому розширення речення відбувалося через повторення (послідовне, на відстані,

<sup>73</sup> У монографії Р. Гарасимчука з-поміж мелодій до другого розділу «Гуцулки» домінують такі, що базуються на ритмічних структурах двох подвійних козачків. Проте, у транскрипціях Ст. Мерчинського, як і автора дисертації, найчастіше теми побудовані на поєднанні ритмічних структур козачка новішого типу і подвійного козачка.

точно, варіативне) певної фрази [Гарасимчук 2008, с. 529, № 430] [НД 19], а розширення періоду – через додавання ще одного, тематично спорідненого речення [Гарасимчук 2008, с. 156, № 171]. З-поміж приведених Р. Гарасимчуком нотних прикладів є чимало «колін» у формі періодів неквадратної структури, утворених музикантами через розширення восьмитактового періоду, що свідчило про високу імпровізаційну майстерність виконавця не лише на формотворчому, а й на ритмо-інтонаційному рівнях. Це виразно простежується у прикладах, у яких поєднано кілька моно- чи різнотематичних періодів [Гарасимчук 2008, с. 534, № 441]. Так, у прикладі № 430 період складається із трьох шеститактових речень і двотактового переходу із другого до третього речення [НД 17]. Відомо також про несиметричну будову окремих козачкових тем «Гуцулки» у виконанні космацького скрипаля-капельмейстера Ю. Книшука «Штудера», інтерпретаторський стиль котрого вирізнявся з-поміж інших неповторною індивідуальністю, адже не мав аналогій ні в його рідній, ні в сусідніх традиціях<sup>74</sup>.

Тематизм волошкового епізоду контрастує на рівні тотожності з тематизмом попередніх епізодів другого розділу «Гуцулки». Його кадансові звороти відповідають ритмічним структурам подвійного козачка або козачка новішого типу<sup>75</sup>, проте мелодико-ритмічні ознаки тем вказують на їхнє румунське походження. Волошковий епізод розгортається на матеріалі різної кількості тем, котрі довільно чергуються в умовах варіативних, варіаційних і трансформаційних змін, зберігаючи властивий кожній із них уклад фраз в межах речень. Мелодії «волошок» можна диференціювати на експонуючі наскрізно-розвиткові (1), утворені з двох різних фраз у межах речень, і повторно-остинатні<sup>76</sup> (2), речення яких складаються з двох майже тотожних фраз, близько споріднених із кадансовими

<sup>74</sup> Це засвідчують космацькі інструменталісти П. Мохнатчук, П. Варцаб'юк, М. Сіреджук, котрі грали у капелі скрипаля.

<sup>75</sup> Коломийкові кадансування у деяких темах волошкового епізоду «Гуцулки» І. Менюка та М. Сіреджука становлять виняток з-поміж усіх інших зразків волошкового тематизму, зафіксованих від скрипалів різних генерацій космацько-брустурської традиції.

<sup>76</sup> Терміни дисертанта.

фразами експонуючих тем [НД 21, Т<sub>32</sub> і Т<sub>33</sub>]. Теми обидвох зразків побудови мають спільну ритмо-інтонаційну основу мотивів «зачину», «ходу», півкадансу й кадансу, що в комбінаторній послідовності утворюють мелодичні сегменти у вигляді двотактових фраз, об'єднаних у восьмитактовий період з двох речень. Комбінаторика діє також і на рівні фраз, котрі в мелодіях наскрізно-розвиткової будови лучаться за принципом продовженого розвитку, а в темах повторно-остинатної будови – через вільне чергування трьох мотивів – імпульсів «зачину» і «ходу» та кадансового.

Мелодико-ритмічна структура волошкових тем має спільну основу з козачковими, крім за будовою теж диференціюються на наскрізно-розвиткові (речення, в яких мотиви «зачину» і «ходу» переходять у мотиви півкадансу й кадансу за принципом продовженого розвитку) та повторно-остинатні (речення, в котрих мотив «імпульсу» чергується з мотивом півкадансу/кадансу).

Компаративний аналіз волошкових і козачкових тем демонструє їх спорідненість на рівнях мелодичного структурування, в основі якого лежить двотактовий мелодико-ритмічний сегмент (фраза) та кадансування. Саме фраза у козачках і волошках відповідає танцювальному кроку, а крок, будучи хореографічною одиницею, визначає специфіку обох танців; отже фраза стає інваріантним «зерном» для подальших варіантних, варіаційних чи трансформаційних змін у базовій мелодико-ритмічній моделі. Зіставляючи інваріантні моделі волошкової і козачкової фраз, відзначаємо відмінність їх мотивних «зачинів». Вона конкретизується наявністю ритмоформули з наголошеними першою часткою першого такту і другою частками другого такту у волошковій фразі та ритмоформули з ненаголошеними першими та наголошеними другими частками в обох тактах козачкової фрази. У тонально-функційному плані інваріантна фраза волошок побудована на тонічній основі з можливими плагальними інтонаційними відхиленнями, а козачкова фраза – на домінантовій (перший мотив) з тонічним розв'язанням (другий мотив).

Ладове структурування волошкових тем здійснюється в умовах змін опорних тонів *a* і *e* в системі лідійсько-міксолідійського та дорійського ладів, іноді

гармонічного мінору, а козачкові теми звучать у системі іонійського, лідійського та лідійсько-міксолідійського ладів з опорними тонами *f*, *g*, *c*. Отже, волошкові й козачкові теми «Гуцулки» відрізняються між собою тонально-функційним планом, ладовою структурованістю інтонаційних, мотивних та фразових побудов, особливостями ритмічної організації. Усі ці якості формувалися в часі й закріплювались у пам'яті музикантів певного традиційного локального і, ширше, регіонального гуцульського середовища.

Етимологічні та музичні характеристики свідчать про те, що волошкові мелодії мають румунське («волоське»)<sup>77</sup> походження і сягають своїм корінням призабутого на Гуцульщині пласта волоських танців, які, за свідченнями наукових джерел другої пол. XIX–поч. XX ст., активно існували у традиційному середовищі більшості етнічних груп гірського населення Карпат та, частково, Балкан<sup>78</sup>. Зокрема, Р. Гарасимчук вирізняє дві групи гуцульських танців із румунськими елементами: давнішу, до якої належать чоловічі танці «аркан», «румунка», «альюньї», «сербин», «волох», «волошка», і новішу у вигляді двочастинного танцю «хора», що складається з повільної (перша частина) і швидкої (друга частина) мелодій [Narasymczuk 1939, с. 202–203]. Оскільки давні мелодії танцю «волошка» в сучасному традиційному середовищі Гуцульщини вважають втраченими, а хореографічна будова самого танцю суттєво відрізняється від тієї, яка є у другому розділі «Гуцулки», можна припустити, що теми волошкового епізоду походять від румунської «хори»<sup>79</sup>. Підставою для припущення є такі спільні для волошок і «хори» ознаки, як швидкий темп, що, на думку Р. Гарасимчука, не є типовим для танців першої групи [Narasymczuk 1939, с. 202], хореографічна структура у формах

<sup>77</sup> Волоське князівство існувало на території теперішньої Румунії і, частково, Молдови від кінця XVI до кін. XIX ст., межуючи з Південно-Східною Гуцульщиною.

<sup>78</sup> Волоські або «влаські» танці виконуються і в наш час у Румунії та в країнах Балкан у традиційному середовищі та концертно-сценічних постановках.

<sup>79</sup> Можна припустити, що «волоська» мелодія, транскрибована Ф. Колессою в останній чверті XIX ст. для монографії В. Шухевича «Гуцульщина», могла слугувати мелодичним каркасом для волошкових тем, що утвердились у структурі «Гуцулки». [Шухевич 2018, с. 465, № 14] [НД 6].

кола і пари, збагачена розмаїттям кроків із коломийкових, козачкових та коломийково-козачкових танців [Harasymczuk 1939, с. 203]. а також особливості мелодико-ритмічної будови тем. Так, мелодії танцю «хори» можуть бути як повторної (у більшості наявних зразків), так і наскрізної будов, причому почерговість їх виконання переважно така сама, як і у волошковому епізоді «Гуцулки»: наскрізно-розвиткова повільна тема «хори» – повторно-остинатна швидка тема танцю. Проте, попри певну мотивну спорідненість, ці дві теми «хори», насамперед темпово, і, відповідно, організацією ритмічних рисунків контрастують на рівні зіставлення, (№ 236), чого не можна сказати про дві споріднені теми волошкового епізоду. Отже, зіставляючи мелодії «хори» з мелодіями волошкового епізоду «Гуцулки», виявляємо близьку спорідненість на мотивному рівні між повторно-остинатними темами, тоді як проведення аналогій між наскрізно-розвитковими темами має більш умовний характер. Це можна пояснити різночитанням щодо трактування тем першого зразка у контексті кожного з танцювальних жанрів – румунської «хори», в якій її перша частина хореографічно і темпово контрастує з другою, і нашої «Гуцулки», волошковий епізод якої виконується в єдиному (швидкому) темпі й не передбачає суттєвих хореографічних змін. Ось чому наскрізно-розвиткові теми волошкового епізоду «Гуцулки» відрізняються від тем першої частини «хори» складнішим та більш інтенсивним рухом мелодичної лінії, ритмічно організованої переважно шістнадцятими тривалостями у партіях мелодичних інструментів, що звучать на тлі остинатного, переважно акордово-гармонічного супроводу інструментів гармонічних.

Останній епізод «Гуцулки» – «мелодії до завершення» – утворюється з однієї або двох-трьох козачкових тем, що звучать в основній тональності композиції. Ці теми, зачислені Р. Гарасимчуком до «півторакових», варіативно повторюють певні мелодії з епізодів першого і другого козаків, зберігаючи в контурах лінійного мелодичного руху послідовність автентичних, плагальних і тонікальних гармонічних зворотів. Як правило, «мелодії до завершення» починаються з періоду, який виконує функцію переходу від волошкових мелодій до козачкових, зберігаючи, з одного боку, тональність волошок, а з іншого, – базуючись на

інтонаційно-ритмічних та гармонічних ознаках козачка. Можливо, цей перехід сформувався як засадничий в традиціях музикантів найстаршої генерації і утвердився як формотворчий момент, пов'язаний з необхідністю зміни танцювальних тем. Проте, як свідчать транскрипції С. Мерчинського [Mierczyński 1965, с. 128, № 166] [НД 23] та дисертанта [НД 20, Т<sub>36</sub>–Т<sub>38</sub>] [НД 22, Т<sub>6</sub>–Coda] [НД 24, Т<sub>29</sub>–Т<sub>31</sub>], перед перехідним періодом можуть звучати імпровізовані побудови з мелодіями трансформованих волошок і козачків. Це можна пояснити прагненням музикантів утвердити спорідненість коломийкових, козачкових та волошкових мелодичних структур, що складають основу масштабної «Гуцулки».

#### 4.3 Сольна коломийкова «Гуцулка» І. Менюка 1975 року

Наскрізна музична форма сольної версії «Гуцулки» І. Менюка 1975 року складається з двотактового вступу, 11 тем коломийкової структурованості й різної тривалості та п'ятитактової коди [НД 25]. Структурованість усієї композиції, теми (у формі періодів) якої групуються в контрастні блоки, має такий схематичний вигляд: вступ – перший блок (Т<sub>1</sub>, Т<sub>2</sub>) – другий блок (Т<sub>3</sub>, Т<sub>4</sub>) – третій блок (Т<sub>5</sub>, Т<sub>6</sub>, Т<sub>7</sub>) – четвертий блок (Т<sub>8</sub>, Т<sub>9</sub>, Т<sub>10</sub>, Т<sub>11</sub>) – кода. У блоках, що складаються із неконтрастних періодів, дві, три або чотири споріднені (на рівні трансформованого повторювання окремих мелодичних зворотів) теми фактурно й змістовно доповнюють одна одну, надаючи композиції ритмічної і теситурної симетрії та ознак монотематичного розвитку<sup>80</sup>. У процесі розгортання тематизму в міжблокових контрастних періодах («колінах») (Т<sub>2</sub>–Т<sub>3</sub>, Т<sub>4</sub>–Т<sub>5</sub>, Т<sub>7</sub>–Т<sub>8</sub>) відбувається зіставлення тем (зазначених в дужках) на рівні тотожності, а в неконтрастних періодах кожного блоку – розробляються спільні комплекси ритмоформул та характерних лейт-інтонацій.

<sup>80</sup> Мова про конкретну виконавську версію «Гуцулки». У деяких інших версіях, як самого І. Менюка, так і інших скрипалів, кількість послідовно виконаних неконтрастних «колін» може бути значно більшою.

У побудові цілісної музичної форми важливу роль відіграють теми («компаньйони»), з яких складаються блоки, і саме в них творець конкретної композиційної версії має можливість розкрити широкий потенціал свого комбінаторного мислення, реалізуючи його у винахідливому «експлуатуванні» окремих фраз, мотивів, мелізматичних угруповань, будуючи мелодії в межах кожного блоку. Так, перша каденційна фраза теми  $T_1$  є імпульсом для побудови  $T_2$ , в якій ця каденційна фраза у трансформованому варіанті вдвічі розширюється, утворюючи спочатку «повноцінне» речення із «зачином», «ходом» і кадансуванням, а потім – повторення його в суттєво оновленій версії, що і вивершує весь восьмитактовий період. Однотипні ритмоформули, якими угруповуються мелодичні фігурації тем  $T_3$  і  $T_4$ , суттєво спростили вишуканий граційно-наспівний характер перших двох періодів танцю на більш рвучкий, моторний, гостро-артикульований, наблизивши його до характеру козачкових тем. Такі зміни пов'язані зі специфічною роллю  $T_3$ , в мелодії якої відбувається модуляція-перехід із ладової системи “C” до системи “d” і яка в гуцульському середовищі має назву «півкозак». Будучи ритмічно й інтонаційно наближеною до козачкової, вона сприймається танцюристами як найбільш зручна до приспівування на кульмінаційній ділянці коломийкового розділу.  $T_4$  презентує нову мелодію коломийкової структурованості, яка звучить в умовах оновлених мелодико-інтонаційних зворотів тоніко-плагального спрямування в системі “d”, варіативно комбінованих ритмоформул «півкозака» та вищої теситури. Зважаючи на темпові зміни, що конкретизуються метрономічними позначками 172 в  $T_3$  і 180 у  $T_4$ , на теситурні зіставлення ( $T_3$  в амбітусі  $g^1-f^2$ ,  $T_4$  –  $a^1-c^3$ ) та посилення динаміки, зумовленого високою теситурою, можна стверджувати, що ці дві теми утворюють тривалу кульмінаційну зону усієї композиції «Гуцулки».

Наступний, третій блок складається зі споріднених тем –  $T_5$ ,  $T_6$ ,  $T_7$ , – у яких регулярно з'являються дві характерні лейт-інтонації: висхідна терцієва  $e-g$  і низхідна секундова  $g-f$ . Ці інтонації становлять «ядро» мотивного розвитку трьох тем на засадах оновлення мелодико-ритмічних зворотів. Мелодичний каркас  $T_5$  є чи не найелементарнішим структурним зразком коломийкового тематизму, адже обидва його речення будуються на настирливому триразовому повторюванні



послідовності тонів  $f-e-g-g$ , що завершується каденційним спаданням до опорного субмотиву  $f-e-d-d/a$ . Проте, інтонаційна «монохромність» мелодичного каркасу урізноманітнюється форшлагами й мордентами, які, дублюючи окремі його тони, надають темі грайливої акцентуації, посилюючи гуцульську орнаментальну стилістику.

У мелодично більш розвинених  $T_6$  і  $T_7$  відбувається обігрування тих самих лейт-інтонацій, але в умовах мотивно-контрастної комбінаторики, змін напрямку руху (з прямого на протилежний), перебудови окремих мелізматичних угруповань на мелодичні сегменти, розширення амбітусу тощо. Через такі, здавалось би, незначні, але нескінченні «перетворення» на інтонаційному та мотивному рівнях, процесуальний рух споріднених тем в межах третього тематичного блоку набуває нових рис, зумовлених втіленням нібито «нового погляду» музиканта на інтонаційно усталену й зручну для ритмічних змін мелодичну основу першої теми цього блоку.

Наступні чотири періоди формують останній, четвертий тематичний блок композиції, теми якого ( $T_8-T_{11}$ ), на відміну від попередніх, звучать у мажорному нахилі, проте розгортаються подібними засобами тематичного розвитку. Цікаво, що перша тема блоку ( $T_8$ ) має простий мелодичний каркас, як і перша тема третього блоку ( $T_5$ ), виявляючи спорідненість з нею у мотивах «зачину», «ходу» і, особливо, кадансування. Проте,  $T_8$  має цілком своєрідний ритмічний рисунок, який, імовірно, виражає індивідуальну інтерпретацію І. Менюком відомої «гуцулкової» мелодії у формі безперервної фігуративної орнаменталії. Як подальший розвиток експонованого матеріалу, звучать близько споріднені  $T_9$  і  $T_{10}$ , у кожній з яких дещо конструктивна ритмо-інтонаційна основа початкової  $T_8$  поступово набуває індивідуалізованої хвилеподібної мелодичної розлогості.

Завершальна  $T_{11}$  за структурою мелодичного каркасу є одним із найпростіших типів побудов, адже базується на тонічному опорному третьому і субквартовому тонах. Засобами чергування синкопованих і несинкопованих четвертних тонів виконавець має можливість яскраво проявити мелізматичну варіативність їх оздоблення і тим самим «згадати» про «елегантне» наголошування й

орнаментування контекстуально визначених слабких і сильних долей у мелодиці перших двох тем.

Текстологічний аналіз транскрипції сольної версії «Гуцулки» І. Менюка 1975 р. виявив такі особливості її формотворення, тематизму та фактури:

– композиція має наскрізну форму з 11 тем-періодів, згрупованих у чотири тематично споріднені блоки;

– тематично споріднені блоки контрастують між собою на рівні тотожності в умовах інтонаційних, ритмічних, тональних та теситурних змін;

– в межах кожного із чотирьох блоків варіаційно розвивається мелодико-інтонаційний матеріал попередньої теми, що зображено в наступній схемі:  $(T_1 + T_2 = T_{1r}) + (T_3 + T_4 = T_{3r}) + (T_5 + T_6 = T_{5r} + T_7 = T_{6r}) + (T_8 + T_9 = T_{8r} + T_{10} = T_{9r} + T_{11} = T_{10r})$ ;

– варіаційний розвиток тем здійснюється за принципом поступового хвилеподібного розгортання мелодичних ліній в умовах ритмо-інтонаційної комбінаторики з мотивів, розширення амбітусу, іноді теситурних змін;

– кожна тема має форму періоду з двох речень квадратної структури (4 +4) і неповторної будови, який двічі повторюється (окрім  $T_2$  і  $T_{11}$ , періоди яких звучать тричі) з незначними варіативними змінами;

– у темах  $T_2$ ,  $T_3$ ,  $T_{4-11}$  обидва речення мають споріднені мотиви «зачину» і «ходу», але різні каденційні звороти; у перших реченнях  $T_1$  і  $T_4$  утверджуються різних нахилів, відповідно, плагальний і тонічний мотиви, а в других реченнях – тонічні каденційні звороти;

– ритмічна організація періодів характеризується послідовністю однорідних<sup>81</sup> ( $T_3-T_{10}$ ), контрастних<sup>82</sup> ( $T_{11}$ ) і мішаних<sup>83</sup> ( $T_1-T_2$ ) рисунків<sup>84</sup>;

<sup>81</sup> Однорідною ритмічною організацією визначаються періоди, ритмічні рисунки яких однакові або відрізняються незначними варіативними змінами. Послідовність ритмічних рисунків однорідної організації на мотивному рівні має таку закономірність: точне повторювання одного ритмічного рисунку в мотивах «зачину» і «ходу» та його варіативні зміни в мотивах кадансування (теми  $T_3$ ,  $T_5$ ); повторювання ритмічного рисунку і його незначні варіативні зміни у мотивах «зачину» й

– оперування ритмічними угрупованнями різного типу є однією з ознак, що визначають індивідуальний стиль музиканта, його емоційне сприйняття танцювального жанру в цілому і в деталях;

– у темах Т<sub>3</sub>, Т<sub>4</sub> і Т<sub>7</sub> превалює рух у вигляді мелодичних фігурацій, організованих стабільною ритмоформулою з чотирьох шістнадцятих і двох восьмих тривалостей, що відрізняє ці теми від інших, у яких рух здійснюється мотивами із варіативно змінюваними або контрастними, інтенсивно орнаментованими ритмічними рисунками;

– орнаментика, як один із потужних виявів майстерності індивідуального виконавського стилю І. Менюка, включає мелізматичну та мелодичні й гармонічні фігурації, чергування яких створює певний алгоритмічний процес, що забезпечується мелодико-ритмічною комбінаторикою угруповань із восьмих, шістнадцятих, тридцятьдругих та шістдесятчетвертих тривалостей, а отже виражає гуцульську естетику «дрібно-виробленої» мелодії;

– мелодичні та, частково, гармонічні фігурації у темах Т<sub>1</sub>, Т<sub>3,4</sub>, Т<sub>7-9</sub>, згруповані по чотири звуки шістнадцятими тривалостями, виявляють середню швидкість руху стосовно помірної швидкості вісімково-чверткового руху каркасу мелодії, а мелізматичні угруповання з тонів тридцятьдругих тривалостей утворюють найвищу швидкість руху;

– мелізматика оздоблює більшість тонів мелодичного каркасу композиції; до вживаних музикантом мелізмів належать: одинарні короткі, подвійні, потрійні форшлаги та нахшлаги, прямі й зворотні морденти, короткі трелі, групето з п'яти

---

кадансування (теми Т<sub>7-9</sub>); чергування двох споріднених ритмічних рисунків в межах кожної фрази (теми Т<sub>4</sub>, Т<sub>6</sub>).

<sup>82</sup> Контрастну ритмічну організацію мають періоди, в яких чергуються мотиви з рівномірно акцентованою та синкопованою пульсацією (Т<sub>11</sub>).

<sup>83</sup> Мішана ритмічна організація виявляється в періодах, мотиви яких мають однорідні й контрастні ритмічні рисунки (Т<sub>1</sub>, Т<sub>2</sub>).

<sup>84</sup> У деяких періодах з однорідною і мішаною послідовністю ритмічних рисунків на мотивному рівні є ознаки дзеркальної симетрії (Т<sub>1</sub>, Т<sub>4</sub>).

звуків, а також синтезовані мелізми у вигляді угруповань – форшлаг-мордент, форшлаг-трель-подвійний гахшлаг, форшлаг-групето -нахшлаг, – комплексне використання яких інтонаційно і ритмічно інтенсифікує рух, надаючи звучанню мелодій високохудожньої елегантності та шляхетності.

#### **4.4 Козачкові композиції В. Походжука, Д. Захарчука та І. Менюка**

Дослідження виконавських інтерпретацій козачкового матеріалу і логіки послідовного його викладу майстрами старшої генерації базуватиметься на здійснених С. Мерчинським у 1930-х роках нотаціях фрагментів козачкових награвань «Гуцулки» і цілісних козачкових та волошкових композицій у виконаннях капелами В. Походжука і Д. Захарчука, також на транскрибованих дисертантом сольних і ансамблевих аудіозаписах із козачковими і волошковими награваннями І. Менюка та І. Соколюка.

Композиція «Козачок», занотована С. Мерчинським від капели В. Походжука [Mierczyński 1965, с. 119, № 160] [НД 26], складається зі семи восьмитактових періодів, розгортаючись за принципом варіативно-варіаційного розвитку теми, яка у першому проведенні поєднує ритмічні структури козачка новішого типу (перше речення) і подвійного козачка (друге речення). Дві початкові фрази цієї теми, викладені акордово-гармонічними фігураціями, двічі чергуються з певними ритмо-інтонаційними змінами. Зачин першої фрази, виражений октавним стрибком, є типовим початком козачкового розділу «Гуцулки»<sup>85</sup>, який у середовищі традиції ще називають «догори» [Тимофіїв 2006, с. 176–177]<sup>86</sup>. Другий період є варіантом першого, а в третьому і четвертому тематизм суттєво оновлюється на рівнях

<sup>85</sup> Цією темою розпочинається тонально об'єднаний епізод з назвою «перший козак» у більшості відомих нам версій двочастинної коломийково-козачкової «Гуцулки». Винятком є композиція «Hutsulka and Kozachok Dances» [НД 22], у якій після трьох коломийкових тем замість козачкових звучать шеститактовий перехід «на міру» і масштабний «волошковий» епізод.

<sup>86</sup> Ймовірно, слово «догори» означає зміну хореографічних рухів під час виконання танцю.

регістрових (вища теситура), ритмічних (структура подвійного козачка), мелодичних (на матеріалі нової фрази), функційних (зі стабільною опорою на основному тоні F) змін. Після тематичного оновлення повторюються перші два періоди зі змінами, деталізованими дробленням четвертних тривалостей на восьмі й шістнадцяті в різних угрупованнях, з яких утворюється нецезурований рух в усіх тактах, окрім кадансових. У завершальному, двічі повторюваному періоді, рух організований гармонічними і мелодичними фігураціями на інтонаційній і функційній основі попередньої мелодії, трансформованої у перших фразах обох речень і стабільної в кадансових других фразах.

Сольна **козачкова** міні-композиція І. Менюка<sup>87</sup>, виконана відразу після завершення в'язанки коломийкових мелодій «Гуцулки», складається з шести восьмитактових періодів, у яких варіаційно розвивається та сама експонуюча козачкова тема [НД 27]. Її зачин, як і в козачковій композиції В. Пожоджука, позначений октавним стрибком до "С<sup>3</sup>" і утвердженням ритмічно організованих четвертними тривалостями терцієвого та основного тонів тональності F-dur, після чого тема розгортається без суттєвих змін в обох виконавських версіях. Якщо експонуючі теми В. Пожоджука та І. Менюка у першому проведенні різняться лише незначними ритмо-інонаційними деталями, то у подальшому їх розгортанні яскравіше виявляється специфіка інтерпретаторської концепції кожного скрипаля. У версії І. Менюка наступні періоди оновлюються через трансформаційні зміни в перших фразах обидвох речень зачину і подальші тональні зіставлення (четвертий період у першому проведенні звучить у F-dur, в другому і третьому – в B-dur). Завершальна тема, в якій превалує рух шістнадцятими тривалостями, має спільну з кінцевою темою «козачка» В. Пожоджука тонально-функційну основу. Проте, два речення її низхідного руху звучать у нижчому регістрі (перша октава) і ритмічно організуються чергуванням шістнадцятих і восьмих у перших фразах із додаванням акцентованих синкоп субквартового тону в других фразах.

<sup>87</sup> Авдіоальбом М. Тимофієва 1975 р із сольними записами гри І. Менюка. Доріжка № 22 «Гуцулка».

Ще одним зразком інтерпретації експонуючих козачкових тем «Гуцулки» є **«Козачок (гуцульський)»**, занотований С. Мерчинським від капели Д. Захарчука, корифея сусідньої з космацькою традиції Верхнього Надпруття [Mierczyński 1965, с. 123, № 161] [НД 28]. Два типові періоди цього зразка мелодично, тонально й функційно майже тотожні з двома першими темами проаналізованого вище «козачка» В. Пожоджука, відрізняючись лише ритмічними рисунками з інтенсивним дробленням і стягненням тривалостей. Цезури, що виникають у другому, шостому і восьмому тактах, не впливають на засадничу ритмічну структурованість подвійного козачка, який в обох періодах має стабільні півкадансові й кадансові звороти. Наявність вступу, що складається з висхідного пасажу (перший такт) і утвердження тоніки F-dur (другий такт), уможлиблює припустити, що козачкові теми були виконані капелою Д. Захарчука як епізод, запозичений із розгорнутого варіанту «Гуцулки». Підтвердженням цього є занотовані С. Мерчинським від капел Д. Захарчука та В. Пожоджука фрагменти козачкових композицій, які є епізодами другого розділу «Гуцулки», що виконуються у тих самих тональностях.

Зразком творення виконавцями плавних перехідних побудов від волошкових структур до козачкових є композиція **«Козачок»**, транскрибована С. Мерчинським від капели з околиць Жаб'я (тепер Верховини), що має ознаки обох тематичних епізодів [Mierczyński 1965, с. 128, № 166] [НД 29]. Композиція складається з трьох періодів і коди, базованих на волошкових мотивах, які у кожному реченні трансформуються, поступово перетворюючи тематизм із волошкового на козачковий. Мелодія початкового періоду у першому реченні на інтонаційно-ритмічному і ладо-тональному рівнях (міксолідійський лад) наближена до волошки, а в другому – до козачка. Зокрема, у другому реченні тематичний сегмент у вигляді фрази двічі зазнає ритмо-інтонаційних змін через звуження амбітусу, спрощення будови кожного мотиву та еквіритмічного руху трьох голосів. Другий період продовженого розвитку утворює козачкову структуру, базуючись на багаторазових повтореннях автентичних зворотів. У третьому періоді розширеного формотворення (12 т., а не 8) у верхній теситурі засобами автентичних зворотів остаточно утворюється досягнутий перехід до нового, козачкового

епізоду. Тональність A-dur, спільна для всіх трьох періодів перехідної побудови, з якої здійснюється модуляція в D-dur завершального козацького епізоду, є ніби останнім нагадуванням про волошковий тематизм. При розгляді мелодій перших двох періодів по партитурній вертикалі спостерігаємо несподівані функційні розходження між розвинутими на мелодико-ритмічному і гармонічному рівнях унісонними мелодіями скрипки з фуяркою і повторно-остинатною партією цимбалів фігураційно-гармонічного викладу тонічної функції.

Ще одним яскравим прикладом перехідних волошково-козацьких періодів є нотація «Козачок» [Mierczyński 1965, с. 134, № 170] [НД 30], здійснена Ст. Мерчинським від капели Д. Захарчука. Із двох тем – козацької ( $T_1$ ) і волошкової ( $T_2$ ) цієї міні-композиції – превалює перша, що проводиться двічі в тональності A-dur ( $T_1$ ,  $T_{1v}$ ) і один раз – D-dur ( $T_{1v2}$ ), утверджуючи її наприкінці композиції. Однотактовий предикт до  $T_2$  у вигляді висхідного та низхідного скрипкових глісів на фоні тонічного остинатного руху цимбалів (A-dur) немовби додає «куражу» танцюристам, а разом підсилює ефект модуляції в тональність D-dur, у якій звучать наступні періоди. Друга тема ( $T_2$ ) виконана у тимчасових умовах зниження ритмо-інтонаційної інтенсивності й незначного теситурного спаду, у такий спосіб «готуючи» динамічний сплеск у наступному, кінцевому періоді козацького мелоінтонування ( $T_{1v2}$ ). Виходячи з порівняння перехідних волошково-козацьких побудов у двох різних виконаннях, додамо, що перше проведення  $T_1$  у композиції Д. Захарчука мелодико-ритмічно, гармонічно-функційно й тонально майже ідентичне третьому періоду композиції, занотованої від капели з околиць Жаб'я.

Друге проведення козацької теми ( $T_{1v}$ ) у виконанні капели Д. Захарчука, ймовірно, спрямоване на активізацію танцювального кроку, адже здійснюється у безперервному потоці гармонічних і мелодичних фігурацій, утворених на інтонаційній основі  $T_1$ . Мелодія  $T_2$  має ознаки повторно-остинатної волошкової теми  $T_{2tr.1}$  із сольної волошкової композиції І. Менюка, що розглядалася раніше. Проте, при аналізі партитурної вертикалі  $T_2$  (скрипка, цимбали, бубон) із нотації від капели Д. Захарчука виявляються два її варіанти: більш віртуозний скрипковий, з ритмічно ускладненими угрупованнями, та спрощений цимбальний – як інваріант,

зведений до однорідного руху восьмими тривалостями. Завершується козачкова мініатюра чотиритактовою кодою, що починається двома скрипковими глісами у першому такті, які є високотисетурними «позивними» до наступної типової тритактової каденції заспокійливо-утверджуючого звучання.

Завершальна козачкова тема з аналогічною назвою «**Козачок**» [Mierczyński 1965, с. 130, № 167] [НД 29], транскрибована С. Мерчинським від капели з околиць Жаб'я, має двочастинну форму з двох однотональних (D-dur) періодів [(4+4)(4+6)] монотематичної будови: [(a+a<sub>1</sub>)(a<sub>2</sub>+a<sub>3</sub>)]. Розширення другого періоду підтверджує про не випадкове розміщення нотації в монографії С. Мерчинського, наступною після розглянутої вище [Mierczyński 1965, № 166, с. 128], адже у такий спосіб автор виявляє традиційну послідовність і тональний план завершальних козачкових тем «Гуцулки».

#### **4.5 «Hutsulka and Kozachok Dances» із аудіоальбому «Music of the Ukraine»:**

##### **музично-текстологічне дослідження найдавнішого аудіозразка**

Композицію «Hutsulka and kozachok dances» («Гуцулка і козачки») записано анонімно в Україні в першій половині ХХ ст. від гуцульської весільної капели «Carpatho Ukrainian Village Orchestra» (учасники капели та їх походження не вказані)<sup>88</sup> і видана в аудіоальбомі «Music of the Ukraine» (доріжка В) фірми «Folkways Records» США (1951 р., США, vinyl album<sup>89</sup> [НД 22]). Цей запис, імовірно, є найдавнішим наявним на сьогоднішній день аудіозаписом коломиїково-козачкової «Гуцулки». Нетипове для сучасної космацько-брустурської традиції співвідношення масштабів між коломиїковим і козачково-волошковим розділами у композиції конкретизується мініатюрним коломиїковим розділом (шість восьмитактових періодів) і більш розлогим козачково-волошковим розділом (17 восьмитактових

<sup>88</sup> Очевидно, оприлюднювати імена виконавців було некоректно, враховуючи неможливість юридично утвердити їхнє авторське право в умовах тогочасних напружених політичних відносин між США та СРСР.

<sup>89</sup> URL: <https://youtu.be/2W11KzaRx1A>.



періодів). Через відсутність тематичних епізодів «півкозак» і «перехід на козак» (зазвичай виконуваних перед завершенням коломийкового розділу) та «першого козака» і «другого козака», що здебільшого переважають у козачково-волошковому розділі, композиція є значно компактнішою у порівнянні з іншими зразками великої космацької «Гуцулки»<sup>90</sup>. Натомість тематизм волошкового епізоду розширений варіативними, трансформаційними та еkleктичними перетвореннями, що є свідченням індивідуального підходу скрипаля-капельмейстера до виконавського формотворення<sup>91</sup>. Нетипова синтезована музична форма цієї коломийково-козачкової композиції має ознаки наскрізности (у послідовності шести перших тем та наявності трьох епізодів), тричастинности з виявами дзеркальної репризности по відношенню до другого епізоду, та рондальности (Т<sub>5</sub> у якості рефрену), що схематично зображається наступним чином: «На міру» – [(Т<sub>1</sub>) (Т<sub>1.1</sub>) (Т<sub>2</sub>) (Т<sub>2.2</sub>) (Т<sub>3</sub>) (Т<sub>3.3</sub>)] – Перехід – [(Т<sub>4</sub>) (Т<sub>4v</sub>) (Т<sub>4v1</sub>) (Т<sub>4tr.</sub>) – (К)]<sup>92</sup> – (Т<sub>5</sub>) (Т<sub>5.1</sub>) – Предикт (Т<sub>6</sub>) (Т<sub>6.1</sub>)] – [(Т<sub>5v</sub>) (К<sub>tr.</sub>) (Т<sub>4v2</sub>) (К<sub>1</sub>) (Т<sub>5v2</sub>) (Т<sub>5v3</sub>) (Т<sub>5v4</sub>) (Т<sub>5v5</sub>)] – Кода.

Перший, коломийковий розділ композиції (Т<sub>1</sub>, Т<sub>2</sub>, Т<sub>3</sub>) розпочинається мелодією, варіант якої звучить як початкова тема сольної версії «Гуцулки» І. Менюка 1975 р. [НД 25] Різниться ця мелодія тональним нахилом, окремими інтонаціями й субмотивами, півкадансовими зворотами та ритмічними рисунками фраз. Якщо перша тема версії 1975 р. звучить у ладових умовах мажорного гексахорду з основним тоном D, варіативним IV, низьким VI ступенями та субквартою (s<sub>4</sub>), то у цій композиції – в умовах мінорного гексахорду з основним тоном d, натуральним VI ст. і натуральною субсекундою (s<sub>2</sub>), а функційно – мажорно-плагальної і тонічної основи. Мелодико-інтонаційні та ритмічні відмінности конкретизуються рухомим півкадансом який об'єднує обидва речення

<sup>90</sup> Див. план-схему традиційного укладу тематичних епізодів великої космацької «Гуцулки» на с. 156.

<sup>91</sup> Скрипаль Іван Соколюк вважав, що така порядковість тем властива лише інтерпретуванню «Гуцулки» І. Менюком.

<sup>92</sup> Літера «К» – знакове позначення каденційного періоду, який, зазвичай, і І. Менюк, і скрипалі космацько-брустурської традиції виконували в парі з експонуючою волошковою темою.

даної композиції, і сталим цезуруванням на тонічній функційній основі у версії 1975 р.

$T_2$  ритмічною організацією та артикуляційною манерою наближена до козачкових тем. Її лінійне розгортання, інкрустоване короткими мелізмами, збагачується варіативністю III і IV ступенів та мелодичними зворотами з незначними ознаками плагальності й посиленими ознаками автентичності, а на виконавському рівні – нон-легатним артикулюванням тонів. Третій, кінцевий період коломийкового розділу базується на темі давнього походження  $T_3$ <sup>93</sup>, що мелодико-ритмічною структурованістю, характерними лейт-інтонаціями та манерою артикулювання тонів «повертається» до питомої стилістики гуцульських танцювальних мелодій. Ладові умови  $T_3$  позначені розширенням звукорядового амбітусу до мінорного гептахорду (з опорним тоном d, варіативним IV і натуральним VI ступенями), із вершинного натурального VII ступеня якого починається низхідний рух, що, досягнувши опорного тону, перед кадансовим субквартовим «падінням» поступово загальмовується вузькоамбітусними мотивами (три-, тетра-, біхордовими). Після третього періоду звучить перехід<sup>94</sup>. Розпочинаючись з октави субквартового тону попередньої коломийкової теми (d-moll), він слугує імпульсом для початку волошкової теми у домінантовій тональності (A-dur), що є характерним для більшості волошкових періодів наступного розділу. Козачково-волошковий розділ починається волошковим епізодом, що охоплює три споріднені теми –  $T_4$ ,  $T_5$  і  $T_6$ , котрі розгортаються через варіативне і трансформаційне повторення  $T_4$  у трьох її проведеннях ( $T_{4v}$ ,  $T_{4v1}$ ,  $T_{4tr}$ ) та похідних від неї  $T_5$  і  $T_6$ . Далі відбувається повернення до  $T_5$  у п'яти варіантах, послідовне утвердження яких тимчасово змінюється двома кадансовими періодами – ( $K_{tr}$ . «Голубка»), ( $K_1$ ), – і провдненням між ними ще одного варіанту  $T_4$  ( $T_{4v2}$ ). Отже, багаторазові проведення  $T_4$  і  $T_5$  в умовах варіативних, трансформаційних і

<sup>93</sup> Припущення щодо давнього походження цієї теми пов'язане з ритмічною організацією її мелодії із суто «гуцулковими» ознаками співанок.

<sup>94</sup> Подібні мотиви тривалістю від двох до восьми тактів зазвичай виконуються перед початком «Гуцулки» на правах вступу.

тональних змін демонструють імпровізаційну винахідливість скрипаля, унаслідок якої відбувається взаємопроникнення на інтонаційному, субмотивному, мотивному та ритмоформульному рівнях інтонацій тем не лише волошкового епізоду, але й мелодій усієї композиції «Гуцулки». Одним із таких виявів імпровізаційної винахідливості є «симбіоз» у межах однієї теми волошкових і коломийкових ритмічних структур, або в межах одного з її проведень. Так, коломийкове кадансування у першому проведенні волошкової  $T_4$  можна пояснити доволі різкою зміною танцювальних жанрів з коломийкового на волошково-козачковий, що відбувається після переходу і, очевидно, зумовлено ситуативною необхідністю виконання «Гуцулки» «для слухання» в компактніших масштабах. Таке «дефузне» поєднання волошки з коломийкою сприяє більш плавній зміні танцювальних жанрів, що компенсує відсутність перехідних коломийкових епізодів між ними, а разом з тим збагачує волошковий епізод неординарним кадансуванням першої теми.

Ще один приклад волошково-коломийкового «симбіозу» – це  $T_6$ , яка, будучи похідною від волошкових  $T_4$  та  $T_5$ , але маючи коломийкову ритмічну структурованість, поступово й динамічно віддаляється від них і стає кульмінацією усієї композиції. Окрім ладо-інтонаційних змін (амбітус розширюється від пентахорду E-dur у  $T_5$  до гептахорду E-dur із підвищеним IV ст. у  $T_6$ ) і теситурного підвищення «зачину» на квінту стосовно попередньої теми, мелодичний каркас  $T_6$  пронизаний орнаментальними угрупованнями із форшлагів і мордентів, які наближають її звучання до співаного характеру коломийкових тем. Наявність волошкової мелодико-ритмічної основи, також характерних для коломийкових мелодій лейт-інтонацій і пролонгованих орнаментальних угруповань, зрештою, коломийкового кадансування, підтверджує думку про взаємопроникнення на мотивному рівні волошкового й коломийкового тематизмів у мелодіку  $T_6$ . Об'єднавши в собі риси волошкових і коломийкових мелодій, ця тема стає кульмінаційним центром і надається не лише до інструментального, а й вокального супроводу танцю.

У наступних двох періодах, якими розпочинається дзеркальна реприза волошкового епізоду ( $T_{5v}$ ,  $K_{tr}$ ), майстерно варіюються ладо-інтонаційні та ритмічні

елементи мелодії через тональне зіставлення у викладі цих періодів: пентахорд у системі E з підвищеним IV ст. у  $T_{5v}$  і гексахорд у системі A в  $K_{tr}$ . Через альтерацію IV ст. у  $T_{5v}$  продовжується «панування» ладо-інтонаційних умов, «утворених» попередньою  $T_6$ , а в тонально зіставленому з нею кадансовому волошковому періоді  $K_{tr}$  відбуваються зміни в організації ритмічного рисунку, пов'язані з синкопованим злиттям другої і третьої восьмої тривалостей у непарних тактах. Унаслідок саме таких ритмічних змін у  $K_{tr}$  волошкова мелодія перетворюється на мелодію коломийково-козачкового танцю «Голубка» [Narasymczuk 1939, с. 188–202.], тим самим вносячи вельми несподівану «цитату» з іншого, не пов'язаного з «Гуцулкою», танцю. Усі ці зміни, як і вищенаведені вияви різножанрової «дефузії» в межах одного або декількох періодів, дають підстави припустити, що для виконавської практики гуцульських традиційних скрипалів старшої генерації був властивий імпровізаційний підхід у вигляді різноваріантного («множинного»<sup>95</sup>) трактування окремих мелодичних зворотів із багатьох тем «Гуцулки», що дає можливість сприймати її в цілому як твір, що індивідуально оновлюється творчо-виконавськими зусиллями кожного талановитого музиканта. Імпровізаційний підхід скрипаля цієї капели виражений у трьох логічно мотивованих виявах: незначного віддалення від експонуючого проведення теми у її наступних варіантах (1); трансформації мелодії через її суттєве ускладнення або спрощення (2); взаємопроникання різножанрових і різнотематичних мелодичних та ритмічних елементів у межах одного періоду (3). Останній рівень імпровізаційності вирізняє композицію «Гуцулка і козачки» з-поміж інших інтерпретацій цього жанру наявністю нових, оригінальних тематичних утворень, розміщення і звучання яких сприймається цілком природно завдяки майстерній організації процесу спонтанного або усвідомленого формотворення.

Послідовне проведення різноваріантних тем у цій композиції є важливим чинником формотворення, який сприяє утвердженню на значній ділянці епізоду конкретної мелодії, надаючи їй розвитково-процесуального значення. Такою є

<sup>95</sup> Термін запозичений із математичної теорії.

мелодія  $T_5$ , яка у волошковому епізоді виконує роль рефрену, що повторюється у п'яти варіантах, серед яких  $T_{5v}$  і  $T_{5v2}$  звучать «на відстані» після інших тем. Тональні зіставлення між окремими варіантними проведеннями  $T_5$  сприяють процесу розвитковості, аж до підходу до нової, кульмінаційної теми  $T_6$ . Після кульмінації  $T_5$  утверджується через її повторення у різних варіативних проведеннях, котрі створюють логічні умови для завершальної коди. Синтезована кода, будучи ознакою стабільності у трактуванні жанру «Гуцулка», базується на матеріалі типових двох «мелодій до завершення»: першої, що є перехідною від волошки до козачка у ладовій системі А, і другої – козачкової теми, яку проведено в умовах ладової репризи (система D, як і в коломийковому розділі).

Відомо, що темпові, артикуляційні, динамічні та естетичні характеристики ансамблевого звучання композиції «Гуцулка і козачки», як і специфіка формотворення і манера інтерпретування її коломийкового, волошкового й козачкового тематизмів є вираженням індивідуального музичного мислення скрипаля-капельмейстера. Спираючись на результати компаративного етномузикознавчого аналізу сольних інтерпретацій «Гуцулки», «Козачків» і «Волошок» І. Менюка в трьох записах 1975 р., та ансамблевої композиції «Гуцулка і козачки», опублікованої 1951 р., припускаємо, що капельмейстером під час анонімного аудіозапису ансамблевої композиції 1951 р. був саме цей скрипаль. Награвання з двох аудіозаписів, зроблених із інтервалом понад двадцять років, найбільше рідняться стилістикою інтерпретування тем, вираженою в обох версіях єдиною організацією ритмічних рисунків експонуючих коломийкових і волошкових тем. Використання спільних виконавських штрихів та прийомів орнаментики на певних ділянках періодів також свідчать про «почерк» одного скрипаля. Так, у кожній версії мелізми, якими зазвичай оздоблюються одні й ті самі тони та субмотиви гуцулкової  $T_1$ , чергуються із мелодичними та гармонічними фігураціями, так само як на певні метричні долі та ділянки речень припадають акцентуація й синкопування.

Окрім експонуючих тем коломийкового і волошкового епізодів, спільним для обох різночасових версій є перехід, який у «Гуцулці і козачках» слугує імпульсом і

модуляцією до розширеного волошкового епізоду, а в композиції «Волошки» 1975 р. виконує роль зв'язки між першим і другим варіаційними циклами. Подальше розгортання коломийкового і волошкового тематизму в обох інтерпретаціях, також темпи, специфіка скрипкового артикулювання, характер та естетика звуку мають більш виразні відмінності. Тематизм трьох сольних награвань 1975 р. [НД 25, НД 27] не виходить за межі конкретно визначеного жанру («Гуцулка», «Козачок», «Волошка»), охоплюючи невелику кількість моно- або різнотематичних періодів<sup>96</sup>, споріднені мелодії яких об'єднуються в блоки.

Однією з ознак індивідуального стилю І. Менюка є своєрідне формотворення усієї композиції як інтуїтивне прагнення синтезувати в ній мелодії чи не усіх танцювальних жанрів, характерних для традиційної гуцульської інструментальної музики. І з цим він блискуче справився, задіявши у процес безперервної віртуозної комбінаторної розвитковості матеріал багатьох найхарактерніших танцювальних тем.

Композиція «Hutsulka and Kozachok Dances» є однією з найоригінальніших з погляду інтерпретацій жанру. З цього цільного, ймовірно Менюкового, аудіозразка твір постає логічною, стрункою й динамічною композицією, різножанровий танцювальний тематизм котрої експонується, трансформується, зіставляється та розвивається у найрізноманітніші способи, підпорядковуючись сталій традиції, а також імпровізаційності як принципу виконавського відтворення та індивідуальної творчої інтуїції скрипаля-капельмейстера і його колег-ансамблістів.

#### 4.6.1 Жанр «Гуцулка» в інтерпретації К. Линдюка

Визначний традиційний скрипаль середньої генерації Кирило Линдюк «Вітишин» (1929, с. Космач – 2003, с. Люча) за свою понад шістдесятилітню діяльність весільного капельмейстера залишив яскравий слід як самобутній інтерпретатор «Гуцулки». Серед наявних аудіозаписів із грою цього

<sup>96</sup> Сольна композиція «Волошки» побудована на варіативно-варіаційному розвитку однієї теми та її кадансово-утверджуючого періоду.

музиканта є три версії «Гуцулки»: капельна, зафіксована у Космачі 1991 р. Богданом Луканюком, та дві сольних, записаних на плівку Богданом Яремком 2003 р. у с. Люча. Усі три версії виконані у традиційній для великої коломийково-козачкової «Гуцулки» наскрізній формі, проте одна з сольних – «Микуличенка» – є короткою, охоплюючи двотактовий вступ, сім коломийкових, двічі повторюваних тем і тритактову коду.

Ансамблева версія 1991 р., що є найбільшою, складається з 29 тем: 14 коломийкових, 13 козачкових та двох волошкових<sup>97</sup>. Мелодія експонуючої теми походить, вірогідно, від початкової теми «Гуцулки» давнішого зразка, інтерпретованого Менюком і трансформованого музикантами середньої генерації на рівні інтонаційних змін і мелодико-ритмічного руху, в якому превалюють восьмі тривалості. Структура експонуючої теми певною мірою відбивається на ритміці більшості наступних мелодій тотожного контрастування, за винятком контрастних на рівні зіставлення  $T_3$  і  $T_4$ . Завершується коломийковий розділ модулюючою мелодією з епізоду «перехід на козак».

Козачково-волошковий розділ розгортається за звичними для сучасної космацько-брустурської традиції тональним планом та послідовністю епізодів: масштабний і кульмінаційний «перший козак», «другий козак» у формі шести стислих варіацій, «перехід на волошки», «волошки», «мелодії до завершення». Характерною особливістю епізодів «перехід на волошки» та «волошки» є наявність основної теми (скрипковий мелодичний виклад) і варіації на цю тему (цимбальний мелодичний виклад). Волошковий епізод – індивідуалізована інтерпретація повторно-остинатної мелодії волошки у ладовій системі А лідійсько-міксолідійського гептахорду з варіативними та орнаментальними змінами у двох її проведеннях. Останній епізод «Мелодії до завершення» складається з чотирьох козачкових тем: двох канонічних, а також двох, властивих лише

---

<sup>97</sup> Музично-текстологічний і виконавський аналіз цієї версії «Гуцулки» здійснено дисертантом у статті [Павлів 2018, с. 142–145].

інтерпретації К. Линдюка, що стилістично наближені до давнього ритмо-інтонаційного структурування козацького танцю.

Сольна версія 2003 р. є лаконічнішою, включаючи короткий вступ, дев'ять коломийкових, 14 козацьких і дві волошкові теми [НД 31]. Розпочинається вона експонуючою мелодією, що є осучасненою версією традиційної космацької «Гуцулки», коломийковий розділ якої К. Линдюк розгортає послідовністю інших, давніших, переважно контрастуючих між собою тем. Так, між  $T_3$  і  $T_4$  виникає контраст зіставлення унаслідок різкої перебудови ритмічної організації мелодичного руху з шістнадцятих на восьмі тривалості та зміни тонального нахилу з *moll* на *dur*. Однотональна (*D-dur*), рівномірного руху маркованими восьмими тривалостями  $T_5$  контрастує ладо-тонально і ритмічно модулюючій (*C-dur* – *d-moll*)  $T_6$ , згрупованою комбінованими ритмічними тривалостями. Подібне трактування  $T_5$  можна і зараз почути від скрипалів сіл Люча, Текуча, Акришора (осередок космацько-брустурської традиції, в якому проживав К. Линдюк), які інакше, ніж І. Менюк, ритмічно оформлюють її мелодичний каркас (приклад.) Отже, у сольній «Гуцулці» К. Линдюка синтезуються інтерпретаторські традиції виконання і канонічних космацьких, технічно складних тем, і більш простих їх сублокальних версій. Прикладом імпровізаційного підходу К. Линдюка до розробки  $T_8$  є два її проведення, у яких стабільними залишаються тільки ладо-інтонаційна основа та півкадансовий і кадансовий звороти, тоді як на ділянках «зачину» й «ходу» щоразу по-іншому виокреслюються основні риси мелодії.

Стилістично монолітним є виконання К. Линдюком козацько-волошкового розділу сольної версії «Гуцулки» з різноваріантними проведеннями обраних тем. Традиційна усталеність тонального плану порушується лише у волошковому епізоді *A-dur*, де після двох волошкових і двох козацьких мелодій несподівано звучить мелодія гопака, модулюючи спочатку в *C-dur*, а потім в *G-dur*. Проте, після тем «переходу на волошки» (в *e-moll*) повертається тематизм волошкового епізоду (в *A-dur*) з репризним звучанням двох волошкових мелодій. «Мелодії до завершення» – це ті самі три теми, але проведені по одному разу, якими закінчується ансамблева версія «Гуцулки» 1991 р.



Ще одним різновидом сольної «Гуцулки» 2003 р. є «Микуличинка» – коротка композиція із семи коломийкових тем [НД 32]. Перші дві теми, що завжди виконуються в парі і вважаються «микуличинськими», віддавна закріпились у космацько-брустурській традиції як експозиційні для так званої «Микуличенської Гуцулки». Її темп є дещо помірнішим у порівнянні з темпом побутуючої у другій половині ХХ ст. «Космацької Гуцулки», а тематизм складається з послідовності неконтрастних тем продовженого розвитку.

#### **4.6.2 Раритетний і традиційно усталений тематизм космацько-брустурської «Гуцулки» І. Соколюка**

11 аудіозафіксованих одиниць виконання «Гуцулки» І. Соколюком різняться між собою масштабами, музичною формою, експонуючими темами та послідовністю мелодій у коломийковому розділі. Спільними для всіх зразків є загальні типи ритмічної організації, техніка орнаментування, тональний план, теми козачкових епізодів. Коломийковий розділ «Гуцулки» І. Соколюк грає в однойменних тональностей D-dur/d-moll, а «Гуцулочку для старших» – у G-dur/g-moll (козачки у ній відсутні). У масштабних композиційних версіях танцю музикант полюбляє повторювати певні теми на відстані, серед яких найчастіше – кульмінаційну лейт-тему з широким амбітусом і віртуозною мелодико-ритмічною організацією, котра досягає вершин тематичного розвитку в епізодах коломийкового розділу. В одній із сольних виконавських версій «Гуцулки», що складається з 28 «колін», скрипаль повторює на відстані три теми, з них кульмінаційну лейт-тему – чотири рази, і щоразу після іншої мелодії коломийкового розділу. Двічі ця лейт-тема неконтрастно продовжує розвиток попередніх мелодій і двічі – тотожно контрастує з ними, відрізняючись тональним нахилом (d-moll) і нецезурованим мелодичним рухом у «зачині» і «ході».

Розпочинає музикант гуцулкові композиції однією з чотирьох коломийкових мелодій «до танцю». Найчастіше це віртуозно ускладнений і ладо-інтонаційно розширений варіант давньої експонуючої теми, яким зазвичай розпочинали

«Гуцулку» віртуози не лише космацько-брустурської, а й верховинської та мишинсько-печеніженської традицій, і котрий у наші дні виконується інструменталістами як друга мелодія після сучасної експонуючої теми. Цей варіант відрізняється від першої мелодії Менюкової композиції «Гуцулка і козачки» наявністю висхідного пасажу плагальної функційної основи від  $cis^2$  до  $h^2$  або від  $e^2$  до  $h^2$  (d-moll) в зачині, автентичним, а не тонічним, як у І. Менюка, його продовженням у «ході» та домінуванням тону IV# ступеня ( $gis^2$ ) у кадансових фразах. Мажорну версію тієї самої мелодії, що її виконував І. Менюк на плагальній і тонічній функційних основах, І. Соколюк вибудовує на тонічній, плагальній та автентичній основах, а також в умовах не мікроальтераційної (як в І. Менюка), а півтонової варіативності четвертого ступеня. Ці відмінності, вірогідно, були пов'язані зі змінами в ладо-гармонічному мисленні, що відбувались упродовж тривалого періоду співіснування коломийкових і козачкових мелодій<sup>98</sup>, а також з новими потребами часу, які спонукали музикантів старшої та середньої генерації до інтонаційно-ритмічного ускладнення гуцулкового тематизму і вироблення «дрібної» смичкової техніки. Саме тому манера інтерпретування І. Соколюком гуцулкових композицій, що розпочинаються експонуючою темою, конкретизується майже наскрізною моторикою, рвучкими змінами у висхідному й низхідному напрямках довгих і стрімких пасажів та раптовими цезурами, що в цілому визначає стихійно-віртуозний, жвавий характер звучання. До таких інтерпретацій належать: «Гуцулка», зафіксована на відео Б. Котюком 1991 р. в Брустурах; «Гуцулка» з аудіоальбому «Івано-Франківська область. Гуцулія» із серії «Мелодії Карпат», «Гуцулочка для старших» і «Гуцулка» з 28-ма суто коломийковими колінами з домашнього архіву І. Соколюка; аудіозафіксована І. Огаром 2019 р. у с. Шепіт, «Гуцулка І. Лабачука» у виконанні І. Соколюка та цимбаліста М. Данищука. Інша давня коломийкова тема, з якої І. Соколюк іноді розпочинав «Гуцулку», – це експонуюча мелодія так званої «Генцової» або «Повільної Гуцулки». Після елементарної за мотивною структурованістю цієї теми скрипаль, згідно з традиційно

<sup>98</sup> Детальніше див. [Павлів 2021, с. 136].

усталеними канонами, виконує перші 13 коломийкових мелодій у послідовності, що її дотримувалися космацькі скрипалі, серед яких В. Пожоджук «Генц» і Дем'ян Линдюк «Попиччин». Ці неконтрастні, стилістично давніші мелодії продовженого розвитку мають характерні ознаки фонічного «переливання» зв'язаних *legato* сусідніх тонів, а також звуків акордово-гармонічних фігурацій, виконуваних *non-legato*. І. Соколюк, як і його сучасники, іноді відтворює «Генцову» версію «Гуцулки» у швидкому темпі, додаючи до коломийкового розділу низку кульмінаційних тем з епізоду «півкозак» та наскрізно зв'язуючи їх із наступним козачково-волошковим розділом. Але, незважаючи на швидкий темп відтворюваної І. Соколюком «Генцової» версії, мелодії коломийкового розділу відповідають стилістичним нормам давньої традиції, що проявляється в м'якому характері акцентування сильних долей та тембрового звучання. Такі зразки гуцулкових композицій були зафіксовані з аудіозаписів домашнього архіву І. Соколюка у 2006 р., а пізніше – дисертантом під час записувальних сеансів 2015 і 2019 р.

Сольну версію «Гуцулки» 2017 р. І. Соколюк розпочинає раритетною експонуючою темою, що складається з тонічних, плагальних та автентичних фразових зворотів і вирізняється давніми структурними та виконавськими стилістичними рисами [НД 20]. На структурному рівні – це «кручений» рух мелодій, інтонаційні стрибки (зокрема на кварту і нону), цезурування, синкопи, опорні тони із восьмих і четвертих тривалостей; на виконавському – агогічні відхилення (пролонгація або скорочення звучання певних тонів), акцентуація та мелізматичні оздоблення не лише сильних, а й деяких слабких долей. У сольній версії «Гуцулки» 2017 р. І. Соколюк свідомо орієнтується на добірно-раритетний тематизм, що позначилося на стилістиці виконавської інтерпретації, логіці послідовного укладу тем, на темпі, помітно помірнішому щодо темпів більшості інших записаних від скрипаля «Гуцулок» (чверть = 162).

У коломийковому розділі композиції гармонійно поєднуються козачковоподібні та співано-танцювальні мелодії, що зумовлено свідомим прагненням скрипаля здійснити аудіофіксацію «Гуцулки», до якої б «увійшли кращі мелодії з

космацько-брустурського репертуару музикатів»<sup>99</sup>. У козачково-волошковому розділі «Гуцулки» І. Соколюк віртуозно ускладнює тематизм двох козачкових, волошкового та загально-завершального епізодів, наскрізно їх розвиваючи великими пластами зі споріднених тем. Згідно з традиційно усталеними канонами, серед козачкових мелодій є не лише моторні теми, в ритмічній організації яких превалюють шістнадцяті тривалості, а й кантиленні з домінуванням четвертних та половинних тонів. До кантиленних належать: одна з розспіваних мелодій першого козака, що починається зі стрибка  $c^2-d^3$  (e) і містить у «ході» два пролонговані тони  $c^3$  (1), та лірико-протягла козачкова мелодія, яка у кількох варіантних різновидах може виконуватися двічі на завершення козачкових епізодів (2) Цій останній передуює кантиленна зв'язка, що плавно переходить до «зачину» теми, що надає виконавцю можливість перелаштуватися на ліричний характер гри і нарощувати динаміку до кульмінаційної вершини, особливо в епізоді другого козака, де найвища теситурна точка припадає на тон  $F^3$ . Виконання І. Соколюком кантиленних козачкових тем приваблює особливою тембровою м'якістю, теплотою і граційністю (чому сприяють дрібне вібрато й глісандування в діапазоні великої терції), а на кульмінаційній ділянці – експресивною рельєфністю, дзвінкістю та фонічною монолітністю. Елементи кантиленного звучання скрипаль вносить і в ті козачкові мелодії, в яких, окрім шістнадцятих тривалостей, є восьмі та четвертні, зручні для «оспівування» опорних тонів.

Після «другого козака» у масштабну «Гуцулку» І. Соколюк іноді включав вільно розгорнутий тематичний епізод з мелодіями гопака та давніх (коротких) козачків, які звучать у такій тональній послідовності: C-dur, G-dur, g-moll, G-dur, B-dur, G-dur, і завершував цей епізод секвенційним повторенням мотивів теми давнього козачка в тональностях G-dur (перший період) і B-dur–G-dur (другий період). Наступний епізод – «перехід на волошки» – скрипаль починав модуляцією в паралельну тональність e-moll. У ньому могла наскрізно розвиватись одна мелодія, що зв'язувалася з наступною волошковою темою в тональності E-dur, або дві

<sup>99</sup> Дослівна цитата І. Соколюка з паспортизованого ним аудіозапису раритетної «Гуцулки».

самостійні, викладені у кількох варіантах. Більш звичним способом переходу з козачків на волошки скрипаль користувався тоді, коли не включав тематичний епізод із мелодіями гопака й давніх козачків. У цьому випадку після восьмитактового періоду з гопакоподібною мелодією в C-dur звучав епізод «перехід на волошки» (a-moll), а далі – волошковий епізод в A-dur.

Розгортаючи волошковий тематизм великою кількістю самостійних мелодій в умовах тональних, ладових і теситурних змін, музикант логічно укладав теми за принципом продовженого розвитку і поступової ритмо-інтонаційної інтенсифікації загального руху. У побудові І. Соколюком послідовності «волошок» діяла усталена традицією закономірність чергування мелодій, що складаються з мотивів імпульсу й кадансування та мотиву кадансування із попередньої теми. Із організованої у такий спосіб послідовності мелодій з мотивами, які варіативно-варіаційно оновлювались у відносно стабільному алгоритмі, створювався наскрізний процес загального тематичного розвитку волошкового епізоду. Його нові мелодії, маючи ознаки відносно близької спорідненості з попередніми, вирізнялись інтонаційно, організацією ритмічних рисунків, наявністю чи відсутністю автентичних зворотів, а іноді ладо-тонально й теситурно. Відзначимо, що більшість виконуваних І. Соколюком волошкових мелодій можна знайти в аудіо- і транскрипційних матеріалах, зафіксованих від скрипалів попередньої генерації, зокрема від В. Пожоджука, Д. Захарчука, І. Менюка та І. Лабачука, але музикант сміливо вводив у «Гуцулку» нові теми, яких не було у стабільному репертуарі гуцульських скрипалів минулого і сучасності. До цих останніх належить блок із чотирьох споріднених тем, котрі урізноманітнюють та ускладнюють волошковий епізод, почергово розвиваючи «зачинні» й кадансові фрази з попередніх тем. У сольній «Гуцулці» 2017 р. мелодії цього блоку мають таку будову: в  $T_{23}$  фігуративно обігруються тони різнофункційних акордів у тональностях e-moll і a-moll; у  $T_{24}$  утверджується кадансова фраза із  $T_{23}$ ; у  $T_{25}$  варіативно змінюється мотив «зачину»  $T_{23}$  через збагачення його інтонаційно компактною лінійністю висхідними і низхідними стрибками на зб. 4, в. 6, ч. 5; у  $T_{26}$  утверджується із незначними інтонаційними змінами кадансова фраза  $T_{25}$ . Неординарним щодо ритму є виконання

І. Соколюком  $T_{24}$ , в якій «зачинна» ритмоформула звучить у непарних тактах із щоразовим «з'їданням» залігової шістнадцятої тривалості, на яку зменшується розмір у цих тактах. В умовах ансамблевого виконання ця тема не була зафіксована, проте у сольних версіях вона вражає зміною метру через акцентоване притупування ніг танцюристами на слабких долях, що характерно для балканських танців жанру «Хора».

У двох наступних блоках домінують свої лейт-теми. У передостанньому волошковому тематичному блоці – це  $T_{27}$ , відома по композиції «Волошки» І. Менюка, яку І. Соколюк виконував чотири рази, вносячи ритмо-інтонаційні й тональні зміни (E-dur, A-dur, E-dur, D-dur). За четвертим разом ці зміни відбуваються після унікальної  $T_{28}$  (A-dur), котра внаслідок змінної метричної акцентуації (у першому проведенні) й часокількісної ритмічної організації (в другому) суттєво вирізняється своїм балканським походженням з-поміж усіх інших гуцулкових мелодій. В останньому волошковому тематичному блоці звучать дві лейт-теми:  $T_{25tr.}$ , що тричі проводиться на відстані з варіативними і теситурними змінами як завершальна мелодія волошок, та мелодія  $T_{19tr.}$  з епізоду «перехід на волошки», котра двічі чергується з волошковою  $T_{25tr.}$ , відрізняючись від неї не лише своєрідними інтонаційно-ритмічними зворотами, а й наскрізно-розвитковою будовою періоду. І. Соколюк завершував волошковий епізод «Гуцулки» 2017 р. яскравим драматургічним рішенням. Виконанням після другого проведення  $T_{19tr.}$  козачкової наскрізно-розвиткової  $T_{29}$  (обидві звучать у першій октаві в тональності D-dur) музикант наче передбачав наближення останнього епізоду «Гуцулки» – «мелодії до завершення». Проте, після останнього тону ( $d^1$ )  $T_{29}$  він раптово переходив на двотактовий предикт ( $gis^2-a^2$ ), а далі – втретє проводив волошкову  $T_{25tr.}$  (d-moll). Цією фінальною волошковою мелодією розпочиналася генеральна кульмінація «Гуцулки», досягаючи вершинних тонів з двох наступних козачкових тем у тональності D-dur:  $fis^3$  у  $T_{30}$ ,  $g^3$  у  $T_{29v.}$  Розв'язуючи колізії волошкового епізоду, І. Соколюк винахідливо підсилював динаміку звучання цих двох тем засобами прийому *вібрато* на усіх тонах, виражених четвертними тривалостями, а також виконанням гармонічних інтервалів сексти й октави восьмими тривалостями.

Кульмінаційне піднесення, зберігалось упродовж звучання канонічної гуцулкової чотиритактової експресивно-кантиленної зв'язки, ставало імпульсом для початку останнього епізоду з трьох моторних козачкових «мелодій до завершення» (D-dur). Першою, канонічною для цього епізоду  $T_{31}$ , побудованою на секвенційному повторенні мотиву «зачину», продовжувався поступовий низхідний рух мелодії зв'язки. Другою завершальною козачковою мелодією  $T_{30tr.}$ , що знову повторювалася після  $T_{31}$  як споріднена з нею на мотивному рівні, ритмо-інтонаційно та орнаментально активізувалося звучання. Виконанням третьої, раритетної, індивідуально переосмисленої козачкової  $T_{32}$ , сформованої із трансформованих мотивів  $T_{31}$ , І. Соколюк виявляв інтерпретаторську майстерність найвищого рівня, безупинно оновлюючи та віртуозно ускладнюючи цю тему, «піддаючи» бравурності її танцювальному вихору аж до самого завершення композиції.

Розгляд одинадцяти виконаних І. Соколюком версій «Гуцулки» і музично-текстологічний аналіз транскрибованої дисертантом однієї з них дає підстави зробити наступні висновки:

1) скрипаль вільно відтворював усі відомі у космацько-брустурській традиції композиційні версії танцю;

2) інтерпретував кожен з них, на рівні художньої інтуїції враховуючи її формотворчі, ладо-тональні, мелодико-ритмічні та виконавсько-стильові канони;

3) вносив у гру «живу» імпровізаційність, визначену строго регламентованою ритмічною, інтонаційною та ладовою варіативністю, повторенням на відстані лейттем, спонтанними додаваннями, вилученнями або замінами окремих мелодій;

4) формував козачково-волошковий розділ у відносно стабільній послідовності мелодичних тем в епізодах «першого козака», «другого козака», іноді «гопака та коротких козачків», а також у вільно імпровізованій тематичній послідовності епізодів «волошок» та «мелодій до завершення»;

5) виконував у деяких версіях «Гуцулки» масштабно розгорнутий волошковий епізод, включаючи до нього як типові волошкові мелодії, так і раритетні їхні зразки, а також волошкові теми (можливо, власного авторства) з властивим для них

відходом від канонічної двочасткової гуцулкової метрики і заміною її на складну поліритмічну балканську метрику;

б) наслідував традицію майстрів старшої генерації щодо зіставлення на заключній ділянці «волошкового» епізоду лейттеми волошок із козачковими темами, наче демонструючи різні рівні спорідненості між їхніми мелодіями;

7) досягав вершинної кульмінації на перехідній ділянці між волошками та «мелодіями до завершення», утримуючи її (кульмінацію) упродовж усього віртуозно й винахідливо інтерпретованого завершального тематизму «Гуцулки»<sup>100</sup>;

8) яскраво виявляв комплекс індивідуальних виконавсько-стильових ознак («власний почерк»), до якого, зокрема, належать: естетика лірико-витонченого тембрового забарвлення скрипкового тону; манера майже безперервного орнаментального заповнення мелодичного каркасу; звукове вираження жартівливо-танцювального, граційно-легкого, лірико-експресивного та інших емоційних станів, які відповідають характеру тієї чи іншої теми; інтерпретаторська спрямованість на максимальну ритмо-інтонаційну інтенсифікацію мелодичного розвитку; поєднання особливостей давнього і новішого виконавських стилів танцю, що дозволяло скрипалю зберігати давню специфіку фразування й манеру орнаменталізації в умовах нових ладових, темпових, ритмічних, звуко-динамічних та художньо-емоційних вимог часу<sup>101</sup>.

#### **4.7 Сучасна найпоширеніша версія космацької «Гуцулки»: історія становлення**

Імпровізаційний уклад тем «Гуцулки» був поширеним у весільно-обрядовій діяльності багатьох музикантів старшої і середньої генерацій. Із розповіді І. Соколюка дізнаємося, що вибір ними мелодій та їх почерговості у межах

<sup>100</sup> І. Соколюк засвідчив, що серед завершальних мелодій «Гуцулки» він надає перевагу тим, які перейняв від І. Лабачука, адже вони відзначаються особливою віртуозністю, стильовою довершеністю й милозвучністю.

<sup>101</sup> Спроби дослідження причин і динаміки художньо-стильових змін у відтворенні «Гуцулки» скрипачами космацько-брустурської традиції ХХ ст. здійснено у статтях дисертанта [Павлів 2021, с. 121–146.], [Pawliw 2021, с. 9–11], [Pawliw 2022, с. 9–12].



коломийкового розділу «Гуцулки» був довільним, хоча на його початкових і завершальних ділянках виконувалися традиційно усталені теми, що були носіями конкретної композиційної версії танцю. Мелодії розвиткових тематичних блоків музиканти додавали на власний розсуд, уміщуючи їх між експозиційними та завершальними тематичними блоками, які є обов'язковими (канонічними) для формування першого, коломийкового розділу. У композиційній будові другого, козачково-волошкового розділу канонізувалися кілька засадничих формотворчих моделей, але яскраві музиканти поч. ХХ ст. сміливо могли порушувати їхню структуру. Наприклад, І. Соколюк любляв грати окремі гуцулкові мелодії з репертуару своїх славетних попередників<sup>102</sup>, а виконуючи призабутий тематизм раритетних версій «Гуцулки», демонстрував, якої послідовності мелодій у їх експозиційному та завершальному блоках коломийкового розділу дотримувались І. Менюк, І. Лабачук, Д. Линдюк, М. Слочак та В. Дзвінчук «Шлягун»<sup>103</sup>. Висвітлюючи причини змінних процесів, музикант привів приклад цілком своєрідної композиційної структури «Гуцулки» космацького скрипаля-капельмейстера Петра Коб'юка «Козара» (1918–1967), котрий спричинився до її домінування в космацько-брустурській традиції від 1970-х рр. під назвою «Космацька Гуцулка». До «Космацької Гуцулки» П. Коб'юка вибірково увійшли найбільш відомі коломийкові, козачкові та волошкові теми, здебільшого без довгих і «кручених» фразових зворотів, що сприяло успішному її виконанню народними скрипалями не лише найвищого, а й середнього рівнів.

Від 1960-х рр. П. Коб'юк любляв розпочинати «Гуцулку» однією з прикінцевих мелодій коломийкового розділу, що раніше утвердилась на Верховинщині як експонуюча тема «Могурової Гуцулки» [НД 24, Т<sub>1</sub>]. Ця мелодія

<sup>102</sup> На аудіозаписах, здійснених Б. Яремком у 2006 р., І. Соколюк блискуче відтворює гуцулкові мелодії у стилях В. Сметанюка, В. Генца, Д. Линдюка, І. Лабачука, а на відеозаписах 2016 р., які здійснив автор статті, скрипаль ілюструє композиційну послідовність мелодій «Гуцулки» давнішого (ті самі музиканти) і новішого (П. Коб'юк, Ю. Данишук, М. Сіреджук) зразків.

<sup>103</sup> Йде мова про сольну Соколюкову інтерпретацію масштабної версії «Гуцулки», аудіоафіксовану 2017 р.

передбачає звучання низки (від 22-х) наступних мелодій коломийкового розділу, які ритмічно, ладо-тонально, теситурно та, головне, композиційним укладом у тематичні блоки підпорядковуються чітко вираженій драматургії [НД 24] [НД 21]. Драматургія конкретизується поступовим нарощуванням ритмо-інтонаційної інтенсивності в процесі виходів на три кульмінаційні вершини, після кожної з яких енергетика різко спадає, набираючи нового, ще більшого, розмаху. Кожну з таких вершин музикант вибудовує на матеріалі конкретно визначеної послідовності коломийкових мелодій, групуючи їх у п'ять мотивно-споріднених тематичних блоків. У першому блоці (D-dur – d-moll – A-dur – D-dur), що слугує імпульсом і моделлю для подальшого розгортання тематизму, експонуються чотири коломийкові мелодії, з яких третя, модулююча (A-dur – D-dur), є кульмінаційною (найвищий тон – d<sup>3</sup>). У кожній з шести мелодій (D-dur) другого блоку варіаційно розвивається мотивне «зерно» з тем першого блоку, поступово розширюючи амбітус звукового «простору». Третій блок складається з двох ладо-тонально контрастних тем (d-moll), які через домінування #IV та шостого натурального тонів гуцульського ладу і хвилеподібну, інтонаційно виразну мелодику утворюють другу проміжну кульмінацію. У четвертому блоці (D-dur – d-moll – D-dur) відбувається нова хвиля кульмінаційного наростання, зумовленого розширенням амбітуса від тетраорду в першій темі до гексахорду в трьох наступних темах, ритмічно організованих дрібнішими тривалостями і стилістично наближених до моторних козачкових мелодій. П'ятий блок – це тематичний епізод «перехід на козак» (C-dur – d-moll – F-dur – d-moll), що охоплює шість вершинних за віртуозністю гуцулкових тем, виконанням яких музикант досягає третьої і найяскравішої у коломийковому розділі кульмінації з теситурно найвищим тоном «F». Отже, у коломийковому розділі «Космацької Гуцулки» П. Коб'юка виокреслюються такі етапи драматургічного розвитку: експозиційний перший блок, мелодії якого «задають тон» танцю, стрімко набирають «розгону», досягаючи першої кульмінації (1); розвиткові другий і четвертий блоки, в яких поступово відбувається ритмо-інтонаційна та динамічна інтенсифікація тотожно-контрастного тематизму (2); кульмінаційні третій і п'ятий блоки з віртуозними мелодіями найвищих теситурних та динамічних градацій (3);

мелодії п'ятого блоку, на кульмінаційній «хвилі» якого після стрімкого наростання динаміки в темах четвертого блоку логічно й ефектно розпочинається наступний, ще більш жвавий, козачково-волошковий розділ композиції (5).

Композиційні версії «Гуцулки» диференціюються лише за коломийковим тематизмом, адже уклад козачково-волошкового розділу базується на самостійній, відносно стабільній моделі з мобільними різновидами й масштабами, які, попри наскрізний перехід із коломийкового на козачково-волошковий розділ, не залежать від компонування першого. Сучасна «Космацька Гуцулка» відзначається не лише стратегічною логікою драматургії першого розділу, а й специфікою закріплених традицією його мелодій, які за ритмічною організацією поділяються на козачковоподібні (перший і п'ятий блоки) та співано-танцювальні (другий, третій, четвертий блоки)<sup>104</sup>. У козачковоподібних мелодіях превалює рух шістнадцятими, а в співано-танцювальних – восьмими тривалостями.

Вирішальну роль для становлення тієї чи іншої композиційно довершеної «Гуцулки» відіграють як її творці-укладачі, так і їхні послідовники – визначні майстри-інтерпретатори, виконавська манера яких вважається еталонною в середовищі традиційних інструменталістів. Якщо сучасну «Космацьку Гуцулку» у певній тематичній послідовності уклав П. Коб'юк «Козар», то першими, хто її перейняли і включили до свого репертуару, були шепітська родинна капела братів Данищуків «Палагнюків» і космацька капела скрипаля М. Сіреджука, котрі з часом утвердили Коб'юкову версію як класичну, поширивши її на теренах Космача та довколишніх сіл. Шепітський традиційний скрипаль Юрій Данищук «Палагнюків» (1951 р. н.) майстерно інтерпретує «Космацьку Гуцулку» і в звичних для неї лаконічних, і в розширених багатьма іншими темами масштабах. Її композиційну структуру і тематизм він перейняв від брата Миколи (1944 р. н.) – цимбаліста, котрий упродовж чотирьох років грав у весільній капелі П. Коб'юка, збагачуючи

<sup>104</sup> Здійснена дисертантом диференціація коломийкових тем «Гуцулки» на моторні козачковоподібні та помірні співано-танцювальні стосується лише особливостей їхньої ритмічної організації, адже мелодії обидвох груп надаються і для танцю, і для приспівування.

свій репертуар його мелодіями. Як згадує цимбаліст, у Космачі періоду 1940-х–1960-х рр. П. Коб'юк лідирував з-поміж скрипалів, а його мелодії, з подачі М. Данищука, охоче переймав навіть корифей І. Лабачук, відтворюючи їх згодом у власний, неперевершено віртуозний та орнаментально відточений спосіб. Отже, не дивно, що обидва брати «Палагнюки» і тепер надають перевагу саме Коб'юковій виконавській версії «Гуцулки», інтерпретуючи її стилістично наближено до Лабачукової манери.

#### 4.8 «Гуцулка» в інтерпретаціях М. Сіреджука

Лідер з-поміж космацьких скрипалів молодшої генерації Микола Сіреджук «Коцьо Семенів» віртуозно відтворює дві різнотематичні версії «Гуцулки», перейняті від І. Лабачука та Ю. Данищука, – «Коб'юкову» і «Генцову». Тематизм коломийкового розділу «Гуцулки» П. Коб'юка музикант укладає у тій самій послідовності, як і Ю. Данищук, дотримуючись навіть інтонаційної відповідності в проведеннях мелодій, а в процесі обслуговування весілля доповнює танець ще кількома темами. Козачково-волошковий розділ композиції М. Сіреджук вибудовує згідно з власним драматургічним «чуттям» (або усвідомленою концепцією), яке виражається у розміщенні тем за принципом поступового динамічного нарощування. Дуже швидкий темп (чверть = 210 ударів на хвилину), підкреслена акцентно-динамічна пульсація, переважно наскрізне фразування зумовлюють імпульсивно-моторне, моностилістичне виконання М. Сіреджуком «Гуцулки». Цілісному й однорідному звучанню коломийково-козачкового танцю сприяє яскраво індивідуалізована орнаментальна техніка філігранно-витонченого «розпису» тем, яку скрипаль формував у космацькому середовищі упродовж останньої чверті ХХ ст. Своєрідно утверджуючи естетику прозорого забарвлення мелодичної лінії, властиву «Гуцулці» К. Линдюка та Ю. Данищука, а також наскрізного фразування та інтенсивного дроблення більших ритмічних тривалостей на менші, вироблених І. Лабачуком, М. Сіреджук досягнув техніки «монохромної» орнаментальної інкрустації тематичного каркасу. Інтонаційної насиченості звучання тем скрипаль

досягає засобами *легатного* чергування певних двох звуків у коротких або пролонгованих мордентах і трелях, а також *нон-легатного* обігрування основних тонів мелодичного каркасу мелодико-гармонічними фігураціями. Компактно згруповані у межах вузького амбітусу мелізми і фігурації музикант виконує коротким відрізком верхньої частини смичка з мінімальним підніманням пальців лівої руки над грифом, артикуляційно виділяючи орнаментальні звороти із контексту мелодичної лінії. Отже, дрібна орнаментика, виконувана М. Сіреджуком в інтенсивному алгоритмі (з незначними змінами при повтореннях), оживляє лаконічно й детально відтворений скрипалем тематизм Коб'юкової космацької «Гуцулки», оновлюючи його характерними акцентами, ритмо-інтонаційним варіюванням мотивів, посиленою віртуозною моторикою. М. Сіреджук, як і К. Линдюк, любить користуватися короткими і довгими мелізмами, які строгим ритмічним укладом та загостреним артикулюванням кожного тону уподібнюються до мелодичних фігурацій, стисло організованих в групи з чотирьох-восьми тонів, що епізодично влітаються в мелодію. Якщо К. Линдюк надає мелодичній лінії тембрової рельєфності та маркованої ритмічної пульсації, а орнаментальній інкрустації – дзвінкішого відтінку, часто трактуючи її як другий голос, то М. Сіреджук артикулює основні тони мелодії легко, грайливо, з невимушеним рухом вперед, а орнаментальні звороти немовби «влітає» в «кручені» мережива. Сформована за таким принципом лінеарність «Гуцулки» М. Сіреджука, незважаючи на явний мінімалізм щодо кількості «задіяних» у ній тонів, завдяки різномірному їх артикулюванню та ритмоформульній комбінаториці, сприймається як наскрізний, легко й непомітно цезурований звуковий потік. Імпульсивної танцювальної моторики у грі скрипаль досягає коротким веденням смичка, облегшеною артикуляцією, позірним пришвидшенням темпу, спрямованістю на здобування мікрокульмінаційних вершин, зазвичай оздоблених орнаментальними зворотами.

Окрім Коб'юкової, М. Сіреджук виконує також іншу версію космацької «Гуцулки», причому в різностильових інтерпретаторських варіантах. Зокрема, так звану «Генцову» або «Повільну Гуцулку» було зафіксовано від скрипаля у трьох капельних виконаннях, одне з яких – це студійний аудіозапис (авдіоальбом

«Космацькі Музики», 2004, Київ) [НД 33], а інші два – експедиційні записи, здійснені під час обслуговування капелою М. Сіреджука весілля в Космачі у 1990 р.<sup>105</sup> (скрипалеві тоді було 33 роки). На студійному альбомі композиція звучить у своїй традиційно усталеній формі, що визначається 14-ма спорідненими коломийковими темами (козачково-волошковий розділ не виконувався), з яких передостання, немов реприза, мелодично наближена до першої. Темп цього виконання, звісно, є значно швидшим від того, в якому виконував композицію В. Пожоджук «Генц», і визначається метрономічною позначкою 192, тоді як у здійснених С. Мерчинським транскрипціях Пожоджукових гуцулкових награвань чверть дорівнює приблизно 164 ударам на хвилину. Проте, у порівнянні з іншими аудіозаписами «Гуцулки» від М. Сіреджука, темп із позначкою 192 є доволі стриманим, а манера виконання мелодій відповідає уявленням про давнішу, орнаментально розспівану і фонічно зв'язану гуцульську стилістику скрипкової гри «до танцю». Про це свідчать чимало синкопованих та пунктованих тонів, також тріолі й квінтолі, які у співано-танцювальних темах згруповують основні та мелізматичні звуки мелодій, зокрема форшлагі й нахшлагі з двох або трьох нот. Подібна стилістика орнаментування коломийкових тем зустрічається в сольо виконаній «Гуцулці» І. Менюка, записаній М. Тимофіївом у 1975 р. в Коломійі.

Два виконання цієї версії «Гуцулки», зафіксованої на 14 років раніше від капели М. Сіреджука упродовж одного весілля, демонструють ще одну виконавську інтерпретацію тих самих та кількох додаткових коломийкових тем, після яких звучать обширні й екстатично-піднесені мелодії козачково-волошкового розділу. Кожне з двох виконань, що відбувалися безпосередньо в процесі весілля і в умовах традиційного середовища, структуроване за спільною для обох формотворчою моделлю з майже тотожною послідовністю тем, яка відповідає вимогам великої, тривалої «Гуцулки до гуляння». Звучання цієї «Гуцулки» дещо відрізняється від зафіксованого на студії, що пов'язано з рекордно швидким темпом (четвертна = 208), незначним збільшенням кількості дрібного орнаментування фраз і, як

<sup>105</sup> Котюк, 25.10.1990 р., аудіо з архіву ПНДЛМЕ ім. М.Лисенка.

результат, майже беззупинним їх рухом *нон-легатно* артикульованими шістнадцятими і *легатно* пов'язаними тридцятьдругими тривалостями, які (фрази) скрипаль цезурує лише на кадансових зворотах. Іскристо-бравурний та рвучкий характер гри, що посилюється акцентуацією окремих, хореографічно вистукуваних притупуванням долей, – усі ці якості, безумовно, були сформовані М. Сіреджуком під впливом Лабачукової манери та індивідуалізовані згідно з його музично-естетичними смаками і майже безмежними техніко-виконавськими можливостями. Дрібні мережива, якими скрипаль наскрізно пронизує весь танець, моностилістично підкреслюють характерні риси кожної мелодії, утворюючи цільний звуковий процес із енергетично й динамічно наростаючої послідовності коломийкових, козачкових та волошкових тем, тим самим утверджуючи «Гуцулку» провідним танцювальним жанром великої форми. Масштабна структура «Генцової Гуцулки» в інтерпретації М. Сіреджука охоплює 48 тем<sup>106</sup>, з яких – 25 коломийкових, 17 козачкових та шість волошкових. Коломийковий розділ композиції розпочинається блоком із п'яти тематично споріднених мелодій (D-dur) – трьох співано-танцювальних (Т<sub>1</sub>, Т<sub>2</sub>, Т<sub>3</sub>) і двох козачковоподібних (Т<sub>4</sub>, Т<sub>5</sub>) [НД 33]. Експонуюча тема, що побудована із трьох стійких ( $fis^2$ ,  $d^2$ ,  $a^{1,2}$ ) і трьох нестійких допоміжних ( $cis^2$ ,  $e^2$ ,  $gis^2$ ) тонах із домінуючим  $fis^2$ , походить від давніх коломийкових мелодій з елементарним каркасом, на якому базується розвиткова лінеарність, інтенсивно орнаментована засобами різноманітної ритмічної організації. Якщо в «зачині» Т<sub>2</sub> утверджуються дві кадансові фрази Т<sub>1</sub>, а в наступних двох мелодіях, що розпочинаються плагальним (Т<sub>3</sub>) й автентичним (Т<sub>4</sub>) зворотами, розвиваються мотиви попередніх тем, то у Т<sub>5</sub> суцільним рухом мелодичних та гармонічних фігурацій із шістнадцятих тривалостей досягається вершинна міра накопичення руху й динаміки в розвитку тематизму першого блоку. Ця тема (Т<sub>5</sub>) є

<sup>106</sup> Кількість тем визначено гіпотетично, адже через технічні неполадки звучання кожного з двох експедиційних аудіозаписів «Генцової Гуцулки» на певних відрізках переривається. Шляхом аналітичного зіставлення трьох наявних аудіозразків композиції автор наводить ймовірну тематичну послідовність, не виключаючи при цьому можливості додавання чи вилучення виконавцем окремих тем.

канонічною для «Старовітської Гуцулки» не лише космацької, а й сусідніх верховинської, верхньонадпрутської та мишинсько-печеніжинської традицій, адже її майже без змін зафіксовано у виконаннях скрипалів кінця XIX–поч. XXI ст. [Mierczyński 1965, с. 27, Allegretto]. Те, що нею завершується перший тематичний блок композиції, свідчить про свідомий принцип укладу мелодій музикантами в послідовності від простіших до складніших, вірогідно, з метою поступового пришвидшення танцю.

Наступні проведення тем мінорного нахилу в d-moll (T<sub>6</sub>, T<sub>7</sub>, T<sub>8</sub>, T<sub>9</sub>, T<sub>9v</sub>) групуються в другий тематичний блок із кульмінацією в T<sub>7</sub> – одній із найвідоміших коломийкових тем, що виконується в чотирьох означених традиціях, яка в середовищі верховинських музикантів отримала назву – «серце Гуцулки». Появу цієї теми підготовлює попередня модулююча T<sub>6</sub> (A-dur–d-moll), у якій точно й варіативно повторюється моторний козачковоподібний висхідний мотив, а три козачковоподібні T<sub>8</sub>, T<sub>9</sub>, T<sub>9v</sub> близького споріднення жваво продовжують розвиток мотивів із T<sub>7</sub>. Сама ж T<sub>7</sub> є співано-танцювальною, про що свідчить поступеневий висхідно-низхідний рух quasi-кантиленної мелодії, ритмічна організація восьмими тривалостями якої утворює рівномірний рух з основних тонів мелодичного каркасу, оздоблених пролонгованими (завдяки міжтактовому синкопуванню) артикульованими *legato* та мелізматичними угрупованнями.

Ще однією, спільною для чотирьох традицій Галицької Гуцульщини, коломийковою мелодією розпочинається третій тематичний блок першого розділу «Генцової Гуцулки» – T<sub>10</sub> (D-dur), яку майже в тотожній виконавській версії 1930-х років транскрибував С. Мерчинський від корифея верховинської традиції Івана Курилюка «Гавеця» [Mierczyński 1965 с. 97, № 120]. Ця тема відома на Верховинщині як початкова «Старовітської Гуцулки», а на теренах трьох інших згаданих традицій – як одна із тем повільного коломийкового танцю «Микуличенка». У «Генцовій Гуцулці» вона неконтрастно лучиться із двома попередніми козачковоподібними мінорними темами (T<sub>8</sub>, T<sub>9</sub>), оновлюючи звучання танцю зміною мінорного нахилу на мажорний, також чергуванням мелодико-фігуративних зворотів на основі тонікальності й плагальності у першому і



тонікальності у другому реченнях. Наступна  $T_{11}$ , здебільшого зберігаючи типові форми руху, утворює звуки тонічного тризвука D-dur із характерним наголошенням вершинного, мелізматично пролонгованого й оздобленого довгою треллю тону  $a^2$ , що припадає на завершення першої фрази обох речень. У  $T_{12}$  загальмовується жвавий рух попередніх мелодій через появу двох четвертних тривалостей та подальшого амфібрахічного синкопування у першому (G-dur – E-dur – A-dur) і другому (D-dur) реченнях. Звучання двох четвертних «зачину» ( $H^2$ ) цієї розповсюдженої на всіх теренах Галицької Гуцульщини теми скрипалі традиційно посилюють октавою, а четвертних «ходу» (G) та півкадансу (A) – пролонгованим мелізмом, що засвідчує її підсумкову роль на передкадансовій (для перших 13 тем) ділянці форми «Гуцулки». Завершується третій тематичний блок кадансовою  $T_{13}$ , в якій чотири рази утворюється завершальна фраза другого речення попередньої мелодії. Будучи близько спорідненою з експонуючою мелодією «Гуцулки» ( $T_1$ ) і майже тотожною з другим реченням підсумкової  $T_{12}$ , кадансова  $T_{13}$ , немов реприза, замикає побудову перших 13 мелодій коломийкового розділу, виконуваних музикантами космацько-брустурської традиції зазвичай саме в такій канонічній послідовності.

Три близько споріднені мелодії мінорного нахилу –  $T_{14}$ ,  $T_{15}$ ,  $T_{16}$  – продовжують рух танцю в межах четвертого тематичного блоку коломийкового розділу.  $T_{14}$ , що теситурно й тональним нахилом контрастує  $T_{13}$ , є віртуозно розвиненим, козачковоподібним варіантом коломийкової мелодії, співано-танцювальний інваріант якої виконував І. Менюк у композиції «Гуцулка і козачки» ( $T_3$ ). Введення мелодичної фігурації в п'ятиразово повторений мотив «ходу» визначає ритмоформульну організацію цієї теми, звучання якої відрізняється від інваріантного (Менюкового) меншою кількістю пролонгованих тонів, що зумовлює рівномірну моторику наскрізного мелодичного руху. Регулярна заміна М. Сіреджуком коротких мордентів із тридцятьдругих тривалостей на мелодичну фігурацію з чотирьох шістнадцятих є тим чинником, який надає давній коломийковій темі козачковоподібної пульсації. Цю інтерпретацію теми можна вважати перехідною ланкою від її інваріанту (І. Менюк) до інтонаційно ускладненої

та ритмічно вирівняної трансформації, відомої з гуцулкових композицій І. Лабачука, І. Соколюка, Ю. Данищука, М. Сіреджука як друга мелодія епізоду «півкозак», що розгортається в умовах майже безперервних форм руху шістнадцятими тривалостями [НД 34]. Характерною особливістю ладового структурування варіантного і трансформованого зразків цієї теми є стабільна півтонова альтерація IV ст., тоді як в інваріантному зразку І. Менюка першої пол. XIX ст. варіативність IV ст. виявляється лише одноразово альтерованим (у мотиві «зачину») і чотириразовим натуральним звучанням<sup>107</sup>. Ритмічна організація мелодичного каркасу T<sub>14</sub>, інтонаційно доповненого мелізматикою, діє також у T<sub>15</sub> і T<sub>16</sub>, але з урізноманітненням ладових умов у зачині T<sub>15</sub> (підкресленням тону G) та п'ятиразовим утвердженням характерної лейт-інтонації III ст. – #IV ст. у T<sub>16</sub>, яка (лейт-інтонація) не є домінуючою у T<sub>14</sub>.

Дві співано-танцювальні T<sub>17</sub>, T<sub>18</sub> і дві козачковоподібні T<sub>19</sub>, T<sub>20</sub> становлять п'ятий тематичний блок коломийкового розділу «Генцової Гуцулки». T<sub>17</sub> (D-dur), попри моторний висхідний «зачин», базується на мелодичному каркасі з трьох основних (D, Fis, A) і двох прохідних (E, Gis) тонів, з яких домінуючим є повторюваний у «ході» та «півкадансі» тон Fis першого речення, що в кадансі

---

<sup>107</sup> Ця закономірність поширюється й на інші коломийкові теми, інтерпретовані гуцульськими скрипачами в яскраво вираженій, суто інструментальній віртуозній стилістиці, що є свідченням інволюційних змін в інтонуванні ними IV ст., які відбувалися в такому континуумі: мікроальтеративна варіативність інтонування IV ст. (скрипалі старшої генерації); варіативність натурального і півтоново-альтерованого IV ст. (скрипалі старшої і середньої генерації); стабільність півтоново-альтерованого IV ст. у темах із відсутнім плагальним зворотом (скрипалі середньої та молодшої генерації). На думку дисертанта, означені зміни спричинені поступовою трансформацією ладового мислення народних музикантів у напрямку від локально-традиційних до універсально-академічних норм, за яких свідоме мікроінтонування академічного скрипача є радше винятковим, аніж закономірним явищем. Ця думка стосується лише сольної скрипкової гри і не пов'язується з капельною, у якій цимбали є визначальною «мірою» більш-менш стабілізованого інтонування.

майже тотожного другого речення переходить у тонічний D. Такий принцип мотивного розгортання теми є типовим для космацьких коломийкових мелодій «до співу» й «до танцю», спільна структурна організація яких в інструментальному, художньо довершеному відтворенні немовби «губиться» у винахідливих ритмо--інтонаційних орнаментальних зворотах. Наприклад, у T<sub>17</sub> М. Сіреджук урізноманітнює хвилеподібний рух мелодії чотириразовим «падінням» на квінтовий гармонічний інтервал з опорним d<sup>1</sup> і верхнім a<sup>1</sup>. Повторення цієї квінти створює ефект триголосії фактури в широкому розміщенні всіх трьох основних тонів тональності D-dur. T<sub>18</sub> (D-dur), формотворчою основою якої є період неповторної будови, належить до типових космацьких коломийкових мелодій «до співу» й «до танцю», базованих на гармонічній плагально-тонічній біфункційності G–D в першому реченні та в тонічній системі D в другому. Мелодична структурованість на гармонічній основі підсилює потенційно можливу семантику віршового тексту коломийкової строфіки, в якій її перший рядок формулює запитання, а другий відповідь. У наскрізному звучанні низки коломийкових тем «до танцю» такі плагально-тонічні мелодії відзначаються посиленними змістовними наголосами, що наближає їх до коломийкових співанок<sup>108</sup>. Отже, у quasi-кантиленній T<sub>18</sub>, як і в T<sub>7</sub>, превалює мелодичний рух восьмими тривалостями, оздоблений короткими (на восьмих тонах) і пролонгованими (на четвертних тонах), легатно артикульованими мелізмами. Дві наступні теми (T<sub>19</sub>, T<sub>20</sub>) моторної козачковоподібної стилістики завершують п'ятий тематичний блок. У ньому три варіантні різновиди зачинного мотиву T<sub>17</sub> формують T<sub>19</sub> (D-dur) і стають імпульсом для інтонаційно й ритмічно оновлених, похідних від нього мотивів T<sub>20</sub> (D-dur – d-moll). Стрімкий висхідний рух

---

<sup>108</sup> Під час танцю в парі з жінками чоловіки люблять наспівувати імпровізовані коломийкові тексти, чим можна пояснити важливість включення до «Гуцулки» найбільш сприятливих до співу танцювальних тем. Відомо, що у деяких селах, зокрема у Березовах (Нижній, Середній, Верхній і Бая Березів Косівського р-ну Івано-Франківської обл.), учасники весілля настоюють на виконанні «Гуцулки» у помірніших темпах, очевидно, любляючи танцювати не під «січену», а більше наспівну гру інструментальної капели.

шістнадцятими тривалостями, що є початковим імпульсом для  $T_{17}$ ,  $T_{19}$  і  $T_{20}$ , впливає на характер трьох тем наступного, шостого тематичного блоку –  $T_{21}$ ,  $T_{22}$ ,  $T_{23}$ , – визначеного, за місцевою термінологією, як «перехід на козак». «Зачин» і «хід» перших речень цих трьох тем звучать у тональності «першого козака» (F-dur) і в умовах ритмічної організації, подібної до його експонуючої теми, ніби поступово набираючи «розгону» четвертними, восьмими та шістнадцятими тривалостями. Рухомі півкаданси з шістнадцятих і тридцять других тривалостей  $T_{21}$  і  $T_{22}$  виконують роль модуляції з F-dur у d-moll і активізують хвилеподібну моторику других речень (d-moll) – вершинних щодо виявлення танцювальної енергії в усьому коломийковому розділі. Остання тема цього розділу –  $T_{23}$  – має повторну будову і ритмоформульну організацію, максимально наближену до козачкових тем козачково-волошкового розділу «Гуцулки», який М. Сіреджук традиційно розпочинає гамоподібним висхідним пасажем від  $a^1$  до  $a^2$ .

Розгортаючи тематизм другого розділу у відносно усталеній для космацько-брустурської традиції послідовності мелодій та епізодів, скрипаль орієнтується на максимальне за кількістю їх охоплення (25 тем), укладаючи форму за принципом ефектних ладо-тональних, теситурних, а інколи і ритмічних змін, які в процес цілісного, темброво однорідного звучання та наскрізної дольної пульсації вносять елементи розвитковості й тотожного контрастування. Включення до другого розділу «Гуцулки» 17 козачкових, шести волошкових та двох коломийкових тем доводить, що М. Сіреджук цілеспрямовано прагне поєднати в розгорнутій композиції не лише поширені, а й раритетні мелодії. Знаковим є те, що саме «Генцова» версія «Гуцулки» в репертуарі музиканта є наймасштабнішою, включаючи чималу кількість давніх, призабутих і складних для виконання тем. Раритетні козачкові  $T_{29}$  і  $T_{30}$  продовжують динамічний і мелодико-ритмічний розвиток тематизму «першого козака», а рідко виконувані, аудіозафіксовані лише від двох скрипалів космацько-брустурської традиції – Івана Соколюка та Миколи Сіреджука – мелодії «гопака» ( $T_{31}$ ) і давніх «коротких» козачків ( $T_{32}$ – $T_{34}$ ), фактично заміняють епізод «другого козака», розпочинаючись після його першої теми. Унікальну коломийково-волошкову  $T_{37}$ , з якої розпочинається волошковий епізод

масштабної Сіреджукової версії «Генцової Гуцулки», можна почути хіба що у композиції І. Менюка «Гуцулка і козачки» (1951 р.), причому в майже тотожному відтворенні<sup>109</sup>. Зафіксована лише від М. Сіреджука  $T_4$  є похідною від однієї з найпоширеніших волошкових мелодій – повторно-остинатної  $T_{39}$ , проведеної скрипалем чотири рази, з яких три – у самостійних варіантних різновидах.

Формотворчою особливістю козачково-волошкового розділу цієї версії «Гуцулки» є тематична самостійність кожного з чотирьох його епізодів. Якщо для типової побудови цього розділу при сучасному стані (традиції) властиве використання невеликої кількості тем, з яких експонуюча кантиленна (F-dur) зазвичай повторюються «на відстані» (C-dur) в епізоді «другого козака», то у «Генцовій Гуцулці» кожен епізод М. Сіреджук вибудовує на новому козачковому тематизмі, повторюючи лише ті мелодії, які об'єднують загальне структурування. До таких належать: експонуюча  $T_{24}$ , що в епізоді «першого козака», немов рефрен, проводиться тричі на відстані; споріднена з нею  $T_{26}$ , яка є однією з розвиткових мелодій «першого», а згодом початковою темою «другого» козаків; волошкова  $T_{39}$ , найбільш поширена в традиції, котру скрипаль почергово проводить у трьох варіантах; віртуозна волошкова  $T_{40}$ , хвилеподібний мелодичний рух якої наскрізно продовжується в її трансформованій версії ( $T_{40tr}$ ).

Епізод «перший козак» цієї версії «Гуцулки» складається з п'яти канонічних та двох раритетних тем. До канонічних тем належать: експонуюча  $T_{24}$ ; секвенційна  $T_{25}$ ; споріднена з експонуючою  $T_{26}$ ; quasi-кантиленна, низхідного секвенційного руху  $T_{27}$ ; кантиленна  $T_{28}$ . Раритетними темами є:  $T_{29}$ , в якій багато разів точно повторюється імпульсивно-віртуозний мотив, та  $T_{30}$  пісенного походження, мелодія котрої звучить у верхній теситурі (в амбітусі  $e^2 - d^3$ ) і є кульмінаційною для всього

<sup>109</sup> Можливо, М. Сіреджук перейняв коломийково-волошкову тему від І. Лабачука, найвидатнішого спадкоємця Менюкової репертуарної «школи», хоча безпосередньо в І. Менюка М. Сіреджук не навчався. На превеликий жаль, відсутність повноцінних аудіозаписів «Гуцулки» І. Лабачука не дає підстав з'ясувати, чи виконував він цю тему.

першого епізоду. Цей епізод козачково-волошкового розділу має всі ознаки п'ятичастинного рондо з трьома рефренами й двома тематичними блоками, і утворений у вигляді такої схеми: R (T<sub>24</sub>) – A (T<sub>25</sub>–T<sub>28</sub>) – R (T<sub>24</sub>) – B (T<sub>29</sub>–T<sub>30</sub>) – R (T<sub>24</sub>). Отже, долучивши до канонічних (T<sub>24</sub>–T<sub>28</sub>) дві раритетні, тотожно контрастні теми (T<sub>29</sub>–T<sub>30</sub>), М. Сіреджук досягає завершеності епізоду «першого козака» засобами утвердження семи тем (T<sub>24</sub>–T<sub>30</sub>) послідовним їх проведенням у формі ускладненого космацькою традицією п'ятичастинного рондо.

«Другий козак» музикант обмежує однією, повтореною «на відстані», в умовах варіативних змін, канонічною козачковою T<sub>26v</sub> (C-dur), після якої виконує епізод «гопак і давні козачки», що охоплює шість тем: гопаківу T<sub>31</sub> у формі двічі повтореного модулюючого періоду (C-dur – G-dur) з двох речень неповторної будови і неквадратної структури (8+12); восьмитактову T<sub>32</sub>, побудовану на синкопованому мотиві в нижній теситурі (амбітус g–c<sup>1</sup>); восьмитактові T<sub>33</sub> quasi-імпровізованого мелодико-фігуративного викладу (g-moll, амбітус d<sup>1</sup>–d<sup>2</sup>) і T<sub>34</sub> зі стабільно виокресленою мелодією (g-moll, амбітус d<sup>1</sup>–d<sup>3</sup>); двотактовий перехід-зв'язку (тон g<sup>2</sup>); восьмитактову T<sub>35</sub> (G-dur), утворену з двотактової фрази давнього, «короткого» козачка, що через чотириразове повторення структурується у форму подвійного козачка (4+4)<sub>2</sub>, а за другим проведенням традиційно виконується в умовах тональних зіставлень (B-dur – G-dur); восьмитактову тему-перехід T<sub>36</sub> (G-dur), яка рівномірним рухом четвертих тривалостей завершує епізод і лучиться з T<sub>37</sub> (E-dur), що є «переходом на волошки».

М. Сіреджук, як і І. Соколюк, у деяких розгорнутих версіях «Гуцулки» замість «другого козака», варіативно повторював канонічну козачкову T<sub>26</sub> (C-dur), після якої в майже тотожній тематичній послідовності звучав епізод «гопака і давніх козачків»<sup>110</sup>. Відмінність в інтерпретаціях цього епізоду двома скрипалями полягає в заміні І. Соколюком мелодії першого речення гопака на іншу, меншевідому, після якої звучить мелодія другого речення гопаківу T<sub>31</sub> із версії М. Сіреджука.

<sup>110</sup> Мова про аудіозапис дуетного виконання «Гуцулки» І. Лабачука Іваном Соколюком (скрипка) та Миколою Данищуком (цимбали).

Специфіка Сіреджукового «живого» формотворення волошкового епізоду нагадує Менюкову, що виявляється у розвитковій послідовності споріднених тем. Вільна, імпровізована манера *ala cadenza* щодо відтворення цих волошкових мелодій нібито готує появу нових тем, мотивно споріднених із попередніми. Віртуозний розмах поширюється і на перехідну ділянку між епізодами «волошок» та «мелодій до завершення», нетипово сформовану М. Сіреджуком із синкопованих у непарних тактах волошково-коломийкової  $T_{42}$  (A-dur), коломийкових  $T_{43}$  (A-dur) і  $T_{44}$  (d-moll), у яких продовжується амфібрахічна ритміка  $T_{42}$ , та козачкової  $T_{45}$ , яка, попри імпровізований виклад і форму розширеного періоду  $[(4+4+4)2]$ , є спорідненою з коломийковою  $T_{21}$ . На цій перехідній ділянці скрипаль досягає основної кульмінації «Гуцулки», утвердженої трьома, канонічними для традиції, козачковими темами ( $T_{46}$ – $T_{48}$ ) епізоду «мелодії до завершення».

Інтерпретована капелою М. Сіреджука масштабна версія «Генцової Гуцулки» охоплює канонічні й раритетні коломийкові, козачкові та волошкові теми, майстерне комбінування яких в умовах наскрізної форми визначається більшою мірою сублокальними традиціями Менюково-Лабачукової «школи» і меншою – загально усталеними канонами жанру «Гуцулка». Логіка черговості тем першого, коломийкового розділу спрямована на яскраву репрезентацію локального космацького тематизму, а також загальногуцульського канонічного, розвинутого в космацькому стилі. Органічний уклад канонічних і раритетних тем другого, козачково-волошкового розділу ефектно демонструє розмаїтий козачковий тематизм, який наприкінці композиції вступає в «альянс» із волошковим і коломийковим. Поєднання різнорідних тем в одній композиції не є випадковим, адже уможлиблює інтенсивний їх розвиток, створення малих форм у межах однієї великої, поступове накопичення енергетики танцю, аж до його завершальної кульмінаційної вершини. Те, що цю версію «Гуцулки» капела М. Сіреджука виконувала під час обслуговування космацького весілля, дає підстави вважати її укоріненою канонічною для даного локусу Гуцульщини, а пряма й опосередкована спорідненість Сіреджукової інтерпретації «Генцової Гуцулки» з раритетною «Гуцулкою», інтерпретованою І. Соколюком, свідчить про давнє походження

тематизму і виконавських традицій в обох версіях, збережених музикантами старшої та найстаршої генерації.

Досконала ансамблева зіграність музикантів Сіреджукової капели, які заздалегідь знають, що після чого і в яких тональностях виконувати, як краще будувати фактурну вертикаль тощо, вказує на продуману схему формотворення танцю. Індивідуалізований уклад М. Сіреджуком волошкових мелодій виражає не лише творчу спроможність скрипаля-капельмейстера до майстерного переосмислення тематизму, а й шляхи формування волошкового епізоду, який створювався, мабуть, не стільки через додавання нових іноетнічних тем, скільки в процесі імпровізаційного розвитку канонічних однієї або декількох козачкових, чи, рідше, коломийкових мелодій румунського походження. Інтерпретуючи раритетний тематизм І. Менюка, наслідуючи його та Лабачукову манери формотворення, М. Сіреджук утвердив у композиції власний виконавський стиль («почерк»). Він конкретизується максимально віртуозним та артикуляційно легким звучанням, інтонаційно-ритмічна інтенсивність якого має драматургічно обумовлені фази зростання і спадання, що підпорядковуються безперервному поступовому накопиченню емоційної енергетики від початку танцю до його завершення.

#### **Висновки до Розділу 4**

Жанр «Гуцулка» займає чільне місце в репертуарі музикантів весільних капел космацько-брустурської традиції. Скрипалі-капельмейстери є носіями локальних і сублокальних ознак тематизму, формотворення, фактури, виконавської естетики жанру. Канонічними упродовж ХХ ст. утвердились два типи структурування «Гуцулки»: масштабний коломийково-козачковий (I), що складається з двох різнотематичних розділів – коломийкового («гуцулки») і козачкового («козачки», «волошки»), і компактний коломийковий («гуцулки») (II), котрий у середовищі традиції радше вважають неповною версією танцю. У більшості масштабних композицій «Гуцулки» зберігається типова для традиції послідовність тематичних епізодів у кожному розділі, відомих під такими місцевими назвами: «на міру»,



«гуцулки», «перехід на козак» – у першому, й «перший козак», «другий козак», «гопак і давні козачки», «перехід на волошки», «волошки», «мелодії до завершення» – у другому.

За способом організації ритмічних рисунків тематизм першого розділу диференціюється на співано-танцювальний, мелодії якого споріднені з коломийковими темами «до співу», і козачковоподібний, що характеризується «гуцулковими» мелодіями первинно інструментального походження з елементами козачково-тропачкової ритміки. Ретроспективний аналіз «гуцулкових» тем обох груп першого розділу дав підстави припустити, що вони викристалізовувались у різні часові періоди на основі питомого покутсько-буковинсько-гуцульського коломийкового тематизму. **Співано-танцювальні мелодії** зберегли автохтонні коломийкові мелодико-ритмічні й ладо-інтонаційні звороти, які надаються більшою мірою для мелізматичного, аніж фігуративного орнаментального оздоблення. Збагачені мелодичними і гармонічними фігураціями **козачковоподібні теми** базуються на ритмоформульній основі, через що є зручними для супроводу танцювальних кроків, доповнених козачковими притупуваннями («вистукуваннями», «тропотіннями»).

Тематизм другого розділу «Гуцулки» поділяється на козачковий, що охоплює від п'яти до десяти зв'язаних модуляційними переходами мелодій, і волошковий, теми якого, ймовірно, мають румунське походження. Якщо коломийковий розділ танцю звучить в однойменних тональностях (D-dur – d-moll, рідше G-dur – g-moll) із можливими відхиленнями у паралельну чи домінуючу тональність в окремих темах, то в козачково-волошковому розділі відбуваються активні тональні рухи, що виокремлюють його тематичні блоки (наприклад, F-dur, C-dur, G-dur, E-dur, A-dur, D-dur).

Масштаби композиційних версій та послідовний уклад тем можуть змінюватися в залежності від обставин капельної гри. Найтривалішими й тематично найбагатшими є версії «Гуцулки», відтворені під час обслуговування весільного обряду й призначені суто «до танцю». Керуючись необхідністю забезпечити безперервний та енергетично стрімкий музичний супровід танцюючим упродовж 10

хвилин – однієї години, капельмейстери вільно укладали черговість мелодій і тематичних блоків у велику форму, або ж відтворювали підряд дві чи більше усталених композиційних версій.

Експедиційні матеріали з аудіофіксаціями «Гуцулки» від скрипалів космацько-брустурської традиції II пол. XX ст. – поч. XXI ст. засвідчили функціонування чотирьох відносно усталених версій коломийкового розділу танцю, кожна з яких визначається за «зачинною» та експонуючими мелодіями. Експонуючі теми, що побутують в ареалі усіх чотирьох традицій Галицької Гуцульщини, лучаться з похідними й розвитковими, утворюючи тематично споріднені блоки; похідні й розвиткові, створені місцевими музикантами, виражають локальну, а іноді й сублокальну виконавську стилістику.

Фрагментарні нотації «Гуцулки» дослідників I пол. XX ст. і найдавніші її аудіозаписи (1940, 1951, 1964, 1975 рр.) свідчать про вільніший підхід тогочасних скрипалів до формотворення порівняно з тим, який утвердився в практиці більшості капельмейстерів II пол. XX ст. Стабільною для типових композиційних побудов є послідовність тематичних епізодів із канонічними мелодіями, після яких лідер на власний розсуд може розширювати масштаби твору вільною кількістю похідних і розвиткових тем. Рідше трапляються нетипові композиції «Гуцулки» з пропущеними або розширеними епізодами. Імпровізованими можуть бути тематичні блоки з «волошок» і тем, сполучних між «волошковими» мелодіями і «мелодіями до завершення», в яких виконавці винахідливо синтезують і зіставляють усі теми, будуючи кульмінацію.

Музично-текстологічний і виконавський аналізи дев'яти цілісних композицій «Гуцулки», транскрибованих дисертантом від скрипалів трьох генерацій космацько-брустурської традиції, уможливили: *виявити* індивідуальні особливості інтерпретування жанру кожним скрипалем; *виокреслити* формотворчі, фактурні, стильові риси відтворення жанру в означеній традиції; *простежити* динаміку художньо-стильових змін у виконанні танцю впродовж XX ст. Дві версії «Гуцулки», транскрибовані від скрипаля старшої генерації Івана Менюка, репрезентують стильові засади виконання жанру, розвинені провідними традиційними музикантами

I пол. XX ст. під впливом корифея В. «Якобишина». Складна й нетипова форма однієї з них вказує на високу імпровізаційну майстерність і вміння скрипаля оригінально розвивати тематизм, синтезуючи коломийкові, козачкові та волошкові мелодії в лаконічно сформовану й драматургічно цілісну побудову. У коломийковій «Гуцулці» І. Менюк демонструє стилістичний контраст між співано-танцювальними й козачковоподібними коломийковими темами, зіставляючи їх в умовах наскрізного формотворення, тим самим змінюючи естетику артикулювання тонів – зі зв'язаного поєднання на гостро ритмізоване.

Три композиції «Гуцулки», транскрибовані від представника середньої генерації Кирила Линдюка, різняться масштабами і тематизмом, виражаючи індивідуальний підхід скрипаля до інтерпретації жанру. Будучи майстром спонтанного формотворення, музикант щоразу по-новому укладав послідовність мелодій, інтерпретуючи їх у численних варіантних і трансформованих різновидах із опертям на центральний космацько-брустурський («Якобишинський»), або периферійний лючансько-текуцький сублокальні стилі. Самобутню й самодостатню тембрально-звукову естетику гри К. Линдюка неможливо співвіднести з певною локальною школою. Інтуїтивне розуміння давніх канонів космацького традиційного музикування дозволило йому розвинути вільно-імпровізоване формотворення, властиве представникам старших генерацій. Водночас спілкування, музикування й конкурування музиканта з колегами сприяло утвердженню в його грі новішої стилістики щодо темпів, мелодико-інтонаційного структурування й манери орнаментування «Гуцулки».

Масштабна сольна версія «Гуцулки» скрипаля середньої генерації Івана Соколюка охоплює не лише традиційно усталені, а й раритетні мелодії, перейняті ним від видатних представників старшої генерації. Гра цього музиканта відзначається властивою послідовникам В. «Якобишина» дрібно орнаментованою «кучерявою» манерою, яку він художньо реалізував в умовах нових стильових вимог щодо темпів і характеру звучання. Відтворюючи поширені в рідній та сусідніх традиціях версії «Гуцулки», скрипаль орієнтувався на точну передачу ритмо-інтонаційних звукових комплексів, які свого часу вловив разом із мелодикою

від корифеїв. Теситурно «розсипчаста» орнаментальна техніка І. Соколюка суттєво відрізняється від властивої гри І. Менюка та його учнів техніки репетиційного утвердження характерних лейт-інтонацій. І це пов'язано з його індивідуальним стилем, сформованим у родинному середовищі традиційних цимбалістів, котрі полюбили широкоамбітусні віртуозні «розписи» тем. У високій виконавській культурі І. Соколюка виражено лірично-ностальгійне ставлення до традиції, шана до її видатних персоналій. Відтворюючи іменні версії «Гуцулки», скрипаль принципово дотримувався характеру й темпу, відповідних стилістиці гри їхніх творців. Укладаючи масштабну «Гуцулку» згідно з канонами і кращими зразками традиції, І. Соколюк любляв виділяти в композиції лейт-теми, щораз інакше «приходячи» до них через розвитковий тематизм.

«Шепітська Гуцулка» Юрія Данищука – зразок новішої послідовної організації тем коломийкового розділу, яка за останнє півстоліття утвердилась у традиції як домінуюча. Її творцем, вочевидь, був космацький капельмейстер Петро Коб'юк, котрий запозичив певні композиційні ідеї від верховинської «Могурової Гуцулки». Стабільна послідовність перших шести тематичних блоків визначає драматургію, в основі якої три проміжні кульмінаційні канонічні теми, підготовлені певною кількістю розвиткових мелодій, що поступово розширюють амбітус й інтенсифікують мелодико-ритмічну канву. Гра Ю. Данищука вражає дрібними орнаментальними мереживами, що імпровізовано обрамлюють точно відтворену мелодіку. Інтерпретацію тем і загальні моделі їх орнаментування він перейняв від шепітського мультиінструменталіста Івана Лабачука, але своєрідно їх виражає, творячи ажурно-монохромні «розписи» легким штрихом у дуже швидких темпах.

Дві версії «Гуцулки» М. Сіреджука базуються на усталених тематичних послідовностях, перша з яких – сучасна космацька (можливо, авторства П. Коб'юка), а друга – «повільна» або «Генцова» (В. Пожджука), що містить багато мелодій давньої стилістики. Будучи основою для розширених коломийково-козачкових побудов, обидві композиції є загальноприйнятими серед спільноти весільних інструменталістів космацько-брустурської традиції. Як послідовник І. Лабачука і Ю. Данищука, М. Сіреджук по-своєму розвинув

орнаментальну техніку репетиційного наголошування характерних лейт-інтонацій, якою володіють представники Менюково-Лабачукової школи. Естетику дрібно орнаментованих, «кручених» мелодій скрипаль утверджував у руслі нових художніх вимог, позначених максимальними темпами й стрімким, «вострим» темпераментом. Виконуючи обидві версії «Гуцулки» в максимально швидких темпах (від 196 до 208 чверток на хвилину), М. Сіреджук задіював незначну кількість тонів, які необхідні для виокреслення контурів теми. Об'єднуючи ці каркасні тони із орнаментуючими тонами у звукові комплекси, музикант засобами легких штрихів і виразних мелізмів творив суцільний інтонаційний потік. Невпинного пориву у «Гуцулці» М. Сіреджук досягав витонченими засобами, котрі асоціюються з візерунками бісеру на гуцульських силянках, а також із графічною технікою малювання, що дрібними монохромними елементами дозволяє створювати великі полотна.

Отже, упродовж ХХ–поч. ХХІ ст. музична складова «Гуцулки» космацько-брустурської традиції уніфікувалась і віддзеркалює елементи виконавських стилів яскравих музикантів чотирьох генерацій. У пам'яті представників теперішньої наймолодшої (від 90 рр. ХХ ст.) п'ятої генерації еталонним цей жанр зафіксувався у віртуозно-ефектних і технічно бездоганних інтерпретаціях І. Лабачука, К. Линдюка, І. Соколюка, Ю. Данищука та М. Сіреджука – репрезентантів, котрі свого часу перейняли і своєрідно розвинули мистецтво прямих учнів і послідовників В. Вардзарука «Якобишина». Субрегіональні відмінності музичного відтворення танцю вже мало помітні, що пов'язано, з одного боку, зі зменшенням обрядової значимості танцю «Гуцулка» у місцевій весільній традиції, з іншої – із загальним визнанням творчих здобутків яскравих представників школи В. «Якобишина».

## ВИСНОВКИ

Ретроспективне дослідження виконавської діяльності і репертуару народно-професійних скрипалів космацько-брустурської традиції здійснено на основі зібраних у 2010 – 2019 роках в експедиційно-польових умовах музично-етнографічних матеріалів, також вивчення друкованих історико-етнографічних, етномузикознавчих, етноінструментознавчих, музикознавчих, інших різногалузевих і різномовних праць і, частково, архівної та інтернет-ресурсної інформації. Проведена підготовча, експедиційно-польова, системно-класифікаційна, транскрипційна і дослідницька робота дозволила створити науково-теоретичну концепцію як систему поглядів на формування, розвиток і функціонування в другій половині XIX – початку XXI століть потужної інструментальної, зокрема скрипкової традиції на території восьми сіл Галицької Гуцульщини, центральні з яких – Космач, Брустури і Шепіт.

У результаті здійсненого дослідження отримано такі висновки:

1. Винятково важливе значення скрипки у традиційній культурі гуцулів трьох останніх століть аргументується:

– залученням скрипалів до більшості гуцульських обрядів і побутових урочистостей;

– численними співанками, згадками, переказами, казками та легендами про скрипалів і скрипку в різножанрових зразках гуцульської усної музично-поетичної, прозової та декоративно-ужиткової народної творчості;

– свідченнями у краєзнавчих, етнографічних, етномузикознавчих друкованих, архівних та усних джерелах кінця XVIII–початку XXI століть про обслуговування скрипалями гуцульських весіль;

– міцно вкоріненою в середовищі практикою виготовлення скрипок славетними майстрами і спадкоємними нащадками родинних традицій, диференціацією скрипок на «гуцульські» й «класичні»;

– наявністю на Галицькій Гуцульщині великої кількості скрипалів-аматорів різного рівня обдарованості та виконавських можливостей – як автодидактів, так і з

початковою чи середньою музичною освітою, – які грають, зазвичай, для власного задоволення («для себе»);

- активним функціонуванням на Гуцульщині щонайменше семи традицій народнопрофесійного ансамблевого (капельного) музикування, репрезентантами яких є місцеві інструменталісти, в тому числі й скрипалі (зазвичай самоуки), виконавці обрядового (весільного, колядницького, полонинського), приуроченого до різних обрядів і побутового репертуару;

- очолюванням скрипалями-капельмейстрами інструментальних капел, що обслуговують весілля та інші урочистості в регіоні;

- високою виконавською майстерністю провідних скрипалів-капельмейстерів, етнопедагогічною практикою окремих музикантів з метою трансмісії традиції музикантам наступних поколінь;

- сформованими художньо-естетичними смаками гуцулів стосовно звучання скрипки, вимогливістю слухачів до вміння відтворювати локальні особливості репертуару.

2. У практиці народнопрофесійного ансамблевого музикування кінця XIX – початку XXI ст. використовують скрипки класичного типу місцевого майстрового або іноземного фабричного виготовлення. Їх налаштовують на відповідний тембрально-динамічний рівень звучання через коректування положення душки («душі»), а іноді й суттєвіших втручань у конструкцію інструмента. Вимоги до звучання скрипки як інструмента-лідера в капелі конкретизуються дзвінко-яскравим тоном із елементом «писклявого» тембрального забарвлення. Перевагу в динаміці надають першій і другій струнам над третьою і четвертою, а у тембрі – «відкритому» відтінку над «грудним». Скрипки-довбанки, виготовлені зі суцільної деревини, не використовують у сферах народнопрофесійного обслуговування обрядів і урочистостей через слабку силу звука. Упродовж минулого століття на них інколи грали аматори, зокрема діти.

Обов'язковий репертуар гуцульських народнопрофесійних скрипалів охоплює весільно-обрядові та приурочені до весіль жанри похідної музики, ладканок, локально утверджених коломийкових мелодій «до співу», приурочених і побутових

танців автохтонного і напливового походження. Музиканти середовища розділяють репертуар на «гуцульський» (питомі жанри) і «народний» (українські пісні пізнішого походження, напливові етнотвори), стилістично диференціюючи манеру виконання його жанрів на питому традиційну та індивідуально сформовану «на власний розсуд».

3. Космацько-брустурська традиція охоплює вісім сіл, які адміністративно належать до Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Центральними осередками традиції є села Космач, Шепіт і Брустури, де мешкає багато музикантів і діє значна кількість весільних капел. Фундатором капельного музикування в зазначених селах капеляни вважають скрипаля-лідера Василя Вардзарука («Якобишина», 1858–1941) – організатора першої великої весільної капели, який утвердив виконавські канони традиційного репертуару. Послідовниками В. «Якобишина» є народнопрофесійні скрипалі, цимбалісти і фуярністи п'яти генерацій, періоди діяльності котрих визначаються такими роками: найстарша генерація (1880–1936), старша (1910–1975), середня (1940–2009), молодша (від 1960 р.), наймолодша (від 2010 р.). Космацько-брустурська традиція межує з трьома сусідніми музичними традиціями – Мишинсько-Печеніжинською, Верхньонадпрутською і Верховинською, які в цілому відображають традиційну музичну культуру Галицької Гуцульщини.

4. Етнопедагогіка космацько-брустурської традиції має понадсотлітню історію і визначається строгими канонами щодо відтворення питомих репертуарних зразків музикантами п'яти генерацій. Знаними етнопедагогами найстаршої генерації (кінець XIX ст.) були В. «Якобишин» (с. Космач) і Василь Герасим'юк-Ровенський, (с. Прокурава). З-поміж музикантів старшої генерації як етнопедагоги відзначились І. Менюк (1910–1984, с. Космач;), І. Соколюк-батько (1908–1994, с. Брустури;), Ю. Петрук (1914–1963) і О. Попович із с. Текуча та ін. Якщо у стилістиці гри учнів І. Менюка та І. Соколюка є виразні ознаки спадкоємних зв'язків із «Якобишинською» школою, то на виконавській манері представників більш віддаленого, лючансько-текуцького осередку позначилися сублокальні особливості відтворення спільного для традиції репертуару. Видатним скрипалем та етнопедагогом середньої генерації був учень І. Менюка, І. Лабачук (1927–2009,



с. Шепіт) – один із наставників корифеїв молодшої генерації І. Соколюка (1944, с. Брустури – 2021, с. Ковалівка), М. (1944 р.н.) та Ю. (1951 р.н.) Данищуків (с. Шепіт), М. Сіреджука (1957 р. н., с. Космач;). Етнопедагогами серед представників молодшої генерації були І. Соколюк, М. Данищук і Василь Багрійчук (рік нар.). Генерація наймолодших інструменталістів традиції представлена вчителями В. Книшуком (1977 р. н.), М. Петрованчуком (рік нар.) і М. Дзвінчуком (1991 р. н.).

5. Дослідження творчої діяльності трьох видатних скрипалів-репрезентантів космацько-брустурської традиції – К. Линдюка, І. Соколюка, М. Сіреджука – дало підстави розкрити спільні й відмінні риси у виявленні народномузичного професіоналізму. До *спільних* рис належать:

орієнтація на репертуарні зразки, перейняті від скрипалів старших генерацій (1), дотримання традиційних канонів в обрядових і приурочених етнотворах (2), послуговування типовими для традиції виконавськими прийомами і засобами художньої виразності (3). До *відмінних* рис – індивідуальні способи опанування інструментом і різними видами виконавських технік (1); яскраво виражений індивідуальний підхід до трактування жанрів (2); інтерпретування питомих етнотворів із ознаками стилістики того сублокального осередку, в якому мешкає музикант (3); тембральне забарвлення звука як вияв індивідуальної харизми скрипаля, що виражає уявлення про «свій» звук, впливаючи на його артикулювання і орнаментування, логічну побудову музичного речення, фрази й періоду, фактурне оформлення музичної тканини, темпи, ритм, акцентуацію, ладоінтонування, динаміку (4); різні підходи до виконавського формотворення етнотвору, зумовлені особливостями музичного мислення кожного конкретного музиканта, приміром, педантичне репродукування традиції І. Соколюком і М. Сіреджуком, схильних до імпровізації, і потяг К. Линдюка до новотворення (5); усвідомлення музикантом «своєї» ролі в традиційному середовищі, зумовленої характером його контактів із колегами і публікою, темпераментом і артистичною манерою, етнопедагогічною працею (за умов її наявності), фізичним (вік, здоров'я) і психо-емоційним (умови гри) станом як факторами, що можуть впливати на якість виконання.

К. Линдюк вирізнявся вольовим характером і розвинутою інтуїцією стихійного імпровізатора, який умів щоразу «експромтно» переосмислювати ті самі жанри/мелодії, вносячи в них свою творчу «лепту», або ж послуговуючись різними сублокальними варіантами їх виконання. Не проходивши спеціальних вишкোলів у старших музикантів, виробив самобутній стиль гри, що виражав давню гуцульську естетику звучання скрипки з ознаками лючансько-текуцького музично-діалектного осередку (в якому мешкав).

І. Соколюк відтворював репертуар рідної та сусідніх традицій із об'єктивним усвідомленням власної місії носія кращих зразків виконавських інтерпретацій та етнопедагога, будучи за обсягом знань і виконавським рівнем неперевершеним у традиції. Манера гри цього музиканта увібрала кращі досягнення орнаментальної техніки скрипалів старшої генерації, які він переосмислив згідно з власним тембрально-інтонаційним «чуттям» і сучасними вимогами щодо темпів танців. Дотримуючись жанрових канонів, скрипаль по-різному структурував музичні форми етнотворів, послуговувався всілякими рівнями імпровізаційності – залежно від обставин. Звучання інструмента І. Соколюка було проникливо-ліричним, з витонченими відтінками скрипкового «голосу».

М. Сіреджук перейняв репертуар і віртуозну орнаментальну техніку від кількох капельмейстерів, серед яких – славетні І. Лабачук та Ю. Данищук, що позначилось на усвідомленому прагненні дотримуватися ритмо-інтонаційних і формотворчих моделей своїх учителів. Індивідуальний темперамент М. Сіреджука і середовище сучасної традиції сприяли виробленню ним власного виконавського «почерку», характерними рисами якого є тембрально блискуче обігрування малої кількості тонів, залучених до творення тем. Скрипаль очолив тенденцію виконання «Гуцулки» в максимально швидких темпах, досягнувши стрімко-поривчастого й філігранно-«мережкового» звучання інструмента.

6. Танець «Аркан» «пройшов» тривалий шлях у часопросторі, міцно утвердившись і по-різному функціонуючи в традиціях румунських і українських Карпат та суміжних із ними рівнинних етнокультурних зон. На Гуцульщині «Аркан» став одним із найважливіших жанрів, який, незважаючи на побутову сферу

функціонування, зберіг давні ознаки обрядового чоловічого танцю. Музично-текстологічний аналіз найдавніших нотацій «Аркана» засвідчив, що в період кін. XIX–поч. XX ст. структурування його мелодій на Галицькій Гуцульщині відзначалося мобільністю, зумовленою відсутністю приспівок під час їх виконання, в якому основним стабілізуючим чинником були танцювальні кроки. Темам давнього походження властиві асиметрична будова, підкреслено-пунктована ритміка, інтонування в модальній системі. Тематизм «Аркана» умовно поділяється на мотивно-контрастний, ймовірно, румунського походження, який понад півстоліття тому майже цілком зник із галицько-гуцульського середовища, і покутсько-буковинсько-гуцульський. Цей останній розвивався на мотивній основі першого, певний час своєрідно формувався у кожній етнографічній зоні, а на Гуцульщині у середині XX ст. викристалізувався у чотири відносно стабільно структуровані мелодії.

7. Основний і наймасштабніший танець «Гуцулка» є вершинним жанром у репертуарі народнопрофесійних скрипалів регіону. Експедиційні матеріали з аудіофіксаціями «Гуцулки» від скрипалів космацько-брустурської традиції II пол. XX ст.–поч. XXI ст. свідчать про функціонування в зазначеному локусі чотирьох відносно усталених версій коломийкового розділу танцю. Визначають кожен з них за «зачинною» та експонуючими мелодіями. Якщо експонуючі мелодії з незначними або й суттєвими відмінностями побутують в ареалі усіх чотирьох традицій Галицької Гуцульщини, то похідні й розвиткові виражають локальну, а іноді й сублокальну стилістику гри, адже зазвичай їх створювали місцеві музиканти. У середині XX ст. на Гуцульщині почали діяти зміни щодо характеру і темпу виконання «Гуцулки», які респонденти пояснюють спрощенням її хореографічних елементів і модою на «гострий» (ритміко-підкреслений, рвучкий) характер танцювальних мелодій.

8. Етномузикознавче дослідження цілісних композицій «Аркана» й «Гуцулки», аудіозафіксованих від скрипалів старшої, середньої і молодшої генерацій, дало підстави стверджувати про вирішальну роль скрипалів-корифеїв у збереженні, розвитку й передачі традиційних репертуарних і виконавсько-стильових канонів

музикантам наступних поколінь. Доказом цього є скрипковий «родовід» «Якобишинської» школи, тяглість якої визначається чотирма генераціями її репрезентантів (більше ста років), котрі відтворювали питомі жанри, розвиваючи їх згідно з власним трактуванням і потребами часу. Деструктивні процеси в хореографічній компоненті танців не знижували, а й навпаки, підвищували майстерність кращих скрипалів-капельмейстерів, індивідуальні стилі гри яких ефектно адаптовувались до нових темпових і художньо-емоційних умов, ставши еталонними для колег і взірцевими для послідовників.

Зменшення кількості інструменталістів і поява загальнодоступних аудіозаписів спрямували традицію в річище жанрової уніфікації – спочатку на рівні окремих мелодій (післявоєнні роки ХХ ст.), а згодом – цілісних побудов великої форми (орієнтовно 80–90-ті рр. ХХ ст.). Ця тенденція, з одного боку, сприяла стабільному відтворенню певного мінімуму репертуарно-стильових зразків, а з іншого, – нівелювала «живий» процес спонтанного і різноваріантного формотворення зі збереженням канонів жанру і локальної стилістики гри. На сьогоднішній день одним із шляхів подолання проблеми може стати науково-виконавська реконструкція різночасових і різностильових зразків одного жанру зі збереженням його стабільних і усвідомленням розвитку мобільних елементів. Теоретичною основою для впровадження такої науково-реконструкційної практики (у вигляді сольного і капельного засвоєння композицій традиційної скрипкової культури) в навчальний процес музичних закладів України може слугувати ця дисертація, адже у другому її томі представлено транскрибовані автором (а в першому томі досліджені) репертуарні зразки, котрі аудіофіксовано від визначних репрезентантів трьох генерацій славетної скрипкової космацько-брустурської традиції Галицької Гуцульщини.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бодак, Я. (2011). *Лемківщино моя мила... Пісні Анни Драган з галицької Лемківщини*. 372 с. Київ.
- Вінценз, С. (1997). *На високій полонині (Правда старовіку)*. Переклад за виданням 1936 р. 449 с. Львів.
- Ганудельова, Н. (2011). Особливості формування звукоідеалу в Закарпатській інструментальній культурі пастушої традиції. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 20. С. 124–131. Київ.
- Гарасимчук, Р. (2008). *Народні танці українців Карпат: у 2 кн. Кн. 1. Гуцульські танці* / наук. ред. Р. Кирчів. 608 с. Львів.
- Гоберман, Д. (1972). *Росписи гуцульських гончаров*. 198 с. Ленинград.
- Гоберман, Д. (1979). *По Гуцульщине*. 166 с. Ленинград.
- Гошовский, В. (1968). *Украинские песни Закарпатья*. 478 с. Москва.
- Гошовский, В. (1971). *У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению*. 304 с. Москва.
- Гошко, Ю. (1987) Етнографічна територія Гуцульщини. *Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження*. С. 24–27. Київ.
- Грінченко, М. (1959). *Українська народна інструментальна музика. Вибране*. С. 55–103. Київ.
- Гнатюк, В. (1903). Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності. *Записки НТШ*. Т. 52, кн. 2. Львів.
- Гнатюк, В. (1905–1907). Коломийки в 3 т. *Езб*. Т. 17–18. Львів.
- Гнатюк, В. (1909). *Гаївки. МУЕ*. Т. 12. Львів.
- Гнатюк, В. (1914). Колядки і щедрівки. *Езб*. Т. 35–36. Львів.
- Гнатюк, В. (1919). Українські весільні обряди і звичаї. *МУЕ*. Т. 19–20. Львів.
- Гнатюк, В. (1917). Причинки до пізнання Гуцульщини. *Записки Наукового товариства Шевченка*. Том 123–124. С. 1–45. Львів.

- Грица, С. (2002). *Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки*. 236 с. Київ–Тернопіль.
- Грица, С. (2000). *Фольклор у просторі та часі: вибрані статті*. 228 с. Тернопіль.
- Грица, С. (2004). Музичний фольклор з погляду етногенезу. *Проблеми етномузикології: зб. наук. пр.* Вип. 2. С. 5--23. Київ.
- Гуменюк, А. (1955). *Українські народні танці (мелодії)*. Київ.
- Гуменюк, А. (1972). *Інструментальна музика*. Київ.
- Гусак, Р. (1995). Весільні інструментальні капели Подільського Подністров'я: джерела формування традиції. *Збірник наукових та науково-методичних праць КДІК*. С. 108–115. Київ.
- Гусак, Р. (1990). Традиційна скрипкова музика Поділля. *Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель: програми і тези наукових повідомлень*. С. 43. Львів.
- Гусак, Р. (2017). Музично-інструментальна архаїка в сучасній культурі України. Варган. *Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*. С. 281–293. Львів.
- Довгальок, І. (2003). Історичні типи публікацій народномузичних творів (До постановки питання). *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна, вип. 3. С. 192–201. Львів.
- Довгальок, І. (2007). Етномузичні аспекти монографії Володимира Шухевича «Гуцульщина». *Етномузика*. Ч. 3. С. 43–56. Львів.
- Довгальок, І. (2008). Корпус українського фольклору Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. *Етномузика*. Ч. 4. С. 9–36. Львів.
- Довгальок, І. (2013а). Архів Філарета Колесси у Львові. *Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси): збірник наукових праць та матеріалів*. С. 14–32. Львів.
- Довгальок, І. (2013б). Перша публікація народних мелодій у Галичині. *Етномузика*. Ч. 9. С. 93–101. Львів.

- Довгалюк, І. (2016). *Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції*. 650 с. + іл. Львів.
- Довгалюк, І. (2018). Початки звукового документування народної музики в Україні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв: науковий журнал*. Серія Музичне мистецтво. Вип. 1. С. 67–82. Київ.
- Довгалюк, І. Добрянська, Л. (2021). Етномузикологія України на зламі ХХ–ХХІ століть: осередки, педагогіка, документування фольклору. *Проблеми етномузикології*. Вип. 16. С. 5–23. Київ.
- Добрянська, Л. (1992). Збирацький доробок О. Ошуркевича. *Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: матеріали*. С. 74–83. Львів.
- Добрянська, Л. (1997). Музично-етнографічний архів ПНДЛМЕ: спроба комп'ютерної систематизації. *Восьма конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: матеріали*. С. 35–48. Львів.
- Добрянська, Л. (2001). Західноподільські матеріали у фондах ПНДЛМЕ. *Традиційна народна музична культура Західного Поділля: збірник статей і матеріалів*. С. 32–47. Тернопіль.
- Добрянська, Л. (2003). Бойківські матеріали у фондах Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (Львів). *Традиційна народна музична культура Бойківщини: збірник статей і матеріалів*. С. 94–109. Львів.
- Добрянська, Л. (2006). Ярослав Шуст – етномузиколог. *Вісник Львівського університету*. Вип. 37. С. 288–299. Львів.
- Добрянська, Л. (2008). Музично-фольклористична діяльність Станіслава Людкевича у Львівській консерваторії (1939–1979). *Етномузика*. Ч. 4. С. 37–56. Львів.
- Добрянська, Л. (2009). Музично-етнографічний архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка: історія, сьогодення, перспективи. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. С. 156–164. Львів.

- Добрянська, Л. (2010). Експедиційна діяльність у Львівській консерваторії 1958–1961 років: початки формування фонограмархіву ПНДЛМЕ. *Народна творчість українців у просторі та часі Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках VI Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня»*. С. 39–49. Луцьк.
- Добрянська, Л. (2017). Наукова діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії. *Володимир Гошовський і Закарпаття [Текст]: збірник статей і матеріалів*. Вип. 1. С. 37–42. Ужгород.
- Добрянська, Л. (2019). Інноваційна етномузикологічна діяльність ПНДЛМЕ та КМФ протягом 1990–2004 років: наукові студії. *Етномузика*. Ч. 15. С. 9–46. Львів.
- Єфремов, Є. (1998). Фольклористичний погляд на проблеми етносольфеджіо. *Проблеми етномузикології: зб. наук. пр.* Вип. 1. С. 209–215. Київ.
- Закревська, Я. (2004). Гуцульщина. *Енциклопедія історії України у 10 т.* Т. 2. Г–Д. С. 264. Київ.
- Зеленчук, І. (1997). Життя і музика Могура. *Гуцульщина*. № 3–4. С. 17–19. Верховина.
- Зеленчук, І., Зеленчук Я. (2015). Життя і творчість видатного музиканта Гуцульщини Василя Грималюка «Могура». URL: <https://ndiu.org.ua/book/akt-ukr-na-vikon-rozpor.pdf/> Дата звернення: 08.09.2023 р.
- Зінків, І. (2013). *Бандура як історичний феномен: монографія*. 448 с. Київ.
- Зінків, І. (2018). Про один архетип української музичної культури: троїста музика. *Вісник КНУКМ*. Серія: Музичне мистецтво. № 1. С. 6–17. Київ.
- Іваницький, А. (1990). *Українська народна музична творчість: посібник для вищих та середніх учбових закладів*. 336 с. Київ.
- Іваницький, А. (1997). *Українська музична фольклористика (методологія і методика)*. 392 с. Київ.
- Іваницький, А. (1998). Фольклор: генетична та логіко-структурна інформація. *Проблеми етномузикології*. Вип. С. 21–33. Київ.
- Гуменюк, А. (1972). *Інструментальна музика*. 488 с. Київ.



- Кайндль, Р. Ф. (2000). *Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази*. 208 с. Чернівці.
- Катрич, О. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. 100 с. Дрогобич-Київ.
- Квітка, К. (1924). *Професіональні співи й музиканти на Україні: програма для дослідю їх діяльності й побуту*. 114 с. Київ.
- Квітка, К. (1925). Вступні уваги до музично-етнографічних студій. *Записки етнографічного товариства*. Кн. 1. С. 16–17. Київ.
- Квитка, К. (1971). *Избранные труды*. Т. 1. Москва.
- Квитка, К. (1973). О постановке тактовой черты. *Квитка, К. Избранные труды*. Т. 2. Москва.
- Квітка, К. (1986). Потреби в справі дослідження народної музики на Україні. *Квітка, К. В. Вибрані статті*. Ч. 2. С. 130–141. Київ.
- Клименко, І. (2012а). Методичні здобутки української мелоареалогії: з практичного досвіду картографування обрядових наспівів. *Культура України*. Вип. 38. С. 256–263. Харків
- Клименко, І. (2012б). Про ямбічну природу колядкового п'ятискладника (за матеріалами берестійсько-волинськополісько-підляшської зони). *Вісник Львівського університету*. Серія Мистецтвознавство. Вип. 11. С. 203–215.
- Клименко, І. (2012в). Весільні пісні з віршем 5+5+7 у макроритмічній системі українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву. *Музична україністика: сучасний вимір*. Вип. 8. С. 91–110.
- Клименко, І. (2012г). Зимовий обрядово-пісенний цикл в українців: ключові форми та їх картографування (До проблеми візуалізації мелоаналітичних параметрів на географічних картах). *Проблеми етномузикології*. Вип. 7 Серія Слов'янська мелогеографія. С. 110–12 + карти К 11–17. Київ.
- Клименко, І. (2020). *Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія*. Т. 1. 360 с. Т. 2. Атлас, 100 с. + DVD. Київ.
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів.

- Колесса Ф. (1923). *Народні пісні з південного Підкарпаття. Тексти й мелодії із вступною розвідкою*. Відбитка з Наук. зб. т-ва «Просвіта» за 1923 р. Р. 2. С. 122–142; 83 с. нот. Ужгород.
- Колесса, Ф. (1928). Українська народна пісня на переломі XVII–XVIII ст. *Журнал «Україна»*. Кн. II. С. 47–82. Київ. Перевидання: Колесса, Ф. (1970а). *Фольклористичні праці*. С. 60–108. Київ.
- Колесса, Ф. (1970а). Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. *Музикознавчі праці / Філарет Колесса*. С. 368–397. Київ.
- Колесса, Ф. (1970б). Наверствування і характеристичні признаки українських народних мелодій. *Музикознавчі праці / Філарет Колесса*. С. 248–269. Київ. 56
- Кольберг, О. (2023). *Покуття: етнографічний нарис*. Том I. Переклад О. Українця. 360 с. Львів.
- Котюк, Б. (1991). Музиканти весільних капел космацької традиції. *Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицьковолодимирських) земель*. С. 28–39. Львів.
- Крип'якевич, І. (1923). З історії Гуцульщини. *Літературно-науковий вісник*. Річник 22. Том 80. Кн. II за лютий. С. 238–244. Том 81. Кн. XI за падолист. С. 247–253. Кн. XII за грудень. С. 338–344. Львів.
- Кубійович, В. (1993). Гуцульщина. *Енциклопедія Українознавства (репринтне відтворення видання Наукового Товариства ім. Шевченка 1955–1984 років)*. Т. 2. С. 466–469. Львів.
- Кушлик, Л. (2000). Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині. *Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди (2000-річчю Різдва Христового присв'ячується): матеріали*. С. 54–60. Івано-Франківськ; Львів.
- Лащук, Ю. (1966). *Косівська кераміка*. 98 с. Київ.
- Лащук, Ю. (1976). *Олекса Бахматюк*. Альбом. 95 с. Київ.
- Левицький, В. (2021). Інструментальний супровід обрядового танцю «Сербен» в селі Чортівці на Придністровському Покутті. *Етномузика*. Ч. 17. С. 147–158. Львів.

- Ломацький, М. (2014). *Заворожений світ*. 494 с. Львів.
- Лисенко, М. (1955а). *Народні музичні інструменти на Україні*. 63 с. Київ.
- Лисенко, М. (1955б). *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм*. 88 с. Київ.
- Луканюк, Б. Диференціальний принцип тактування. *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: зб. наук. пр.* Київ : Видання КДОЛК ім. П. І. Чайковського, 1989. С. 59–86.
- Луканюк, Б. (1990). Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель. *Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель (Львів, 22–24 березня 1990 р.)*. С. 6–8. Львів.
- Луканюк, Б. (1991). Про тактування творів народної музики: До постановки питання. *Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: теоретичні студії*. С. 12–19. Львів.
- Луканюк, Б. (1992). Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок. *Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали*. С. 38–45. Львів.
- Луканюк, Б. (1993). Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: до постановки питання. *Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: матеріали*. С. 7–14. Львів.
- Луканюк, Б. (1995). Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині. *Родовід: наукові записки до історії культури*. Число 2 (11). С. 15–19.
- Луканюк, Б. Добрянська, Л. (2004). Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині. *Етнокультурна спадщина Полісся*. Вип. 5. С. 95–108. Рівне.
- Луканюк, Б. (2013). Думовий лад. Причинок до теорії модальності. *Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140- річчя від дня народження академіка Філарета Колесси): збірник наукових праць та матеріалів*. Вип. 13. С. 463–535. Львів.

- Луканюк, Б. (2017а). Музичний часокількісний ритм. 304 с. Львів.
- Луканюк, Б. Конспект курсу лекцій з музичного фольклору. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017б. 84 с.
- Луканюк, Б. (2020). Курс лекцій з музичного фольклору. 301 с. Львів.
- Лукашенко, Л. (1998). Виконавські традиції Брестського Полісся. *Народна музика Волині: збірник статей і матеріалів*. С. 36–40. Кременець.
- Людкевич, С. (1906). Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. Ч. 1. *Етнографічний збірник. Т XXI*. 187 с. Львів.
- Людкевич, С. (1907). Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. Ч. 2: *Етнографічний збірник. Т XXII*. 382 с. Львів.
- Людкевич, С. (1976). Дві проблеми розвитку звукозображальності. *Дослідження і статті*. С. 19–106. Київ.
- Мадяр-Новак, В. (2017). Ансамблеве музикування на дрімбах в селі Драгово Хустського району Закарпатської області. *Десята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*. С. 294–303. Львів.
- Мадяр-Новак, В. (1993). Завдання та методика проведення фольклорних експедицій. *Матеріали II Всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору*. С. 50–54. Київ.
- Мархель, М. Клименко, І. (2014). Весільна композиція трирядкового шестидольника на межі Західного і Східного Полісся: реконструкція реліктів скрипкової традиції за методикою мелогеографії. *Проблеми Етномузикології. Зб. Наук. Статей з атласом*. Вип. 8. Серія Слов'янська Мелогеографія. Кн. 4. С. 143–154. Київ.
- Мацеевская, В. (2002). *Исполнительское искусство гуцульских скрипачей*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). 24 с. Санкт-Петербург.
- Мацеевский, И. (1970). *Гуцульские скрипичные композиции*. (Автореф. дис...канд. искусствоведения).. 24 с. Ленинград.

- Маціевський, І. (1972а). Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины. *Славянский музыкальный фольклор: ст. и матер.* С. 287–298. Москва.
- Маціевський, І. (1972б). О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на материале гуцульской народно-инструментальной музыки). *Славянский музыкальный фольклор: ст. и матер.* С. 299–339. Москва.
- Маціевський, І. (1993). Народна інструментальна культура традиційної похоронної обрядності гуцулів. *IV конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: матеріали.* С. 31–35. Львів.
- Маціевський, І. (2000). *Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики.* 26 с. Львів.
- Маціевський, І. (2002). *Ігри й співголосся. Контонація.* 172 с. Тернопіль.
- Маціевський, І. (2012). *Музичні інструменти гуцулів.* 464 с. Вінниця.
- Мерхель, М. – Клименко, І. (2014). Весільна композиція трирядкового шестидольника на межі Західного і Східного Полісся: реконструкція реліктів скрипкової традиції за методикою мелогеографії. *Проблеми етномузикології.* Вип. 8 Серія Слов'янська мелогеографія. Кн. 4. С. 143–154. Київ.
- Мурзіна, О. (1960). Деякі спостереження над народною інструментальною музикою гуцулів. *Народна творчість та етнографія.* № 1. С. 91–97. Київ.
- Нагачевський, А. *Побутові танці канадських українців.* 2001. Київ.
- Назіна, І. (2008). Інструментальна музика беларусаў. *Беларусь. Музыка.* Т. II. С. 265–330. Мінск: Беларус.
- Нярба, Р. (2005). *Традиційна скрипкова музика західноподільського Подністров'я: магістерська робота.* 80 с. Львів.
- Павлів, Я. (2016). Порівняльний аналіз бервінкових награвань гуцульського скрипаля. *Українська музика.* Число 2 (20). С. 31–38. Львів.
- Павлів, Я. (2018). Порівняльний аналіз «Гуцулки» у виконавських інтерпретаціях двох скрипалів космацько-брустурської традиції. *Етномузика.* Число 14. С. 142–177. Львів.

- Павлів, Я. (2019). Герменевтика гуцульського індивідуального скрипкового виконавства космацько-брустурської традиції (на прикладі творчої діяльності Івана Соколюка). *Проблеми етномузикології*. Вип. 14 С. 153–169. Київ.
- Павлів, Я. (2021). Ретроспективний погляд на виконання коломийкових мелодій «Гуцулки» в практиці скрипалів космацько-брустурської традиції. *Етномузика*. Ч. 17. С. 121–146. Львів.
- Павлів, Я. (2022). «Генцова Гуцулка» в інтерпретації космацького традиційного скрипаля Миколи Сіреджука. *Проблеми кобзарознавства та етноінструментології. Матеріали науково-практичної конференції I-го Міжнародного з'їзду кобзарознавців та етноорганологів ім. М. Будника (Ірпінь, 13-14 жовтня 2021 р.)*. Книга 2. С. 213–232. Київ-Ірпінь,
- Павлів, Я. (2023). Специфіка музичного формотворення танцю «Аркан» скрипалями Галицької Гуцульщини кінця ХІХ – першої половини ХХІ ст. Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 24 (1, 2023). С. 40–55. Дніпро.
- Пеліна, Г. (2013). Ареали поширення колядок базової структури 5+5+3 в історичних межах Мараморощини. *Проблеми етномузикології*. Ч. 8. (Слов'янська мелогографія. Ч. 4). С. 76–80+карта К4. Київ.
- Пеліна, Г. (2016). Музичні жанри різдвяно-новорічного періоду на Мараморощині: мелогографічний аспект. *Проблеми етномузикології*. Ч. 11 (Слов'янська мелогографія. Ч. 5). С. 56–61+карта А1. Київ.
- Пеліна, Г. (2017). *Традиційна музична культура Мараморощини в аспекті етнокультурного пограниччя*. Дис. ... канд. мист. 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. 240 с.: нот. Київ.
- Портнов, Л. (?). *Школа для скрипки*. Ч. I, ч. II. Українська накладня. Київ – Ляйпціг.
- Рибак, Ю (2008). Поліські сліпі гармоністи. *Етномузика*. Ч. 5. С. 69–90. Львів.
- Сабан, Л. (1987). Народні танці. *Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження*. С. 353–362. Київ.

- Сабан, Л. (1990). Спроба етнографічної жанрової класифікації гуцульських танців. *Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель : програма і тези наукових повідомлень*. С. 20–23. Львів.
- Сабан, Л. (1991). Особливості родинно-обрядових танців західно-українських земель. *Проблеми збереження і відродження народних традицій, звичаїв і обрядів : тези доповідей Республіканської науково-теоретичної конференції викладачів, співробітників і аспірантів вузів культури і мистецтва, інститутів Академії наук України*. С. 21–23. Львів.
- Сабан, Л. (1991). Чардаш в долині ріки Уж на Закарпатті. *Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) земель: польові дослідження*. С. 19–27. Львів.
- Сабан, Л. (1993). Весільна обрядова музично-танцювальна традиція північної Лемківщини. *Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: матеріали*. С. 36–44. Львів.
- Сеньків, І. (2014) *Гуцульська спадщина*. 491 с. Верховина.
- Скаженик, М. (2020). Ранньотрадиційні зимові наспіви придніпровських сіл Переяславщини: типологія та географія. *Проблеми етномузикології*. Вип. 15. С. 100–133, 173–175. Київ.
- Скаженик, М. – Чухно, Т. (2021) Записи музичного фольклору на Миколаївщині: експедиційне обстеження і стан традиції на межі ХХ – ХХІ століть.
- Скаженик, М. – Іваннікова, Л. (2023). Веснянки сіл Губча і Партинці Хмельницької області: локальні музично-поетичні особливості. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 24. (1, 2023). С. 85–105. Дніпро.
- Стеценко, В. (1974). *Методика навчання гри на скрипці*. Ч. 1. 170 с. Київ.
- Стеценко, К. (1982). *Методика навчання гри на скрипці*. Ч. 2. 120 с. Київ.
- Супрун-Яремко, Н. (1997). Гнат Хоткевич – музикант: музично-теоретичне дослідження. 280 с. Рівне.

- Супрун-Яремко, Н. (2001). Український феномен кубанського кобзарства. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССXLII: Праці секції етнографії і фольклористики. С. 562–573. Львів.
- Супрун-Яремко, Н. (2010а). Специфіка українського народного інструментального багатоголосся. *Н. Супрун-Яремко. Музикознавчі праці. Збірник наукових статей*. С. 354–362. Рівне.
- Супрун-Яремко, Н. (2010б). Перше в Україні дослідження системної органології. *Н. Супрун-Яремко. Музикознавчі праці. Збірник наукових статей*. С. 72–80. Рівне.
- Супрун-Яремко, Н. (2010в). Цимбали в системі наукових поглядів Гната Хоткевича. *Н. Супрун-Яремко. Музикознавчі праці. Збірник наукових статей*. С. 80–83. Рівне.
- Супрун-Яремко, Н. (2010г). Труба в системі органолонічних студій Гната Хоткевича. *Н. Супрун-Яремко. Музикознавчі праці. Збірник наукових статей*. С. 83–86. Рівне.
- Супрун-Яремко, Н. (2010д). Творчий портрет гуцульського мультиінструменталіста Василя Івасишина («Темного»). *Н. Супрун-Яремко. Музикознавчі праці. Збірник наукових статей*. С. 479–484. Рівне.
- Супрун-Яремко, Н. (2014). *Поліфонія: посібник для студентів вищих навч. муз. закладів*. 512 с. Вінниця.
- Супрун-Яремко, Н. (2016а). Практична і теоретична діяльність Гната Хоткевича. *Кобзарство ХХ–поч. ХХІ ст. в іменах: його творці та хранителі*. С. 21–37. Львів.
- Супрун-Яремко, Н. (2016б). Кобзарство на Кубані: історія, персоналії. *Кобзарство ХХ–поч. ХХІ ст. в іменах: його творці та хранителі*. С. 265–281. Львів.
- Супрун-Яремко, Н. (2016в). „Капельмейстер” Іван Якуб’як – скрипаль-лідер Верхнього Надпруття. *Етномузика*. Ч. 12. С. 93–100. Львів.
- Супрун-Яремко, Н. (2017). Поляницький музикант Павло Тимофій – носій гуцульської скрипкової традиції. *Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*. С. 260–268. Львів.



- Товкайло, Я. (2020). Атрибутика фіксації і транскрипцій пастівницької сопілкової музики України (кінець XIX–поч. XXI ст.). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*. Вип. 57. С. 5–26. Київ.
- Товкайло, Я. (2021). *Сопілкові практики в пастівницьких традиціях України (інструментарій, музика, виконавство)*. Дис. ... канд. мист.: 17.00.03. ІМФЕ ім. М. Рильського. 200 с. Київ.
- Тимофіїв, М. (2006). «Гуцулка». *Енциклопедія Коломийщини. Довідкове видання*. Зшиток 4, літери Г, Г. С. 176–177. Коломия.
- Федун, І. (2004). Репертуар бойківського скрипаля Кузьми Воробця. *Бойківщина: науковий збірник*. Том 2. С. 301–307. Дрогобич, Трускавець.
- Федун, І. (2013). До поняття інструментального ансамблю в традиційній музиці. *Музична україністика. Сучасний вимір*. Вип. 8. С. 109–116. Київ.
- Федун, І. (2019а). До проблеми генології в українському етноінструментознавстві. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Вип. 20. С. 147–157. Львів.
- Федун, І. (2019б). Еволюція західноукраїнських народних інструментальних ансамблів у XX – початку XXI століть. *Музикознавчий універсум. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка: зб. статей*. Вип. 45. С. 53–69. Львів.
- Федун, І. (2021). *Народноінструментальна ансамблева культура українських Карпат і Західного Полісся як вияв традиційного професіоналізму (XX–перші десятиліття XXI ст.)*. Дис. ... канд. мист.: 17.00.03. 298 с. Львів.
- Франко, І. (1901–1910). Галицько-руські народні приповідки. *Етнографічний збірник*. Тт. 1 – 6. Львів. Цифрове перевидання: Франко, І. (2014–2021). *Енциклопедія життя і творчості* // укладач М. Жарких. С. 1–250. URL: <https://www.i-franko.name/uk/Folklore/1901/GalRusProverbs.html> Дата звернення: 10.09.2023.
- Франко, І. (1923). Як Юра Шикманюк брив Черемош. Терен у нозі. 88 с. Львів. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Franko/Yak\\_Yura\\_Shykmaniuk\\_bryv\\_Cheremosh/](https://chtyvo.org.ua/authors/Franko/Yak_Yura_Shykmaniuk_bryv_Cheremosh/)

- Шостак, В. (2014). Цінності, що виходять за межі часу. *Інструментальне музикування на Закарпатті*. 162 с. Ужгород.
- Штундер, З. (2012). Спогади з мого життя. 48 с. Жовква.
- Шухевич, В. (2018). «*Гуцульщина*»: монографія в 5 частинах. Вид. О. Савчук. 1217 с. Харків.
- Хай, М. (1991). Характерні особливості бойківського музичного стилю. *Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель (Львів, 27-31 березня 1991 р.): Теоретичні студії*. С. 30–34. Львів.
- Хай, М. (1997). Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці). *Родовід*. Ч. 16. С. 104–113.
- Хай, М. (2002). *Музика Бойківщини*. 303 с. Київ.
- Хай, М. (2003). Розгорнуті імпровізаційні форми в народному інструменталізмі бойків (у порівняльному зіставленні з іншими регіональними традиціями українців). *Традиційна народна музична культура Бойківщини*. С. 56–73. Львів.
- Хай, М. (2004). Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації. *Проблеми етномузикології: збірник наукових праць*. Вип. 2. С. 92–109. Київ.
- Хай, М. (2011а). *Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)*. Монографія: 2-ге видання, виправлене і доповнене. 560 с. Київ – Дрогобич.
- Хай, М. (2011б). *Українська інструментальна музика усної традиції*. 472 с. Київ – Дрогобич.
- Хай, М. (2020). *Микола Будник і кобзарство*. Друге, оновлене та доповнене видання. 380 с. Львів.
- Хоткевич, Г. (2013). *Музичні інструменти українського народу*. Друга редакція. Вид. О. Савчук. 512 с. Харків.
- Хоткевич, Г. (1966). *Твори в 2 томах*. Т. 2. – Камінна душа. Гірські акварелі. Гуцульські образки. Статті та спогади. 604 с. Київ.

- Хоткевич, Г. (2005). *Неопубліковані гуцульські п'єси*. Літ. ред. І. Денисюк. 312 с. Луцьк:
- Черкаський, Л. (2003). *Українські народні музичні інструменти*. 264 с. Київ.
- Якуб'як, Я. (1990). Аналіз музичних творів (Музичні форми). Ч. I. 208 с. Тернопіль.
- Яремко, Б. (1989). Фіксація народновиконавської аплікатури (на прикладі бойківської пищавки). *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: збірник наукових праць*. С. 41–44. Київ.
- Яремко, Б. (1994). *Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття*. Дис. ... канд. мист.: 17.00.03. 195 с. Київ.
- Яремко, Б. (1997). *Уторопські сопілкові імпровізації. Навчальний посібник із нотними транскрипціями і аудіозаписом*. 107 с. Рівне.
- Яремко, Б. (2003). *Етноінструментознавство. Навчальний посібник*. 188 с. Рівне.
- Яремко, Б. (2005). Творчий портрет скрипаля Василя Пожоджука. *Студії мистецтвознавчі*. № 8 (12). С. 93–102. Київ.
- Яремко, Б. (2007). Гуцульський скрипаль Василь Вардзарук («Якобишин») і його послідовники. *Етномузика*. Ч. 3. С. 57–66. Львів.
- Яремко, Б. (2008). Скрипаль Кирило Линдюк («Вітишин») – лідер космацько-шепітської традиції. *Етномузика*. Ч. 5. С. 91–99. Львів.
- Яремко, Б. (2009). Трембіта як пам'ятка духовної культури гуцулів. Проблеми етномузикології. Збірник наукових статей. Вип. 4. С. 69–74. Київ.
- Яремко, Б. (2010). Реконструкція «пантеону» скрипалів космацько-шепітської традиції. *Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (29–30 жовтня 2010 р.)*. С. 261–265. Харків.
- Яремко, Б. (2011). Штрихи до творчого портрета лідера-скрипаля Юрія Книшука («Штудера»). *Вісник львівського університету. Серія мистецтвознавство*. No 10. С. 165–172. Львів.
- Яремко, Б. (2014). *Сопілкова музика гуцулів*. 179 с. Львів.

- Яремко, Б. (2018). Носій космацької скрипкової традиції Дем'ян Линдюк («Попиччин»): штрихи до творчого портрету. *Етномузика*. Ч. 14. С. 132–141. Львів.
- Яремко, Б. (2019). Життєдіяльність Івана Лабачука в контексті гуцульської традиційної інструментальної музики. *Вісник львівського університету*. Серія мистецтвознавство. Вип. 20. С. 119–132. Львів.
- Ярмола, В. (2007а). Фонозаписи скрипкової музики волинсько-рівненського Полісся. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної Музичної Академії України 199 ім. П. Чайковського*. Серія: Мистецтвознавство. № 1 (18). С. 111–117. Тернопіль–Київ.
- Ярмола, В. (2007б). Навчальний процес у становленні поліських музикантів-скрипалів. *Етномузика*. Ч. 3. С. 114–118. Львів.
- Ярмола, В. (2008). Народні музиканти про поліську скрипкову культуру: польове дослідження за питальником Климента Квітки. *Етномузика*. Ч. 4. С. 83–101. Львів.
- Ярмола, В. (2011). Традиції ансамблевого виконавства в музичній культурі Рівненсько-Волинського Полісся. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. Вип. 10. С. 180–193. Львів.
- Ярмола, В. (2014). *Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся*. 234 с. Львів.
- Ярмола, В. (2016). „Паход” – локальний жанр західнополіської інструментальної музики. *Етномузика*. Ч. 12. С. 25–42. Львів.
- Ярмола, В. (2017). Крутак у західнополіській інструментальній традиції: матеріали до вивчення. *Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*. С. 231–245. Львів.
- Bartók, B. (1925). *Das Ungarische Volkslied: Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien*. 236 s. + 88 s. Berlin, Leipzig.

- Bartók, B. (1948). Az ügynevezett bolgár ritmus. *Bartók Béla válogattott zenei írásai*. P. 40–44. Budapest.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2007). Wpływy wołoskie w folklorze muzycznym Karpat ze szczególnym uwzględnieniem Rusińskiej wsi Osturnia – przyczynek do rozważań. *Wołoskie dziedzictwo Karpat*. S. 51–68. Czeski Cieszyn.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2011). O uchwytnych zapożyczeniach i ich chronologii w tradycji muzycznej Hucułów. *Huculszczyzna w badaniach młodych naukowców*. S. 213–228. Kraków.
- Bodnarescul, L. (1904). Einige Weicnachts- und Neujahr Breuche der Rumaenen. «*J. d. B. L. M.*». S. 4, 49. Czerniowce.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2014). *Kolędowanie na Huculszczyźnie*. 562 s. Kraków.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2016). The Function and genesis of the musical instrument “trombita” with special focus on the hutsul region. *Balcanica Posnaniensia. Acta et studia*. XXIII. S. 187–196. Poznań.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2021). Związki tradycyjnej muzyki wokalne wołochów między Karpatami a Bałkanami w kontekście historycznych migracji wołoskich. *Balcanica posnaniensia XXVIII/1 Lus Valachicum II*. S. 321–362. Poznań.
- Dahlig, E. (2001). *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*. 220 s. Warszawa.
- Gołębiowski, L. (1831). *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach*. 339 s. Warszawa.
- Hacquet, B. (2001). Najnowsze podróże przyrodniczo-polityczne po Karpatach Dackich i Sarmackich, zwanych również Północnymi, w latach 1791–1793. *Dawne Pokucie i Huculszczyzna w opisach cudzoziemskich podróżników*. Wybór tekstów z lat 1795–1939. S. 15–22. Warszawa.
- Harasymczuk, R. W. (1939). *Tańce huculskie*. 349 s. Lwów.
- Kaindl, R. F. (1894). *Die Huzulen. Ihr Leben, ihre Sitten und ihre Volksüberlieferung geschildert*. 130 s. Wien.
- Kaindl, R. (1896). Pasterstwo i wierzenia pasterskie u Hucułów. *Lud*. T. 2. S. 201–210. S. 201–210. Lwów.

- Kolberg, O. (1970). Rus Karpacka: Obraz etnograficzny. Cz. 1. *Dziela wszystkie*. T. 54. 335 s. Wrocław – Poznań.
- Kolberg, O. (1971). Rus Karpacka: Obraz etnograficzny. Cz. 2. *Dziela wszystkie*. T. 55. 568 s. Wrocław – Poznań.
- Kolberg, O. (1888). *Pokucie. Obraz etnograficzny*. Tom III. 245 s. Kraków.
- Kondracki, M. (1935). Muzyka Huculszczyzny. *Muzyka Polska*. № 7 (kwartalnik). S. 186–202. Warszawa.
- Lipiński, K. Zaleski, W. (1833). *Muzyka do pieśni polskich I ruskich ludu galicyjskiego zebranych I wydanych przez Wacława z Oleska*. Do śpiewu i na fortepian ułożył K. Lipiński. 184 c. Lwów.
- Lukashenko, L. (2023). The Traditional Winter Repertoire of Rivne Polissia in Viktor Kovalchuk’s Recordings: Genre and Typological Characteristics. *Culture and Arts in the Modern World*. Issue 24. Collection of Scientific Papers. S. 168–184. Kyiv.
- Mierczyński, S. (1965). *Muzyka Huculszczyzny / Przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Stęszewski*. 200 s. Kraków.
- Nahachewsky, A. (2008). *Ukrainian Dance: from village to stage*. Edmonton.
- Nahachewsky, A. (2012). *Ukrainian Dance: a cross-cultural approach*. 275 s. North Carolina and London.
- Pawliw, J. (2021a). Taniec hucułka w interpretacjach skrzypków trzech pokoleń. Część 1. *Pismo Folkowe*, 157 (6, 2021). S. 9 – 11. Lublin.
- Pavliv, Y. (2021b). An attempt of performance and textological research of “Hutsulka” (on the material of the oldest audio recording). *Res Humanitariae*. Vol. 29/2021. (Online). P. 199–213. Klaipeda. URL: <https://e-journals.ku.lt/journal/RH/article/2676/file/pdf> Дата звернення: 29.05.2023.
- Pawliw, J. (2022). Taniec hucułka w interpretacjach skrzypków trzech pokoleń. Część 2. *Pismo Folkowe* 158–159 (I–II/2022). S. 9 – 12. Lublin.
- Sawicki, L. (1911). Wędrowki pasterskie w Karpatach. *Spraw.* Nr. 6. S. 79–106. Warszawa.
- Schneider, J. (1899). Z kraju Hucułów. *Lud*. T 5. S. 57–62. Lwów.

- Sliužinskas, R. (2020). Tradicinių muzikos instrumentų ir instrumentinės muzikos istorinė terminija. *Res Humanitariae*. T. 28. P. 23–42. Klaipėda.
- Szczepańska, M. (1933). Z folkloru muzycznego w XVII wieku. *Kwartalnik Muzyczny*. Zeszyt 17–18 i odbitka. Warszawa.
- Wagilewicz, J. (1844). O mieszkańcach wschodniej części gór Karpackich. *Przegląd naukowy*. T. 4, № 28. S. 16–27. Warszawa.
- Vahylevič, J. (1838). Huculové, obyvatelé východního pohoří Karpatského. *Časopis Českého Museum*. Sv. 4. S. 475–498. Praha.
- Vahylevič, J. (1839). Huculové, obyvatelé východního pohoří Karpatského. *Časopis Českého Museum*. Sv. 1. S. 45–68. Praha.
- Wajgiel, L. (1887). O Huculach. Zarys etnograficzny. *Pamiętnik Towarzystwa Tatrańskiego* T. XI. S. 49–86. Kraków.
- Witwicki, S. (1863). *Rys historyczny o Huculach*. 134 s. Lwów.
- Witwicki, S. (1876). Huculy. *Pamiętnik Towarzystwa Tatraskiego*. T. 1. Cz. 2. S. 73–86. Kraków.
- Witwicki, S. (1877). Zwyczaje, przesady i zabobony Huculów. *Pamiętnik Towarzystwa Tatrańskiego* T. 2. S. 76–82. Kraków.
- Zinkiv, I. Terskyi S. Archaeological musical instruments from the territory of Galicia-Volhynia state as part of Slavic instruments of the X – XIV centuries. *East European Historical Bulletin*. 22, 2022. pp. 8–23. DOI 10.24919/2519-058X.22.253745 (WOS).

## СПИСОК АВДІОВІЗУАЛЬНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдіоальбом 1951 р. «Music of the Ukraine», виданий студією «Folkways Records» – vinyl album (США)<sup>111</sup>.

<sup>111</sup> Авдіоальбом «Music of the Ukraine» студії «Folkways Records», vinyl album (США, 1951) записано в Україні: URL: <https://youtu.be/2W11KzaRxlA>.

2. Авдіоальбом 1963 р. «Гуцульщина в пісні і музиці» українського гуцульського товариства «Черемош» під управою Дмитра Сороханюка і Дмитра Ткачука (Ukrainian Hutsul Society, Філадельфія, США<sup>112</sup>);
3. Авдіоальбом 1978 р. «Івано-Франківська область» серії «Українська троїста музика» Всесоюзної фірми «Мелодія» із записами провідних гуцульських традиційних інструменталістів середини ХХ століття;
4. Авдіозаписи від гуцульських інструменталістів, здійснені Зеновією Штундер (1960-ті рр.), Любомиром Кушликом (1970-ті– 2020 рр.), Б. Яремком (1977–2019 рр.), Б. Луканюком, Б. Котюком (1990-ті рр.), І. Федун (2000–2020 рр.), Юрієм Рибакком (2006 р.) і задепоновані в архіві ПНДЛІМЕ ЛНМА ім. М. Лисенка;
5. Авдіозаписи з власних архівів Михайла Тимофіїва (1975 р.), Б. Яремка і Богдана Луканюка (1990-ті рр.), Івана Соколюка (2005–2019-ті рр.); відеозаписи з домашніх архівів Олександри Линдюк (2003 р.), Володимира Сінітовича (1990-і рр.), Остапа Костюка (2000-ні рр.), Миколи Ткачука (2005 р.);
6. Авдіоальбоми «Космацькі музики» Олександри Турянської (2004), «Уторопські сопілкові імпровізації» (1997) і «Скрипаль Кирило Линдюк» Б. Яремка (1996, 2010), «Магія гуцульських мелодій» Валентина Мороза (2010);
7. Авдіо- та відеозаписи, які від 2010 р. здійснював дисертант в експедиційно-польових умовах (близько 1200 одиниць музики та понад 60 інтерв'ю).

---

<sup>112</sup> Авдіоальбом долучений до фотоальбому «Гуцульщина. Перлина Українських Карпат», виданого під редакцією Уляни Старосольської українським гуцульським товариством «Черемош» у Філадельфії (1998).



# ДОДАТКИ

1.

Serbyn <sup>7)</sup>. 443. (66). Jasienów polny.

The musical score for 'Serbyn 7)' is written on five staves in a single system. It is in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with frequent triplets. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The second and third staves contain the main melodic line with various ornaments and slurs. The fourth and fifth staves continue the melody, ending with a final cadence. The piece is identified as 'Jasienów polny'.

<sup>7)</sup> Tańczony w trzecie święto Wielkiejnocy. Biorą się parobcy za ręce stawając długim pasem w rzędzie, a krajnyj (przodownik, a brzęga) trzymający w wolnej ręce buczonek (pałeczkę) pokazuje im obroty i nimi kieruje. Tańczą go podobnie jak Arkana, lubo spokojniej.

2.

Arkan. <sup>1)</sup> 446. (69). Bełętuja.

The musical score for 'Arkan 1)' is written on three staves in a single system. It is in the key of D major (one sharp) and common time (C). The melody is simple and consists of quarter and eighth notes. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second and third staves continue the melody. The piece is identified as 'Bełętuja'.

446. Aj arkan, arkanoczku,  
zawedy koni(a) w dolnoczku.  
Naj si konyk popaseje  
a arkan sy potriseje.

<sup>1)</sup> Arkan bukowiński bywa z prysindami, figurami, wyrzucaniami nóg.

3.


**Arkan. 458. (74). Horodenka.**



**459. Arkan bidny,  
pojas sribny,  
fota zolota,  
szkoda do bolota.**


**460. Arkan birka,  
pojas szkirka,  
jawir zelenehki  
to jeji mylenkij.**

4a.

252  $\frac{2}{4}$  

4б.

Инвариант                      Вариант 1                      Вариант 2



Вариант 3                      Вариант 4

5.

151

Arkan bukowiński, rumuński  
(Bystrzec), [Mikola Proroczuk 1. 60]

(flojera)

Musical score for 'Arkan bukowiński, rumuński' (Bystrzec), [Mikola Proroczuk 1. 60]. The score is for a flöjta (flute) and consists of two systems of staves. The first system has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as 'Moderato'. The melody is written in a single line with various ornaments and dynamics. The second system continues the melody and includes a double bar line at the end.

6a.

Musical score for '13. Арган.' (Organ). The score is for an organ and consists of four systems of staves. The tempo is marked as 'Moderato'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, and *ff*, and features complex rhythmic patterns and ornaments. The piece concludes with a double bar line.

66.

Musical score for '28. Арган.' (Organ). The score is for an organ and consists of two systems of staves. The tempo is marked as 'Moderato'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamics such as *f* and *p*, and features complex rhythmic patterns and ornaments. The piece concludes with a double bar line.

(Мельодії від 15--28 грав Проць Габорак з Брустур.)

6B.

Allegro vivo. 14. Волоська.

7.

158  
Arkań pózulejszy  
[Zabls Hoin, Jan Kureluk Gawelluk I. 45] [skrypcje]

159  
Arkań  
(Zabls) [skrypcje, fujarka, cymbaly, perkusja]

$\text{♩} = 152$

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff is also in treble clef and contains a similar melodic line, often in harmony with the top staff. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff is also in treble clef and contains a similar melodic line, often in harmony with the top staff. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff is also in treble clef and contains a similar melodic line, often in harmony with the top staff. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

155

Arkan  
[Jablonica]

[skrzypce]

156

Arkan  
(Mikuliczyn, kapela Dmytro Zacharczuka I, 92)

[skrzypce, fujarka, cymbaly,  
perkusja]

157

Arkan niski  
[Zabie Hela, Jan Kureluk Gaweluk I. 45]

[skrzypce]

Musical score for 'Arkan niski' in 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff is the melody, featuring eighth and sixteenth notes with various ornaments. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

9.

152

Arkan  
(Hryniawa, Tanasij Sirańczuk I. 38), [skrzypce, Oleksy Brestuk I. 35, cymbaly, Semen Duleńczuk, perkusja] [skrzypce, cymbaly, perkusja]

♩-160

Musical score for 'Arkan' in 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff is the melody, featuring eighth and sixteenth notes with ornaments. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. The score includes dynamic markings like 'b' and '(h)'.



Musical score for three systems. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The music features various ornaments and dynamic markings.

10.

154

Arkan

(Kosmacz), [Wasy] Pożodzluk l. 28, skrzypce, Demian Leniuk, fujarka, Hnat Holowczuk, cymbaly] skrzypce, fujarka, cymbaly, [perkusja]

$\text{♩} = 160$

Musical score for a piece titled "Arkan". It includes a tempo marking of quarter note = 160. The score is arranged in two systems, each with four staves: two treble clef staves and two bass clef staves. The music is complex, featuring many ornaments and dynamic markings.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff is also a treble clef with the same key signature and time signature, containing a similar melodic line with some notes marked with a fermata. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is also a treble clef with the same key signature and time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is also a treble clef with the same key signature and time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score system 1, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features various notes, rests, and ornaments. A handwritten 'K.' is visible above the second staff.

Handwritten musical score system 2, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with various notes, rests, and ornaments. A handwritten 'K.' is visible above the second staff.

*Moderato*

532

*Moderato*

533

*Allegro*

534

*Andante*

535

*Andante*

536

*Andante*

537

538 *Moderato*

Musical notation for measures 538-542. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 9/4. The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lower staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 9/4 time signature. The tempo marking 'Moderato' is written above the first staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'w' (accrescendo) and 'f' (forte).

539 *Moderato*

Musical notation for measures 539-543. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lower staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The tempo marking 'Moderato' is written above the first staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'w' (accrescendo) and 'f' (forte).

540 *Moderato*

Musical notation for measures 540-544. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lower staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The tempo marking 'Moderato' is written above the first staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'w' (accrescendo) and 'f' (forte).

541 *Moderato*

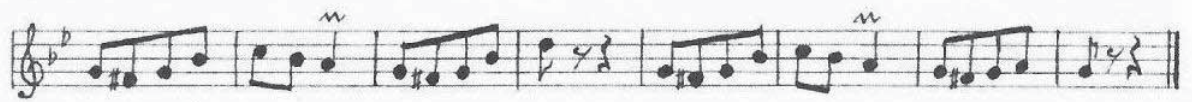
Musical notation for measures 541-545. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The lower staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The tempo marking 'Moderato' is written above the first staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'w' (accrescendo) and 'f' (forte).

542 *Moderato*

Musical notation for measures 542-546. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The lower staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The tempo marking 'Moderato' is written above the first staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'w' (accrescendo) and 'f' (forte).

543 *Moderato*

Musical notation for measures 543-547. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The lower staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The tempo marking 'Moderato' is written above the first staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'w' (accrescendo) and 'f' (forte).



*Andante*



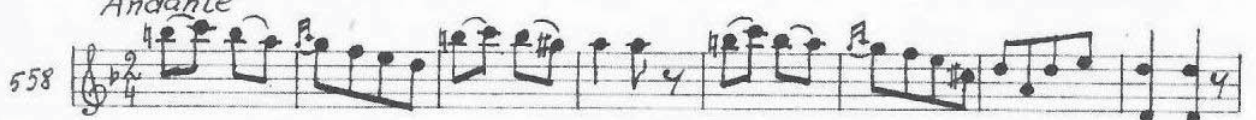
*Andante*



*Andante*



*Andante*



*Andante*



*Allegretto*



Musical score for measures 558-561. The score is written for two staves in G major, 2/4 time. Measures 558-561 feature a melodic line with trills (tr.) and ornaments (w) and a supporting bass line. The key signature has one sharp (F#).

*Andante*

561

Musical score for measure 561. The score is written for one staff in G major, 2/4 time. The measure contains a melodic line with an ornament (w) and a bass line. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measure 562. The score is written for one staff in G major, 2/4 time. The measure contains a melodic line with an ornament (w) and a bass line. The key signature has one sharp (F#).

*Andante*

562

Musical score for measure 562. The score is written for one staff in G major, 2/4 time. The measure contains a melodic line with ornaments (w) and a bass line. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measure 563. The score is written for one staff in G major, 2/4 time. The measure contains a melodic line with ornaments (w) and a bass line. The key signature has one sharp (F#).

*Andante*

563

Musical score for measure 563. The score is written for one staff in G major, 2/4 time. The measure contains a melodic line with ornaments (w) and a bass line. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measure 564. The score is written for one staff in G major, 2/4 time. The measure contains a melodic line with ornaments (w) and a bass line. The key signature has one sharp (F#).

*Moderato*

564

Musical score for measure 564. The score is written for one staff in G major, 2/4 time. The measure contains a melodic line with ornaments (w) and a bass line. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measure 565. The score is written for one staff in G major, 2/4 time. The measure contains a melodic line with ornaments (w) and a bass line. The key signature has one sharp (F#).

*Allegretto*

564<sup>F</sup>

Musical score for the first system, measures 564-568. It consists of five staves of music in treble clef, key of F major (one sharp), and 2/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. There are repeat signs at the beginning and end of the system.

*Allegretto*

564<sup>E</sup>

Musical score for the second system, measures 564-568. It consists of four staves of music in treble clef, key of E major (two sharps), and 2/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. There are repeat signs at the beginning and end of the system.

*Andante*

564<sup>E</sup>

Musical score for the third system, measures 564-568. It consists of three staves of music in treble clef, key of E major (two sharps), and 4/4 time signature. The music features a melodic line with quarter and eighth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. There are repeat signs at the beginning and end of the system.



12.

# АРКАН

Скрипка-соло

Виконав Іван Менюк (1910-1984)  
Записав Михайло Тимофіїв 22.08.1975  
Транскрибував Ярема Павлів

**AR** **a** **a**

$\text{♩} = 192$

**r** **r** **r1** **kad.**

**AR** **a** **a**

13

**r** **r** **r1** **kad.**

17

**BR** **b** **b** **b1** **b**

25

**r** **r** **r1** **kad.**

33

**AR** **a** **a1**

41

**r** **r** **r1** **kad.**

45

AR

a

a

53

r

r

r1

kad.

57

BR

b

b

b1

b

65

r

r

r1

kad.

73

13.

# АРКАН

Скрипки

Народний оркестр села Брустури (1970 рр.)  
Іван Лабачук, Іван Соколюк - (скрипки)  
. Запис фірми "Мелодія"  
Транскрипція Яреми Павліва

**R**  $\text{♩} = 192$  **r** **r** **r1** **kad.**

**AR** **a** **a**

**r** **r** **r1** **kad.**  
*poco a poco accel.*

**BR**  $\text{♩} = 120$  **b** **b** **b1** **b**

**r** **r** **r1** **kad.**  
*poco a poco accel.*

**AR**  $\text{♩} = 208$

**r** **r** **r1** **kad.**

A1CC1

a1

a1

c

*poco a poco accel.*

49

c1

c

kad.

55

A2R1

61

65

AR

♩ = 224

73

77

DD1

d

d1

d

kad.

85

AER

a

e

a

e

93

101 **r** **r** **r1** **kad.**

Musical staff 101: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various ornaments. Above the staff, the letters 'r', 'r', 'r1', and 'kad.' are placed above specific notes. The 'r' and 'r1' are above notes with trills. The 'kad.' is above a note with a mordent. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

**AR**

109

Musical staff 109: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various ornaments. Above the staff, the letters 'AR' are placed above the first two notes. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

113

Musical staff 113: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with trills. Above the staff, the letter 'tr' is placed above two notes. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

117

Musical staff 117: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various ornaments. Above the staff, the letters 'tr' and 'kad.' are placed above two notes. The staff ends with a double bar line and repeat dots. Below the staff, there are two first endings marked '1' and '2' with horizontal lines above them.

# АРКАН

Виконав Кирило Линдюк (2003 р., с. Люча)

Записав Богдан Яремко

Транскрибував Ярема Павлів

## "На міру" ♩ = 132

Musical notation for the first measure of "На міру". It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The note is a dotted quarter note G4 with a forte (*fz*) dynamic marking.

**AR a**

Musical notation for measures 2-5. Measure 2 starts with a forte (*fz*) dynamic. The piece features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including trills and slurs. The key signature remains G major.

**r**

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 starts with a forte (*fz*) dynamic. The notation includes trills and slurs. Below the main staff, there are two smaller staves showing detailed fingering for the right hand.

**kad.**

Musical notation for measures 11-13. Measure 11 starts with a forte (*fz*) dynamic. The notation includes a trill and a slur. Below the main staff, there is a smaller staff showing detailed fingering for the right hand.

**AA1R a**

♩ = 152

Musical notation for measures 14-17. Measure 14 starts with a forte (*fz*) dynamic. The tempo increases to 152 beats per minute. The notation includes trills and slurs. Below the main staff, there is a smaller staff showing detailed fingering for the right hand.

**a**

18

**a1**

**r**

22

**r**

**r1**

**kad.**

27

**kad.**

**BR**

**b** ♩ = 160

30

**b**

**b1**

34

**b2**



AA1R

38 **r**

42 **r1**

AA1R

46 **a**

50 **a**

54 **r**

59 **kad.**

15.

# АРКАН

Скрипка у складі капели

виконав Микола Сіреджук 2004 р.

під час запису аудіоальбому

"Космацькі Музики" (доріжка 4)

Партію скрипки транскрибував Ярема Павлів

AR a  $\text{♩} = 72$

7 r r1 kad.

AR a a r

13 r r1 kad.

19 r r1 kad.

BR b *poco a poco accel.* b btr b1

25 r r

33 r1 kad.

37

**BR** **b** **b** **btr** **b1**

41  $\text{♩} = 108$

**r** **r** **r1** **kad.**

49

**CR** **c** **c** **c1** **gliss.** **gliss.**

57  $\text{♩} = 144$

**r** **r** **r1** **kad.**

65

**CR** **c** **c** **c1** **gliss.** **gliss.**

73

**r** **r** **r1** **kad.**

81

**A1R1** **a1** **a1** **r** **r**

89  $\text{♩} = 184$

*sf*

**r1** **kad.** **a1** **a1 gliss.**

97

105 **r** gliss. **r** *tr* **r1** *tr* **kad.**

Musical staff 105-112: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various ornaments. Above the staff, the letters 'r', 'r', and 'r1' are placed above specific notes. Above the final measure, the word 'kad.' is written above a double bar line. Trills are indicated by 'tr' above notes. A glissando is indicated by 'gliss.' above the first measure.

**AR a** **a** **r** **r**

113 ♩ = 192 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Musical staff 113-120: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with trills. Above the staff, the letters 'a', 'a', 'r', and 'r' are placed above specific notes. Trills are indicated by 'tr' above notes. A tempo marking '♩ = 192' is present at the beginning of the staff.

121 **r1** **kad.**

Musical staff 121-124: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes. Above the staff, the letters 'r1' and 'kad.' are placed above specific notes. A double bar line is at the end of the staff.

**AR a** **a** **r** **r** **r1**

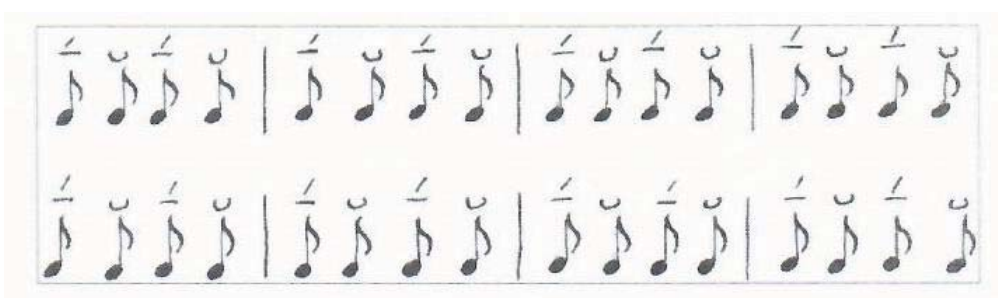
125 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Musical staff 125-132: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with trills. Above the staff, the letters 'a', 'a', 'r', 'r', and 'r1' are placed above specific notes. Trills are indicated by 'tr' above notes.

134 **kad.**

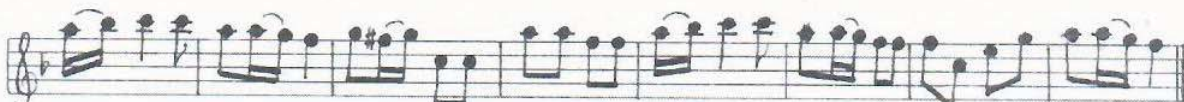
Musical staff 134-137: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes. Above the staff, the word 'kad.' is placed above a double bar line. A double bar line is at the end of the staff.

16.

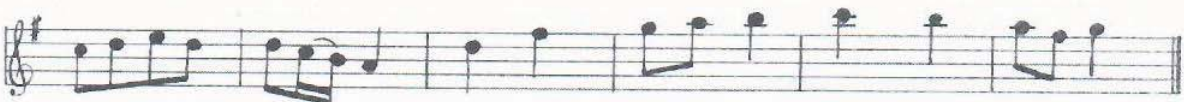
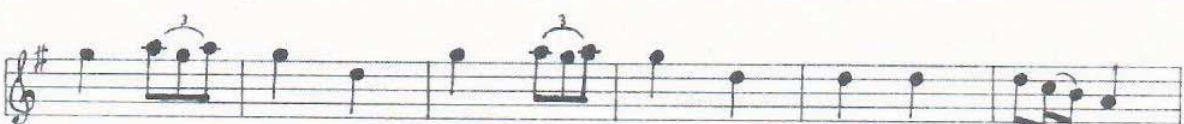




*Allegro*



*Allegro*



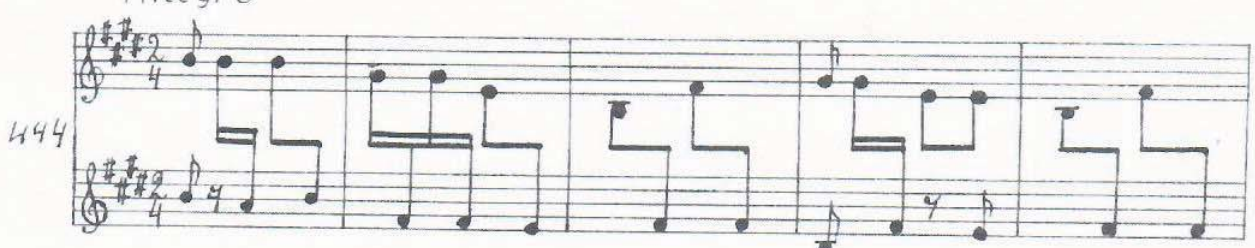
*Allegro*



*Allegro*



*Allegro*



Musical notation for measures 443 and 444. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is written in two staves. Measure 443 features a descending eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Measure 444 continues this pattern with some rests.

*Vivo*

445

Musical notation for measures 445 and 446. The key signature is two sharps. The time signature is 2/4. Measure 445 shows a descending eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Measure 446 continues this pattern with some rests.

Musical notation for measures 447 and 448. The key signature is two sharps. The music is written in two staves. Measure 447 features a descending eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Measure 448 continues this pattern with some rests.

*Allegro*

446

Musical notation for measures 446 and 447. The key signature is two sharps. The time signature is 2/4. Measure 446 shows a descending eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Measure 447 continues this pattern with some rests.

Musical notation for measures 448 and 449. The key signature is two sharps. The music is written in two staves. Measure 448 features a descending eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Measure 449 continues this pattern with some rests.

*Allegro*

447

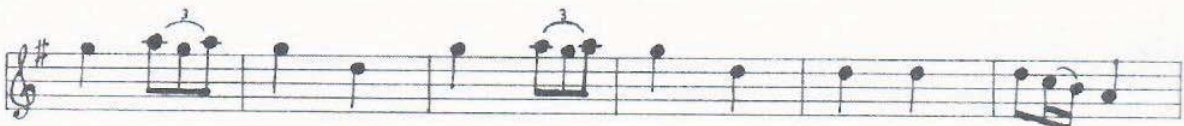
Musical notation for measures 447 and 448. The key signature is two sharps. The time signature is 2/4. Measure 447 shows a descending eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Measure 448 continues this pattern with some rests.



*Allegro*



*Allegro*



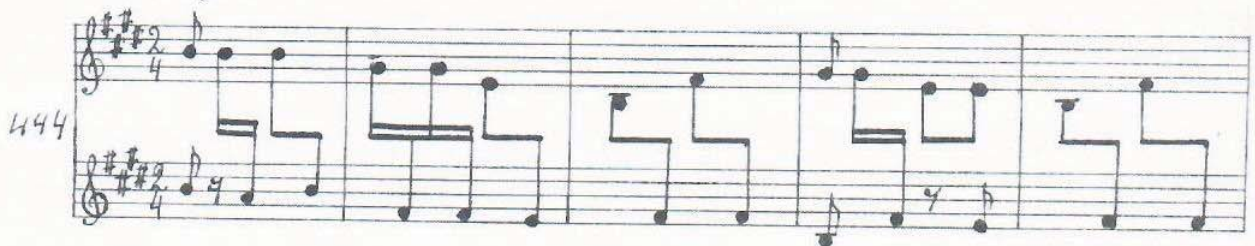
*Allegro*



*Allegro*



*Allegro*







## ГУЦУЛКА

## РАРИТЕТНІ МЕЛОДІЇ ВІД ІВАНА СОКОЛЮКА З БРУСТУРІВ

Скрипка-соло

Виконав Іван Соколюк 2017 р.

(с. Ковалівка)

Транскрибував Ярема Павлів

"На міру"

♩ = 160

Musical notation for the introduction of "На міру". It consists of two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 160. The melody is simple and rhythmic, with a few rests.

## Коломийковий розділ

## Епізод "Гуцулки"

T1

Musical notation for the first system of the "Коломийковий розділ". It consists of two staves in G major and 2/4 time. The melody is more complex, featuring triplets and slurs. Fingering numbers (0, 1, 2, 3) are indicated above the notes. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

T1.1

Musical notation for the second system of the "Коломийковий розділ". It consists of two staves in G major and 2/4 time. The melody continues with slurs and accents. Fingering numbers (10) are indicated above the notes. The bass line continues with harmonic support.

**T1.tr**

18 *tr*

18

23 *tr*

23

**T1.tr**

26 *tr*

26

30

30

**T2**

34

34

38 *tr*

38

**T2.v**

42

42

46

gliss.

46

**T3**

50

50

54

54

**T3.1**

58

58

62

62

**T4**

66

66

Detailed description: This system contains measures 66 to 69. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp, providing a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

70

70

**T4.1**

Detailed description: This system contains measures 70 to 74. It includes a section labeled 'T4.1' in a box. The notation continues with similar melodic and accompaniment patterns as the previous system, featuring slurs and trills.

75

75

Detailed description: This system contains measures 75 to 77. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, and the accompaniment remains consistent with the previous measures.

78

78

Detailed description: This system contains measures 78 to 81. The notation concludes the T4 section with a final melodic phrase and accompaniment.

**T5**

82

82

Detailed description: This system contains measures 82 to 85. The upper staff begins with a triplet of eighth notes. The notation continues with melodic and accompaniment lines.

86

86

Detailed description: This system contains measures 86 to 89. It features a triplet of eighth notes in the upper staff and continues the melodic and accompaniment patterns.

**T5.v**

90

90

94

94

**T6**

98

98

102

102

**T6.v**

106

106

110

110

**T7**

114

118

**T7.v**

122

126

**T8**

130

134

**T8.v**

138

138

142

142

**T8.k**

146

146

*tr*

150

150

**T8.k1**

154

154

*tr*

158

158



**T9**

162

162

166

166

**T9.1**

170

170

174

174

**T10**

178

178

182

182

**T10.v**

186

186

190

**T11**

194

194

198

**T11.1**

202

202

206

**T12**

210

214

**T12.v**

218

222

**T13**

226

230

gliss.

**T13.v**

234

234

238

**T14**

242

246

**T14.1**

250

254

**T15**

258

258

262

262

**T15.1**

266

266

270

270

**T6.1**

274

274

278

278

**T6.2**

282

282

286

286

**Епізод "Перехід на козак"****T16**

290

290

294

294

**T16.1**

298

298

302

302

**T17**

306

306

310

310

**T17.1**

314

314

3

318

318

**T18**

322

322

3

326

326

**T18.v**

330

330

334

334

**Козачково-волошковий розділ  
Епізод "Перший козак"**

**Предикт**

338

338

**T19**

340

340

344

344



**T20**

348

348

Musical notation for T20, measures 348-351. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. A 'V' marking is present above the first measure of the top staff.

352

352

Musical notation for T20, measures 352-355. The top staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the accompaniment. 'V' markings are present above the first and last measures of the top staff.

**T21**

356

356

Musical notation for T21, measures 356-359. The top staff features eighth and sixteenth notes with accents and slurs. The bottom staff continues the accompaniment. 'V' markings are present above the first, second, and fourth measures of the top staff.

360

360

Musical notation for T21, measures 360-363. The top staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the accompaniment. 'V' markings are present above the first, second, and third measures of the top staff.

**T20.1**

364

364

Musical notation for T20.1, measures 364-367. The top staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the accompaniment. 'V' markings are present above the first, second, and fourth measures of the top staff.

368

368

Musical notation for T20.1, measures 368-371. The top staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the accompaniment. 'V' markings are present above the first, second, and fourth measures of the top staff.

**T21**

372

372

376

376

**T21.1**

380

380

384

384

**T22**

388

388

392 *tr*

392

**T22.1**

396

396

400 *tr*

400

**Предикт**

404 *tr* gliss. *tr*

404

**T23**

408 *tr*

408

412

**Перехід**

416

**T20.1**

**Епізод "Другий козак"**

418

422

**T20.v**

426

430

Перехід

Musical notation for measures 434-435. The top staff (treble clef) shows a melodic line starting with a glissando (gliss.) and a fermata over the final note. Fingerings 1, 1, 1, 2 are indicated. The bottom staff (bass clef) shows a corresponding bass line with a glissando and a fermata. A dashed line indicates a sustained pitch level.

Musical notation for measures 436-437. The top staff (treble clef) features a melodic line with glissandos (gliss.) and various ornaments (V, ^). Fingerings 2, 2, 1, 1, 2 are shown. The bottom staff (bass clef) provides a bass line with a glissando and a fermata. A dashed line indicates a sustained pitch level.

**T23.1**

Musical notation for measures 440-441. The top staff (treble clef) shows a melodic line with glissandos (gliss.) and ornaments (V, ^). Fingerings 2, 2 are indicated. The bottom staff (bass clef) shows a bass line with a glissando and a fermata. A dashed line indicates a sustained pitch level.

Musical notation for measures 444-445. The top staff (treble clef) features a melodic line with glissandos (gliss.) and ornaments (V, ^). The bottom staff (bass clef) shows a bass line with a glissando and a fermata. A dashed line indicates a sustained pitch level.

**T24****Епізод "Перехід на волошки"**

448

1 gliss. 2 4 4

gliss.

tr.

V V

452

1 2 4 4

gliss.

V V V

**T25**

456

V 0 V V

460

V 0 V V

**T26**

464

V V V V

468

3 V V V

468

V V V V

**T27**

472

Musical notation for T27, measures 472-475. The first system shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various ornaments and accents. The second system shows the bass clef accompaniment with a similar rhythmic pattern.

476

Musical notation for T27, measures 476-479. The first system continues the treble clef melody with more ornaments and accents. The second system shows the bass clef accompaniment.

**T27.1**

480

Musical notation for T27.1, measures 480-483. The first system shows the treble clef melody with a key signature change to two sharps (F# and C#). The second system shows the bass clef accompaniment.

484

Musical notation for T27.1, measures 484-487. The first system continues the treble clef melody. The second system shows the bass clef accompaniment, ending with a double bar line and a key signature change to three sharps (F#, C#, and G#).

**T28****Епізод "Волошки"**

488

Musical notation for T28, measures 488-491. The first system shows a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#). The melody features eighth notes with slurs and accents. The second system shows the bass clef accompaniment.

492

Musical notation for T28, measures 492-495. The first system continues the treble clef melody. The second system shows the bass clef accompaniment, ending with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

**T28.1**

496

496

500

500

**T29**

504

504

508

508

**T29.v**

512

512



516

**T30**

520

524

**T30.1**

528

532

532

**T31**

536

536

540

540

**T31.v**

544

544

548

548

**T32**

552

552

556

556

**T32.1**

560

560

gliss.

gliss.

564

564

**T33**

568

568

572

572

576

576

580

580

gliss.

584

584

3

**T34**

588

Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes with accents and slurs. The bass line includes a trill (tr) and fingerings (0, 4, 0, 4, 0). A 'V' marking is above the final measure.

**T35**

592

Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with slurs and accents. The bass line features a triplet of eighth notes.

596

Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The melody includes slurs, accents, and a 'V' marking. The bass line has a triplet of eighth notes and fingerings (4, 0, 4).

**T35.v**

600

Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The melody features slurs, accents, and a trill (tr). The bass line has a triplet of eighth notes.

604

Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The melody includes slurs, accents, and a 'V' marking. The bass line has a triplet of eighth notes.

**T36**

608

Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The melody features slurs, accents, and 'V' markings. The bass line has a triplet of eighth notes.

611

3

**T36.k**

615

615

Musical score for measures 611-614. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 611. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#), providing harmonic support.

619

619

Musical score for measures 615-618. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps. It contains melodic lines with various ornaments and slurs. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps.

**T35.v1**

623

623

Musical score for measures 619-622. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings like *v* and *tr*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps.

627

627

Musical score for measures 623-626. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps. It features a melodic line with slurs and accents. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps.

**T35.v2**

631

631

Musical score for measures 627-630. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps. It includes dynamic markings like *v*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps.

635

635

**Перехід**

639

639

**T36**

641

641

645

645

**T26.v**

647

647

651

651

gliss.

gliss.

**Перехід**

655

655

**T36.v**

657

657

gliss.

gliss.

661

661

gliss.

**T37**

664

664

668

**T38**  
672

676

**Перехід**  
680

682



**T39****Епізод "Мелодії до завершення"**

684

684

688

688

**T40**

692

692

696

696

gliss.

gliss.

**T41**

700

700

704

704

**Кода**

708

710

21.

# В'ЯЗАНКА ГУЦУЛЬСЬКИХ МЕЛОДІЙ ГУЦУЛКА

Скрипка у складі капели

Виконав Микола Сіреджук 2004 р.  
під час запису аудіоальбому  
"Космацькі музики" (доріжка 10),  
Теми 16 - 20 транскрибовано  
і долучено з іншої версії "Гуцулки"  
("В'язанки танцювальних мелодій",  
доріжка 18 того ж аудіоальбому).  
Партію скрипки транскрибував  
Ярема Павлів.

**"На міру"**

♩ = 198

**Т<sub>1</sub> Коломийковий розділ Епізод "Гуцулки"**

T<sub>2</sub>  
19

Musical staff 19-22: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 19-22 contain eighth and sixteenth notes with various ornaments and accents.

23

Musical staff 23-26: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 23-26 continue the melodic line with ornaments and slurs.

T<sub>2.tr</sub>  
27

Musical staff 27-30: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 27-30 include trills and glissando markings. The word "gliss." is written at the end of the staff.

31

Musical staff 31-34: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 31-34 feature complex rhythmic patterns with ornaments.

T<sub>3</sub>  
35

Musical staff 35-38: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 35-38 show a continuation of the melodic theme with trills.

39

Musical staff 39-42: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 39-42 contain eighth notes with ornaments.

43

Musical staff 43-46: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 43-46 feature sixteenth-note passages with ornaments.

47

Musical staff 47-50: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 47-50 include slurs and ornaments.

T<sub>4</sub>  
51

Musical staff 51-54: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 51-54 show a melodic phrase with trills.

55

Musical staff 55-58: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 55-58 conclude the piece with a final melodic phrase and a whole note.

T4.1

59

63

T5

67

71

T5.1

75

79

T6

83

87

T6.1

91

95

# T<sub>7</sub>

99 *tr*

103 *tr*

# T<sub>7.1</sub>

107 *tr*

111 *tr*

# T<sub>8</sub>

115

119

# T<sub>10.1</sub>

123

127

# T<sub>9</sub>

131

135

# T<sub>9.1</sub>

139

143

# T<sub>10</sub>

147

151

# T<sub>10.1</sub>

155

159

# T<sub>11</sub>

163

167

# T<sub>11.1</sub>

171

175

T<sub>12</sub>

179

183

T<sub>12.1</sub>

187

191

T<sub>13</sub>

195

199

T<sub>13.1</sub>

203

207

T<sub>14</sub>

211



215  Musical notation for measures 215-222. The staff shows a sequence of eighth and sixteenth notes with various ornaments and a glissando marking. A fermata is placed over the final note.

T<sub>15</sub>

219  Musical notation for measures 219-222, continuing the sequence from the previous system.

223  Musical notation for measures 223-226, continuing the sequence.

T<sub>16</sub>

227  Musical notation for measures 227-230, featuring triplet markings under the notes.

231  Musical notation for measures 231-234, continuing the triplet pattern.

T<sub>16.1</sub>

235  Musical notation for measures 235-238, continuing the triplet pattern.

239  Musical notation for measures 239-242, continuing the triplet pattern.

T<sub>17</sub> Епізод "Півкозак"

243  Musical notation for measures 243-246, starting the 'Pivkozak' episode with a fermata over the final note.

247  Musical notation for measures 247-250, continuing the 'Pivkozak' episode.

# T<sub>17</sub>

251



gliss.

255



# T<sub>17.1</sub>

259



gliss.

263



# T<sub>17.1</sub>

267



T<sub>17</sub> мій варіант

271



# T<sub>18</sub>

275



279



# T<sub>18.1.</sub>

gliss.

283



# T<sub>19</sub>

287



gliss.

291



295



gliss.

# T<sub>19.1.</sub>

299



gliss.

gliss.

303



gliss.

# T<sub>20</sub>

307



311



# T<sub>20</sub>

315



319



# T<sub>21</sub>

323



327

T<sub>21.1</sub>

331

335

T<sub>22</sub>

339

343

T<sub>22.1</sub>

347

351

T<sub>23</sub>

355

359

T<sub>23.1</sub>

363



## Розділ II "козачково-волошковий"

### Перехід



### T<sub>24</sub>

### Епізод "І козак"



### T<sub>25</sub>



### T<sub>25.1</sub>



# T<sub>26</sub>



# T<sub>26.1</sub>



# T<sub>27</sub>



# T<sub>27.1</sub>



# Предикт



T<sub>28</sub>  
441

445

T<sub>24.v</sub>  
449

453

T<sub>24.v</sub>  
457

461

Перехід  
465

### Епізод "ІІ козак"

T<sub>26.v</sub>  
467

471

# T 26.v1

475

479

## Предикт

483

485

# T 28.v

489

493

# T 24.v1

497

gliss.

501

# T 24.v2

505



509



## Предикт

513



## T<sub>29</sub>

517



521



## T<sub>30</sub>

### Епізод "перехід на волошки"

525



529



## T<sub>31</sub>

533



537



## T<sub>32</sub>

### Епізод "Волошки"

541



545 *gliss.*

T 32.1  
549

553

T 33  
557

561

T 33.1  
565

569

T 34  
573

577

# T<sub>34.1</sub>

581

585

Musical notation for T<sub>34.1</sub>, measures 581-588. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments and slurs. Measure 581 starts with a treble clef and a sharp sign. Measure 585 has a sharp sign and a fermata over the final note.

# T<sub>33.v</sub>

589

593

Musical notation for T<sub>33.v</sub>, measures 589-592. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments and slurs. Measure 589 starts with a sharp sign and a treble clef. Measure 593 has a sharp sign and a fermata over the final note.

# T<sub>33.v1</sub>

597

601

Musical notation for T<sub>33.v1</sub>, measures 597-600. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments and slurs. Measure 597 starts with a sharp sign and a treble clef. Measure 601 has a sharp sign and a fermata over the final note.

# T<sub>24.tr.</sub> gliss.

605

609

Musical notation for T<sub>24.tr.</sub> gliss., measures 605-608. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments and slurs. Measure 605 starts with a sharp sign and a treble clef. Measure 609 has a sharp sign and a fermata over the final note.

# T<sub>24.v3</sub>

613

Musical notation for T<sub>24.v3</sub>, measures 613-616. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments and slurs. Measure 613 starts with a sharp sign and a treble clef.

617

### T 31.tr. Епізод "Мелодії до завершення"

621

625

### Перехід

629

### T 29.tr.

633

637

### T 35

641

645

### T 35.1

649

653

Musical staff 1: Treble clef, starting at measure 653. It contains eighth notes with slurs and accents, and trills marked "tr".

### T<sub>35.v</sub>

657

Musical staff 2: Treble clef, starting at measure 657. It contains eighth notes with slurs and accents, and trills marked with a double wavy line.

661

Musical staff 3: Treble clef, starting at measure 661. It contains eighth notes with slurs and accents, and trills marked with a double wavy line.

### T<sub>35.v1</sub>

665

Musical staff 4: Treble clef, starting at measure 665. It contains eighth notes with slurs and accents, and trills marked with a double wavy line.

669

Musical staff 5: Treble clef, starting at measure 669. It contains eighth notes with slurs and accents, and trills marked with a double wavy line.

### Кода

673

Musical staff 6: Treble clef, starting at measure 673. It contains eighth notes with slurs and accents, and a final chord.

## 22. HUTSULKA AND KOZACHOK DANCES

Скрипка

Із аудіоальбому "Music of the Ukraine" (1951 р., США. Студія "Folkways Records").

Записано в Україні від "Carpatian village orchestra"

(скрипка, фуярка, цимбали, бубон). Рік запису та учасників капели не зазначено.

Партію скрипки транскрибував Я. Павлів

"На міру"  
♩ = 192

1/4

1/3

**T1**

**T1.1**

20

gliss.

24

### T2.1

28

32

### T3

36

40

44

**T3.1**

48

52

**ПЕРЕХІД**

56

59

**T4**

gliss. *fz*

*fz*



63

1/4

67

**T4v**

1/4

71

1/6

75

**T4v1**

1/4

79

1/6

83

**T4tr.**

1/5

*fz fz*

87

Musical notation for measures 87-90. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 5, 6) and slurs. The bass line is a simple accompaniment of eighth notes.

**K**

91

Musical notation for measures 91-94. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and fingerings. The bass line has some rests and eighth notes.

95

Musical notation for measures 95-98. Treble clef, key signature of three sharps. The melody features eighth and sixteenth notes with slurs and fingerings. The bass line continues with eighth notes. A forte (*f*) dynamic marking is present at the end of the system.

**T5**

99

Musical notation for measures 99-102. Treble clef, key signature of three sharps. The melody is more complex with slurs, fingerings, and some grace notes. The bass line has some rests and eighth notes. An "ord." (order) marking is present.

103

Musical notation for measures 103-106. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and fingerings. The bass line has some rests and eighth notes. A forte (*f*) dynamic marking is present.

**T5.1**

107

Musical notation for measures 107-110. Treble clef, key signature of three sharps. The melody features eighth and sixteenth notes with slurs and fingerings. The bass line has some rests and eighth notes. An "ord." (order) marking is present.



**T5v**  
133

ord. V V

137

V V  $\frac{1}{3}$  *fz*

**Ктр. "Голубка"**  
141

$\frac{1}{3}$  *tr* ord. *tr* V V

145

V V

**T4v2**  
149

V V

153

### K1

157

161

### T5v2

165

169

# T5v3

173

Musical notation for T5v3, measures 173-176. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 173 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. The piece features a complex melodic line with many slurs and ties, and a bass line with chords and some slurs. Measure 176 has three upward-pointing triangles under the notes.

177

Musical notation for T5v3, measures 177-180. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 177 has a 6/4 time signature change. Measure 180 has two upward-pointing triangles under the notes.

# T5v4

181

Musical notation for T5v4, measures 181-184. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 181 has a treble clef and key signature change. Measure 184 has a 4/4 time signature change and a downward-pointing triangle above the note.

185

Musical notation for T5v4, measures 185-188. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 188 has a downward-pointing triangle above the note.

# T5v5

189

Musical notation for T5v5, measures 189-192. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 189 has a 6/4 time signature change. Measure 192 has three upward-pointing triangles under the notes.

193

Musical notation for T5v5, measures 193-196. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 193 has a 5/4 time signature change. Measure 194 has a 1/6 time signature change. Measure 196 has two upward-pointing triangles under the notes.

# Coda

Musical score for the Coda section, measures 197-212. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *f* (forte). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 212.

Measure 197: *f*. Notes: G4 (0), A4 (1), B4 (2), C5 (4). Fingering: 0, 1, 2, 4. A 1/5 fingering symbol is above the C5 note. Slurs are present over the first two notes and the last two notes.

Measure 198: Notes: D5, E5, F#5, G5. Slurs are present over the first two notes and the last two notes.

Measure 199: Notes: G5, A5, B5, C6. Slurs are present over the first two notes and the last two notes. A *V* (vibrato) symbol is above the C6 note.

Measure 200: Notes: B5, A5, G5, F#5. Slurs are present over the first two notes and the last two notes. A *V* symbol is above the G5 note.

Measure 201: Notes: E5, D5, C5, B4. Slurs are present over the first two notes and the last two notes. A *V* symbol is above the D5 note. A trill (*tr*) is marked above the C5 note.

Measure 202: Notes: A4, G4, F#4, E4. A trill (*tr*) is marked above the A4 note.

Measure 203: Notes: D4, C4, B3, A3. A trill (*tr*) is marked above the D4 note.

Measure 204: Notes: G3, F#3, E3, D3. A trill (*tr*) is marked above the G3 note.

Measure 205: Notes: C4, B3, A3, G3. A trill (*tr*) is marked above the C4 note. A 5/4 fingering symbol is above the A3 note. Slurs are present over the first two notes and the last two notes. A *V* symbol is above the G3 note.

Measure 206: Notes: F#3, E3, D3, C3. A trill (*tr*) is marked above the F#3 note. A 5/4 fingering symbol is above the D3 note. Slurs are present over the first two notes and the last two notes. A *V* symbol is above the C3 note.

Measure 207: Notes: B2, A2, G2, F#2. A trill (*tr*) is marked above the B2 note. A 5/4 fingering symbol is above the G2 note. Slurs are present over the first two notes and the last two notes. A *V* symbol is above the F#2 note.

Measure 208: Notes: E2, D2, C2, B1. A trill (*tr*) is marked above the E2 note. A 5/4 fingering symbol is above the D2 note. Slurs are present over the first two notes and the last two notes. A *V* symbol is above the C2 note.

Measure 209: Notes: A1, G1, F#1, E1. A trill (*tr*) is marked above the A1 note. A 5/4 fingering symbol is above the G1 note. Slurs are present over the first two notes and the last two notes. A *V* symbol is above the F#1 note.

Measure 210: Notes: D1, C1, B0, A0. A trill (*tr*) is marked above the D1 note. A 5/4 fingering symbol is above the C1 note. Slurs are present over the first two notes and the last two notes. A *V* symbol is above the B0 note.

Measure 211: Notes: G0, F#0, E0, D0. A trill (*tr*) is marked above the G0 note. A 5/4 fingering symbol is above the F#0 note. Slurs are present over the first two notes and the last two notes. A *V* symbol is above the E0 note.

Measure 212: Notes: C0, B0, A0, G0. A trill (*tr*) is marked above the C0 note. A 5/4 fingering symbol is above the B0 note. Slurs are present over the first two notes and the last two notes. A *V* symbol is above the A0 note.

166

Kozaczek  
(okolicie Zabiego)

[skrzypce, fujarka, cymbały]

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with several measures, including notes marked with first and second endings (1. and 2.). The middle staff is in treble clef and contains a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with notes marked with first and second endings. The middle staff is in treble clef and contains a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with notes marked with first and second endings. The middle staff is in treble clef and contains a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with notes marked with first and second endings. The middle staff is in treble clef and contains a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.



First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring a trill marked with a circled '1' and a slur. The middle staff is a treble clef with a melodic line featuring a slur. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The system concludes with a double bar line.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a trill marked with a circled '7', a slur, and a circled '0'. The middle staff has a melodic line with a slur and a trill marked with 'tr'. The bottom staff has a bass line. The system concludes with a double bar line.

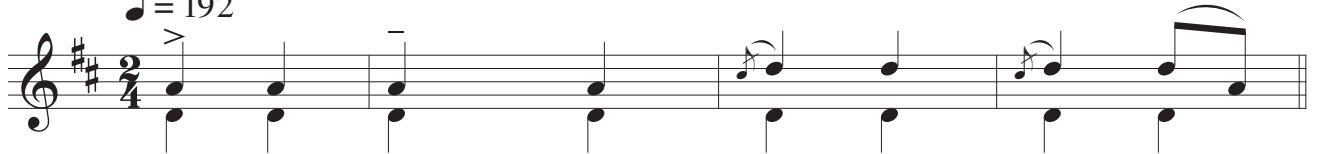
## ШЕПІТСЬКА ГУЦУЛКА

Скрипка у складі капели

Виконала капела "Палагнюків" 2009 р., с. Шепіт  
 Записав (аудіо/відео) Валентин Мороз  
 Партію скрипки транскрибував Ярема Павлів  
 від капельмейстера Юрія Данищука "Палагнюка"

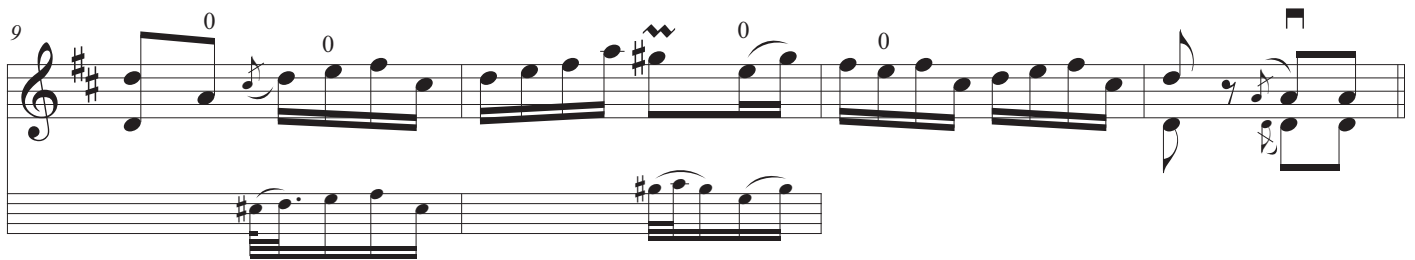
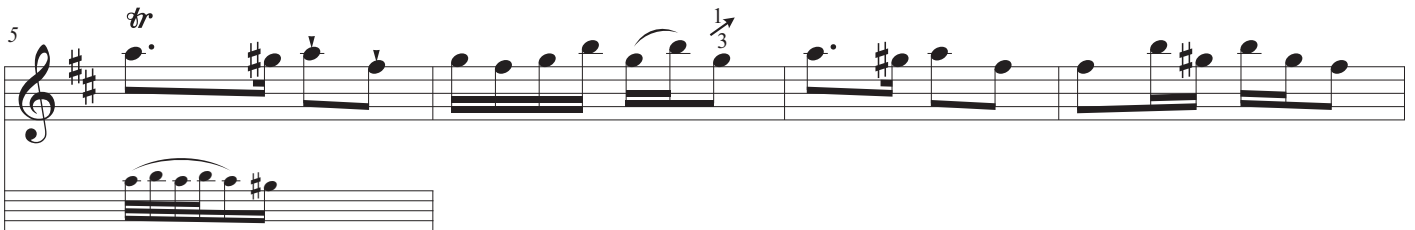
## "На міру"

♩ = 192

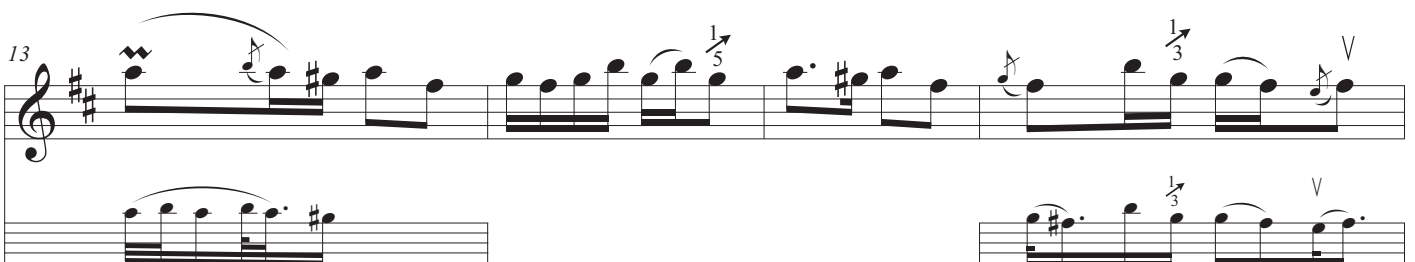


## Т1

## Коломийковий розділ. Епізод "Гуцулки"



## Т1.1



## T<sub>2</sub>

21

25

## T<sub>2v</sub>

29

33

## T<sub>3</sub> *Перша кульмінація*

37

41

# T3tr

45

49

# T4

53

57

# T4v

61

65

# T5

69

73

# T5.1

77

81

# T6

85

89

# T6.1

93

97

# T7

101

105

# T7.1

109 *tr* *V*  $\frac{1}{3}$  *tr* *V*  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$

113  $\frac{1}{4}$  *V* 3

# T8

117 *V*

121 *V* *b*

# T8v

125 *V* *V*

129 *tr* 3  $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{6}$

# T9

133  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{3}$

137  $\frac{1}{3}$  *V* *V*

### T9.1

141   
145 

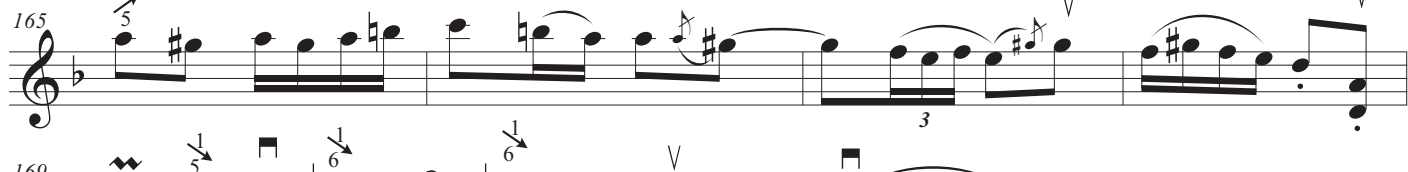
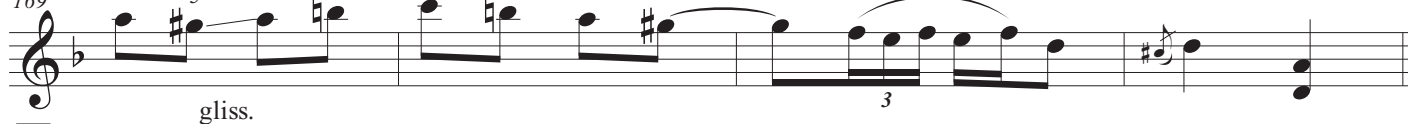
### T10

149   
153 

### T10.1

157   
161 

### T11 *Друга кульмінація*

165   
169 

### T11.1

173   
177 

# T12

181

185

# T12.1

189

193

# T13

197

201

# T13.1

205

209

# T14

213

217



### T14.1

221  $\frac{1}{4}$   $\text{V}$

225  $\frac{1}{3}$   $\text{V}$

### T15

229  $\frac{1}{6}$

233  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{3}$

### T15.1

237  $\frac{1}{3}$

241  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{3}$

### T14v

245  $\text{tr}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{4}$

249  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\text{V}$

### T14v.1

253  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{4}$  *gliss.*

257  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{3}$

Епізод "Півкозак"

**T16**

261

265

**T16v1**

269

273

**T16v2**

277

281

**T16v3**

285

289

**T17** Третя кульмінація

293

297

### T17v

301   
gliss.

305 

### T18v

309   
gliss. gliss.

313 

### T18v1

317 

321 

### T18v2

325 

329 

### T19

333 

337 

# T19.1

341

345

## Козачково-волошковий розділ

### Предикт

349

## Епізод "Перший козак"

### T20

351

gliss.

355

### T20v

359

363

### Предикт

367

### T21

369

373

**T21v**  
377

381

**Перехід**

385

**Четверта кульмінація**

389

**T22**

393

397

**T23**

401

405

**T23v**

409

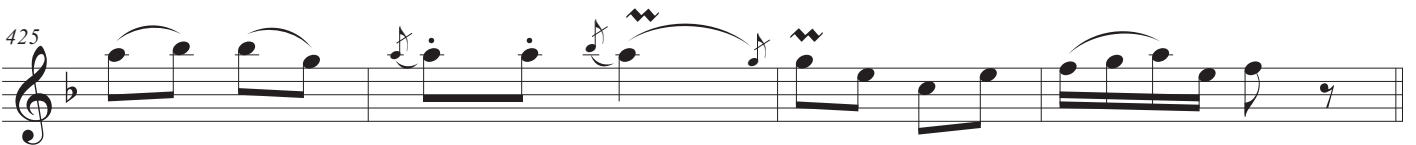
413

## Предикт

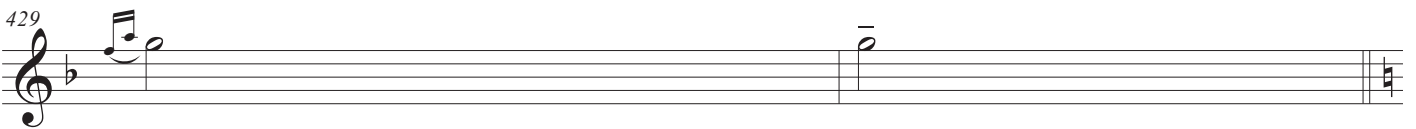
417  gliss.

## T22.1

421  gliss.

425 

## Перехід

429 

## T24

### Епізод "Другий козак"

431   $\frac{1}{6}$

435 

## T24v

439  gliss.

443  gliss.

## T24v1

447   $\frac{1}{3}$  ord.

451 

# T<sub>24v2</sub>

Musical notation for T<sub>24v2</sub>, measures 455-458 and 459-462. The notation is on a single staff in treble clef. Measures 455-458 show a sequence of eighth and sixteenth notes with a sharp sign and a flat sign. Measures 459-462 continue the sequence with a flat sign and a final quarter rest.

# T<sub>25</sub>

## Епізод "Перехід на волошки"

Musical notation for T<sub>25</sub>, measures 463-466 and 467-470. The notation is on a single staff in treble clef. Measures 463-466 include a sharp sign, a flat sign, and a dynamic marking *fz*. Measures 467-470 include a dynamic marking *fz* and a final quarter rest.

# T<sub>25tr.</sub>

Musical notation for T<sub>25tr.</sub>, measures 471-474 and 475-478. The notation is on a single staff in treble clef. Measures 471-474 include a dynamic marking *fz* and a final quarter rest. Measures 475-478 include a dynamic marking *fz* and a final quarter rest.

# T<sub>26</sub>

Musical notation for T<sub>26</sub>, measures 479-482 and 483-486. The notation is on a single staff in treble clef. Measures 479-482 include a dynamic marking *fz* and a final quarter rest. Measures 483-486 include a dynamic marking *fz* and a final quarter rest.

# T26.1

487 *fz*  $\frac{1}{3}$

491  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{4}$

# T27

## Епізод "Волошки"

495 *tr* V

499

# T27.1

503 V  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{4}$  V

507  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{4}$

# T28

511  $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{6}$

515

# T28.1

519 V

523



# T29

527

531

gliss.

# T29.1

535

539

gliss.

# T30

543

547

551

555

559

563

*fz*

# T30.1

551

555

559

563

*fz*

# T27v

559

563

*fz*

### T27v1

567

Musical notation for T27v1, measures 567-571. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a series of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. A dynamic marking of *ffff* is present.

### T31

575

Musical notation for T31, measures 575-579. The key signature is two sharps. The music includes eighth notes, sixteenth notes, and triplets. A dynamic marking of *ffff* is present.

### T31.1

583

Musical notation for T31.1, measures 583-587. The key signature is two sharps. The music features eighth notes, sixteenth notes, and triplets. A dynamic marking of *fz* is present.

### T30tr.

591

Musical notation for T30tr., measures 591-595. The key signature is two sharps. The music includes eighth notes, sixteenth notes, and slurs. A dynamic marking of *fz* is present.

### T30tr.1

599

Musical notation for T30tr.1, measures 599-603. The key signature is two sharps. The music features eighth notes, sixteenth notes, and slurs. A dynamic marking of *sp* is present.

# T24tr.

607 *f* **Перехід**

611

## Епізод "Мелодії до завершення"

# T32

619  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{4}$

623  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$

# T32.1

627  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$

631  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{3}$

# T33



635  $\frac{1}{4}$

639  $\frac{1}{4}$

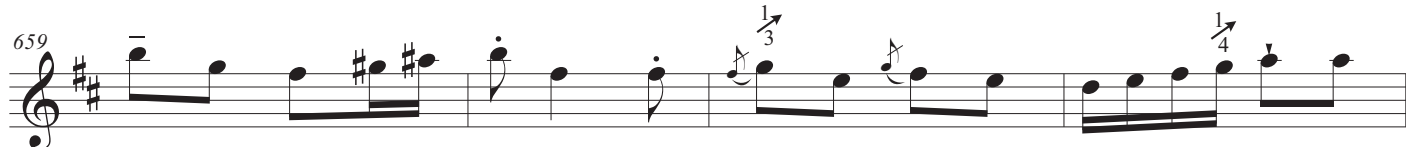
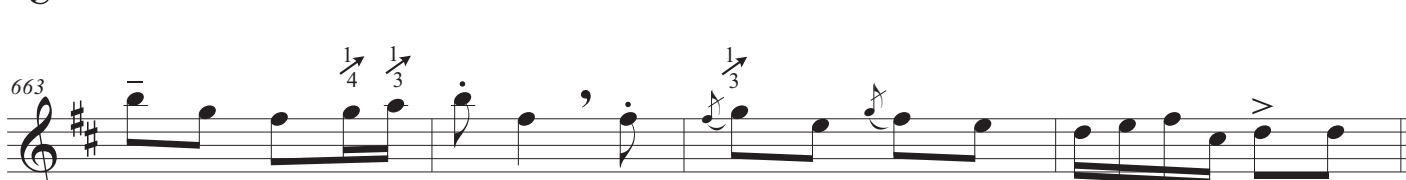
### T33v

643   
647   
*sp*

### T32tr.

651   
*f*  
655 

### T32.tr.1

659   
663   
*sp*

### Кода

667   
*f*

25.

# ГУЦУЛКА

Скрипка-соло  
"На міру"

Виконав Іван Менюк 1975 р.  
Записав Михайло Тимофіїв  
Транскрибував Ярема Павлів 2020 р.

$\text{♩} = 156$   $\text{tr} \frac{1}{5}$

**T<sub>1</sub>**  
3  $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{6}$  ord.  $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{3}$   
gliss.

7  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{5}$

**T<sub>1.1</sub>**  
11  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{6}$  ord.  $\frac{1}{3}$

15  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{6}$  ord.

**T<sub>2</sub>**  
19

Musical score for T<sub>2</sub>, measures 19-22. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 19 starts with a 4/4 fingering. Measure 20 has a 1/3 fingering. Measure 21 has a 5/1 fingering. Measure 22 has a 2/1 fingering. The bass line features a 1/3 fingering in measure 19, a 5/1 fingering in measure 20, and a 5 fingering in measure 22.

23

Musical score for T<sub>2</sub>, measures 23-26. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 23 has a 4/1 fingering. Measure 24 has a 1/4 fingering. Measure 25 has a 1/3 fingering. Measure 26 has a 5/1 fingering. The bass line features a 1/4 fingering in measure 23, a 1/3 fingering in measure 24, a 3 fingering in measure 25, and a 7 fingering in measure 26.

**T<sub>2.1</sub>**  
27

Musical score for T<sub>2.1</sub>, measures 27-30. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 27 has a 5/1 fingering. Measure 28 has a 1/3 fingering. Measure 29 has a 5/1 fingering. Measure 30 has a 2/1 fingering. The bass line features a 1/3 fingering in measure 27, a 5/1 fingering in measure 28, and a 5 fingering in measure 30.

31

Musical score for T<sub>2.1</sub>, measures 31-34. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 31 has a 1/6 fingering. Measure 32 has a 1/4 fingering. Measure 33 has a 1/5 fingering. Measure 34 has a 1/4 fingering. The word "ord." is written above the treble staff in measures 33 and 34. The bass line features a 1/5 fingering in measure 31, a 1/4 fingering in measure 32, a 3 fingering in measure 33, and a 7 fingering in measure 34.

**T<sub>2.2</sub>**  
35

Musical score for T<sub>2.2</sub>, measures 35-38. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 35 has a 4/1 fingering. Measure 36 has a 5/1 fingering. Measure 37 has a 1/4 fingering. Measure 38 has a 2/1 fingering. The bass line features a 1/4 fingering in measure 35, a 5/1 fingering in measure 36, and a 5 fingering in measure 38.

39

Musical notation for measures 39-42. The top staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (4, 5, 1/4, 1/5). The bottom staff contains a bass line with a triplet of eighth notes.

**T<sub>3</sub>**

43

Musical notation for measures 43-46. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and various ornaments. The bottom staff contains a bass line with a triplet of eighth notes.

Continuation of the musical notation for measures 43-46, showing a bass line with a triplet of eighth notes.

47

Musical notation for measures 47-50. The top staff contains a melodic line with a 4/4 time signature, a natural sign, and various ornaments. The bottom staff contains a bass line with a triplet of eighth notes.

Continuation of the musical notation for measures 47-50, showing a bass line with a triplet of eighth notes.

**T<sub>3v</sub>**

51

Musical notation for measures 51-54. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and various ornaments. The bottom staff contains a bass line with a triplet of eighth notes.

55

Musical notation for measures 55-58. The top staff contains a melodic line with various ornaments, a glissando, and fingerings (4, 3, 1). The bottom staff contains a bass line with a triplet of eighth notes and a glissando.

**T<sub>4</sub>**

59

Musical notation for measures 59-62. The top staff features a melodic line with various ornaments, a glissando, and fingerings (1/3, 1/4). The bottom staff contains a bass line with a triplet of eighth notes and a glissando.

Continuation of the musical notation for measures 59-62, showing a bass line with a triplet of eighth notes and a glissando.

63

Musical notation for measures 63-66. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 63 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features eighth and sixteenth notes with various rhythmic markings:  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$ , and  $\frac{1}{4}$ . There are also slurs and accents. A double bar line is present at the end of measure 66.

**T4.1**

67

Musical notation for measures 67-70. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in treble clef. Measure 67 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features eighth and sixteenth notes with various rhythmic markings:  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ , and  $\frac{1}{4}$ . There are also slurs, accents, and a glissando marking. A double bar line is present at the end of measure 70.

71

Musical notation for measures 71-74. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 71 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features eighth and sixteenth notes with various rhythmic markings:  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{4}$ , and  $\frac{1}{4}$ . There are also slurs and accents. A double bar line is present at the end of measure 74.

**T5**

75

Musical notation for measures 75-78. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in treble clef. Measure 75 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features eighth and sixteenth notes with various rhythmic markings:  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{3}$ , and  $\frac{1}{3}$ . There are also slurs, accents, and a double bar line at the end of measure 78.

79

Musical notation for measures 79-82. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in treble clef. Measure 79 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features eighth and sixteenth notes with various rhythmic markings:  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{3}$ , and  $\frac{1}{3}$ . There are also slurs, accents, and a double bar line at the end of measure 82.

**T5.1**

83

Musical notation for measures 83-86. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in treble clef. Measure 83 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features eighth and sixteenth notes with various rhythmic markings:  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{3}$ , and  $\frac{1}{3}$ . There are also slurs, accents, and a double bar line at the end of measure 86.



87 *tr*  $\frac{1}{4}$  ord.  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{4}$

**T6**  
91  $\frac{1}{6}$  *tr*  $\frac{1}{6}$  *tr*  $\frac{1}{6}$  *tr*

95 *tr*  $\frac{1}{6}$  *tr*

**T6.1**  
99  $\frac{1}{6}$  *tr*  $\frac{1}{5}$  *tr*

103  $\frac{1}{5}$  *tr*  $\frac{1}{6}$  *tr*

**T7**  
107  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$

111

Musical notation for measures 111-114. Measure 111 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes. Measures 112 and 113 feature a triplet of eighth notes, with a  $\frac{1}{3}$  above the first note. Measure 114 features a sixteenth-note triplet, with a  $\frac{1}{6}$  above the first note. A double bar line is present at the end of measure 114. A second staff shows a continuation of the melody with a slur over measures 112-114.

**T7.1**

115

Musical notation for measures 115-118. Measure 115 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes. Measures 116, 117, and 118 feature a triplet of eighth notes, with a  $\frac{1}{3}$  above the first note. A double bar line is present at the end of measure 118. A second staff shows a continuation of the melody with a slur over measures 115-118.

119

Musical notation for measures 119-122. Measure 119 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes. Measures 120 and 121 feature a triplet of eighth notes, with a  $\frac{1}{3}$  above the first note. Measure 122 features a sixteenth-note triplet, with a  $\frac{1}{6}$  above the first note. A double bar line is present at the end of measure 122. A second staff shows a continuation of the melody with a slur over measures 119-122.

**T8**

123

Musical notation for measures 123-126. Measure 123 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes. Measures 124, 125, and 126 feature a triplet of eighth notes, with a  $\frac{1}{3}$  above the first note. A double bar line is present at the end of measure 126. A second staff shows a continuation of the melody with a slur over measures 123-126.

127

Musical notation for measures 127-130. Measure 127 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes. Measures 128, 129, and 130 feature a triplet of eighth notes, with a  $\frac{1}{3}$  above the first note. A double bar line is present at the end of measure 130. A second staff shows a continuation of the melody with a slur over measures 127-130.

**T8.1**

131

Musical notation for measures 131-134. Measure 131 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes. Measures 132, 133, and 134 feature a triplet of eighth notes, with a  $\frac{1}{3}$  above the first note. A double bar line is present at the end of measure 134. A second staff shows a continuation of the melody with a slur over measures 131-134. The word 'V' is written above the final two notes of measure 134.

135

Musical notation for measures 135-138. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with similar rhythmic patterns.

**T<sub>9</sub>**

139

Musical notation for measures 139-142. The top staff features a melodic line with eighth notes and slurs, including a triplet of eighth notes in measure 141. The bottom staff provides a bass line with eighth notes and slurs.

143

Musical notation for measures 143-146. The top staff includes a melodic line with eighth notes, slurs, and accents, featuring a triplet of eighth notes in measure 144. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and slurs.

**T<sub>9.1</sub>**

147

Musical notation for measures 147-150. The top staff shows a melodic line with eighth notes, slurs, and accents, including a triplet of eighth notes in measure 148. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and slurs.

151

Musical notation for measures 151-154. The top staff features a melodic line with eighth notes, slurs, and accents, including a triplet of eighth notes in measure 152. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and slurs.

# T10

155

Musical notation for T10, measures 155-158. The system consists of a main staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The melody features eighth and sixteenth notes with various articulations, including slurs and accents. Below the main staff are two smaller staves, likely for a piano accompaniment, showing chordal textures.

159

Musical notation for T10, measures 159-162. The main staff continues the melody, featuring a prominent slur over measures 160 and 161 with a '1/5' marking above it. The piano accompaniment continues with similar textures.

# T10.1

163

Musical notation for T10.1, measures 163-166. The main staff shows a continuation of the melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment is shown in two staves below.

167

Musical notation for T10.1, measures 167-170. The main staff features a slur over measures 168 and 169 with a '1/5' marking above it. The piano accompaniment continues with similar textures.

# T11

171

Musical notation for T11, measures 171-174. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature, featuring a melody with slurs and accents. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, featuring a piano accompaniment with rhythmic patterns. A '1/4' marking is present above the first measure of the top staff.

175

175

This system contains two staves of music for measures 175-178. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth and quarter notes, including a trill (tr) in measure 177. The bottom staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

**T11.1**

179

179

This system contains two staves of music for measures 179-182. The top staff continues the melodic line from the previous system, featuring a trill (tr) in measure 181. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

183

183

This system contains two staves of music for measures 183-186. The top staff continues the melodic line with a trill (tr) in measure 185. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

**T11.2**

187

187

This system contains two staves of music for measures 187-190. The top staff continues the melodic line with a trill (tr) in measure 189. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

191

191

This system contains two staves of music for measures 191-194. The top staff continues the melodic line with a trill (tr) in measure 193. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

**Кода**

194

Musical score for a Koda section, measures 194-197. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with accents, followed by a triplet of eighth notes. The bass line features a half note chord and a half note chord, both with accents. The final measure includes a dynamic marking of *fz*.

160

Kozanec

[Kozanec, Wasyl Potodziuk l. 20, skrypce, Demian Lenuk, fujarka, Hnat Holowczuk, cymbaly] skrypce, fujarka, cymbaly, [perkusja]

(1)  $\text{♩} = 152$

(2)

[3]

Musical score for system 1, measures 3-6. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets.

[4]

Musical score for system 2, measures 7-10. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some slurs and accents.

[5]

Musical score for system 3, measures 11-14. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The music concludes with various musical notations like slurs and accents.



Handwritten musical score system 1, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various ornaments and slurs.

Handwritten musical score system 2, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes a measure with a 2/4 time signature marking.

Handwritten musical score system 3, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes a measure with a 2/4 time signature marking.

# ВОЛОШКИ

Скрипка

Виконав Іван Менюк 1975 р.  
Записав Михайло Тимофіїв  
Транскрибував Ярема Павлів

## Вступ ("управа")

$\text{♩} = 176$  = 2 с.

### AB

**a** **b** poco a poco accel.

**a**  $\text{♩} = 184$  **b(kad.)**

### BB1

**b** **b1**

**b** **b(kad.)**

**AtrB**

**atr**

18

18

**atr**

**b(kad.)**

22

22

**BB1**

**b**

**b1**

26

26

**b**

**b(kad.)**

30

30

**Перехід ("на міру")**

34

34

**Btr**

**btr**

**btr.1**

40

40

**btr.v** **b(kad.tr.)**

44

**Btr.1** **btr.2** **b1.v**

50

**btr.2** **b(kad.1)**

54

**Btr.2** **btr.2** **b1.v**

58

**btr.2** **b(kad.2)**

62

**Btr.3**

**btr.3**

**b1.v1**

66

66

**btr.3**

**b1.v1**

70

70

**btr.3**

**b1.v1**

74

74

**btr.3**

**b1.v1**

78

78

161

Kozaczek (luculski)

[Mikuliczyn, kapela Dmytra Zacharewuka t. 32]

[skrypco,ymbaly, perkusja]

(♩=176)

A musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments, including trills and grace notes. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, providing a harmonic foundation with eighth notes.

29.

167

Kozaczek  
(okolice Zabiego)

[skrzypce, fujarka, cymbaly]

A musical score for three staves, titled "Kozaczek (okolice Zabiego)". The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The top staff contains a melodic line with various ornaments, including trills and grace notes. The middle staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature, providing a harmonic foundation with eighth notes. Performance instructions at the top right specify "[skrzypce, fujarka, cymbaly]".

A musical score consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with various ornaments and a marking "(trull)". The middle and bottom staves provide accompaniment with rhythmic patterns.

30.

170  
 (Kozaczek)  
 (Mikuliczyn), [kapela Dymtro Zacharczuka l. 32] [skrzypce, cymbaly, perkusja]

(J-176)

A musical score for three staves, numbered 170. It includes performance instructions: "(Kozaczek)", "(Mikuliczyn), [kapela Dymtro Zacharczuka l. 32]", and "[skrzypce, cymbaly, perkusja]". The score is marked "(J-176)". The top staff features a melodic line with a trill-like ornament. The middle and bottom staves provide accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.



(2)

(V)

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a double bar line, followed by a quarter note G4 with a fermata and a second ending bracket labeled '(2)'. This is followed by a quarter rest, then a quarter note A4 with a fermata, and another quarter rest. The rest of the staff contains a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F#-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-298, G-298, F#-298, E-298, D-298, C-298, B-299, A-299, G-299, F#-299, E-299, D-299, C-299, B-30

скрипка-соло

Виконав Кирило Линдюк  
 2000 р. у с. Люча  
 Записав Богдан Яремко  
 Транскрибував Ярема Павлів

## "На міру"

$\text{♩} = 184$

**T<sub>1</sub>**

3

7

**T<sub>1.1</sub>**

11

15

**T<sub>2</sub>**  
19

19

23

23

**T<sub>2.2</sub>**  
27

27

31

31

**T<sub>3</sub>**  
35

35

39

39

*fz*

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 39 to 42. The top staff is in Treble clef and the bottom staff is in Bass clef. Both staves feature a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music is highly technical, with many notes marked with fingerings (1-5) and slurs. A dynamic marking of *fz* (forzando) is present at the end of measure 42.

**T<sub>4</sub>**

♩ = 192

43

43

3

3

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 43 to 46. The top staff is in Treble clef and the bottom staff is in Bass clef. A tempo marking of ♩ = 192 is shown. The music continues with complex rhythmic patterns and fingerings. Triplet markings (3) are used in measures 45 and 46.

47

47

3

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 47 to 50. The top staff is in Treble clef and the bottom staff is in Bass clef. The music features intricate fingerings and slurs. A triplet marking (3) is present in measure 50.

**T<sub>5</sub>**

♩ = 200

51

51

*tr*

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 51 to 54. The top staff is in Treble clef and the bottom staff is in Bass clef. A tempo marking of ♩ = 200 is shown. The music includes a trill marking (*tr*) in measure 53.

55

55

*fz*

*fz*

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 55 to 58. The top staff is in Treble clef and the bottom staff is in Bass clef. The music features complex rhythmic patterns and fingerings. Dynamic markings of *fz* are present at the end of measures 57 and 58.

**T<sub>5v</sub>**

59

59

63

63

**T<sub>6</sub>**

67

$\text{♩} = 216$

67

71

71

**T<sub>6v</sub>**

75

75

79

**T7**

83

87

**T7.1**

91

95



33 .

## ГУЦУЛКА

Скрипка у складі капели

Виконав Микола Сіреджук 2004 р. під час аудіозапису альбому "Космацькі Музики" ("Гуцулка", доріжка 12).

Партію скрипки транскрибував Ярема Павлів.

### "На міру"

♩=192

*accel*

The first system of musical notation for "На міру" consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, also featuring slurs and accents.

### T1

♩=210

The second system of musical notation for "На міру" consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

The third system of musical notation for "На міру" consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

### T1v

The fourth system of musical notation for "На міру" consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

The fifth system of musical notation for "На міру" consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.



# T2

22

Musical notation for T2, measures 22-25. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, a trill on the second measure, and a fermata on the fifth measure. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, showing a complex accompaniment with sixteenth-note patterns and slurs.

26

Musical notation for T2, measures 26-29. The top staff continues the melodic line with a trill on the second measure and a fermata on the fifth measure. The bottom staff continues the accompaniment with slurs and sixteenth-note patterns.

# T2v

30

Musical notation for T2v, measures 30-33. The top staff features a melodic line with a trill on the second measure, a fermata on the fourth measure, and a slur on the fifth measure. The bottom staff includes a '5' marking under a sixteenth-note pattern.

34

Musical notation for T2v, measures 34-37. The top staff continues the melodic line with a trill on the second measure and a fermata on the fifth measure. The bottom staff continues the accompaniment with slurs and sixteenth-note patterns.

# T3

38

Musical notation for T3, measures 38-41. The top staff features a melodic line with a wavy hairpin-like symbol above the first measure and a slur over the first two measures. The bottom staff includes a '3' marking under a sixteenth-note pattern.

42

Musical notation for T3, measures 42-45. The top staff continues the melodic line with a trill on the second measure and a slur over the first two measures. The bottom staff includes a '3' marking under a sixteenth-note pattern.

# T3v

46

Musical notation for measures 46-49. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a trill (tr) in measure 46, followed by eighth-note patterns and a triplet (3) in measure 48. The lower staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment with eighth-note patterns and triplets.

50

Musical notation for measures 50-53. The upper staff continues the melodic line with a trill (tr) in measure 50 and a triplet (3) in measure 51. The lower staff continues the accompaniment with eighth-note patterns and triplets.

# T4

54

Musical notation for measures 54-57. The upper staff features a melodic line with trills (tr) in measures 54, 55, and 57. The lower staff provides accompaniment with eighth-note patterns and a triplet (3) in measure 55.

58

Musical notation for measures 58-61. The upper staff features a melodic line with trills (tr) in measures 58 and 61. The lower staff provides accompaniment with eighth-note patterns.

# T4v


62

Musical notation for measures 62-65. The upper staff features a melodic line with trills (tr) in measures 62, 64, and 65. The lower staff provides accompaniment with eighth-note patterns.

66

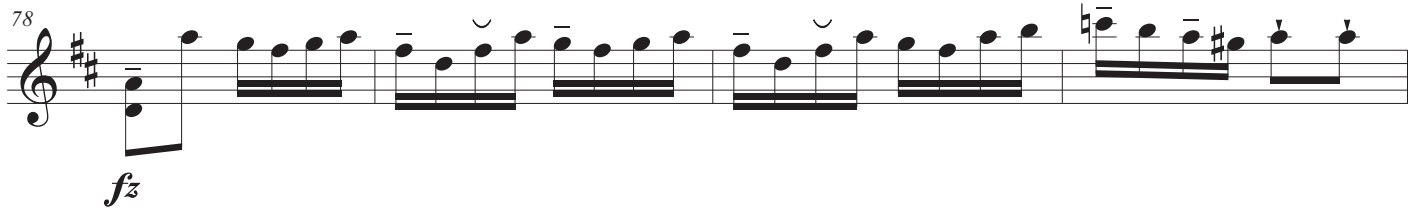
Musical notation for measures 66-69. The upper staff features a melodic line with trills (tr) in measures 66 and 68, and a fermata (V) in measure 68. The lower staff provides accompaniment with eighth-note patterns.

# T5

70 

74 

# T5v

78 

82 

# T6

86 

90 

# T6.1

94

Musical notation for T6.1, measures 94-97. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with eighth-note patterns, slurs, and a fermata over the final note. The bottom staff shows a bass line with eighth-note accompaniment.

98

Musical notation for T6.1, measure 98. The top staff continues the melodic line with eighth-note patterns and a fermata. The bottom staff continues the bass line accompaniment.

# T7

102

Musical notation for T7, measures 102-105. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns, slurs, and a fermata. The bottom staff shows a bass line with eighth-note accompaniment, including a triplet of eighth notes in measure 105.

106

Musical notation for T7, measures 106-109. The top staff continues the melodic line with eighth-note patterns and a fermata. The bottom staff continues the bass line accompaniment.

# T7.1

110

Musical notation for T7.1, measures 110-113. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns, slurs, and a fermata. The bottom staff shows a bass line with eighth-note accompaniment, including a triplet of eighth notes in measure 113.

114

Musical notation for T7.1, measures 114-117. The top staff continues the melodic line with eighth-note patterns and a fermata. The bottom staff continues the bass line accompaniment.

# T8

118

Musical notation for T8, measures 118-121. The main staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) at the end of measure 121. Below the main staff are two smaller staves: the first contains a bass line with eighth notes, and the second contains a bass line with a sixteenth-note triplet.

122

Musical notation for T8, measures 122-125. The main staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring a trill (tr) at the end of measure 125. Below the main staff are two smaller staves: the first contains a bass line with eighth notes, and the second contains a bass line with a sixteenth-note triplet.

# T8v

126

Musical notation for T8v, measures 126-129. The main staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) at the end of measure 129. Below the main staff is one smaller staff containing a bass line with a sixteenth-note triplet.

130

Musical notation for T8v, measures 130-133. The main staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring a trill (tr) at the end of measure 133. Below the main staff are two smaller staves: the first contains a bass line with eighth notes, and the second contains a bass line with a sixteenth-note triplet.

# T9

134

Musical notation for T9, measures 134-137. The main staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) at the end of measure 137. Below the main staff is one smaller staff containing a bass line with a sixteenth-note triplet.

138

Musical notation for T9, measures 138-141. The main staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) at the end of measure 141. Below the main staff is one smaller staff containing a bass line with a sixteenth-note triplet.

# T9v

142

146

Musical score for T9v, measures 142-149. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a treble clef and a bass clef. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure 146 includes a trill ornament.

# T10

150

154

Musical score for T10, measures 150-157. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a treble clef and a bass clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Measure 154 includes a trill ornament.

# T10.1

158

162

Musical score for T10.1, measures 158-165. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a treble clef and a bass clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Measure 162 includes a trill ornament.

# T11

166

Musical notation for T11, measures 166-169. The score consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

170

Musical notation for T11, measures 170-173. The score continues with a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 170 includes a 'V' marking above the first note. Measure 172 includes a triplet of eighth notes in the bass staff, indicated by a '3' below the notes. Measure 173 includes another 'V' marking above the first note.

# T11.1

174

Musical notation for T11.1, measures 174-177. The score consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment remains consistent with the previous section.

178

Musical notation for T11.1, measures 178-181. The score continues with a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 178 includes a 'V' marking above the first note. Measure 180 includes a 'V' marking above the first note. Measure 181 includes a 'V' marking above the first note.

# T12

182

Musical notation for T12, measures 182-185. The score consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 182 includes a 'V' marking above the first note. Measure 183 includes a 'V' marking above the first note. Measure 184 includes a 'tr' marking above the first note. Measure 185 includes a 'tr' marking above the first note.

186

Musical notation for T12, measures 186-189. The score continues with a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 186 includes a 'V' marking above the first note. Measure 187 includes a 'V' marking above the first note. Measure 188 includes a 'tr' marking above the first note. Measure 189 includes a 'tr' marking above the first note.

# T12v

190

Musical notation for measures 190-193. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, also featuring slurs.

194

Musical notation for measures 194-197. The top staff continues the melodic line with trills and slurs. The bottom staff continues the bass line with slurs and rests.

# T13

198

Musical notation for measures 198-201. The top staff features a melodic line with slurs and trills. The bottom staff has a bass line with slurs and rests.

202

Musical notation for measures 202-205. The top staff continues the melodic line with trills and slurs. The bottom staff continues the bass line with slurs and rests.

# T13.1

206

Musical notation for measures 206-209. The top staff features a melodic line with slurs and trills. The bottom staff has a bass line with slurs and rests.

210

Musical notation for measures 210-213. The top staff continues the melodic line with trills and slurs. The bottom staff continues the bass line with slurs and rests.



# T1tr.

214

Musical notation for measures 214-217. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, also featuring slurs.

218

Musical notation for measures 218-221. The top staff continues the melodic line from the previous system, ending with a trill (tr) and a final chord. The bottom staff continues the bass line with slurs and ties.

# T1tr.1

222

Musical notation for measures 222-225. The top staff continues the melodic line with trills and slurs. The bottom staff continues the bass line with slurs and ties.

226

Musical notation for measures 226-229. The top staff continues the melodic line, ending with a trill (tr) and a final chord. The bottom staff continues the bass line with slurs and ties.

# T14

230

234

# T14.1

238

242

# Кода

246

# ГУЦУЛКОВІ МЕЛОДІЇ ДЕМ'ЯНА ЛИНДЮКА «ПОПИЧЧИНА»

"На міру"

Виконання Івана Соколюка, 1944 р.н.  
Запис Богдана Яремка 27. 01. 2006 р.  
Транскрипція Яреми Павліва

$\text{♩} = 18$  A a

4

gliss. 2 V 0 gliss. 2 V V

9

a<sub>1</sub>

12

gliss. 2 gliss. V 2-2 gliss. V gliss. V 0

17

a<sub>2</sub>

20

B

26

Musical notation for section B, measures 26-29. Treble clef, key signature of one flat. Main melody with slurs and accents. Bass line accompaniment.

30

Musical notation for section B, measures 30-33. Treble clef, key signature of one flat. Main melody with slurs and accents. Bass line accompaniment.

C

34

Musical notation for section C, measures 34-37. Treble clef, key signature of one flat. Main melody with slurs and accents. Bass line accompaniment.

38

Musical notation for section C, measures 38-41. Treble clef, key signature of one flat. Main melody with slurs and accents. Bass line accompaniment.

D

42

Musical notation for section D, measures 42-46. Treble clef, key signature of two sharps. Main melody with slurs and accents. Bass line accompaniment.

47

$\text{♩} = 90$

Musical notation for section D, measures 47-50. Treble clef, key signature of two sharps. Main melody with slurs and accents. Bass line accompaniment. Includes first and second endings.

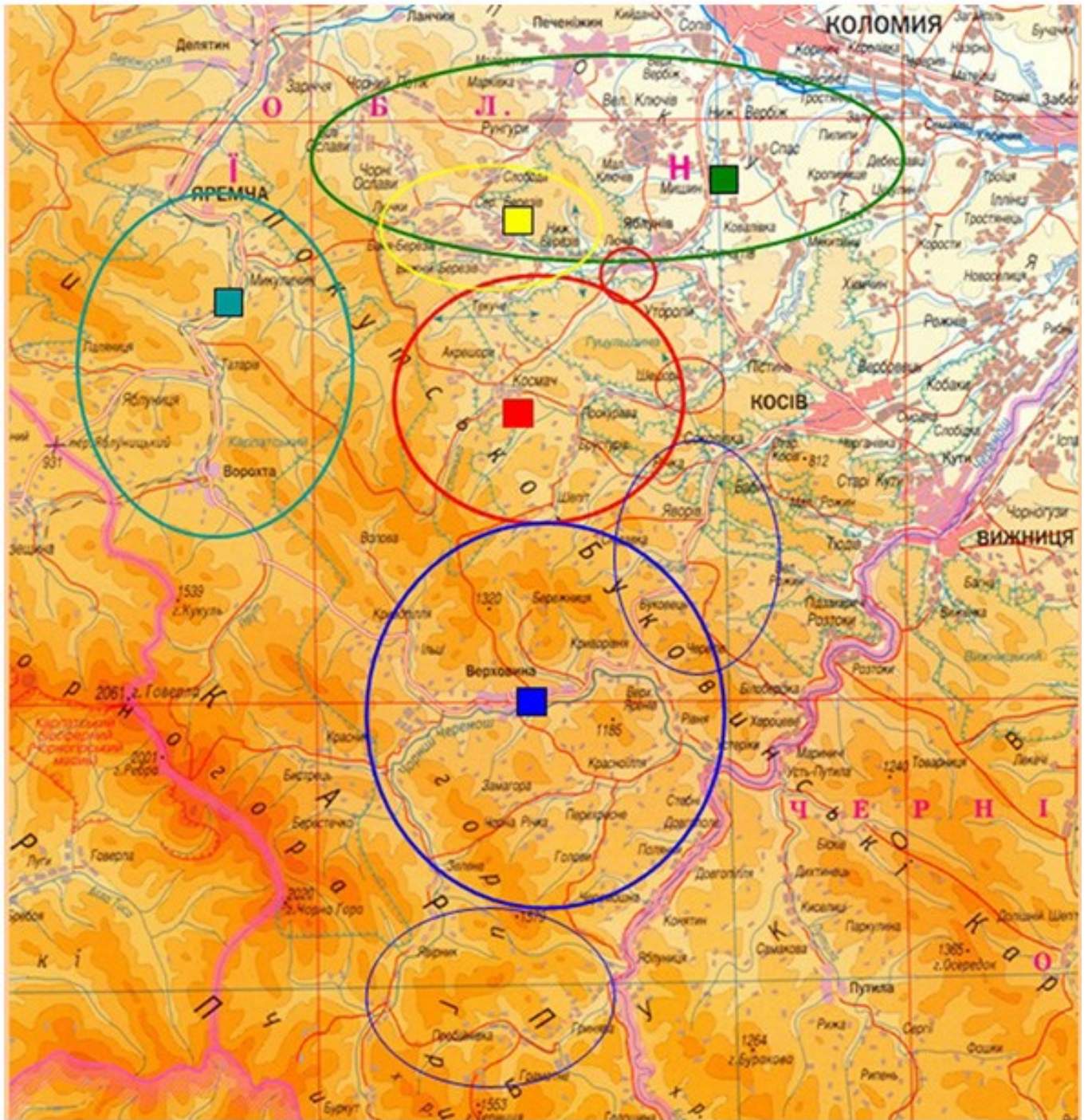


Рис. 1 Інструментальні музичні традиції Галицької Гуцульщини. 1 – космацько-брустурська; 2 – верховинська; 3 – верхньонадпрутська; 4 – березівська; 5 – мишинсько-печеніжинська.

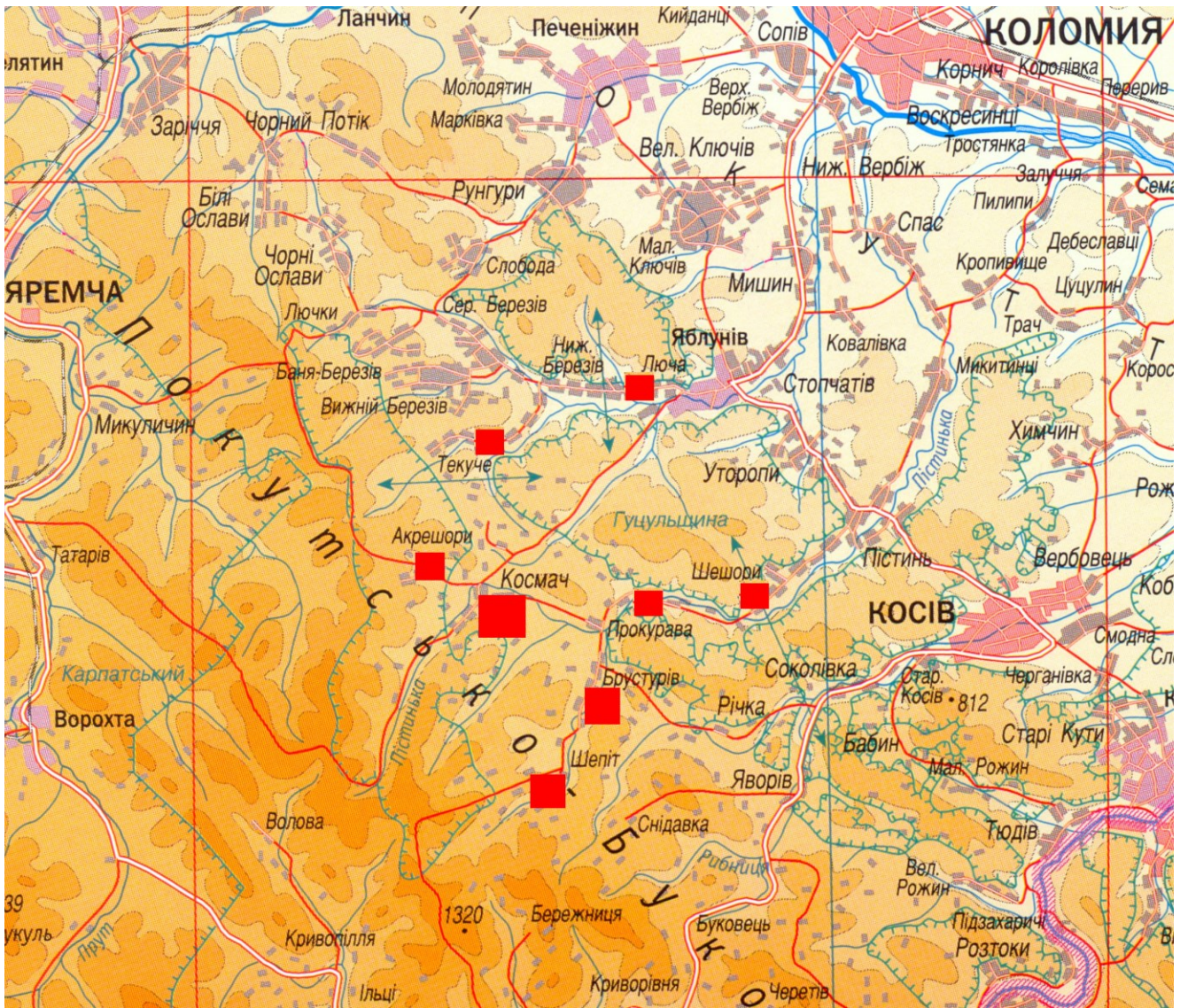


Рис. 2. Територія поширення космацько-брустурської музичної інструментальної традиції.



Рис. 3. Керамічна кахля роботи майстра О. Бахматюка. Косів, середина ХІХ ст.  
(За: Д.Н. Гоберман, 1980).



Рис. 4. Керамічна кахля роботи майстра П. Кошака. Пістинь, 1911 р. (За: Д.Н. Гоберман, 1979).





Рис. 5. Т. Рибковський. Гуцульське весілля. Рисунок, 1898 р.



Рис. 6. Весільний танець. Фото М. Сеньковського, 20–30-ті рр. XX ст.



Рис. 7. Старша гуцульська пара. Фото 30-х років ХХ ст.



Рис. 8. Зліва направо: Василь Вардзарук «Якобишин» (1858–1941), Танасій Прокоп'юк «Бордюгів» (1904–1946), Андрій Плиторак «Белейчуків». Село Космач.



Рис. 9. Василь Походжук «Генц» (1899–1991). Село Космач.



Рис. 10. З фуюркою Дем'ян Линдюк «Попиччин» (1919–1959), зі скрипкою Василь Походжук «Генц» (1899–1991).



Рис. 11. І. Соколюк із цимбалами в центрі, В. Походжук зі скрипкою ліворуч.



Рис. 12. Зі скрипкою Василь Походжук «Генц» (1899–1991), з кларнетом Дем'ян Линдюк «Попиччин» (1919–1959).



Рис. 13. Лук'ян Бойчук «Логойда» (1908–1987), с. Космач, присілок Ставник. Світлина з архіву Лук'яна Вардзарука.



Рис. 14. Іван Менюк «Менів» (1910–1984). 1975 р.



Рис. 15. Зліва направо: Іван Менюк «Менів» (1910–1984), Михайло Тимофіїв «Дутчак» (1944 р. н.). 1975 р., м. Коломия.



Рис. 16. Зліва направо: Григорій Прокоп'юк «Бордюгів» (1925–2006), Дем'ян Линдюк «Попиччин» (1919–1959), Іван Соколюк «Федьків» (1908–1994). Кінець 1940-х рр.



Рис. 17. Зліва направо: Григорій Прокоп'юк «Бордюгів» (1925–2006), Петро Сіреджук «Павлишин», Дем'ян Линдюк «Попиччин» (1919–1959), Іван Соколюк «Федьків» (1908–1994). Світлина 1950 рр.





Рис. 18. Родина Соколюків. із с. Брустури. Зліва направо: Іван Соколюк (1944–2021), Василь Соколюк (1934–1999), Марія Соколюк (Слижук) (1908–1987), Микола Соколюк (1938–2004), Іван Соколюк (1908–1994). 1954 р.



Рис. 19. Іван Соколюк («Федьків») (1944–2021). Світлина 2016 р., с. Ковалівка.



Рис. 20. Іван Соколюк і заснований ним у 1976 р. шкільний ансамбль у с. Ковалівка. Зліва направо: скрипаль і педагог Олег Юзюк, Іван Соколюк (батько), цимбаліст Іван Соколюк (син). 1985 р.



Рис. 21. Зліва направо: Дмитро Левицький, Іван Соколюк, Микола Данищук, Василь Соколюк, Іван Калиняк.



Рис. 22. І. Соколюк та М. Данищук під час аудіозапису. Експедиція ПНДЛМЕ, с. Шепіт, 2019 р.



Рис. 23. Зліва направо: Іван Лабачук «Шевчуків», Микола Соколюк, Іван Соколюк.



Рис. 24. Лідер капели скрипаль Іван Лабачук «Шевчуків» (1927 - 2009). Космач, 1971 р.



Рис. 25. Народний оркестр села Брустури. 1970-ті роки.



Рис. 26. Капела «Братів Палагнюків». Скрипаль Юрій Данищук (1951 р.н.), цимбаліст Микола Данищук (1944 р.н.), бубніст Михайло Данищук (1948–2020).



Рис. 27. Капела «Братів Палагнюків» під час весілля.



Рис. 28. Кирило Линдюк «Вітишин» (1929–2003).



Рис. 29. Іван Петрук (1940 р.н.), с. Текуча. Світлина 2010 р.



Рис. 30. Спільне музикування. Зліва направо: Ярема Павлів, Іван Петрук, Микола Петрук.  
С. Текуча, 2010 р.



Рис. 31. Микола Сіреджук (зі скрипкою) та його капела. 1980-ті рр. С. Космач.





Рис. 32. Микола Сіреджук «Коцьо Семенів» (1957 р.н.). С. Космач.



Рис. 33. Зліва направо: Василь Книшук «Марисин», невідома особа, Юрій Самокіщук «Пекурівський», Микола Варцаб'юк «Софійн», Микола Петрів «Джусин». Космач, 2020 р.



Рис. 34. Зліва направо: Микола Петрук, Василь Книшук, Василь Лахманюк, Василь Турлуківський, Василь Голдишук. С. Текуча, 2020 р.



Рис. 35. Зліва направо: Петро Мохнатчук, Василь Книшук, Михайло Дзвінчук, Василь Рижук. Камерна сцена Львівської національної філармонії, 2017 р.



Рис. 36. Зліва направо: Юрій Зозульчак, Ярема Павлів, Остап Костюк, Петро Мохнатчук, Василь Книшук, Михайло Дзвінчук, Василь Рижук. Концерт «Феєрична Гуцулія», Львівська національна філармонія, 2019 р.



Рис. 37. Зліва направо: Ярема Павлів, Іван Соколюк, Василь Книшук. С. Ковалівка, 2016 р.



Рис. 38. Скрипковий майстер Василь Книшук. С. Космач.



Рис. 39. Скрипковий майстер Василь Мартишук. С. Ковалівка.



Рис. 20. Юрій Герасим'юк «Ровенський» (1898–1954), с. Прокурава.