

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра скрипки

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»

на тему:

**РЕПЕРТУАР І ВИКОНАВСЬКА СТИЛІСТИКА НАРОДНИХ
СКРИПАЛІВ СІЛ ЛОЛИН, ПІДЛІСКИ ТА ІЛЕМНЯ
(ПІВНІЧНО-СХІДНА БОЙКІВЩИНА)**

Виконавець:

студент 4 курсу

денної форми здобуття освіти

профілізації «Скрипка»

спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

ШУТКА Андрій Ярославович

Науковий керівник:

доктор філософії, старший викладач

ПАВЛІВ Ярема Дмитрович

Рецензент:

кандидатка мистецтвознавства, доцентка

ЯРМОЛА Вікторія Степанівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. РОЛЬ НАРОДНИХ МУЗИКАНТІВ У	
ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ ПІВНІЧНО-СХІДНОЇ БОЙКІВЩИНИ	
1.1. Історична довідка про села в межиріччі Свічі та Чечви	7
1.2. Етнографічні та етномузикознавчі студії регіону	11
1.3.Творча діяльність народних музикантів у середовищі традиції	14
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ГРИ ДВОХ СКРИПАЛІВ	
2.1. Біографії скрипалів Кузьми Воробця та Івана Луцика	19
2.2. Жанрова класифікація репертуару скрипалів традиції	24
2.3. Локально-традиційні манери гри двох скрипалів.....	34
ВИСНОВКИ	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	43
ДОДАТКИ	
Додаток А. Карта території поширення традиції	48
Додаток Б. Транскрипції скрипкових етнотворів	
Транскрипція № 1. «Надобридень»	49
Транскрипція № 2. «Там під львівським замком»	50
Транскрипція № 3. В'язанка коломийок до танцю	51
Транскрипції № 4, № 5. Коломийки до співу	73
Додаток В: Світлини.....	74

ВСТУП

У наші дні, коли Україна перебуває в стані визвольної війни, особливо важливим є відродження національної культури. Значиму роль у цьому процесі відіграє звернення до фольклору, зокрема музичного. Творча діяльність сільських традиційних музикантів – важлива компонента етнокультури, що засвідчує національну ідентичність. Народні скрипалі яскраво репрезентують і розвивають репертуар та художню естетику різножанрових зразків українського фольклору. Їхня гра відображає локальні традиції музикування, що формувалися століттями і є важливою складовою національного самовираження. Скрипка, як один із найважливіших інструментів в українській традиційній музиці, по-різному звучить в руках сільських музикантів різних регіонів України. В репертуарі народних скрипалів відображається художньо-емоційний світогляд народу, значна частина його музичної спадщини, а в манерах гри – індивідуальні, локальні та регіональні музичні стилі. Отже, **актуальність дослідження** зумовлено дефіцитом науково-теоретичних і методологічних студій народного інструментального виконавства України, які є необхідним ґрунтом для пізнання та реконструкції цінного пласта національної культури – музики усної традиції.

Метою роботи є виявлення різножанрового репертуару та стилістики гри народних скрипалів, які проживали і діяли в селах Лолин, Ілемня та Підліски Калуського району Івано-Франківської області. Відповідно до цієї мети сформульовано низку **завдань**:

1. висвітлити історичну та етнографічну інформацію щодо історії окресленого регіону дослідження;
2. визначити роль інструментальної музики у селах, що належать до ареалу досліджуваної традиції;
3. транскрибувати зразки найважливіших репертуарних жанрів скрипалів згідно з вимогами українського етноінструментознавства;

4. класифікувати зафіксовані жанри репертуару народних скрипалів традиції за етномузикознавчими критеріями жанрового поділу;
5. проаналізувати специфіку інструментів, прийоми виконавської техніки та стилістичні особливості гри скрипалів;
6. охарактеризувати індивідуальні виконавські стилі двох найяскравіших скрипалів – представників традиції;
7. виокремити спільні риси виконавських стилів скрипалів як суттєві елементи музичної мови в традиції означеного локусу.

Об'єктом дослідження є традиційне скрипкове музикування у селах Лолин, Ілемня та Підліски Калуського району Івано-Франківської області.

Предметом дослідження є репертуар скрипалів окресленої традиції та стилістика його виконання.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше висвітлено постать скрипаля І. Луцика (с. Ілемня); здійснено порівняльний аналіз його репертуару і виконавського стилю з репертуаром і виконавським стилем скрипаля К. Воробця (с. Лолин); введено в науковий обіг п'ять нотних транскрипцій (утч. етнотвір великої форми), які автор роботи здійснив, використавши відеозапис із свого родинного архіву та експедиційні записи з архіву ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

Джерельною базою дослідження слугували друковані та архівні матеріали. До *друкованих* матеріалів відносяться історико-краєзнавчі, етнографічні, етномузикознавчі та музикознавчі праці, що стосуються обраного регіону дослідження. До *архівних* матеріалів належать: 1) експедиційні аудіозаписи зі супутньою паспортною документацією і фонетичними транскрипціями, які 1978 р. здійснив у селі Лолин Калуського (на той час Долинського) району Івано-Франківської області й депонував у архіві фольклорного кабінету (тепер ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка) співробітник Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка Юрій

Сливинський¹; 2) аудіовізуальні матеріали зі супутньою паспортною документацією, фонетичними і нотними транскрипціями, які впродовж 1995-1996-х років здійснила в селі Лолин і депонувала у згаданому архіві студентка Вищого музичного інституту імені М. Лисенка Ірина Федун²; 3) дипломна робота І. Федун, присвячена народноінструментальній традиції села Лолин, у якій вперше висвітлено репертуар і охарактеризовано творчу діяльність провідного скрипаля традиції К. Воробця (робота зберігається у вищезгаданому архіві); 4) відеозапис весілля 2001 року в селі Підліски (той самий район) з родинного архіву автора роботи; 5) транскрипції зафіксованих від І. Луцика та К. Воробця скрипкових етнотворів, які у 2024-2025 роках здійснив автор роботи; 6) фотографії скрипаля Івана Луцика із архіву родини Луциків.

Методологічною основою роботи є науково-дослідницькі принципи, які сформували основоположники українського етномузикознавства Климент Квітка, Філарет Колесса, Станіслав Людкевич, та галузево розвинули Софія Грица, Анатолій Іваницький, Ігор Мацієвський, Богдан Яремко, Михайло Хай, Богдан Луканюк, Ірина Федун, Вікторія Ярмола. Зокрема, це концепція К. Квітки щодо дослідження народноінструментальної традиції в нерозривному зв'язку з етнографічним контекстом її функціонування (1); системно-етнофонічний метод, суть якого полягає у синхронному вивченні інструмента, виконавця і музики³ (2); спосіб жанрової класифікації творів народної музики, який аргументував і ввів у науковий обіг Б. Луканюк, та адаптувала до репертуару народних інструменталістів заходу України І. Федун (3). Термінологічні поняття з царини скрипкового виконавства взято із праці Вадима Стеценка «Методика навчання гри на скрипці», а народні терміни та неологізми, пов'язані з ними, запозичено з науково-дослідницьких

¹ Нотні транскрипції інструментальної музики, яку зафіксував у Лолині Ю. Сливинський, здійснила І. Федун 1995 року.

² Експедиційні сеанси було проведено разом із Антонієм Поточняком і Юрієм Рибакком.

³ Цей метод сформулював І. Мацієвський, спираючись на згадану концепцію К. Квітки та низку етноінструментознавчих методів.

праць М. Хая, Б. Яремка, І. Федун, В. Ярмоли, Я. Павліва. У ході дослідження було застосовано такі загальноприйняті методи наукової роботи як емпіричний, компаративний, структурно-типологічний та ретроспективний.

Апробацію дослідження автор здійснив шляхом практичного освоєння власних транскрипцій етнотворів І. Луцика упродовж проходження вибіркової дисципліни «Народномузичне виконавство: теорія і практика» (ЛНМА ім. М. В. Лисенка, навчальний рік 2024-2025) і їх сценічного виконання на концерті традиційної музики заходу України «Грайте, не ставайте», ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 30.04.2025.

Структура роботи охоплює вступ, два розділи, висновки, список використаних джерел (46 друкованих і 6 архівних позицій) та додатки А, Б, В. У вступі сформульовано актуальність, мету, завдання, об'єкт і предмет, новизну, джерельну базу, методологічну основу та апробацію дослідження. Основну частину роботи укладено в два розділи, кожен з яких складається із трьох підрозділів. У першому розділі надано історико-географічну довідку про села досліджуваної традиції, проаналізовано етнографічні та етномузикознавчі студії регіону, визначено роль інструменталістів в окресленому середовищі. У другому розділі містяться біографічні дані про двох видатних скрипалів традиції, жанрова класифікація їхнього репертуару, порівняльний аналіз виконавських стилів. У висновках визначено характерні риси виконавської стилістики скрипалів на прикладах різножанрового репертуару. Додатки включають карту (Додаток А), п'ять нотних транскрипцій, які здійснив автор роботи (Додаток Б) і фотографії скрипалів (Додаток В). Загальний обсяг роботи – 82 сторінки, із них 47 с. основного викладу, 35 с. – додатків.

РОЗДІЛ 1.

РОЛЬ НАРОДНИХ МУЗИКАНТІВ У ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ ПІВНІЧНО-СХІДНОЇ БОЙКІВЩИНИ

1.1. Історична довідка про села в межиріччі Свічі та Чечви.

Межиріччя Свічі та Чечви – центральна частина Калуського району Івано-Франківської області, що охоплює давні міста Долину та Вигоду і села Лолин, Ілемню, Підліски, Ангелівку, Шевченкове, Грабів, Спас, Лоп'янку, Оболонню (карта – Додаток А). Місцевість знаходиться на мальовничому передгір'ї Карпат, горбистий ландшафт якого порослий мішаними лісами й лугами.

Про давню історію цього мікрорегіону, який знаходиться поруч транскарпатського шляху, що вів через Верецькі перевали і поєднував ще тисячі років тому Галичину та Поділля із Закарпаттям і Подунав'ям, свідчать археологічні знахідки. У підніжжі Крайових Горган, на пагорбах Присвіцької височини (наприклад, в Надієві, Струтині, Підлісках) ще збереглися сотні стародавніх могильних насипів – курганів. Вони споруджені носіями культури шнурової кераміки доби енеоліту, комарівської культури доби бронзи та культури карпатських курганів у пізньоримську добу. Частину курганів на цих некрополях було археологічно досліджено [44, с. 194–197, 31, с. 31–62; 26, с. 259–260]. Відомі знахідки бронзової зброї із с. Кальна та багатого скарбу бронзових речей з Витвиці, які належать культурі Гава пізньобронзової доби [30, с. 11–12, 25, с. 388–389]. Над рікою Чечвою між селами Струтин Нижній та Рожнятовом в урочищі «Замчище» відкрито городище княжих часів [29, с. 23–26]. Вагомим чинником, який ще з глибокої давнини приваблював на ці терени людей, були джерела соляної ропи, адже сіль в ті часи цінувалася на вагу золота [5, с. 2–11].

До другої половини XIV ст. територія належала Галицько-Волинському князівству, а від 1387 року через ослаблення князівства опинилася в руках польських феодалів, підвладних королю Казимиру III. На загарбаних землях

запровадили новий адміністративний поділ, згідно з яким Галичина називалася Руським королівством, а виокремлена територія увійшла до Львівської землі Жидачівського повіту Руського королівства (воєводства) [5, с. 2]. Отже, до 1772 року історія міст і сіл межиріччя Свічі та Чечви пов'язана з періодом Речі Посполитої. Королі дарували своїм підданим завойовані землі за певні заслуги, опираючись на Руське право, яке з 1434 року було змінено Польським правом для сіл і Магдебурським – для міст. Так, польські пани прибрали собі до рук найкращі ґрунти, ліси й пасовиська, які належали королівській, церковній та монастирській власності [5, с. 3].

Згідно з переказами старожилів, колись на місці сіл Ілемня та Підліски знаходилось поселення «Старе місто», по центру якого стояла маленька дерев'яна церква. У XVI ст. містечко разом із церквою спалила татарська орда. Незначна частина жителів втекла в ліси, і після відступу татарів поселилася за горбом, який називається «Щовб». Те місце сьогодні відоме як «Церквище» [7, с. 6].

Стара назва села Підліски – Нягрин, що походить від латинського слова *niger*, і пов'язана з найближчою горою Нягра, північним схил якої майже ніколи не освітлений сонцем. Про село Лолин існує народна приказка «Лолин – голий: навколо ліс, а всередині один біс» [7, с. 145].

Села Лолин, Ілемня та Підліски належали до дрібно-помісних гнізд (земляцтв) – розгалужених поселень дрібної родовитої шляхти з давньоукраїнських бояр і заможних ратників [5, с. 14]. Дрібнопомісна шляхта володіла привілейованим волоським правом, згідно якого не працювала на панщині й шарварках, і мала певні податкові пільги. Використовуючи своє панівне становище та військову силу, вона створювала великі господарства – фільварки. Провідними галузями у цій місцевості були скотоводство, зокрема, вівчарство, також видобуток заліза, обробка металу, дерева, вовни, шкіри. Зростання панських фільварків супроводжувалось насильницьким захопленням селянських земель, руйнуванням сільської общини. Тому в

селянському наділі залишилися лише найбільш малородючі ділянки [5, с. 6].

Однією з форм антифеодального протесту селян у XVI столітті стала їх масова втеча на Поділля, Наддніпрянщину та в Карпати. Частина втікачів приєднувалася до козацьких загонів під проводом Богдана Хмельницького. Восени 1648 року жителі цих сіл взяли участь у нападі на долинський замок, що належав польському шляхтичу Яну Мірецькому [5, с. 10]. Бунтарі знищили будинки польської шляхти, костюл Святої Анни в Долині, будинки корчмарів та торговців, забрали в них усе майно. Восьмого лютого 1649 року Войцех Сваричевський звинуватив селян Лолина, Максимівки та Нягриня в нападі на його маєток. Долинський шляхтич, міщанин Юрій Гошовський також скаржився на селян з Нягриня за те, що його побили, забрали 3400 злотих, дорогих речей та одержі на 4000 злотих. Цей період був тяжким і трагічним не лише для міського населення, але і для всього українського народу. У селах відчувалося спустошення, адже мешканці не могли більше сплачувати непосильних податків [5, с. 11].

Не стерлися з пам'яті людей часи, коли їхні батьки, діди і прадіди наймитували в австрійців. Гіркий відбиток залишила німецько-польська війна. Після першого поділу Речі Посполитої до Нягриня приїхала невелика група ремісників із Чехії, які поселилися на пагорбі «Кичірка». Вони створили шахти в урочищах «Буковина» і «Палена», де добували залізну руду, переплавляли її на метал (в урочищі «Закла») і виготовляли з неї сільськогосподарські знаряддя праці. В урочищі «Жбирі» функціонувало родовище, де добували соляну ропу, яку населення вживало до їжі. В урочищі Гута, що знаходиться між селами Ілемня й Нягрин, працював гутний завод [7, с. 219].

У XIX столітті І. Франко, відвідуючи родину Рошкевичів у Лолині, так писав про село й околиці: «Ця лісова місцевість дуже бідна. Тамтешній народ пригнічений злиднями. Головним джерелом виживання є худоба, яку

випасають по горах, а також малородюча рілля, що ледве родить овес та картоплю» [45, с. 5].

На зламі XIX–XX ст. у регіоні домінували такі види господарських робіт як тваринництво, землеробство, вирубка лісу, деревообробка, обробка шкіри, ткацтво. До перших десятиліть XX ст. майже у кожній хаті стояв ткацький верстат, а вміння ткати було обов'язковим для кожної сільської дівчини. Крім добротного домотканого полотна, відомими є вовняні верети – «коци» і «ліжники». У народному одязі до нашого часу збереглася давня простота крою та безпосередня залежність від місцевої специфіки виробництва. Одяг шили з домотканого полотна, вовняного сукна і овечого хутра. Колористика була біднішою, ніж на Гуцульщині та Лемківщині – не яскравою, з переважанням зеленого та чорного кольорів [6, с. 117–118].

Цікавими були форми конструкції народного будівництва, в яких збережено чимало архаїчних елементів: звужений зруб, трапецієподібні двері, високий стрімкий дах, що захищав будівлю від дощів, гряди під стелею, галерея вздовж фасаду. Традиційна нягринська хата мала одну житлову кімнату з невеликими віконцями і піччю без комина, відповідно дим виходив під стріху [5, с. 11]. У 1864 році в центрі Нягрини збудовано церкву, яка служить громаді й сьогодні. У храмі збережено інкрустований дерев'яний іконостас та орган, який подарували німецькі колоністи. Після приєднання Галичини до УРСР розпочалися релігійні утиски та знищення церков, і мешканці Нягрини розібрали орган на частини [7, с. 162]. Довгий час його переховували у хатах двох мешканців, і лише в кінці 1980-х років вирішили зібрати й повернути до експлуатації [Додаток В, фото № 2]. Завдяки тому, що інструмент було грамотно розібрано, а кожну трубу та віндладу промарковано, 1990 р. його успішно зібрали два брати, мешканці Підлісок Мирон та Іван Кизими.

1.2. Етнографічні й етномузикознавчі студії регіону

Села у межиріччі Свічі та Чечви відзначаються яскраво вираженою етнографічною характерністю, адже розташовані на межі Бойківщини та Гуцульщини. Етнографи їх зараховують до північно-східної Бойківщини, проте місцеві мешканці не ідентифікують себе ні бойками, ні гуцулами. Якщо давні традиційні одяг і архітектура є відповідними до бойківських, то в музичному фольклорі синтезовано риси, властиві не лише бойкам, а й гуцулам, що зумовило своєрідність локальної традиції.

Першою працею, в якій описано елементи побуту, матеріальної та духовної культури цієї місцевості є монографія польського публіциста й етнографа Ігнація Любич-Червінського *Okolica zadniestrzka między Stryjem i Łomnicą* [43]. Територія, яку описав автор монографії, за адміністративним поділом належить Калуському і, частково, Галицькому районам Івано-Франківської області, отже охоплює села в межиріччі Свічі та Чечви. Найбільше етнографічного матеріалу І. Червінський почерпнув із села Довпотова Калуського району (колишньої Стрийської округи), яке він 1788 року купив у поміщиці Софії Ястшембської, і яким володів упродовж наступних 18-ти років.

Важливою етнографічною розвідкою Бойківщини, зокрема її північно-східної частини, є стаття члена Руської Трійці Івана Вагилевича «Бойки – русько-слов'янський люд у Галичині» [6, с. 117–131]. І. Вагилевич називає «країни»⁴, на які поділяється Бойківщина, зокрема Перегінську в Стрийській окрузі, у межах котрої знаходиться межиріччя Свічі та Чечви. На його думку, містечка Сколе, Болехів, Долина, Перегінське, Рожнятів є тими центрами, де бойки стикаються із підгіряними. Характеризуючи бойківську матеріальну та духовну культуру, автор статті здійснює лінгвістичний і мистецтвознавчий аналізи мовного діалекту, усних поезії та прози. Особливо цінним у статті є опис таких бойківських традиційних музичних інструментів як дудка,

⁴ Визначення «країни» в часи Австро-Угорської імперії очевидно було відповідним визначенню «район».

пищалка, сопілка, фуяра, трумбета, скрипка, цимбали, триструнна ліра з корбою. На думку етнографа Романа Кирчіва, етнографічні студії Бойківщини, які здійснював І. Вагилевич, становлять особливий інтерес і непересічну наукову вартість [24, с. 39]. Вартує додати, що просвітитель народився і зростав у селі Ясень Калуського району, яке розташоване на східній межі Бойківщини неподалік сіл ареалу даного дослідження.

Весільній обрядовості Лолина⁵ присвятила свою пошуково-дослідницьку роботу мешканка села Ольга Рошкевич. З ініціативи І. Франка авторка збрала й надіслала йому тексти 141-ї весільної пісні та інформацію про весільні обряди, збережені лише в тих теренах. Учений опрацював і видав збірку в Кракові 1886 р. [45]. Перебуваючи у Лолині дев'ять разів, І. Франко записав від місцевих співачок багато пісень і опублікував весільні ладканки у рубриці «Із уст народа», яку започаткував 1776 року як один із членів редакції журналу «Друг» [9].

Великий внесок до етнографічних студій Бойківщини зробив етнограф, публіцист, історик, громадський діяч о. Михайло Зубрицький, деталізовано дослідивши історико-краєзнавчі аспекти, побутове господарство, звичаєві та правові традиції, обряди і звичаї бойків [11, с. 33–60]. У розвідці «Годівля, купно і продаж овець у Мшанці Старосамбірського повіту» М. Зубрицький послідовно описав цикл усіх робіт упродовж року, пов'язаних із вівчарством [10, с. 1–40]. У характеристиці щорічних весняних виходів бойків «на гуцули» для купівлі овець учений додає опис форми і способу виготовлення «трумбети», на якій грали бойківські вівчарі.

Звичаєве право та народні звичаї Бойківщини вивчав відомий правник, учений, журналіст і громадсько-політичний діяч Володимир Охримович. Будучи родом із села Велдіж (тепер Шевченкове), що розташоване по-сусідству з Лолином, дослідник зафіксував значну кількість етнографічного

⁵ Мова про село Лолин Калуського району, яке в час першого видання збірки О. Рошкевич належало до Стрийського повіту.

матеріалу зі свого, довколишніх та віддалених сіл, зокрема у верхів'ях Свічі й Опору [21, с. 296–307, 387–401].

Грунтовну етнографічну характеристику населення, що проживало в околицях Перегінська та Ясеня, тобто на східних межах Бойківщини, надав польський етнограф Юзеф Шнайдер. У своїй праці «Z życia górali podłomnickich» автор звертає увагу на різні види лісових робіт, побут лісорубів, сплав дерева по Лімниці тощо, також описує весілля в Ясені та Перегінську, фіксує звичаї та усну словесність [46, с. 138–161].

Аналітичний огляд етнографічних праць про Бойківщину здійснив у своїй книзі «Етнографічне дослідження Бойківщини» літературознавець, фольклорист і етнограф Роман Кирчів [24]. Хронологічний огляд друкованих джерел в часових рамках 1811–1976 років, який здійснив учений у згаданій праці, послужив дороговказом для пошуку етнографічних матеріалів, пов'язаних із ареалом дослідження моєї роботи.

Наукові статті довідкового плану щодо різноманітних аспектів бойківської етнографії зібрано в історико-етнографічному дослідженні «Бойківщина» (відповідальний редактор – Юрій Гошко) [4]. До книги увійшли статті 24-х авторів, присвячені історико-етнографічній характеристиці Бойківщини, господарській діяльності і матеріальній культурі, духовній культурі, народному мистецтву.

Етномузикознавчі експедиції на теренах північно-східної Бойківщини розпочато майже півстоліття тому силами викладачів Львівської державної консерваторії Юрія Сливинського та Любомира Кушлика [Архівне джерело 1]. Першу експедицію в села Ясень і Лолин Калуського району (тоді Рожнятівського і Долинського відповідно) здійснив Ю. Сливинський 1978 року, записавши 33 одиниці (далі од.) народнопісенних творів у Ясені й 29 од. у Лолині, 23 з яких – пісенні, а шість – інструментальні награвання (капела у складі скрипки, цимбалів і сопілки)⁶. Наступні

⁶ Інструментальні записи транскрибувала І. Федун. Усі матеріали з експедиції депоновано в архіві ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка під шифром ЕК 34.

експедиційно-польові дослідження цих теренів у 1995–1996 роках здійснювали М. Хай, Л. Кушлик, Ю. Яцків, В. Коваль, І. Федун, Ю. Рибак, А. Поточняк, Л. Лукашенко, С. Перескоцька, фіксувавши зразки пісенного та інструментального фольклору. Найбільше уваги народноінструментальній традиції Лолина приділила І. Федун завдяки щасливій нагоді провести 24 збирацькі сеанси з видатним скрипалем-народним професіоналом Кузьмою Воробцем [Архівне джерело 2]. У результаті ефективної збирацько-дослідницької роботи записано на аудіо- й відеоносії, транскрибовано і досліджено репертуар цього скрипаля та інших лолінських інструменталістів [35, с. 301–307; 34, с. 233–246]. Творчій діяльності К. Воробця І. Федун присвятила свою дипломну роботу.

1.3. Творча діяльність народних музикантів у середовищі традиції

Згідно з етноорганологічними дослідженнями та власними спостереженнями щодо народного скрипкового професіоналізму, виокремимо його основні позиції:

- 1) природні музичні здібності, зокрема слух, пам'ять, художній смак та інтуїція, також схильність до публічної діяльності;
- 2) високий рівень майстерності володіння інструментом, уміння виконувати традиційну обрядову та побутову музику;
- 3) здатність гнучко змінювати тональності і теми в процесі ситуативного формотворення музичних композицій;
- 4) уміння швидко адаптуватися до супровідної ролі в жанрі «до співу»;
- 5) точність у відтворенні мелодико-ритмічної основи відповідно до місцевих традицій та встановлених темпів під час виконання традиційного репертуару;
- 6) схильність до лідерства, як в індивідуальному, так і в колективному музикуванні, зокрема у вмінні «вести капелу»;
- 7) індивідуальний технічний стиль і звукоестетичний «почерк»;

- 8) фізична витривалість до тривалого музикування в різних, часто незручних умовах;
- 9) артистизм і конкурентоспроможність як ознаки професіоналізму;
- 10) знання місцевої музичної термінології;
- 11) музичне виконання як основна або одна з ключових сфер діяльності, що матеріально винагороджується⁷.

Характерними ознаками творчої діяльності інструменталістів усної традиції є наступні:

1. *Імпровізаційність* як вміння варіативно підходити до виконання традиційних мелодій, що дозволяє кожному музиканту виявити індивідуальність, але при цьому зберігати зв'язок з традицією.

2. *Колективне музикування* у складі інструментального ансамблю (капели), в якій кожен інструменталіст виконує свою роль у створенні музичної фактури твору.

3. *Навчання усним методом*, за умов якого передача інформації базується на слуховому і візуальному сприйнятті та запам'ятовуванні⁸.

Традиційна музика має тісний зв'язок із обрядовим і побутовим життям сільської громади, відповідно є важливим елементом етнічної культури. Весільні капели існували, завдячуючи насамперед весільному обряду, проведення якого не обходилося без них. Особливу роль у капелі мав скрипаль, який фактично був її лідером. Він організовував капелу, "вів" її під час гри, домовлявся із замовниками. Ця праця вимагала неабиякого народного професіоналізму, адже музичне обслуговування весілля – велика відповідальність. У давнину вважалося, що від того, як пройде весілля, зокрема як співатимуть свашки і гратимуть музики, залежатиме щасливе майбутнє молодого подружжя. Тому вимоги до музикантів були високими.

⁷ Критерії народного професіоналізму виокреслено з опертям на власний досвід і дослідження Ірини Федун [36, с. 79–101].

⁸ Про методи народної педагогіки йдеться у дослідженнях Михайла Хая [38, с. 40–47], Ірини Федун [35, с. 302], Богдана Яремка [41, с. 19–32], Вікторії Ярмоли [42, с. 28–34], Яреми Павліва [27, с. 89–93].

Щоби грати у весільній капелі, потрібно було мати не тільки таланти, а й темперамент і витривалість. Також, в переддень весілля існує давній український звичай – плетіння барвінку. Під час обряду, коли зривають барвінок, музиканти грають супровід до обрядових ладканкових і коломийкових наспівів, які передають смуток розставання з дівочтвом та прощання з родиною⁹. Після того як зрізали барвінок, всі учасники дійства йдуть до хати нареченої, та під музику весільних мелодій починають плести вінок. У день самого весілля ті ж музиканти приходять під хату нареченої і починають грати «Надобридень», що складається з маршу (транскрипція у додатку), після чого грають коломийки до слухання. Після «Надобридня» музикантів запрошують до хати і просять грати коломийки до «затанцювання танцю» (Дотаток Б, транскрипція № 3). Грають до тих пір, поки молода не перетанцює зі всією родиною (транскрибований приклад ~ 15 хв. безперервного звучання). Після закінчення танцю молода дякує музикантам і ті з них йдуть на вулицю, які будуть зустрічати гостей маршами та різними українськими піснями. У цей час, коли вони грають, у хаті нареченої свашки співають ладканки¹⁰. Спираючись на дослідження І. Федун, у селі Лолин колись було прийнято акомпанувати до ладкання одному або двом скрипалям, рідше – цілій капелі [35, с. 304]. Конкуренція між музикантами була досить серйозною, тому до цього виду музикування зверталися лише найкращі – ті, хто справді міг гідно впоратись з усіма викликами весільної традиції.

Відмінності між традиційним складом інструментальних капел у селах межиріччя Свічі та Чечви й інших локусах Бойківщини і Гуцульщини конкретизуються кількісним і якісним складами музичних інструментів, стилістичними рисами та функціями, які виконували ці капели у своєму середовищі. Бойківські капели інших традицій зазвичай складаються зі

⁹ Якщо раніше під час обряду вінків превалювали ладканкові наспіви, то в останні роки ХХ ст. – обрядові коломийкові співанки.

¹⁰ Більше про ладканки можна дізнатися у статті Ф. Колесси [14, с. 368–397].

скрипки, бурдонових цимбалів і бубна. Натомість, у традиції межиріччя Свічі та Чечви склад капел і, відповідно, музична фактура творів суттєво відрізняються. Окрім скрипки, до місцевих капел входили сопілка (денцівка), мелодико-гармонічні цимбали, на яких дублюювалось скрипкове проведення мелодії та забезпечувався гармонічний акомпанемент, бубон. У 1990-х роках на заміну цимбалів у традиційні капели почали вводити баян чи акордеон, які більшою мірою використовували для акомпанементу, ніж для проведення головної мелодії. Наявність цимбалів (акордеону) дозволяло капелі творити музику на гармонічній основі, що суттєво виділяло музичний стиль цієї традиції, розташованої на межі Бойківщини з Гуцульщиною.

В ареалі досліджуваної традиції відомі такі музиканти й весільні капели другої половини ХХ століття:

Село Ілемня

- Скрипка: Іван Луцик (1955 р.н.);
- Сопілка і саксофон: Василь Пилипів (1962 р.н.);
- Баян: Омелян Шулупа (1949 р.н.);
- Акордеон: Михайло Червак (1964 р.н.);
- Бубон: Володимир Гавриляк (1960 р.н.).

Село Лолин¹¹

- Скрипка: Воробець Кузьма Дмитрович (1923 р.н.), Шутка Микола Пахомович (1924 р.н.), Гриців Дмитро Васильович (1912 р.н.), Зваричович Антон Дмитрович (1946 р.н.), Шутка Іван Іванович (~1943 р.н.), Сульо Павло Михайлович (1936 р.н.), Данкович Михайло Степанович (1936 р.н.), Воробець Герасим Кузьмич (1952 р.н.), Шкуда Герасим Степанович (~1952 р.н.).
- Акордеон: Дацьо Василь (? р.н.), Воробець Василь Дмитрович (1929 р.н.), Воробець Василь Кузмич (1957 р.н.).
- Бас: Дмитровський Іван Михайлович (1922 р.н.).

¹¹ Інформацію про музикантів с. Лолин відомо завдяки дослідженню І. Федун [Архівне джерело 3, с. 32–33].

- Цимбали: Чигур Григорій Юрієвич «Гриньо» (1912 р.н.), Воробець Петро Михайлович (1903 р.н.).
- Бубон: Довжанський Василь Петрович (1922 р.н.), Данкович Дмитро Миколаєвич (? р.н.), Маланкович Василь Васильович (1928 р.н.), Вовк Іван Іванович (1952 р.н.) – рідний брат мого дідуся Вовка Миколи Васильовича, Дмитровський Іван Васильович 1933 р.н. [35, с. 302-307].

Отже, склад інструментальних капел у селах досліджуваної традиції є практично ідентичним до складу гуцульських капел, у які входять скрипка, сопілка, цимбали, бубон, а після Другої світової війни – кларнет, акордеон, труба та деякі інші, не типові для традиції, інструменти.

РОЗДІЛ 2.

ХУДОЖНЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ГРИ ДВОХ СКРИПАЛІВ.

2.1. Біографії скрипалів Кузьми Воробця та Івана Луцика

Кузьма Воробець – скрипаль, що мав чорта в собі

Кузьма Воробець — одна з найвідоміших постатей серед народних скрипалів північно-східної Бойківщини. Його ім'я стало символом традиційної музики цього регіону, а сам він залишив значний слід в українському фольклорі, зокрема в середовищі села Лолин. Народився Кузьма Воробець у селі Лолин 1923 року. Він був одним з тих музикантів, хто зумів стати не просто виконавцем, а й новатором рідної музичної традиції. К. Воробець був унікально талановитим скрипалем, котрий без академічної музичної освіти володів неповторним стилем гри на скрипці, що дозволяв передавати емоції, атмосферу та характер місцевих людей. Він був майстром свого ремесла, і завдяки непересічному таланту став популярним у широких колах поціновувачів музичного фольклору.

Основні риси народно-інструментального професіоналізму (які в більшій мірі стосуються цього виконавця) можна окреслити наступним чином:

- 1) яскраве природне обдарування;
- 2) елемент навчання та педагогічної діяльності;
- 3) постійна виконавська практика, самовдосконалення;
- 4) досконале оволодіння інструментом;
- 5) знання репертуару;
- 6) участь в обрядових діях та забавах у складі інструментальної капели;
- 7) публічність та платність гри;

8) легенди про надзвичайні (навіть надприродні) можливості музиканта¹².

Яскраве природне обдарування виявилось у Кузьми ще в ранньому дитинстві. У п'ятирічному віці він самостійно склеїв з дощок (смереки) маленьку скрипку. «Ручку» (гриф) прибав цвяхом. Нитки, які він взяв у сестри? слугували струнами. Для смичка він «зістриг» кінського хвоста. З такою скрипочкою Кузьма ходив за татом на весілля. А за рік тато купив йому справжню скрипочку.

К. Воробець мав неабиякі музичні здібності: відмінний слух (про що свідчать чистота інтонування, настроювання інструменту без жодних допоміжних засобів на постійно однакову висоту, здатність одразу підібрати почуту мелодію) і добру пам'ять. Досить вмів і вільно вмів імпровізувати. Поєднував два способи навчання – в школах народних музикантів (заочна форма навчання) та самоосвіту. Вчителі Відняк Стефан, Прокопишин Стефан та Шершін Федір були добре знайомі з його батьками, плати не брали. Вони навчили його грати коломийки. А Лукаш (прізвище невідоме) сам був із Косівщини і навчив його грати «Аркан» та «Запорізького козачка». Він працював у лісництві і жив у Кузьми вдома, тому за навчання також йому не оплачували. Томко (циган) спеціально приїжджав до Лолина, навчав Кузьму і брав 2,5 злотих за «кавалок». На той час це була велика сума, але родина була заможною і могла собі дозволити такі витрати [35, с. 302].

У восьми- дев'ятирічному віці К. Воробець відвідував музичну школу у Вигоді. Тут він вивчав елементи музичної грамоти. Вчителі були поляками, а школа – платною. Навчання у музичній школі хлопцеві не сподобалося, бо його примушували грати «на праву руку», а він звик брати скрипку в праву, а смичок у ліву руку, й не бажав перевчатися. У 12 років Кузьма відіграв своє перше весілля. Всі ці освітні процеси відобразились на індивідуальних

¹² Легенди про зв'язки весільних скрипалів-професіоналів із нечистою силою можна вважати звичним явищем у різних регіональних традиціях. Очевидно, народний професіоналізм утотожнювали з надприродними можливостями музикантів [42, с. 33–34].

стильових особливостях виконавця. Сам музикант систематичного навчання не проводив, але періодично давав безкоштовні консультації людям із свого села.

Завдяки навчанню, а також власному досвіду, Кузьма швидко перейняв традиційний репертуар, питомий для Лолина. Самостійно вправлявся лише на початковому етапі, а пізніше доводилось грати настільки часто, що в цьому відпала потреба. Репетиції відбувалися тільки тоді, коли у капелу приходив новий музикант.

Постановка в кожного виконавця індивідуальна, залежна як від рівня освоєння репертуару, так і від фізіологічних задатків. Кузьма тримав скрипку правою рукою, а струни переставляв навпаки. Під час гри скрипка лежала далеко на плечі. Окремо слід зазначити улюблений артистичний прийом скрипаля (запозичений у ромів) – грати, тримаючи інструмент за спиною чи за головою, що викликало особливе захоплення у слухачів.

Під час гри виконавець не смичок повертав до струн, а крутив скрипкою. Найчастіше використовував верхні струни інструмента для проведення мелодії, а відкриті нижні – переважно слугували гармонічними підголосками, створюючи своєрідний ефект бурдону. Грав в основному у першій позиції, хоча в напливових творах, особливо пісенного походження, любляв транспонувати окремі фрази на октаву вверх, відповідно грати у високих позиціях.

До техніки правої руки (традиційно – лівої), яку використовував Кузьма, відносяться такі прийоми як вібрато, що найбільше вживається у напливовому репертуарі. Виконував його скрипаль як традиційно, так і за допомогою глісандування пальцем до найближчих звуків. Крім того, музикант іноді застосовував подвійні ноти, здебільшого із вживанням відкритої струни, також різноманітну мелізматику (форшлаги, морденти, групето, рідше трелі), гліссандо, за допомогою якого мікроальтерував окремі звуки.

У грі лівою рукою (традиційно правою) скрипаль використовував різні частини смичка. Короткі деташи та дрібні фігури, що застосовувалися раніше в даному середовищі, Кузьма майже не практикував. Крім найчастіше вживаного деташи, іноді мали місце легато, портато, маркато, стакато. У манері гри К. Воробця проявлялася схильність до імпровізаційності – важливої якості творчого процесу народного скрипаля.

Щодо вміння виготовляти інструмент, то сам скрипаль цим спеціально не займався, але при потребі вмів його склеїти чи відновити необхідні деталі, зробити смичок чи кілки. Володів музикант ще й іншими інструментами – дрімбою, цимбалами, акордеоном. Грав на весіллях не тільки в межах Калуського (тоді Долинського) району, але і в сусідніх областях. Популярність цього скрипаля була настільки великою, що всі інші виконавці одностайно визнають його першість і безсумнівну перевагу над іншими. То ж коли мене, уродженця сусіднього з Лолином села Підліски, мама записала у музичну школу, дідусь говорив: *«Вивчишся і будеш грати, як Кузьма!»*. Про К. Воробця існувала легенда: односельчани говорили, що він *«має чорта в собі»*.

Підсумовуючи вище описані факти, можна стверджувати, що музика К. Воробця була глибоко вкорінена в традиції, зокрема в ритмічному супроводі таких народних танців як коломийки, вальси, польки та інші. Музикант був незамінним на весіллях, хрестинах, релігійних обрядах, різноманітних святкуваннях, де виконувалися традиційні танці та пісні. Кузьма Воробець також був важливою фігурою в соціальному житті села. Вплив цього скрипаля на музичне життя карпатських сіл був величезним, і навіть сьогодні ім'я Кузьми Воробця у Лолині та прилеглих селах згадується як символ народної скрипки і неперевершеного виконавця, який зумів зберегти і передати традиції цього регіону для майбутніх поколінь.

Іван Луцик – віртуоз із Ілемня

Луцик Іван Миколайович (псевдо «Забава») народився 4 грудня 1955 року в Ілемні у родині, де музика була важливою частиною побуту і передавалась від батьків до дітей. Почав грати на скрипці ще в дитинстві, брав участь у музичному проведенні колядницького та інших обрядів. Грав на слух, адже в традиційній музиці велику роль відігравала імпровізація та передача мелодій з покоління в покоління.

Навчався в ілемнянській восьмирічній школі, яку закінчив заочно. Після випуску шість місяців служив у армії в Калінінській області рф, а потім два роки – у Вологді. Після армії працював у колгоспі шофером, а згодом кранівником. Коли сталася Чорнобильська трагедія, із колгоспу його відправили на ліквідацію наслідків. У вільний від роботи час І. «Забава» займався музикою і виступав на різноманітних місцевих заходах — весіллях, святкуваннях, релігійних обрядових церемоніях, таких як Різдво, Великдень. Важливу роль у цих подіях відігравала традиційна народна музика, і скрипка була основним інструментом. Музикант співпрацював з іншими місцевими виконавцями – сопілкарями, акордеоністами і бубністами, створив у своєму селі яскраву весільну капелу [Додаток В, фото №5]. Прожив із дружиною 20 років. Загинув трагічно 2004 року під час роботи у лісі, працюючи пильщиком, проживши всього 48 років. Навчав молодшу сестру гри на скрипці. Згодом сестра вийшла заміж і народила п'ятеро дітей, після чого відмовилась від музичної справи. «Забава» — це псевдонім ілемнянського скрипаля, що підкреслює характер людини — він був веселим, його присутність викликала радість і захоплення у слухачів.

Індивідуальний виконавський стиль скрипаля виражений типово бойківською автентичною манерою гри. Залежно від конкретного жанру традиційної музики, звучання інструмента в його руках набуває своєрідного забарвлення, передає цілісність і експресивну виразність музичної думки. Характерною рисою скрипкової гри І. «Забави» у творах різних жанрів є здатність поєднувати тони в єдину ритмічно і фонічно організовану лінію, що

надає звучанню як кантиленного, так і віртуозного матеріалу невимушеності й переконливості. У швидких мелодіях музикант демонструє тонку орнаментальну техніку, яка виражається через обігрування основних звуків мелодії дрібними тривалостями (переважно шістнадцятками) та мелізмами (форшлагами, форшлагами-мордентами, трелями). Важливо відзначити, що виконання інтонаційно та ритмічно складних мелодій коломийок вимагає майстерного використання комбінаторної техніки лівої та правої рук, і лише вільне володіння цією технікою дозволяє досягти ефекту віртуозної плинності скрипкового виконання. Саме плинність фразування є важливою рисою виконання традиційними карпатськими скрипачами та цимбалістами, а «кучерява» мелізматична техніка, яка доповнює їхнє виконання, свідчить про високий рівень майстерності та художнього смаку бойківських музикантів.

Як музично-громадський діяч, І. «Забава» неодноразово організовував вечори в школі села Ілемня, метою яких було залучення учнів до історичного, літературного та музичного просвітництва. Він активно турбувався про сучасну молодь, її освіту, культуру, моральні цінності та національну свідомість. Одержавши від батьків талант і пристрасть до інструментальної музики рідної традиції, Іван Іванович активно працював над її збереженням, розвитком і популяризацією, будучи яскравим представником автентичного музикування, організатором та громадським діячем.

2.2 Жанрова класифікація репертуару скрипалів традиції

Згідно зі системою жанрової класифікації музичного фольклору, яку розробив Б. Луканюк і адаптувала до традиційної інструментальної музики заходу України І. Федун, репертуар народних скрипалів межиріччя Свічі та Чечви визначено за способом музичного вираження [16, с.108–118; 36, с. 122–126]. Цей метод базується на диференціації жанрів за типом їхньої метро-ритмічної організації, мелодичної лінійності та інших, менш

стабільних елементів музичної мови як от темп, динаміка, тембр, способи виконання [16, с. 111]. Існують три основні способи музичного вираження – епіка, лірика і драма, та два їхні схрещені різновиди – ліро-епіка та ліро-драма. До шостої класифікаційної групи відносяться так звані контрастно-складені форми, в яких зіставляються відмінні жанри або в різних їхніх частинах, або в межах однієї мелострофи [16, с. 112].

Розподіл мистецьких жанрів на епіку, лірику і драму походить із античної доби [36, с. 121–122]. Його застосовують в усіх видах мистецтва, а в першу чергу – в літературі [16, с. 110]. У музичному мистецтві поняттю епіки відповідає речитативність (декламаційність), лірики – співність (кантиленність), драмі – танцювальність, включно з маршовістю. Ліро-епіка – це зазвичай строфічна пісня, яку виконують у манері *rubato parlando*, що нагадує речитатив, а ліро-драма – ліричний твір, що відзначається танцювальним характером виконання [16, с. 111–112].

Чимало творів є поліфункційними, що пов'язано з різними обставинами традиційного музикування. Саме тому репертуар народних скрипалів межиріччя Свічі та Чечви класифіковано за способом музичного вираження, а відтак розглянуто походження і деталізовано функції та обставини його виконання. Спираючись на архівні матеріали, від традиційних скрипалів зафіксовано твори, що належать до чотирьох жанрових груп: драма, ліро-драма, лірика, контрастно-складені форми.

Драма. Переважаючій кількості аудіозафіксованих зразків властивий драматичний спосіб музичного вираження, основною ознакою якого є акцентно-динамічний ритм із постійним чергуванням акцентованих і неакцентованих часток (стоп). Це – марші, коломийки, козачки, польки, краков'яки, фокстроти, окремі обрядові й побутові пісні та коляди. До маршів належать два зразки жанру «Надобридень» [Архівне джерело 2, експедиція (далі – експ.) 6/XI, № 22; там само, експ. 7/V, № 11] (Дотакок Б, транскрипція (далі – транскр.) № 1) яким починають і завершують весілля, та інструментальні версії українських визвольних пісень «За Україну», «За світ

встали козаченьки», «Ми гайдамаки» «Гей там на горі» тощо [Архівне джерело 2, експ. 6/XI, транскр. №№ 23, 24, 31]¹³.

Кожна з двох версій «Надобридня» побудована на самостійному тематизмі, що хоча й нагадує мелодії окремих пісень, проте укладений у своєрідні композиційні структури. Зокрема, перший приклад «Надобридня» [Дотакок Б, транскр. № 1] виконують в одно- або двочастинній формах $A(a+a_1+a_1)$ або $A(a+a_1+a_1)B(b+c)A(a+a_1+a_1)B_1(b+c_1)$ ¹⁴. Кожен період («коліно») композиції має стабільно визначену кількість тактів: $A=12$ т., $B=8$ т. Другий приклад «Надобридня» був очевидно більш поширеним у традиції, адже його багаторазово фіксували від двох скрипалів у тій самій формі (ABA_1B_1) ¹⁵. Темп обох версій фіксували в межах Moderato – Allegro, а характер – урочистий. Інші марші, що традиційно звучать під час зустрічі весільних гостей та інших урочистих моментів весілля, мають куплетні форми, які є відповідними до пісенних першоджерел¹⁶. Функційно марші призначені для слухання, адже їх виконання не є синхронним із ходою.

Коломийки – синкретичний танцювально-приспівковий жанр, що домінує в репертуарі скрипалів цього середовища. Темп, характер і тривалість їхнього виконання залежать від обставин і функційного призначення. Манера гри й формотворення співаних і танцювальних (з приспівками) мелодій суттєво відрізняється, навіть якщо вони ті ж самі. У бойківському традиційному середовищі мелодії коломийок розрізняють за назвами сіл, у яких вони побутували, або за прізвищами музикантів, котрі їх виконували. Лолинські коломийки у різні роки фіксували Ю. Сливинський,

¹³ В інших музичних традиціях Бойківщини цих мелодій «Надобридня» не зафіксовано, натомість побутували зовсім інші [37, с. 221, 234, 238; 38, с. 135–140].

¹⁴ Цю версію «Надобридня» зафіксувала І. Федун 1995 р. у селі Лолин від скрипаля К. Воробця [Архівні матеріали 2, експ. 6, транскр. №№ 22, 32], та невідомий оператор 2001 р. у селі Підліски від капели скрипаля зі села Ілемня І. Луцика [Архівні матеріали 4, хронометраж твору: 00:00–02:15].

¹⁵ Цей зразок уперше зафіксував Ю. Сливинський [Архівні матеріали 1, транскр. № 1].

¹⁶ Марші під час весілля також грають, коли приходять «поручники», виводять з хати молоду, йдуть до і від шлюбу, приходять «у пропій» [Архівні матеріали 3, с. 31.].

М. Хай, І. Федун від скрипалів К. Воробця і П. Сулі. Ті ж самі мелодії грала капела І. Луцика зі села Ілемня. Усі співані й танцювальні зразки коломийок в окресленій традиції базуються на силабічній формі вірша 446², що є відповідною восьмитактовим періодам (розмір тактів = 2/4). До них зазвичай долучають чотиритактові перегри, які побудовані на повторенні другого речення, або на новому тематичному матеріалі. Тексти, які співають на коломийкові мелодії, можуть бути побутовими або приуроченими до весільного обряду. В умовах гри до співу послідовність коломийкових мелодій, як правило, визначають співачки, а інструменталісти зв'язують ці мелодії в наскрізну композицію, виконуючи між ними перегри. Окрім місцевих коломийок, скрипалі окреслених сіл грали й запозичені мелодії зі сусідніх сіл, а також із Гуцульщини та Мараморощини [Архівні матеріали 2, експед. експ. 6/XI, транскр. №№ 13–16]. Наприклад, музикуючи на весіллях у Закарпатській області, К. Воробець перейняв як мінімум дві місцеві мелодії – весільно-обрядову співанку «Ведутню» і танцювальну коломийку [35, с. 305–306]. Як відомо, «Ведутня» поширена у селах Хустського і Тячівського р-нів Закарпатської області. Вона відрізняється від звичних коломийкових мелодій «до співу» переважанням ямбічної метричної стопи в межах тактів розміром 6/8. Будучи одним із найоригінальніших етнотворів коломийкової форми, ця співанка виразно виражає ритміку локально-традиційного діалекту Мараморощини. Танцювальна коломийка не відрізняється яскравими ознаками локальних діалектів Закарпаття, адже всі її структурні параметри такі ж, як і в питомих коломийках Бойківщини. У гуцульських коломийках К. Воробець та І. Луцик зберегли не лише властиві мелодичні контури, а й характерну для гуцульської музики мелодико-ритмічну насиченість.

Козачкові мелодії значно менш поширені у селах зазначеної традиції, ніж коломийкові [35, с. 306]. Характерною ознакою козачків є типові для них каданси, з якими ритмічно співпадає притупування. Три зразки цього жанру звучать під час весільного обряду «затанцювання вінка» («вигопування вінця») разом зі співом, притупуванням і хороводом [Архівні матеріали 2,

відеозапис сеансу з К. Воробцем, хронометраж: 1:31:20]. Їх виконують із чотиритактовими переграми, як і коломийки. Якщо в першій мелодії переважає рух вісімками в усіх фразах окрім кадансової, то в другій і третій мелодіях кожна двотактова фраза завершується козачковою формулою (дві вісімки – одна чверть). Інші два козачкові періоди базуються на мелодіях гопака і козака, які відомі в усіх регіонах України.

Полька у XX столітті стала невід’ємною частиною репертуару народних скрипалів. Від другої половини XX століття вона є основним побутовим танцем після коломийки. Хоча полька є напливовим жанром, її часто танцюють під інструментальний акомпанемент українських пісень, які надаються для швидких темпів у розмірі 2/4 [35, с. 306–307]. Мелодичним матеріалом для польок на теренах північно-східної Бойківщини слугують теми й інших танців – переважно козачків. Відомі також іноетнічні танцювальні мелодії – «Полька польська» [Архівні матеріали 2, експед. 6, транскр. № 7]¹⁷ «Полька-сабашівка», «Полька мазурів», [Архівні матеріали 2, експед. 7/І, транскр. №№ 4, 9]. У польках пісенного походження музична форма залишається куплетною, а в суто інструментальних – проста дво- або тричастинна. Наявні зразки польок виконано в темпових межах 105–140 чверток на хвилину.

Краков’як, фокстрот, танго, вальс органічно доповнили репертуар весільних музик усієї Галичини, ставши у різний час улюбленими побутовими танцями під час розважальної частини весілля. Краков’як виконували або на тему відомої пісні ймовірно лемківського походження, силабічна форма якої – 6, а ритмічні рисунки у парних тактах синкоповані [Архівні матеріали 2, експед. 7 (І), транскр. № 7], або на інструментальні теми козачка й польки, які адаптовані до цього танцю [Архівні матеріали 2, експед. 7 (І), транскр. № 6; Архівні матеріали 2, експед. 6 (ХІ), транскр. № 26]. Адаптацію до краков’яка музиканти здійснювали шляхом синкопування усіх парних тактів другої частини композиції. Темпові межі

¹⁷ Ця мелодія на Західному Поліссі слугувала супроводом танцю «Карапет».

зафіксованих зразків танцю – 112–148 чверток на хвилину. Цікавим є зразок краков'яка, який зафіксувала І. Федун у вокально-інструментальному виконанні, де перше проведення теми лише співане, друге – інструментальне [Архівні матеріали 2, експед. 7 (I), транскр. № 7].

Фокстрот і танго, будучи модними танцями, увійшли в традиційне середовище північно-східної Бойківщини на початку ХХ ст. в основному завдяки іноетнічним (польським, єврейським, ромським, німецьким) впливам. Музична компонента цих танців переважно пісенна зі збереженням куплетної форми, рідше на іноетнічному матеріалі. До кожного жанру музиканти своєрідно пристосовували мелодії пісень, щоби відтворити необхідний характер і було зручно танцювати. Наприклад, для фокстроту обирали пісні «Зажурились галичанки», «Циганочка моя», «Бублики», також теми краков'яка, карапета, чардаша [Архівні матеріали 2, експед. 7(I), транскр. №№ 8, 11, 13; Архівні матеріали 2, експед. 7(III), транскр. №№ 2, 3]. Танго любили танцювати під супровід авторського твору «Гуцулка Ксеня» [Архівні матеріали 2, експед. 7(I), транскр. № 12].

Перераховані танці ритмічно організовані у дво- або чотиричвертковому метрах, хоча кожен із них має характерні ритмічні особливості. Щодо вальсів, то їх метроритмічна організація (6/8, рідше 3/8), мелодика, темпи, характер і тембрально-звукові якості є відповідними ліро-драматичному способу музичного вираження, тому розгляд цього жанру в рубриці Ліро-драма.

Серед експедиційних матеріалів, які в 1995–96 рр. збрала І. Федун у Лолині від скрипаля К. Воробця, є три зразки танців «Ходор» [Архівні матеріали 2, експед. 6 (XI), транскр. № 21; Архівні матеріали 2, експед. 7(I), № 20; Архівні матеріали 2, експед. 8, транскр. № 28] й «Аркан» [Архівні матеріали 2, експед. 8, №№ 14, 26; Архівні матеріали 2, експед. 7(III), транскр. № 4]. «Ходор» – повільний чоловічий танець метричної організації 3/4, який за часів Австро-Угорщини у Лолині «ходили» старші газди, взявшись у коло й приспівуючи «Далі далі хлопці то я іду з вами, щоби нам

виросла трава під ногами» [Архівні матеріали 2, експед. 7(I), транскр. інтерв'ю]. Темп танцю міг бути як дуже повільним (МП=60), так і жвавим (МП=100). Від 1917 р. «Ходор» лучили з коломийками, які танцювали парами. «Аркан» скрипаль грав у темпових межах від 120 до 150 чверток на хвилину, використовуючи найпоширенішу мелодію танцю, з якої починається гуцульський «Аркан».

Ліро-драма. Значна частина репертуару народних скрипалів межиріччя Свічі та Чечви є ліро-драматичною. Насамперед до неї належать ліричні пісні метричної організації 6/8, які капела грала до співу за столами, а також до танцю як вальси: «Там, під львівським замком» [Додаток Б, транскр. № 2], «Де джерела б'ють», «Взяв би я бандуру [Архівні матеріали 2, експед. 6 (XI), транскр. № 12], «Сиджу я край віконечка» [Архівні матеріали 2, експед. 6 (XI), транскр. № 46] «Заграй ми цигане старий» [Архівні матеріали 2, експед. 6 (XI), транскр. № 47], «Вшистки рибці» [Архівні матеріали 2, експед. 6 (XI), транскр. № 18], «Ішов відважний гайовий [Архівні матеріали 2, експед. 7/I, транскр. № 3], «По той бік гора», «Човен хитається [Архівні матеріали 2, експед. 7 (III), транскр. №№ 7, 10]. У репертуарі К. Воробця були й вальси з суто інструментальними мелодіями – «Вальс» [Архівні матеріали 2, експед. 6 (XI), транскр. № 25], «Вальс стародавній» [Архівні матеріали 2, експед. 7/(I), транскр. № 16], «Вальс циганський» [Архівні матеріали 2, експед. 7(III), транскр. № 13].

У зазначених творах зафіксовано такі музичні форми: проста двочастинна (А В А В₁ А₂ В₂); складна двочастинна (АА₁А₂В А₃А₄В₁); проста тричастинна з ознаками варіаційності, ймовірно на рівні імпровізаційних змін мелодії (АА₁ ВВ₁ СС₁С₂С₃С₄С₅). Вальси виконували у досить жвавих темпах (МП в межах 52–75 чверток із крапкою на хвилину). Спосіб музичного вираження у цих творах поєднує кантиленну мелодику з акцентно-динамічним ритмом, що виражений чергуванням першої сильної

вісімки тактів, відносно слабшої четвертої та слабких другої, третьої, п'ятої і шостої відповідно¹⁸.

До ліро-драматичного способу музичного вираження зараховуємо також окремі обрядові та побутові твори «до співу». Від скрипаля К. Воробця зафіксовано декілька наспівів зимового обрядового циклу: Застеляйте столи», «Тут ангели...» [Архівні матеріали 2, експед. 6(XI), транскр. №№ 34, 36], «Бог предвічний», «На новий рік» [Архівні матеріали 2, експед. 7(III), транскр. №№ 15, 17], По дорозі йде до Вифлиєму [Архівні матеріали 2, експед. 7/V, транскр. № 22]. Із побутових пісень до ліро-драми потрібно віднести такі як: «Многая Літа» (на мелодію «За Україну»), «Сонце сходить і заходить» [Архівні матеріали 2, експед. 6(XI), транскр. № 10], «Зажурились галичанки»¹⁹ [Архівні матеріали 2, експед. 6(XI), транскр. № 11], «Ой там десь на Волині [Архівні матеріали 2, експед. 6(XI), транскр. № 40], «Там за горою» (весільна) [Архівні матеріали 2, експед. 7(I), транскр. № 19], «Погнав Яків коні» [Архівні матеріали 2, експед. 7(V), транскр. № 25].

Лірика. Весільні ладканки, окремі колядки і пісні з репертуару народних скрипалів означеної традиції за способом музичного вираження належать до лірики. Мелодика цих творів зумовлює кантилений характер звучання скрипки, а ритм у зв'язку із поетичною формою тексту є часокількісним. Респонденти засвідчили, що раніше інструменталісти супроводжували ладкання свашок під час весільного обряду – до співу долучалися одна або дві скрипки, рідше ціла капела. Ці твори з інструментальним супроводом звучали, коли йшли по барвінок, стинали його, йшли з ним додому, молода чи молодий вклонялися родині, коли «вилаткували молоду», коли йшли до і від шлюбу [Архівні матеріали 2, експед. 7(II), фонетичні транскр.].

¹⁸ Вальси на не пісенній основі виконували у кантиленній манері, навіть якщо мелодія складалася з малих ритмічних тривалостей і містила віртуозні пасажі.

¹⁹ Мелодія цієї пісні поліфункційна, адже в іншому зразку, зафіксованому від К. Воробця, є темою фокстроту [Архівні матеріали 2, експед. 7(I), транскр. №№ 8, 11, 13; Архівні матеріали 2, експед. 7(III), транскр. №№ 2, 3].

Наприкінці 1990-х років через інволюційні процеси у бойківському традиційному середовищі до ладкань вже майже не підігравали. Проте, від лолинських скрипалів К. Воробця та П. Сулі І. Федун та А. Поточняк записали мелодії весільних ладканок у сольних версіях²⁰. Зафіксовані твори мають строфічну будову зі структурами поетичного тексту 443², 557², 7³ [35, с. 304]. Мелоритмічна пульсація у ладканках позбавлена періодичності, адже пов'язана з граматичними наголосами словесного тексту. Відповідно, фрази музичних періодів укладені у такти різних розмірів, а рівномірність проявляється у сталих відстанях між музичними цезурами і незмінній кількості одиниць числення цілісного періоду (мелосинтаксичної побудови) [16, с. 111]. Темпи їхнього виконання в трьох сольних скрипкових версіях є дуже різними: у мелодії № 1 МП=120, у мелодії № 2 МП=68, а в мелодії № 3 МП=76. Вартує зазначити, що скрипкова манера гри творів цього жанру суттєво відрізняється від манери виконання творів інших жанрів, що теж належать до ліричного способу музичного вираження²¹.

До репертуару К. Воробця також входили колядки та пісні з ліричною мелодикою і часокількісним ритмом, зокрема: колядки «Чи дома дома» [Архівні матеріали 2, експед. 6(XI), транскр. № 35], «Новий рік нам появився» [Архівні матеріали 2, експед. 7(III), транскр. № 17], балада «Пісня про Довбуша» [Архівні матеріали 2, експед. 6(XI), транскр. № 33], пісні «Заграйте ми чардаш» [Архівні матеріали 2, експед. 6(XI), транскр. № 33], «Ой ворожко циганочко» [Архівні матеріали 2, експед. 6(XI), транскр. № 45]. Ці твори зазвичай грали як акомпанемент до співу, відповідно їхні спосіб музичного вираження, темп і характер визначали вокалісти. Тому в манері

²⁰ Те, що від І. Луцика не зафіксовано жодного зразка ладкань, очевидно свідчить про деформацію колись потужної традиції акомпанувати до співу ладкань на тогочасних весіллях в Ілемні, Лолині та Підлісках. Проте, музиканти із середовища традиції знали мелодії ладкань і бути спроможними відтворити їх сольо. Варто додати, що на відміну від К. Воробця, з І. Луциком, нажаль, не було здійснено жодного збирацького сеансу, а єдиним матеріалом дослідження є відеозапис весілля 2001 року.

²¹ Аналіз манери гри ладканок здійснено у пункті 2.3 «Локально-традиційні манери гри двох скрипалів».

скрипкових награвань перерахованих зразків не виявлено ознак сольної експресивності й самостійного виконавського трактування, радше помітним є прагнення скрипаля точно проілюструвати мелодії того чи іншого твору²².

До групи контрастно-складових жанрів увійшов авторський твір «Верховино, світку ти наш» («Верховина») [Архівні матеріали 2, експед. 7(I), транскр. № 19], перша частина якого у вільному від чіткого ритму характері (*rubato*), а друга – дві коломийкові строфи, які традиційно виконують із поступовим прискоренням, а іноді – з темповими контрастами. К. Воробець підійшов до інтерпретації відомого твору винахідливо й артистично: у першій частині (МП=60) продовжував або скорочував тривалість протяжних тонів, надаючи їй цілісності та наскрізного фразування, а в другій – поступово розігнав темп від МП=108 до МП=148. Відтак, у кадансовому реченні другої частини скрипаль контрастно змінив темп (МП=68), продовживши його сповільнення аж до останньої ноти. Відповідно, перша частина має ліро-епічний спосіб музичного вираження, а друга – ліро-драматичний, що зумовлено темпово-гнучкою манерою виконання коломийки.

В залежності від обставин виконання один і той самий твір може потрапляти до різних жанрових груп. Наприклад, пісню «Заграй ми чардаш» в одному зі сеансів скрипаль зіграв у танцювальному характері, відповідно вона увійшла до групи ліро-драматичних жанрів [Архівні матеріали 2, експед. 7(III), транскр. № 18], а в іншому – в ліричному [Архівні матеріали 2, експед. 6(XI), транскр. № 33], що зумовило наявність твору і в жанровій групі Лірика.

²² На прохання І. Федун, котра проводила збирацькі сеанси з К. Воробцем, скрипаль після награвань пісень ще й наспівував їх.

2.3 Локально-традиційні манери гри двох скрипалів

На відміну від академічної традиції скрипкового виконавства, у фольклорному середовищі практика брати скрипку лівші в праву руку, а смичок у ліву, є цілком прийнятною. У таких випадках інструмент адаптують шляхом зміни розташування струн і підставки. Власне у такий спосіб грав найвідоміший скрипаль традиції межиріччя Свічі та Чечви Кузьма Воробець. Попри настільки оригінальний виконавський апарат, майстерність цього скрипаля перевершувала технічні й тембрально-звукові якості гри усіх місцевих скрипалів того часу.

Якщо скрипки, на яких грали бойківські музиканти II половини XX століття, зазвичай були класичного зразка й не відзначалися специфічними акустичними особливостями, то смички мали тростину з гіпертрофованим лукоподібним вигином, що очевидно спричинено максимальним натягом волосу. Такий натяг і жорсткий спосіб тримання смичка дозволяє краще контролювати силу натиску на струни і дає змогу грати широким відрізком смичка. Таким смичком користувався скрипаль Іван Луцик з Ілемня, що під час гри на інструменті проведення смичка мала траєкторію дуги. Це плавний, контрольований жест, який іде не лише від руки, а й від усього плеча. Слід зауважити, що Іван тримає мізинець під тростиною смичка, що не відповідає класичній постановці. Це пристосування абсолютно не заважало виразності та якості в звуковидобуванні в коломийкових інших моторних творах. Проте, у ліричних мелодіях такий спосіб тримання смичка не дозволяв плавно змінювати напрямок руку смичка, що спричиняло переривисте фразування та провали в динаміці. У К. Воробця подібна проблема зв'язана із травмою, що вплинула на всю поставу скрипаля та ускладнювала його рухи²³. Тому кисть і пальці лівої руки (якою скрипаль тримав смичок) майже не розгиналися. У грі І. Луцика особливо помітний широкий і співучий штрих детаще, яким він володіє досить вільно. Скрипаль умів варіювати довжину та динаміку цього

²³ У віці приблизно 60-ти років К. Воробець потрапив у автомобільну аварію і був серйозно травмований.

штриха залежно від характеру фрази, зберігаючи рівномірність, плавність і повнозвучність, що підкреслювало мелодичну лінію та стилістичну виразність.

Що стосується положення лівої руки К. Воробця (в даному випадку – правої) та І. Луцика, то можна побачити, як зап'ястя у процесі гри обох скрипалів доторкається до шийки інструмента, дозволяючи пальцям бути ближче до струн. Однією з причин такої техніки є те, що скрипалі грали без містка чи подушки, що буквально «заставляло» тримати скрипку всією долонею. Незважаючи на це, ліва рука І. Луцика є дуже точною. Він вміло використовує орнаментальні прийоми, зокрема форшлаги та трелі, що є важливим аспектом для цієї традиції. Трелі – дрібні та блискучі, виконуються чітко, але іноді зливаються з основною нотою, і з часом переходять в імітацію вібрато. Особливу увагу привертає артикуляційна виразність гри І. «Забави»: ми чітко можемо сприймати зміну ритмічного малюнку, зокрема переходи від рівномірних шістнадцятих до тріолей і навпаки. Особливою рисою виконавської техніки цього скрипаля є його характерне глісандо, що відрізняється від звичного глісандування скрипалів академічного вишколу. На відміну від коротких і швидких ковзань, «Забава» використовує тривалі глісандо, які фактично замінюють окремі ноти в ритмічному рисунку. Це створює ефект розтягнутого, плавного переходу між тонами, а також виконує функцію мелодичного «зв'язку», органічно вплітаючись у ритмічну структуру твору. Вібрація в грі ілемського скрипаля вирізняється особливою яскравістю та широкою амплітудою. На прикладі виконання маршу, коли Іван робить довге глісандо на квартовий інтервал, широке коливання пальця лівої руки створює потужний та співучий звук значної емоційної виразності. Завдяки особливій вібрації, мелодія маршу набуває глибшого драматичного звучання, посилює виразність та підкреслює народний характер твору.

Щодо манери гри К. Воробця, то вона відрізняється від манери гри І. Луцика технікою смичка. Якщо І. Луцик не використовує всю частину смичка, послуговуючись завжди верхньою і середньою, то К. Воробець

практикує найрізноманітніші техніки розподілу смичка. Очевидно, розподіл смичка є важливим елементом фразування у грі цього скрипаля. Музикант чітко переходить із одного штриха на інший (легато–деташе–спіккато), що допомагає йому змінювати динамічні градації. Відповідно, початки фраз і кульмінаційні тони мелодій він грає майже всією частиною смичка, а їхні розвиткові епізоди імпровізаційно збагачує комбінуванням штрихової техніки меншими відрізками смичка. Варто додати, що фразування із відповідним розподілом смичка супроводжувалось неабиякою артистичністю цього скрипаля – такою енергійною грою К. Воробець брав на себе ініціативу, завойовуючи лідерство серед музикантів капели та інших учасників музичного дійства.

Розглянемо інтерпретації основних жанрів репертуару скрипалів. Коломийки – домінуючий жанр, який виконували до співу, до танцю і для слухання. У випадку кожної з цих функцій інтерпретація могла мати незначні відмінності на рівні темпу, ритмічних рисунків, виконавської техніки, формотворення. Попри використання тих самих мелодій, характер їх гри **для слухання** (під час ходьби до шлюбу) є ближчим до маршового, що втілюється через помірний темп (в одному з випадків МП=102) і меншу орнаментацию.

Гра до співу пов'язана з досить великою кількістю учасників (6 музикантів капели і понад 12 вокалістів), що значною мірою впливає на темп і послідовність мелодій. У зафіксованих аудіовізуальних матеріалах від К. Воробця та І. Луцика спостерігаємо, наскільки важливою є манера співу свашок, сватів та інших гостей весілля. Якщо спів імпульсивний та збагачений імпровізованою агогікою, то інструментальна капела його стабілізує, надаючи цілісності загальному звучанню. Такий зразок коломийок до співу безпосередньо під час весілля капела І. Луцика та співаки виконували у швидкому темпі (МП=137) [Додаток Б, транскр. № 4], а капела К. Воробця і жінки-свашки у процесі збирацького сеансу – у дещо повільнішому (МП=112) [Додаток Б, транскр. № 5]. Свашки і свати, яким

акомпанувала капела І. Луцика на весіллі у с. Підліски, співали більш професійно – знали, коли вступати після перегри, і як ритмічно зійтися з грою у випадках неповного тексту коломийкової співанки. У таких умовах музиканти мали змогу підлаштуватись під ритм співу і реагувати на імпровізовані зміни мелодій. Співдія співаків та інструменталістів під час збирацького сеансу з К. Воробцем у с. Лолин мала більш стихійний характер: спів іноді починався з будь-якого епізоду мелодії або перегри до неї. Тому капела мусіла пристосовуватись до початків коломийкових строф, але диктувати свої темпові, ритмічні й тональні умови. Крім того, К. Воробець брав на себе ініціативу щодо послідовності мелодій, нав'язуючи її всім учасникам.

Виконуючи коломийкові мелодії **до танцю**, ритмічна пульсація має вирішальне значення, що позначається на трактуванні самої мелодії. В даному випадку «бубень» забезпечує не лише ритмічну канву, а й підтримує характерні динамічні акценти та мелодичні звороти. Супроводжуючи танець, скрипалі знижують динаміку звуку шляхом зменшення натиску смичка на струни і гри меншими відрізками смичка, через що відходять на другий план. Це сприяє збільшенню віртуозної моторики та дозволяє слідкувати за якістю звуку. В таких ситуаціях як «затанцювання танцю» музикантам доводиться безперервно грати понад чверть години в швидкому темпі, що зумовлює побудову великої форми (в'язанки із 16-ти мелодій, як у транскрибованому прикладі [Додаток Б, транскр. № 3], що із варіативними змінами неодноразово повторюються прямо і на відстані) і вимагає значної фізичної витримки. У цьому випадку кожен інструменталіст проявляє власну винахідливість. Зокрема, І. Луцик під час довгого музикування, а також поступового прискорення темпу (МП=139–152), переходить від нон-легатного до легатного типу артикуляції, що дає змогу в процесі гри звільнити праву руку, зберігаючи при цьому дрібну орнаментацию лівої руки. К. Воробець у танцювальних в'язанках надавав перевагу мелізмам над

фігураціями, зберігаючи при цьому рівний звук. «Зачин» кожного періоду був акцентованим, з використанням усієї частини смичка.

Обидва скрипалі по-різному грають коломийкові каданси, які є важливим елементом зв'язування періодів («колін»), і в класичному розумінні побудовані із двох чверток. Щоби не втрачати темп і характер, К. Воробець роздрібнював останню чвертку кадансу вісімками, друга з яких є субквартовим тоном до основного. У такий спосіб музикант надавав імпульсу для подальшого руху. Натомість, І. Луцик у більшості випадків утворював синкоповане роздрібнення (вісімка–чвертка–вісімка), остання частка якого з'єднана з першою часткою наступного такту [Додаток Б, транскр. № 3, такти №№ 8, 20]. Це давало змогу не втрачати темпу.

Обидва скрипалі та їхні капели трактували мелодії у загальній композиційній цілісності, що виражено комбінуванням типових ритмічних рисунків на різних ділянках форми. Серед таких ритмічних рисунків найбільш показовими є: послідовність груп із чотирьох вісімок (1); двох шістнадцяток і вісімки (2); вісімкових тріолей (3); чотирьох шістнадцяток (4); синкопованих рисунків із не синкопованими або навпаки, іноді зі заміною нот на паузи (5); двох вісімок і чотирьох шістнадцяток (6); quasi козачкових рисунків [Додаток Б, транскр. № 3, такти №№ 670–679] (7). Така ритмічна варіативність є показовим елементом імпровізаційності музикантів, через яку найкраще проявляється їхній індивідуальний виконавський стиль.

Стилістично контрастно скрипалі виконують вальси, які, подібно до коломийок, займають значне місце у весільному репертуарі. Так як мелодії до вальсів переважно є поліфункційними, то у випадках до танцю мають яскраво виражений ліродраматичний характер. Візьмемо для прикладу народну пісню «Там під львівським замком» [Додаток Б, транскр. № 2], у якій лірична мелодія з глибоким емоційним змістом проводиться в умовах типової для вальсу метричної організації 6/8 і рухливого темпу (МП=67). У цьому випадку капела І. Луцика грає пісню під час застілля, супроводжуючи спів. В інших випадках вона звучала як вальс до танцю.

Скрипаль виконував цей твір у комплексній виконавській манері²⁴, коли інструментальна гра супроводжується співом самого скрипаля, що є досить унікальним явищем у досліджуваній традиції. Під час інструментальних програшів, І. «Забава» брав на себе лідерство, яке в першу чергу відображалось у тембральному звучанні скрипки. Якщо під час акомпанементу тембр скрипки зливався зі співом, то у програшах відзначався експресивністю та різноманітністю динамічних відтінків (від *mp* до *f*). Експресію І. Луцик виражав за допомогою таких засобів музичної виразності як вібрація та глісандо. Зокрема, під час переходів лівої руки з I позиції в IV на струні мі, ефектного глісандо музикант досягав швидкими стрибками третього пальця. Що стосується вібрації, то скрипаль володів лише кистьовою, яка у нижніх позиціях була менш інтенсивною, ніж у верхніх. Можемо припустити, що це зв'язано зі своєрідним способом тримання скрипки. Зокрема, у перших позиціях І. Луцик фіксував скрипку долонею, відповідно передпліччя у той момент перебувало у статичному положенні. У верхніх (III–IV) позиціях він переводив руку у вище положення стосовно грифу, доторкаючись зап'ястям до обичайки, що дозволяло звільнити зап'ястя і частину передпліччя. Відповідно, у верхніх позиціях вібраційні коливання були настільки широкими й інтенсивними, що навіть призводили до мінімальної втрати інтонаційної точності. Проте, стилістично якраз така манера виявлення експресії була відповідною до характеру музичного дійства.

К. Воробець володів подібною кистьовою вібрацією, але любляв у процесі гри добавляти додаткову ноту, що створювало ефект трелі-вібрації. У виконанні вальсових мелодій він практично не використовував IV палець лівої (в даному випадку правої) руки під час переходів із позиції в позицію. Скрипаль любив вплітати в повільні мелодії дрібні мелізми (форшлаги і

²⁴ Під поняттям комплексної виконавської манери маю на увазі одночасний спів із грою.

морденти), і тільки в таких випадках можна спостерігати роботу IV пальця²⁵. На відміну від І. Луцика, К. Воробець збагачував фактуру такими подвійними нотами як сексти і терції, останні з яких виконував, використовуючи відкриті струни. Дуже часто в такому фактурному викладі музикант завершував вальси.

Подібну стилістику гри скрипалі зберігали у всіх творах, що базуються на пісенному матеріалі – маршах, напливових танцях, піснях. Виняток становила тільки манера гри весільно-обрядових ладканок, яка очевидно пов'язана з найбільш автентичним, питомим і давнім стилем скрипкового музикування в традиції. Наприклад, у козачках, польках і краков'яках К. Воробець додавав вібрацію в тих епізодах, де траплялися тони довгих ритмічних тривалостей. Мелізми скрипаль застосовував значно меншою мірою, ніж у коломийках. Натомість, у сольних версіях ладканок, яким властиві лірична мелодика в умовах часокількісної ритмічної організації, музикант зовсім не використовував вібрацію, оздоблюючи тони довгих ритмічних тривалостей трелями, або ритмічно роздрібнюючи тони таких тривалостей. Отже, попри послуговування такими ж виразовими засобами, як у коломийковому жанрі, манера виконання ладканок мала ознаки певної ритмічної свободи.

На жаль, від І. Луцика не зафіксовано жодного виконання ладканки. Проте його інтерпретація творів коломийкового жанру теж відбувалася з використанням суто автентичних виразових засобів у порівнянні з інтерпретацією напливових творів пісенної основи. Так, у пізніших жанрах пісенної основи скрипаль полюбляв грати другий голос, надаючи першість проведення мелодії саксофону, чим у такий спосіб збагачував фактуру.

²⁵ Окремі корифеї сучасного академічного скрипкового виконавства теж надають перевагу використанню III пальця замість IV.

ВИСНОВКИ

У результаті дослідження традиційного скрипкового виконавства у селах межиріччя Свічі та Чечви встановлено, що цей локус належить до північно-східної Бойківщини, проте відрізняється складом інструментальних капел і музично-виконавською стилістикою від інших бойківських музичних традицій. Скрипка у цьому локусі відігравала провідну роль в обрядовому музикуванні, насамперед у контексті весільного обряду. Жанрова класифікація скрипкового репертуару продемонструвала його музичну різноплановість і поліфункційність. Музиканти його формували виключно усним методом, що зумовило багатство варіантності в інтерпретаціях. Репертуар охоплює твори, які за способом музичного вираження належать до драми, ліро-драми, лірики, а також твір у контрастно-складеній формі. Встановлено, що в окреслених селах домінували питомі та напливові мелодії найпоширенішого в регіоні жанру «Коломийка». В залежності від функційного призначення (для слухання, до співу чи до танцю) у цьому жанрі своєрідно виявлялася імпровізаційність скрипалів на рівнях ритмічної та мелодичної варіативності, різних технік орнаментації та формотворення. Серед не менш важливих, але майже втрачених в репертуарі інструменталістів творів, варто згадати весільно-обрядові ладканки. Три виконавські версії засвідчили, що в цьому питомому жанрі скрипалі послуговувалися лише давніми, автентичними виконавськими прийомами – мелізмами – за цілковитої відсутності вібрації. У творах пізнішого походження – маршах, колядках, піснях, напливових танцях, скрипалі послуговувались ширшим арсеналом виконавсько-виразових засобів, можливо запозичених від народних музикантів інших етносів, у першу чергу ромів.

Аналіз виконавської стилістики скрипалів І. Луцика та К. Воробця показав, що вони були еталонними професіоналами у традиційному середовищі окресленого локусу, також шанованими музикантами за його межами. Обидва скрипалі володіли блискучою «дрібною» технікою, яка

включала штрихову комбінаторику, основні види мелізмів, характерні способи глісандо та вібрації. Зокрема, в І. Луцика потрібно виділити широку кистьову вібрацію (у верхніх позиціях), якісний звук та віртуозну моторику. Цей музикант міг вільно використовувати комплексну манеру виконання, що одночасно охоплювала власний спів та скрипковий акомпанемент до нього.

К. Воробець, будучи скрипалем-лівшою, попри неординарний виконавський апарат, володів всіма необхідними засобами гри, щоби своєю артистичною харизмою і знанням значного обсягу репертуару завоювати лідерство серед тогочасних музикантів традиції. Навіть найдрібніші ноти та мелодичні звороти, які виконував цей скрипаль, завжди привертали увагу слухачів, що дозволяло йому постійно зберігати лідерство в капелі. Натомість, І. Луцик проявив винахідливість в плані ансамблевого музикування, що давало змогу яскраво репрезентувати себе іншим музикантам капели. Зазначені якості індивідуальних виконавських стилів скрипалів мали вплив не лише на характер звучання всієї капели, а й на композиційну структуру творів.

У наші дні, коли автентичне музикування в окресленому регіоні вже зникає, завдячуємо тим етномузикологам, котрі своєю безкорисливою збирацько-дослідницькою діяльністю зберегли цінну інформацію у вигляді інтерв'ю та музичних творів від останніх носіїв інструментальної традиції. Записані та науково досліджені матеріали є тим важливим ґрунтом, на якому може базуватися достовірна виконавська реконструкція традиційних жанрів і стилів гри. Саме в такому руслі виокреслюються мої подальші науково-творчі плани теоретичного і практичного вивчення, відродження та популяризації неоцінених скарбів національної музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Друковані джерела

1. Борис М. Долинщина – земля бойків. 2003 р. 128 с.
2. Борис М. Нескорена Долинщина. Ч. I. 2002 р. 542 с.
3. Борис М. Нескорена Долинщина. Ч. II. 2008р. 568 с.
4. Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. Відповід. ред. Ю. Гошко. Київ, 1983. 304 с.
5. Бугрій С. Вільне королівське місто Долина. 2007 р. 95 с.
6. Вагилевич І. Бойки, русько-слов'янський люд у Галичині / передмова та переклад з польської Р. Кирчіва. *Жовтень*, № 12/410, грудень, 1978. С. 117–131.
7. Великочий В.С., Парфан Д.Т., Маланюк Т.З., Новосьолов О.В. Сакральна Бойківщина. 2012 р. 306 с.
8. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ–Тернопіль, 2002. 236 с.
9. Дей О. Народні пісні в записах Івана Франка. Видання друге, доповнене і перероблене. Київ, 1981. 335 с.
10. Зубрицький М. Годівля, купно і продаж овець у Мшанці Старосамбірського повіту. *Матеріали до українсько-руської етнології*. Т. 6, Львів, 1895. С. 1–40.
11. Зубрицький М. Народний календар. Народні звичаї і повірки, прив'язані до днів у тижні і до рокових свят. *Матеріали до українсько-руської етнології*. Т. 3, Львів, 1900. С. 33–60.
12. Іваницький А. Українське етноінструментознавство в другій половині ХХ століття. *Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (24–31 березня 1995 р.)*. Упоряд. і ред. М. Давидов. Київ: український центр культурних досліджень, 1995. С. 26–28.

13. Іваницький А. Українська народна музична творчість: навч. посібник. Друге вид., допрацьоване. Київ: КНУКіМ, 1999. 222 с.
14. Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. *Філарет Колесса. Музикознавчі праці*. Київ, 1970. С. 368–397.
15. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Передмова М. Щоголя. Київ, 1955. С. 62.
16. Луканюк Б. Курс музичного фольклору: у 3-х книгах. Кн. 1: Лекції. Львів, 2022. 512 с.
17. Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. Ч. 1. *Етнографічний збірник*. Т ХХІ. Львів, 1906. 187 с.
18. Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. Ч. 2: *Етнографічний збірник*. Т ХХІІ. Львів, 1907. 382 с.
19. Мацієвський І. Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. Львів, 2000. 26 с.
20. Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація. Тернопіль, 2002. 172 с.
21. Охримович В. Знадоби до пізнання народних звичаїв та поглядів правних. *Житє і слово*. Т. 3. Львів, 1895. С. 296–307, 387–401.
22. Квітка К. Вступні uwagi до музично-етнографічних студій. *Записки етнографічного товариства*. Кн. 1. Київ, 1925. С. 16–17.
23. Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні. *Квітка К. В. Вибрані статті*. Ч. 2. Київ, 1986. С. 130–141.
24. Кирчів Р. Етнографічне дослідження Бойківщини. Київ, 1978. 173 с.
25. Павлів Д. Нові знахідки зброї ранньогальштатського часу з Прикарпаття. *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*. Вип. 15, Львів, 2011. С. 385–391.

26. Павлів Д., Петегирич В. Пошуки курганів у Прикарпатті. *Археологічні дослідження в Україні 2010*. Київ – Полтава, 2011. С. 259–260.
27. Павлів Я. Гуцульські народні скрипалі та їхня музика (за матеріалами польових досліджень космацько-брустурської традиції). (Дис. ... доктор філософії). Львів, 2023. 421 с.
28. Павлів Я. Трансмісія музичної традиції на прикладі творчої діяльності гуцульського скрипаля Івана Меніва. *Проблеми етномузикології*. Вип. 19. Упоряд. М. Скаженик. Київ, 2024. С. 41–42.
29. Пастернак Я. Струтинське городище. *Літопис Бойківщини*, 10. Самбір, 1938. С. 23–26.
30. Полянський Ю. Нові археологічні знахідки з Галичини. *Записки НТШ*, 149. Львів, 1928. С. 9–30.
31. Смішко М. Ю. Карпатські кургани першої половини I тисячоліття нашої ери. Київ, 1960. 350 с.
32. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Ч. 1. Київ, 1974. 170 с.
33. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Ч. 2. Київ, 1982. 120 с.
34. Федун І. Коломийки в репертуарі бойківського скрипаля К. Воробця. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Вип. 31. Львів, 2003. С. 233–246.
35. Федун І. Репертуар бойківського скрипаля Кузьми Воробця. *Бойківщина: науковий збірник*. Том 2. Дрогобич, Трускавець, 2004. С. 301–307.
36. Федун І. Народноінструментальна ансамблева культура українських Карпат і Західного Полісся як вияв традиційного професіоналізму (XX– перші десятиліття XXI ст.). Дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2021. 298 с.
37. Хай М. Музика Бойківщини. Київ, 2002. 303 с.

38. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ – Дрогобич, 2011. 472 с.
39. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолклорна традиція). Монографія: 2-ге видання, виправлене і доповнене. Київ – Дрогобич, 2011. 560 с.
40. Яремко Б. Сопілкова музика гуцулів. Львів, 2014. 179 с.
41. Яремко Б. Життєдіяльність Івана Лабачука в контексті гуцульської традиційної інструментальної музики. *Вісник львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Вип. 20. Львів, 2019. С. 119–132.
42. Ярмола В. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся. Львів, 2014. 234 с.
43. Czerwiński I. Okolica zadniestrzka między Stryjem i Łomnicą. Czyli opis ziemi, dawnych klęsk lub odmian tej okolicy. Lwów, 1811. 240 s.
44. Kopernicki I. Mogiła w Strutyniu Niżnym. *Wiadomości archeologiczne*, VIII. Warszawa, 1923. S. 194–197.
45. Roszkiewicz O. Obrzędy i pieśni weselne ludu ruskiego we wsi Lolinie, powiatu Stryjskiego. Zebrała Olga Roszkiewicz. Opracował Iwan Franko. Kraków, 1886. 57 s.
46. Schnaider J. Z. Z życia góralii nadłomnickich. *Lud*, t.17, z. 2–3. Lwów, 1911. S. 138–161.

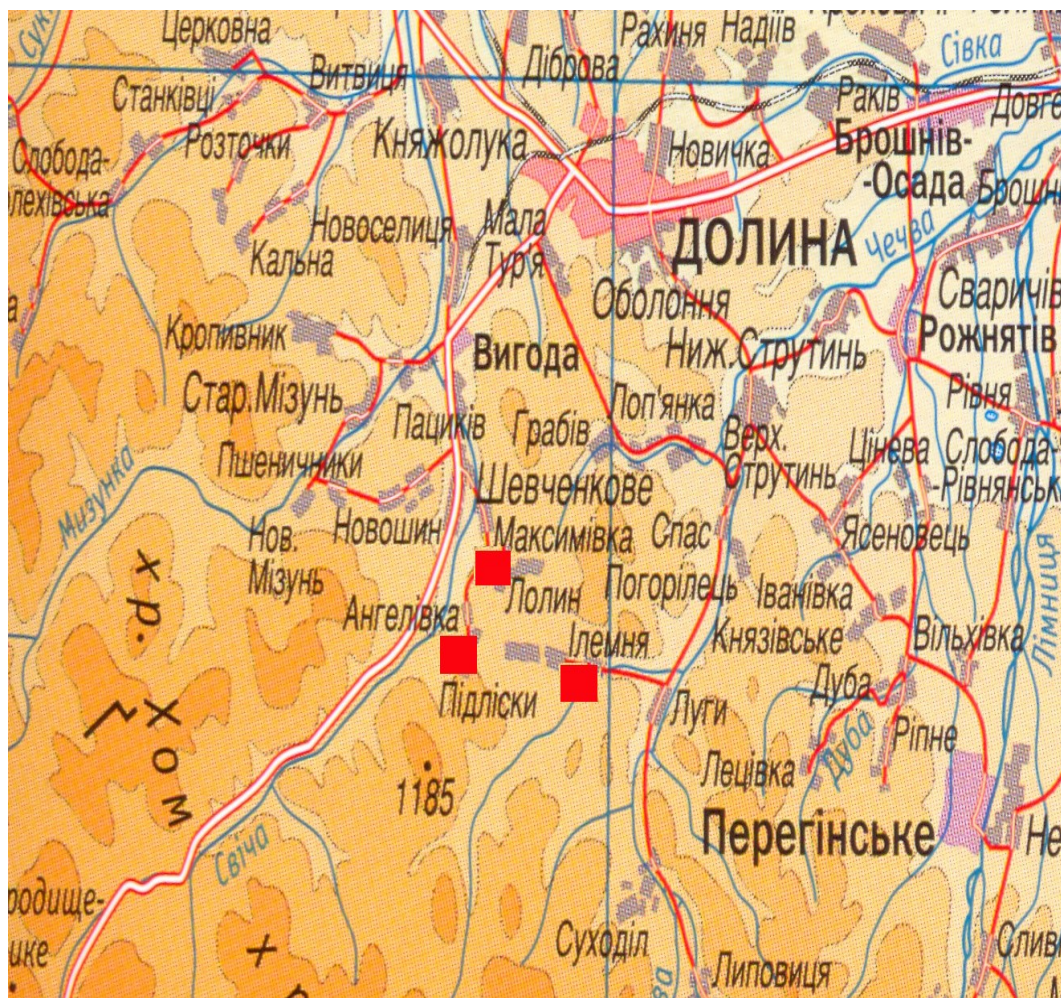
Архівні джерела

1. Експедиція Львівської консерваторії № 34 (1978). Архів ПНДЛМЕ. ЕК-34.
2. Експедиції Ірини Федун (1995, 1996 рр.). НІ-12. Архів ПНДЛМЕ. НІ-12.
3. Дипломна робота Ірини Федун «Бойківський скрипаль Кузьма Воробець у контексті етнічного середовища.» (науковий керівник Б.

Луканюк). Вищий музичний інститут імені М. Лисенка, Львів, 1996. 56 с., 11 с. іл. На правах рукопису.

4. Відеозапис весілля (2001 р.) із приватного архіву А. Шутки.
5. Транскрипції чотирьох скрипкових етнотворів, зафіксованих Івана Луцика, та одного етнотвору, зафіксованого від Кузьми Воробця, які у 2024-2025 рр. здійснив Андрій Шутка.
6. Фотографії скрипаля Івана Луцика із архіву родини Луциків.

ДОДАТОК А



Карта території, в межах якої розташовані села Лолин, Ілемня, Підліски

ДОДАТОК Б
Нотні транскрипції
№1

«НАДОБРИДЕНЬ»

Виконав І. Луцик.
Транскрибував А. Шутка.

A ♩ = 108

5

9

B

13

17 gliss. gliss.

№2

«ТАМ ПІД ЛЬВІВСЬКИМ ЗАМКОМ»

Виконав І. Луцик.

Транскрибував А. Шутка.

22 $\text{♩} = 67$

25 *gliss.*

29

33 *gliss.*

37 *gliss.*

The musical score is written on five staves in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 67. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and slurs. There are also glissando markings and trill-like symbols (wavy lines) above certain notes. The piece concludes with a final double bar line on the fifth staff.

№ 3

В'ЯЗАНКА КОЛОМИЙОК ДО ТАНЦЮ

Виконав І. Луцик.
Транскрибував А. Шутка.

T₁ ♩ = 139

5

П₁

9

T_{1.v}

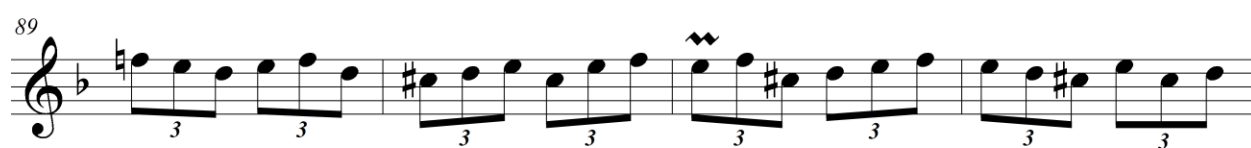
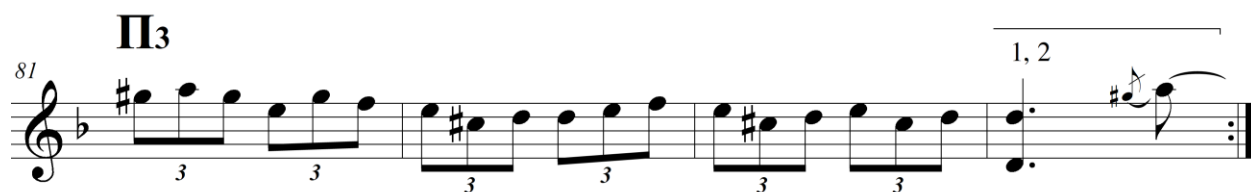
13

17

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 139. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket labeled T₁. The second staff starts at measure 5 and includes a trill (tr) in measure 6. The third staff starts at measure 9 and ends with a repeat sign. The fourth staff starts at measure 13 and includes trills (tr) in measures 14 and 15. The fifth staff starts at measure 17 and includes a trill (tr) in measure 18. The piece concludes with a final chord in measure 18.

П1.v**T2****П2****T2.v**

**П2.v****T3****П1.v1****2 x****T4****П1.v2**



П₄**T_{7.v}****П_{4.v}****T₈****П₅****T_{8.v}**



П5.1



T9



П1.v3



T2.v2



П2.v1

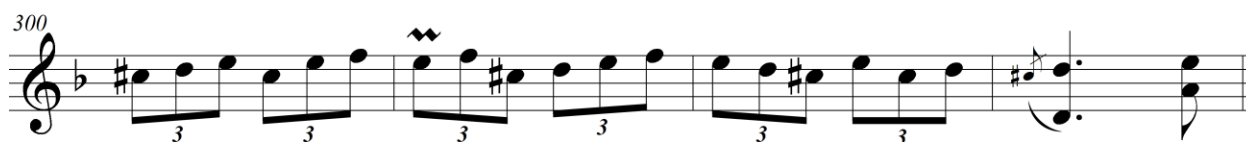
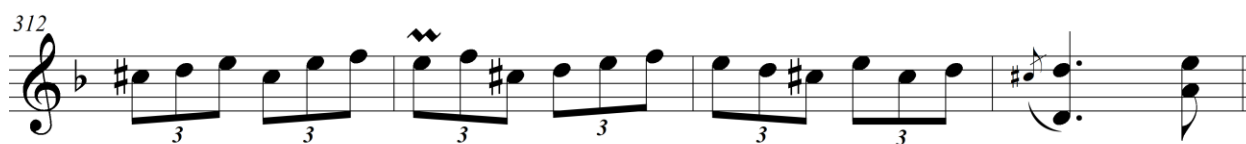
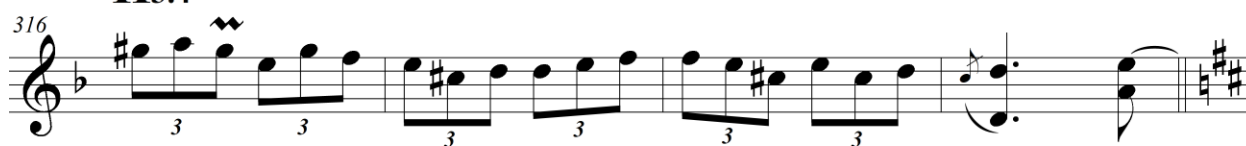


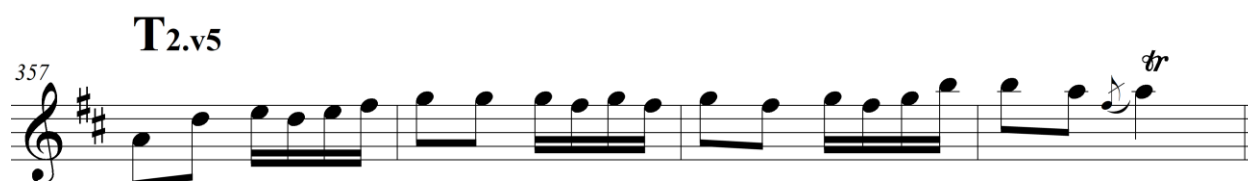
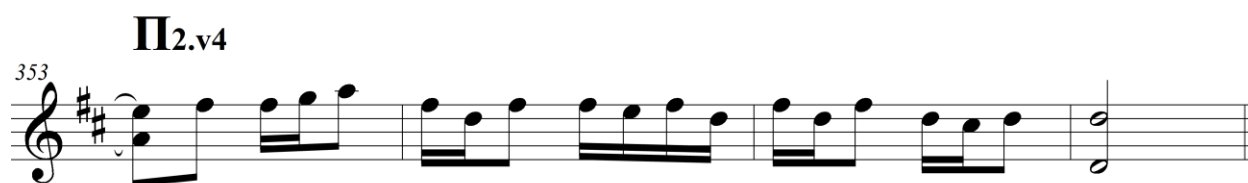
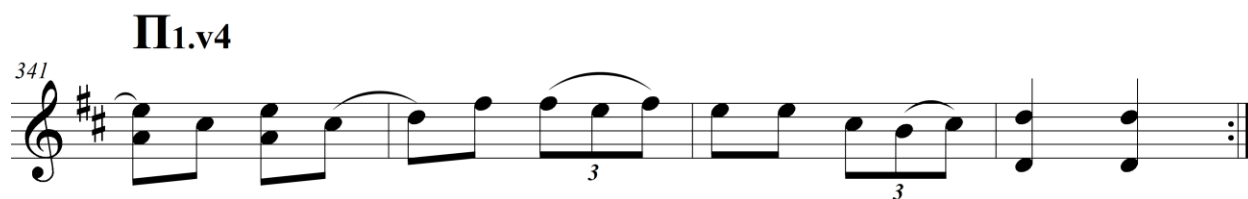
T_{2.v2.1}**Π_{2.v1}****T_{3.v}****Π_{1.v1.1}****T_{3.v1}**

П1.v1.2**T4.1****П1.v2****T3.v2****П1.v3****T3.v3**

**П1.v4****T10****T11****T12**

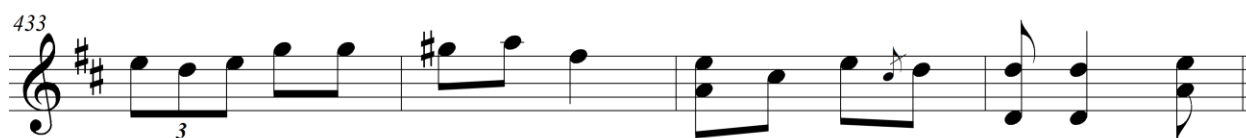
П1.v3.1**T5.1****П3.1****T5.v****П3.v****T6.v**

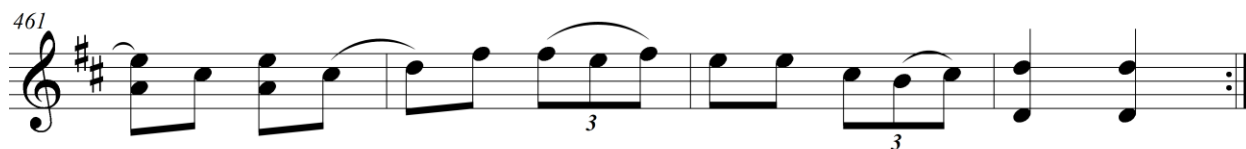
**П3.3****T6.v1****П3.4****T13****П2.v3**

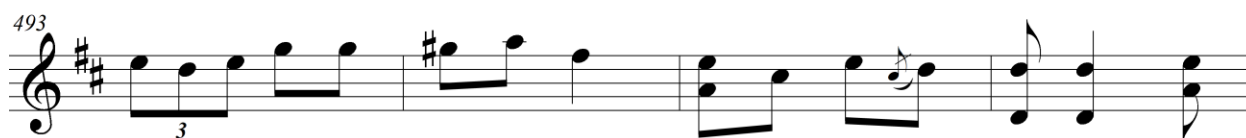


П2.v4**Т2.v6****П2.v3.1****Т9.1****П1.v4****Т2.v3.1**

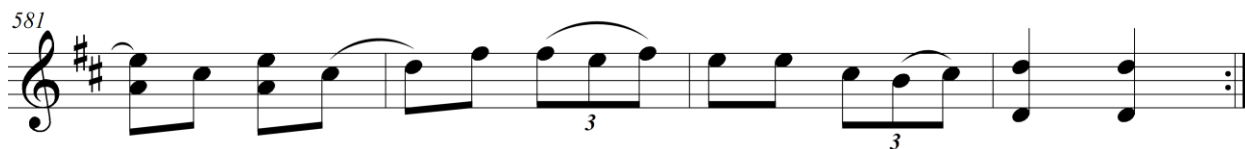
**П2.v3.2****T2.v1.1****П2.v3.3****T14****П1.v5**

T_{14.v}**Π_{1.v5.1}****T_{14.1}****Π_{1.v5.12}****T_{4.4}**

П1.v4.2**T9.4****П1.v4.4****T3.v3****П1.v4.6****T14.2**

**П1.v6.2****T2.v1****П2.v3****T2.v2.1****П2.v3.5**

T₁₅**П₅****T_{15.tr.}****П_{5.tr.}****T_{12.v}**

П1.v5**Т12.v1****П1.v5.1****Т4.6****П1.v4.4****Т9.6**



П1.v4.6



T16



П1.v6

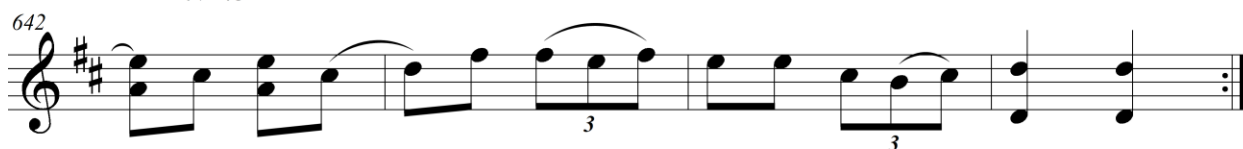


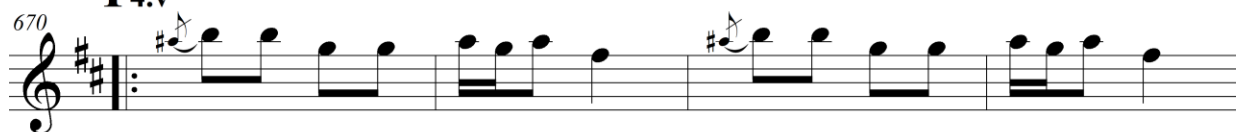
T3.v4



П1.v4.8



T2.v6.1**П2.v3.6****3 x****T4.7****П1.v4.5****T9.8****П1.v4.8**

T3.v5.1**П1.v4.11****4 x****T4.v****П1.v7****Coda**

№ 4

КОЛОМІЙКИ ДО СПІВУ

Виконав І. Луцик.

Транскрибував А. Шутка



3

№ 5

Виконав К. Воробець.

Транскрибував А. Шутка.



ДОДАТОК В
СВІТЛИНИ
№1



Краєвид на село Підліски

№2



Орган у церкві села Підліски

№3



І. Луцик (по центру) із батьками і сестрами

Фото з родинного архіву І. Луцика

№4



І. Луцик у віці 12 років

Фото з родинного архіву І. Луцика

№5



Перша капела І. Луцика

Фото з родинного архіву І. Луцика

№6



І. Луцик в юності (приблизно 17 років)

Фото з родинного архіву І. Луцика



І. Луцик на весіллі. Село Ілемня, 2001 р. Фото з архіву родини Луциків.



І. Луцик на весіллі. Село Підліски, 2001 р. Фото із відеозапису весілля
(родинний архів А. Шутки)



Кузьма Воробець із капелою. Село Лолин, 1995 рік. Фото із відеозапису (архів ПНДЛМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка, НІ – 12).