

ВЕЛИКІ ЖАНРОВІ ФОРМИ В НАРОДНІЙ МУЗИЦІ БОЙКІВЩИНИ

На сьогодні традиційна інструментальна музика українців досліджена ще вкрай недостатньо, а наявні аналітичні огляди композиційної її структури належать, головню, до царини кобзарсько-лірницьких жанрів (1–4; 14) інструментальної музики гуцулів (5–11) і лише частково – бойків (12–13). Розвідки про природу і структуру української традиційної інструментальної музики та дотичної до неї проблематики національного стилю в українській авторській музиці долисенківського часу носили, на жаль, лише спорадичний і констатуючий характер (4; 15–17). З концепційно-методологічного погляду у європейській етнофонічній думці найадекватнішими природі та структурі української інструментально-виконавської традиції вважаються «стрєфова (зонова – М. Х.) теорія часу» видатного польського дослідника Л. Белявського (18) та система класифікації народно-інструментальних жанрів словаків О. Ельшка (19), а у вітчизняній – окремі аналітичні огляди цієї проблематики К. Квітки (16), С. Грици (3; 14; 20) і особливо І. Мацієвського (11; 22 та ін.). Шкода тільки, що, характеризуючи «психофізіологічні передумови просторового сприйняття музики», про цю, з нашого погляду, не менш важливу, ніж ним самим зазначену, літературу І. Мацієвський чомусь не згадає (11; 21–22).

Розробка методики етнофонічного (народновиконавського) і вужче – етноорганіфонічного (дотичного виконавства на народних музичних інструментах) аналізу – розпочата в українському етноінструментознавстві у працях М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки й продовжена В. Гошовським, С. Грицою, І. Мацієвським, Б. Яремком, автором цих рядків, не набула ще, на жаль, розвитку, необхідного для широкого й комплексного дослідження закономірностей функціонування народної інструментальної музики у селянському побуті.

Системно-етнофонічні (М. Лисенко, Ф. Колесса, Г. Хоткевич, І. Мацієвський), етнофонічні (В. Гошовський, С. Грица, Є. Єфремов), етноорганіфонічні (І. Мацієвський, Б. Яремко, М. Хай та ін.) дослідження народно-виконавських процесів в українському фольклорі створили необхідну базу для нового розуміння їх сутності і природи та прямого, структурологічно незаформалізованого їх тлумачення (28). Структурно-типологічний метод, як найкраще опрацьований у фольклористиці, тут може скласти лише міцну теоретичну базу і послужити найпершим і наріжним етапом етнофонічних описів, але аж ніяк не забезпечує усього комплексу засобів сучасної етноорганіфонічної аналітики.

З огляду на специфіку і природу для явищ фольклору структурно-стильову розмаїтість кожного конкретного народно-виконавського дійства у кожному конкретному випадку необхідно застосовувати і дещо іншу, відмінну від попередніх, схему етноорганіфонічного аналізу. Інакше кажучи, часи обмежених лише систематикознавчими (1–2; 5; 17), структурножанровими (3; 14; 15; 17; 25–27), структурно-композиційними (8–11; 18–22; 29–30) і навіть загальноетнофонічними описами (12–14; 16; 23–24) аналітичних оглядів поступово минають і у майбутньому мають поступитися системним етноорганіфонічним дослідженням максимально (обрядово, побутово, власне, виконавськи і реконструктивно) конкретизованих музично-виконавських дійств.

Тим-то й питання розгорнутості макроформних композиційних утворень і безпосередньо пов'язаної з ним проблеми імпровізаційності української традиційної ІМ у антиномічному й порівняльному зіставленні з мікроформатними композиційними її утвореннями (див., наприклад, дод. №2) було і залишається наріжним в сучасній етноорганіфонічній практиці й таким, що потребує якнайтерміновішого і найгрунтовнішого розв'язання. Навіть найкраще, здавалось би, досліджена ансамблева традиційна НІМ гуцулів (М. Кондрацький, Ф. Колесса, В. Шухевич, С. Мерчинський, Р. Гарасимчук) представлена лише фрагментарними транскрипціями одно-, дво-, і, лише зрідка, кількоперіодними композиціями, що аж ніяк не дає ані найелементарнішого уявлення ні про розгорнутість форми, ні про її імпровізаційну природу і варіабельність мелодико-інтонаційного контуру, ні про особливості структурно-тематичної побудови великоформатних композицій (31–32; 5; 6). Дещо повнішими і деталізованішими є транскрипції гуцульської музики І. Мацієвського, сопілкові карпатські (гуцульські та бойківські) Б. Яремка, бойківські (сольні й ансамблеві) автора цих рядків та ін. (див. 7; 22–24; 12–14).

Взагалі найбільш розгорнутою за композиційною побудовою й тематичним розвитком у співацько-інструментальній традиції українців є дума (див. 2; 3; 26–43, 61–101, 200–239) –

найголовніший кобзарський жанр астрофічної побудови, де інструментальна партія зазвичай відіграє не останню і аж ніяк не “підпорядковану” співові роль у процесі розвитку фактури й імпровізаційної розвинутої композиції фольклорного першотвору. Не менш розгорнутими (принаймні у часі, якщо не в уявному композиційно-віртуальному “просторі”) є й інші кобзарські жанри строфічної структури: псалми, канти, балади і навіть приспівковотанцювальні форми. Однак, з огляду на особливу специфіку цих жанрів і на порівняно детальніше, ніж у суто інструментальній традиції, їх вивчення, тут необхідно обмежитися виключно сольними (сопілковими і скрипковими) та ансамблевими (інструментальними й співацько-інструментальними) зразками-імпровізаціями кількох регіональних інструментальних практик, що дивом дійшли до наших днів і були зафіксовані автором.

Предметом даного дослідження є системний етноорганофонічний аналіз декількох бойківських народно-інструментальних композицій у їх порівняльному зіставленні із подібними за параметрами структури і композиційної побудови в інших регіональних традиціях українців.

Складність дослідження великих, власне інструментальних та співацько-інструментальних (співацько-інструментально-танцювальних) форм, полягає ще й у надто обмеженій можливості фіксувати їх структуру найбільш придатним і апробованим транскрипційним способом: відомі аудіовізуальні (магнітофонна та відеострічка) і навіть надсучасні комп’ютерні методи транскрибування й атрибутування НІМ мало надаються до диференціювання й подальшого наукового узагальнення дрібних деталей великого синкретичного цілого макроформних інструментально-композиційних утворень. Ще менш підвладне (фізично й психологічно) охоплення цілості й масштабності великих і особливо надвеликих форм засобами максимально деталізованої, т. зв. аналітичної транскрипції.

Тому цілком свідомо уникаємо тут розгляду таких рідкісних макрокомпозиційних зразків (що їх авторів поталанило спостерігати безпосередньо), як гра знаменитих корифеїв гуцульської традиції – братів Спиридона, Кирила та Луки Прилипчанів, менш відомого, але так само обдарованого бойківського майстра макроформної імпровізації – скрипаля із Вовчого, що на Турківщині, Миколи Мураля з його коломийковими композиціями і особливо колядницько-інструментальні ритуально-обрядові дійства колядницьких гуртів – гуцульського із верховинського с. Голови (колядка “Гей, дай Бо...”) та бойківського із скільської Волосянки (колядка “Походив Христос”).

Магічна сила впливу на слухача у згаданому головинському варіанті т. зв. “великої гуцульської коляди” (“береза” – Чупринчук Д. М., 1954 р. н., коляда “Гей, дай Бо...”) напевно гіпнотична. Драматургія колядницького сюжету тут ще мобільніша (доводилось спостерігати варіанти співу даним гуртом цієї колядки протягом 1 години 20 хвилин і навіть більше!), ніж у бойківському колядницькому гурті (льок. – бойк. “фавка») зі скільської Волосянки, а можуть монолітності унісонного звучання досягнута за рахунок значно більшого числа учасників (близько 20), характерність тембру та імпровізаційні “візерунки» скрипкового супроводу ще оригінальніші, що доводить міру рефлексії й медитації співаків та присутніх до майже екстатичного стану. Механізм згаданої медитації приблизно такий: спочатку (впродовж перших десяти хвилин) монотонія унісонного звучання діє на неспідготовленого слухача ніби “присипляюче”, згодом (наступні десять хвилин) навіть дещо ніби “надокучливо” (“коли ж воно скінчиться?”). І лише десь на двадцятій хвилині починаєш розуміти, що “це надовго” і, поступово переймаючись змістом сюжету і вникаючи у його суть, відчуваєш справжню насолоду, той напевно божественний щем і тремтіння, з яким прийшли у хату ці святі люди, разом з ними і з усіма присутніми із кожним наступним біблейським образком поступово зближуєшся із Божеством, яке дійсно у цю хвилину присутнє у кожному з нас уже беззастережно, незважаючи на щирість і ступінь віри й причетності до самого ритуалу. І що довше триває медитативна дія колядницького дійства, що натхненніше і щиріше співають колядники і вторить їм у такт скрипка, то дедалі ефективніше і безпосередніше усі відчувають незвичайну важливість та ритуальну й божественну святість усього, що в цей момент відбувається у звичайній селянській хаті.

Для порівняльного аналізу було відібрано 23 найбільш розгорнуті за формою композиції,

серед яких: 7 бойківських – 3 сопілкові (сольні та зі співом) і 4 ансамблеві; 6 гуцульських – 2 сопілкові і 4 ансамблеві; 5 західноподільських – усі ансамблеві; 6 волинських та поліських – 3 сольні (дудка-”колянка”, дудка зі співом та 1 скрипкова), 3 ансамблеві; 5 східноподільських, наддніпрянських і полтавських – інструментально-ансамблеві.

Окрім того, визначено 25 композицій додаткового матеріалу із вказаних тут порівнюваних зон, які не підлягають ретельному аналізу, а лише служать відправними та уточнюючими пунктами порівняльного процесу у зіставленні типового або ж відмінного. Їх атрибуція не подається, а назви і певні стилеві та виконавські особливості характеризуються лише спорадично, вибірково й відповідно до конкретної ситуації. Паралельно провадилося зіставлення макроформних утворень із їх прямими антиподами-мікроформними жанрами інструментальної традиції: бойківськими трембітними, поліськими пастушими сигналами (див. дод. №2) тощо.

Критерієм відбору композиційно-інтонаційного матеріалу були чинники розгорнутості у часі та розвинутості у віртуально-імпрровізаційному “просторі”, інакше, кількісна “величина” форми, характер та розмах імпрровізаційності як вияв виконавської манери і “поведінки” музик-інструменталістів у процесі виконання-”творення”. Хоч з огляду на специфічну неприродність самого процесу гри “для аудіозапису”, який майже цілком руйнує природну для фольклорного середовища імпрровізаційну детермінованість і ситуативно-ритуальну приуроченість (визначену у необхідному для перебігу даного ситуативного дійства часі) конкретних композицій чи награвань, обидва чинники були дещо “стиснуті” і “розмиті”, все ж основна настроєво-композиційна схема та сюжетно-імпрровізаційна фабула запропонованих тут для аналізу творів значною мірою збережена.

Третім, опосередкованим і немовби регулятивним елементом, між розгорнутістю та імпрровізаційністю, що ставить їх у прямо пропорційну залежність, є чинник темпово-агогічних пульсацій: що швидший темп, то “стислішою” у часі, але водночас більш розгорнутою у віртуальному відчутті просторовості й імпрровізаційності виявляється композиція. Амплітуда темпових характеристик в аналізованих творах метрономічно коливається від $q = 44$ (11/2) у найповільніших до $q = 152$ (I/4), $q = 160$ (III/3) та $q = 180$ (V/4) – найшвидших.

Певна річ, такий доволі осяжний кількісний перелік запропонованого тут матеріалу неминуче викличе склад ноші класифікаційного і вузькоспецифічного характеру, однак, не можемо відмовитися від саме такого ракурсу дослідження з огляду на нагальну потребу порівняльного зіставлення етноорганіфонічних особливостей усіх згаданих регіональних народно-інструментальних практик та на невиразно, як на сьогодні, окреслену перспективу подібного роду досліджень у найближчому майбутньому. Немаловажну роль відіграє й нерівномірність стану збереженості й дослідженості аналізованого матеріалу у порівнюваних регіонах та вкрай недостатня напрацьованість методики подібних досліджень. Наприклад, нехай і незначні, але все ж відомі з етноінструментознавчої літератури спроби застосування етноорганіфонічних описів з елементами комплексності дослідження (1–3; 8; 13: 90–95/248–262; 16; 29–30) мають таку строкату, методологічно і методично “нестандартизовану” аналітичну базову основу, що пошуки нових, ще не апробованих шляхів до бажаної її уніфікації й “стандартизації” більш ніж очевидні. Тому за основний методичний принцип у цьому дослідженні правитиме порівняльне зіставлення усіх засадничих характеристик (структурних та власне виконавських) кожного із розглядуваних творів бойківської традиції із подібними або відмінними у порівнюваних інших регіональних практиках та паралельне королювання їх із зазначеними макроформами.

Атрибутивно аналізований матеріал виглядає так, як це показано в додатку № 1. Характеристика ступеня розгорнутості бойківських сопілкових композицій (див. дод. 1/1–3) у порівнянні з гуцульськими (11/2) та поліськими (III/6) вирає як з огляду тривалості композиції, так і щодо імпрровізаційного характеру виконання.

Найбільша з них “Вовчанська співана” тривалістю звучання 7 хв. 25 сек. (автори запису – П. Зборовський та автор цих рядків) стоїть найближче у стосунку до природної ситуації “хатнього” музичення. Медитаційна сила впливу на слухача абсолютно темброво зансамбльованого хриплато-надривного голосу співачки із синестезійно спорідненим і цілком естетично адекватним йому сиплуватим тембром духового інструмента – пищавки – успішно конкурує навіть з описаним вище унісонно-монотонним звучанням гурту “Великої гуцульської коляди”, надаючи виконанню своєрідно контамінованого звучання й напрочуд асоціативно і емоційно наснаженого настрою.

Здавалось би, цілком регламентована коломийковим віршем (8+6)+(8+5(+1)) ритмоструктура композиції мала б дуже логічно нанизуватись на строфічний кістяк мелодії. Втім агонічні пульсації метроритму композиції настільки нестійкі і примхливі, що відмова від спроби укласти його у прокрустове ложе будь-якого розміру та ритмічної моделі видаються вповні виправданими. Вступи і досить вільно, імпровізаційно розвинуті інтерлюдійні перегри пищавки між строфами та значно подрібнена у порівнянні з вокальною інструментальна фактура супроводу лише додатково утверджують очевидність ілюзії своєрідної “астрофічності” побудови усередині зовні цілком ніби “строфічно” організованого звукового тексту.

З цього погляду проблема виміру величини і тривалості композиції (за приблизним визначенням метронома: $Q = 110$) за допомогою запровадженого у фольклористичній (зокрема у транскрибуванні дум) практиці поняття “уступа”, що відповідає умовно-”строфічному” куплетові, теж доволі проблематичне: цезурування половинних і прикінцевих кадансів кожної “строфи” відбувається хоч і доволі “квадратно” і “синхронно”, – все ж нерідко агогічно, а подекуди й метро ритмічно, не збігається із звичним для “академічно” зорієнтованого слуху розумінням кадансової структури коломийкового мелосу. Цьому ще більше сприяють стихійні й час від часу дещо конвульсійні напливи на мелодію вокальної партії дрібно мелізматично інкрустованих інструментальних, всуціль на одному диханні залігованих (*legatissimo*) напівперіодів пищавки.

У такий спосіб, у принципі цілком визначені у формі і часі величина і тривалість композиції (20 “строф” – уступів + 22 майже завжди приблизно структурно дорівнюваних їм інструментальних інтерлюдійних перегр) на слухача справляють враження щонайменше подвоєних. Це створюється за рахунок, з одного боку, вже згадуваної синестезії й монотонності звучання, а з другого – внаслідок надзвичайно урізноманітнених засобів співацької і суто інструментальної виразності.

До задіяного тут виконавського арсеналу співацьких виразових засобів, зокрема, належать: недоспівування фраз, довільність і “ненормативність” метроритміки, різкі вкорочення прикадансових закінчень мелодії, мікромелізматичні та мікроальтераційні видозміни її інтонаційного контуру, широко застосовуваного систематичного глісандування, парландоподібного розспівування речитативних мотивів фраз, своєрідно “хатньої” манери звукоутворення, що нерідко в кульмінаційних моментах фрази переходить у трагедійне *urlando*, і нарешті, надзвичайно колоритна діалектна манера вимови словесного та озвучення музичного тексту. Інструментальні музично-виразові засоби характеризуються ще більш, ніж у вокалі, урізноманітненою палітрою метроритмічних, інтонаційних, мікро-мелізматичних та альтераційних прийомів, несподіваними й оригінальними вкрапленнями гри “на бурт”, ансамблево-облігатною манерою супроводу вокальної партії і повністю збереженою при цьому суто “інструментальною” природою сольної-сопілкової імпровізації, штрихової лінії та фактури.

У порівнянні з подібними сопілковими (I/1,3; II/2; III/6) та скрипковими сольними (II/1–2; III/4) та спорідненими з ними за типом фактури пісенно-інструментальними (III/6) композиціями бойківська з Вовчого (з урахуванням усієї некоректності подібного порівняння) за всіма параметрами виконавської стилістики і виразової “тами” на декілька порядків їх перевершує. А фонопублікація її навіть у розполовиненому вигляді у двох відомих і престижних аудіовиданнях (див. дискограф., п. № 1, 8) належно репрезентує світові усю велич, самобутність і характерність бойківського регіонального звукоідеалу як одного із найвищих виявів українського народного генія, а самих виконавців (пищавочника М. В. Старосту та співачку М. Д. Розлуцьку) увіковічне в ряду найфеноменальніших носіїв народномузичної традиції світового рівня (див. дискогр. п. 1, №4; п. 10, №7).

За об’єкт порівняльного виконавсько-аналітичного огляду серед композицій ансамблево-танцювального складу не випадково обрано визнаний “хіт” гуцульської фольклорної “класики”, знамениту “Николаєву”, неповторних і неперевершених скрипалів із буковинсько-гуцульської Путили – братів Прилипчанів (фольклорист – І. Мацієвський, див. дискогр. п. 1, № 26; п. 4, № 20).

Традиційний для всього карпато-балканського регіону поділ композиційної побудови подібних великих мультиінструментальних п’єс на дві великі частини (повільну і швидко), найімовірніше, пов’язаний із поширеною у всіх балкано-карпатських народів традицією розпочинати велике співацько-танцювальне дійство з повільного співаного епізоду з наступним різким (рідше, поступовим) переходом до швидкої, власне танцювальної частини (13: 90–95, 248–

262). Такими, зокрема, є коломийки “До співаня” і “До данцу” (“Гуцулка”) в гуцулів, “Сьпівана” і “Коломийка з обертанков” у бойків, “Halogato” (“Застольна”) і чардаш в угорців, “Дойна” та ціла серія швидких двочастинних танців у молдаван і румунів і т. п. Нерідко цей принцип із танцювально-рекреативної переноситься у менш природні сфери гри “для слухання”, “для себе”, “хатнього музичення”, а ще рідше розривається на окремі функційно виразно визначені виконавські акти: “до співу” й “до танцю”.

“Николаєва” – один із найхарактерніших і найяскравіших взірців подібної “двочастинності” форми із надзвичайно розвинутою імпровізаційною фактурою викладу інтонаційного матеріалу. Основу повільної частини становлять дванадцять монотематичних п’ятитактових “періодів” (А-А1...А12), надзвичайно “мобільно” і розмаїто розцвічених дрібною мікромелізматикою та майже хроматично (а подекуди – ще химерніше, із елементами майже невловимих мікроальтераційних зрушень) організованою гамою мелодичного контуру. Лінійно “об’єднана” технікою суцільно зв’язного смичкування (*Legato molto*), ця злива “нестандартних” для традиційної карпато-коломийкової стилістики техніко-виконавських засобів настільки завуальовує основний контур у своєму первісному вигляді коломийкового кістяка мелодії провідної скрипкової партії, що нерідко його доволі “розмиті” метроритмічні та звуковисотні “межі” вдається вловити лише в “контрольних” акцентованих та кадансово-прикінцевих зонах (серединні каданси, здебільшого, не простежуються).

Для структури зачинкових епізодів бойківських розлогих вокально-інструментально-танцювальних композицій подібна розмитість коломийкової фактури менш характерна: їх “двочастинність” зводиться, головню, до майже вдвічі уповільненого характеру виконання наперед свідомо “запрограмованих” “співаних” інтонаційних типів коломийки, що своєю мелодико-інтонаційною семантикою найкраще надаються до настроїв “співання” та ритуально-зачинкового епізоду вибору пари (“женяться”, порівн. з дискогр. п. 2–3, № 9, 10, 20; п. 8, № 9, 19). Ступінь нагнітання агогічно-темпового руху і поступового переходу характеру “співаної” до власне танцю тут відбувається більш поступово і плавно, що, вочевидь, засвідчує менш акцентовану у слов’ян схильність до такого характерного для традицій їх неслов’янських сусідів (румунів та угорців) контрастного протиставлення повільної та швидкої частин.

Відповідно до характеру мелодії організовується й структура супровідних партій: від комплементарно-заповнюючих здебільшого двоголосих звукових комплексів 2-ї та 3-ї скрипок, що змінюють один одного плавно глісандуючими “під’їздами” та “зсувами” у Прилипчанів, до цілком нормативно метроритмічно викладеного бурдонного акомпанементу гармонічно-бурдонних цимбал і баса та вісімкового безнастанно-монотонного ритму бубона з тарілкою в капелі В. Ігнатища та ще скромнішого бурдонного супроводу триструнного баса у “класичному” волосянському і найархаїчнішому з аналізованих тут інструментально-ансамблевих форм (скрипка й бас) варіанті народного “дуєту” М. Губаля – Х. Добровольського.

Швидка частина “Николаєвої”, на відміну від повільної, має дуже розвинуту політематичну структуру композиційної побудови (А-В-С-А1-В1-С1-Д-Д1-Е-Ф-Ф1-Г-Г2 і т. д.), тобто тяжіє до наскрізного розвитку різнотематичного коломийкового матеріалу. Цей принцип імпровізаційної побудови композиції, заснований на способі зміни мелодій, характерний і для інших гуцульських коломийково-гуцулкових і козачкових, бойківських коломийково-козачкових, подільських козачкових композицій, тобто для найдавнішої верстви української інструментально-танцювальної музики. Для пізнішої полькової, народно-фокстротної та вальсової формотворчої лексики, де переважає монотематична структура, він малохарактерний (порівн. з рондоподібним принципом розігрування козачкової фактури в західноподільській традиції: “Козак”, Вступ-А-В-С-В1-А1-В2-Д-С1-Д1-А3-В3-С2-А4-Д2-Кода; див. дискогр. п. 9, № 21).

Окрім величезної маси найрізноманітніших засобів техніки гри скрипаля обома руками (як максимально наближених до розвинутої професійно-академічної техніки, так і оригінальних, суто традиційних), за структурованістю коломийкової фактури, попри всю розмаїтість її тематично-імпровізаційного розігрування, швидка частина “Николаєва” все ж зберігає виразну здатність до чітко визначеного експонування мелодично-ритмічної її основи. В цьому спостерігається її генетична спільність не лише із бойківським, а й з більш стилістично віддаленим волинсько-поліським, подільським і навіть наддніпрянсько-полтавським матеріалом.

Цілком інший принцип розігрування бойківських довготривалих співацько-інструментальних

композицій, заснованих на моно-, рідше, двотематичному експонуванні основної мелодії. Наприклад, бойківських коломиївкових: “Головецька” (див. дод. 1/4, А-А1 ... А12; дискогр. п. 8, № 9), “Либохірска стародавна” – “Вітцева”, 1/5, А-А1... А21; дискогр., там само, № 19), “Волосянські співані” (І/б, Вступ-А-А1...-А19-Кода; дискогр. п. 2–3, № 10, 20), західноподільських (“Горьполька”, ГУ74, А-В...-А12-В12-А; дискогр. п. 9, № 22), полькових, волинсько-поліських маршових (“Похода”, ПІ/І, А-А1...-А21; дискогр. п. 1, № 10; п. 11, № 12; п. 6, № 22), східно-подільсько-наддніпрянсько-полтавських козацьково-гопакових (“Джигун”, У/2, А-А1...-А16; “Зачепиха”, У/3, А-А1...-А13; “Комаринський гопак”, У/4, А-А1...-А8-Кода; “Козачок”, У/5, А-А1...-А10; дискогр. п. 7, № 11-е, 15, 20, 14).

Оминаючи опис усіх стандартних і нестандартних технічних прийомів Прилипчанів та їх побратимів в інших порівнюваних традиціях (це є предметом окремого спеціального дослідження), зауважимо, що колористика їх звучання і вільність користування ними настільки вражають, що жодна транскрипція, й тим більше вторинна виконавська реконструкція, неспроможна передати навіть незначної децимі їх розмаїтості і феноменально високопрофесійної (у сенсі народного професіоналізму) віртуозності. Подібним ступенем технічної вправності й імпровізаційної довільності володіють також В. Ігнатиш, М. Мураль, М. Славич, К. Воробець, М. Губаль, А. Пацько та Ф. Тарахонич (Бойківщина), В. Грималюк (Могур), М. Тафійчук, Р. Кумлик та А. Думнич (Гуцульщина), К. Кобзар, Д. Рубанський, М. Сергійчук (Полісся), О. Кілик, С. Маланчук, І. Синиця (Поділля), І. Васильченко, Г. Гунчак, М. Андрущенко (Наддніпрянщина і Полтавщина) та багато ін. Саме цей рівень вільності й довільності техніки та виконавської поведінки дозволяє згаданим і незгаданим тут виконавцям досягати технічними і часовими обмеженнями нерегламентованих способів опанування наднормативними макроформами інструментально-ансамблевої імпровізації.

м. Київ

Література:

1. Лисенко М. В. Характеристика музикальних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. – К.: Музична Україна, 1978.
2. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. – К., 1969.
3. Грица С. И. Украинская песенная эпика. М., 1990.
4. Корній Лідія. Історія української музики. – Київ–Харків–Нью-Йорк, 1996.
5. Mierczynski S. Muzyka Huculsczczyzny. – Warszawa, PWM. – 1965.
6. Narasymczuk Roman Wlodzimierz. Tance huculskie. – Lwow, 1939. – 304 + 56 s.
7. Мациевский И. В. Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972. – С. 287–298.
8. Мациевский И. В. О подвижности и устойчивости в связи с импровизационностью // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972. – С. 299–339.
9. Мациевский И. В. Фольклорная экспедиция 1968 года // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972. – С. 422–424.
10. Мациевский И. В. Органофонические экспедиции на Карпаты // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Ленинград. – С. 215–218.
11. Мацієвський Ігор. Ігри і співголосся. Контонація. – Тернопіль, 2002.
12. Хай М. И. Народное музыкальное исполнительство Бойковщины. – Канд. дис. – К., 1990. – Ч. 1.
13. Хай Михайло. Музика Бойківщини. – Центр усної історії та культури – Родовід. – К., 2000. –

14. Грица Софія. Фольклор у просторі і часі. – Тернопіль, 2000.
15. Грінченко М. О. Українська народна інструментальна музика // Вибране. – К., 1959. – С. 55–65.
16. Квитка К. В. К изучению украинской народной инструментальной музыки // Избр. труды. – Т. 2. – М., 1973. – С. 258–262.
17. Іструментальна музика / Упорядк., вст. ст. та прим. А. І. Гуменюка. – К., 1972.
18. Bielawski Lufwik. Strefowa teoria czasu I jej znaczenie dla antropologii muzycznej. RWM. – Krakow.
19. Эльшек О. Стилиевые типы народной инструментальной музыки в Словакии // НМИ и ИМ. – Ч. 1. – М. – С. 68–105.
20. Украинские народные наигрыши / Сост. В. Гуцал, вст. ст. С. Грицы. – М., 1986.
21. Мацієвський І. Про жанровий поділ української народної інструментальної музики. – Львів, 1990. – С. 16–19.
22. Мацієвський Ігор. Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. – Львів, 2000.
23. Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне, 1997.
24. Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. – Львів, 1998.
25. Хай М. Й. Коломийка у весільному обряді бойків // НТЕ. – 1984. – №3. – С. 50–54.
26. Фетисов Ілля. Народний термін “коліно” в практиці виконавців-інструменталістів Лівобережжя України // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді. – Тернопіль, 2000. – С. 26–32.
27. Хай М. Й. Семантика інструментальних награвань у сучасному весільному обряді с. Зеленьків на Черкащині // Проблеми досліджень усної історії східноєвропейських сіл 1920–1940 років. – Черкаси, 1998. – С. 35–36.
28. Нолл Вільям. Трансформація громадянського суспільства (Усна історія української селянської культури 1920–1923 рр.). – К., 1999.
29. Хай Михайло. Бойківські танки козачкової групи. (Спроба структурного аналізу) // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді. – Тернопіль, 2000.
30. Хай Михайло. Ембріональні форми антифонно-поліфонічного мислення в сучасному колядницькому обряді бойків // Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 20–42.
31. Kondracki Michat. Muzyka Nuculszczuzny. – Warszawa. – 1935.
32. Шухевич В. Гуцульщина. – Третя частина. – Верховина, 1999.

Додаток Х2І “Атрибуція звукового матеріалу”

І. Бойківщина

1. “Сьпівана” коломийка – Хмелівський І. М., 1944 р. н., (гайда-середня пищавка, спів), с. Розлуч (Турк., Льв.), запис автора, транскрипція І. Мринської (тут і далі наукова і нотна редакція автора), див. фонди УЕЛФ, фонди УЕЛФ, ДАТ – плівка 28, № 1245 (тривалість – 1 хв. 45 сек.).
2. “Вовчанська сьпівана “ – коломийка, Староста М. В., 1925 р. н. (пищавка), Розлуцька М. Д., 1929 р. н. (спів), с. Вовче, Турк., Льв.), зап. авт., транскр. А. Зименка та В. Гаврик, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 26, № 1122 (7 хв. 25 сек.).
3. “Вівчарська” – коломийка, “гра на бурт”, Добровольський Х. М., 1923 р. н. (пищавка), с.

Волосянка (Ск., Льв.), зап. авт., транскр. О. Гуглевич, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 45, № 2005 (2 хв. 45 сек.).

4. “Головецка” – коломийка, Ігнатищ Л. В., 1968 р. н. (спів), Ігнатищ В. І., 1934 р. н. (скрипка), Шемелинець М. Д., 1944 р. н. (спів, бурдонові цимбали “на одну руку”), Цитрин І. І., 1958 р. н. (бурдоновий бас), Шемелинець М. С., 1962 р. н. (бубен), с. Либохора (Турк., Льв.), зап. авт., транскр. Ю. Беля, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 1, № 32 (7 хв. 45 сек.).

5. “Либохірська стародавна” (“Вітцева”) – коломийка, Ігнатищ В. І. (скрипка), Ціко М. І., 1964 р. н. (бурдонові цимбали “на одну руку”), Коршнявий В. М., 1959 р. н. (акордеон), Цитрин І. І., 1960 р. н. (бубен), Бордун А. В., 1948 р. н. (бас), с. Либохора (Турк., Льв.), зап. авт., транскр. О. Маринченко, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 45, №1987 (3 хв. 45 сек.).

6. “Волосянська сьпівана” – коломийка, Губаль М. І., 1922 р. н., (скрипка), Добровольський Х. М., 1923 р. н. (бурдоновий бас, спів), Сокол Я. В., 1953 р. н. (спів), с. Волосянка (Ск., Льв.), зап. авт., транскр. С. Міщенко, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 45, № 2007, (4 хв.).

7. “Золотий” (“шаровий”) танец” – вес. обрядово-ритуальний танок, Пацько А. І., 1931 р. н., (скрипка), Бляшин І. А., 1932 р. н., (бурдонові цимбали “на дві руки”), Хміль Ф. О., 1932 р. н., (бурдоновий бас), с. Н. Ворота (Вол., Закарп.), зап. авт., транскр. І. Звикань, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 27, № 1223, (2 хв. 15 сек.).

II. Гуцульщина

1. “Як вівці йдуть у полонину” – пастуша (вівчарська) (й)єгра, Кирило Прилипчан (скрипка), смт. Путила (Чернів.), зап. І. Мацієвського, транскр. С. Бобринської, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 35, № 1412, (2 хв. 15 сек.).

2. “Полонинська” – коломийкова імпровізація, Тимофіїв М. М., 1944 р. н., (монтелев), м. Коломия, зап. авт., транскр. Л. Лехбаб, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 39, № 1668 (3 хв.).

3. “Николаєва” – а) повільна єгра “до слуханя “; б) гуцулка “до данцу “, брати Спиридон, Кирило та Лука Прилипчани, смт. Путила (Чернів.), зап. І. Мацієвського, транскр. В. Антонюка, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 35, №1405, (11 хв. 35 сек.).

4. “Юдзькова (й)гра” – гуцулка, брати Спиридон, Кирило та Лука Прилипчани, смт. Путила (Чернів.), зап. І. Мацієвського, транскр. О. Серової, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 35, № 1426, (2 хв. 35 сек.).

5. “До зачинання” весільна обрядова єгра – Тафійчук Михайло Миколайович., 1939 р. н. (скрипка), Тафійчук Микола Михайлович., 1972 р. н. (цимбали), Тафійчук Юрій Михайлович, 1963 р. н., Тафійчук Дмитро Михайлович, 1970 р. н. (бубент), с. Верхній Буковець (Верхов., Ів.-Фр.), зап. авт., транскр. Є. Беника, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 5, № 143, (3 хв. 10 сек.).

6. “Аркан” – чоловічий (“опришківський”) танок, Кумлик Р. П., 1948 р. н. (фрілька), Семенюк І. І., 1958 р. н. (скр.), Гнатюк І. І., 1938 р. н. (скр.), Тонюк М. М., 1958 р. н. (буб.), Семенів М. В., 1932 р. н. (цимбали), смт. Верховина – Ів.–Фр., зап. авт., транскр. А. Соловійова, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 60, № 190, (2 хв. 10 сек.).

III. Волинь і Полісся

1. “Похода” – весільна похідна (“до початку весілля”), Сергійчук М. А., 1922 р. н. (скрипка), Плясун В. С. (скрипка-втора), 1934 р. н., Кацевич Ф. Я., 1944 р. н. (бубон-”решітко”), с. Велика Глуша (Любеш. – Вол.), зап. авт., транскр. О. Кореняк, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 60, № 2513, (2 хв. 5 сек.).

2. Полька – Сергійчук М. А., 1922 р. н. (скрипка), Плясун В. С. (скрипка-втора), 1934 р. н., Кацевич Ф. Я., 1944 р. н. (бубон-”решітко”), с. Велика Глуша. (Любеш., Вол.), зап. авт., транскр. М. Кучмета, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 60, № 2516 (3 хв. 15 сек.).

3. “Ой ти, тату, не бий мами” – полька, Рубанський Д. Т., 1927 р. н. (скрипка), Іванов О. І., 1935 р. н., (барабан-”бухало”), с. Хмелівка (Олевськ, Житом.), зап. С. Охрімчука, транскр. О. Зубкової, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 52, № 2267 (1 хв. 10 сек.).

4. “До короваю” – весільне награвання – Кобзар К. З., 1921 р. н. (скрипка), с. Мушні (Рокитн.,

Рівн.), зап. авт., транскр. В. Андрієць, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 65, № 2746 (2 хв.).

5. “Є(є)х, (й) у лузе, (в)ох да пуд кусточком” – лірична, Сидунець М., 1932 р. н. (спів), Минько П. О., 1929 р. н. (дудка-“колянка”), с. Неньковичі (Зарічн., Рівн), зап. І. Клименко, транскр. Н. Приходько, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 33, № 1370 (3 хв. 45 сек.).

6. “Троїцька” – награвання “до співу”, Минько П. О., 1929 р. н. (дудка-“колянка”), с. Неньковичі (Зарічн., Рівн.), зап. І. Клименко, транскр. Л. Стадницької, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 33, № 1372 (1 хв. 30 сек.).

IV. Західне Поділля

1. Козак – танок, Кілик О. О., 1940 р. н. (скрипка), Кілик М. О., 1934 р. н. (скрипка-“секунд”), Палечнюк В. І., 1922 р. н. (цимбали), Скрицький І. М., 1950 р. н. (бубон), с. Новосілка (Заліщ., Терн.), зап. авт., транскр. Н. Яремчука, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 8, № 308 (3 хв. 55 сек.).

2. Віват – весільне награвання, Маланчук С. М., 1916 р. н. (скрипка), Савицький І. А., 1933 р. н. (цимбали), Когут В. С., 1936 р. н. (бас), с. Скородинці (Чортк., Терн.), зап. авт., транскр. О. Герасимів, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 9, № 325 (45 сек.).

3. “Гори-полька” – полька у стриманому характері, Кілик О. О., 1940 р. н. (скрипка), Кілик М. О., 1934 р. н. (скрипка-“секунд”), Палечнюк В. І., 1922 р. н. (цимбали), Скрицький І. М., 1950 р. н. (бубон), с. Новосілка (Заліщ., Терн.), зап. авт., транскр. В. Трачука, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 8, № 310 (3 хв. 30 сек.).

4. Полька – полька у швидкому темпі, Кілик О. О., 1940 р. н. (скрипка), Кілик М. О., 1934 р. н. (скрипка-“секунд”), Палечнюк В. І., 1922 р. н. (цимбали), Скрицький І. М., 1950 р. н. (бубон), с. Новосілка (Заліщ., Терн.), зап. авт., транскр. Б. Бідюкова, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 8, № 301 (2 хв. 5 сек.).

5. Каперуш – сюжетний танок, Кілик О. О., 1940 р. н. (скрипка), Кілик М. О., 1934 р. н. (скрипка-“секунд”), Палечнюк В. І., 1922 р. н. (цимбали), Скрицький І. М., 1950 р. н. (бубон), с. Новосілка (Заліщ., Терн.), зап. авт., транскр. О. Гуглевич, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 8, № 311 (3 хв.).

V. Східне Поділля, Наддніпрянина і Полтавщина

1. “Мисливець і здобич” – програмна сюжетна гра з музикою, Синиця І. П., роки народження усіх виконавців невідомі (скрипка), Лазаренко І. С., (скрипка-втора), Підгорський П. М., (бубен-решітко), с. Зятківці (Гайсин., Вінн.), запис невідомого фольклориста (найімовірніше – В. Матвієнка), фонди ПНДЛ МЕ НМАУ, пл. Бо. № 118.

2. “Джигун” – козачки з приспівками, Васильченко І. М., 1923 р. н. (скрипка), Гунчак І. Т., 1929 р. н. (спів, скрипка-втора), Ткачук В. Ф., 1924 р. н. (бухало), с. Зеленьків (Тальн., Черк.), зап. авт., транскр. Т. Лейби, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 30, № 1363, (2 хв. 45 сек.).

3. “Зачепиха” – козачки з приспівками, Васильченко І. М., 1923 р. н. (скрипка), Гунчак І. Т., 1929 р. н. (спів, скрипка-втора), Ткачук В. Ф., 1924 р. н. (бухало), с. Зеленьків (Тальн., Черк.), зап. авт., транскр. О. Гармель, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 30, № 1336, (2 хв. 15 сек.).

4. “Комаринський” гопак – Васильченко І. М., 1923 р. н. (скрипка), Гунчак І. Т., 1929 р. н. (спів, скрипка-втора), Ткачук В. Ф., 1924 р. н. (бухало), с. Зеленьків (Тальн., Черк.), зап. авт., транскр. І. Гордієнко, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 30, № 1365, (1 хв. 25 сек.).

5. Козачок – танок, Андрущенко М., 1921 р. н. (скрипка), Передеря С., 1949 р. н. (бубен-решітко), с. Бірки (Зіньк., Полт.), зап. авт., транскр. Т. Гасенко, фонди УЕЛФ, ДАТ – пл. 48, № 213,8 (1 хв. 30 сек.).

Додаток № 2. Нотні зразки мікроформатних утворень

Запис: М. Й. Хай

№1 Збір худоби по селу

Транскрипція: О. Кравченко

Адаменко Б. С., 1924 р.н. (пастуший ріг)

с. Федорівка Польський р-н
Київська обл. (Толісся)



Запис: М. Й. Хай

№2 Вихід на полонину

Транскрипція:
Ю. Глінцова

Михайлик І. С., 1928 р.н. (трембіта)

с. Бітля, Турківський р-н,
Львівська обл. (Бойківщина)



Запис: М. Й. Хай

№3 "На здібання з дівчинов"

Транскрипція: В. Костогриз

Павличко П. М., 1925 р.н. (трембіта)

Павличко Г. П., 1972 р.н. (трембіта)

с. Тернава Сколівський р-н
Львівська обл. (Бойківщина)



Примітки:

1) - підвищення звуку на 1/3 тона

14 - зниження звуку на 1/4 тону

14 - пісандуючий звук після звуку