



Михайло ХАЙ

## СКІЛЬСЬКА ВОЛОСЯНКА — СТОЛИЦЯ БОЙКІВСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ

Увага зосереджена на музично-інструментальній традиції скільської Волосянки як своєрідному музично-стильовому резерваті. З'ясований внесок Г. Дем'яна у вивчення народної інструментальної музики Сколівщини. Подається порівняльна характеристика структурно-типологічних особливостей інструментального мелосу традиції села Волосянки із подібними жанрово-інструментальними масивами в інших стильових анклавах регіону.

**Ключові слова:** Волосянка, Г. Дем'ян, етностильовий резерват, варіювання строфіки, ритміка.

---

© М. ХАЙ, 2014

ISSN 1028-5091. Серія філологічна. № 4 (118), 2014

Найголовнішим прецедентом означеної тут теми є давно усвідомлений, але належно ще не виголошений і навіть, як видається, не оцінений у нашій фольклористиці феномен однієї із лемківсько-бойківських (а, власне, скільської/сколівської) Волосянок як абсолютно оригінального й унікального анклаву не лише історичних, загально-етнографічних та краєзнавчих, а й фольклористичних (включно з музично-фольклористичними, що є предметом нашої розвідки) вартостей, які дають змогу без усіляких перебільшень визначити це знамените бойківське село з-поміж усіх його чеснот ще й «столицею» бойківської інструментальної музики. Одразу слід зазначити, що таких «столиць» на Бойківщині є декілька, і кожна з них небезпідставно претендує не лише на унікальність мелогеографічних характеристик свого власного музичного суб- чи мікродіалекту, але й на справді оригінальні особливості його виконавського та обрядово-ритуального вияву. Це, зосібна, турківська [12, с. 143—145, 185—187, 190—198, 200—202, 212—217, 221—234, 244—245, 263—267. 275—276, 278—286; 13, с. 368—369], Либохора, скільські Грабовець [12, с. 143—145], волівські/воловецькі Білосовиця [12, с. 205—208, 236] та Нижні Ворота [13, с. 370—371, 394—395], міжгірське Репинне [12, с. 358—359], турківські Вовче [13, с. 342—345] та Ісаї [12, с. 179—182], старо-самбірські Тур'є [12, с. 202, 270] та Лютовиська [12, с. 187—189, 234, 291, 293—299, 302], долинські Лолин [12, с. 217—219, 239—244, 270—271] і Вишків [12, с. 215—217] та ін., які можуть серйозно конкурувати із Волосянкою за право «столиці» не лише у ціннісних фольклорних еквівалентах, а й у ступенях збереженості традиції та рівнях її реставрації у достеменних, та наукової реконструкції у вторинних умовах побутування [3—11].

Другою об'єктивною причиною цього звернення до напівунікальної традиції скільської Волосянки була та обставина, що з-поміж усіх названих сільських полів/поселень саме їй (разом із турківською Либохорою) судилося відіграти роль об'єктів дослідження, разова частотність яких налічувала декілька десятків (Волосянка) та понад сотню (Либохора) польових виїздів/обстежень автора.

Й, нарешті, третьою, вже чисто суб'єктивною особливістю стало люб'язне запрошення уродженця Волосянки, відомого львівського фольклориста, завідувача відділу Інституту народознавства НАН Укра-

їни, доктора філологічних наук, професора В. Сокола взяти участь у науковому збірнику на його пошану. Тут обов'язково слід наголосити, що названа наукова установа налічує чимало вихідців із Волосянки та сусідніх із нею сіл (директор — академік Степан Павлюк, Василь та Ганна Соколи, Григорій Дем'ян та ін.). Але, якщо відомим особистостям — вихідцям із скільської Верховини (т. зв. «Тухольщини») присвячено кілька досліджень, то спроба оцінки етнофорів і дослідників «музичного феномену» Волосянки тут здійснюється уперше.

Гарним доказом того, що динаміка сучасних фольклорно-трансформаційних процесів за умов дбайливого ставлення до традиції та елементарного її збереження не лише не заважає цим процесам, а навіть допомагає їм, може бути наша (спільно з фольклористкою, вчителькою місцевої школи Я.В. Сокол та народним музиком М.І. Губалем) експериментальна робота над науково-реставраційним відродженням низки ритуально-обрядових та інструментально-танцювальних традицій і жанрів сколівської (скільської) Волосянки.

Сучасний стан музично-виконавських традицій цього села є яскравим взірцем етнографічної законсервованості духовної культури бойків в умовах жорсткої тоталітарної системи і планомірного геноциду. Розміщене серед розкішної карпатської природи, дещо осторонь залізниці і головних шосейних комунікацій, майже на самісінькім краю однієї з центральних субдіалектних зон Бойківщини, т. зв. «Тухольщини» (лок. вар. — «Верховини»), це село творить дуже своєрідний й унікальний етностильовий резерват, де на відміну від багатьох інших бойківських місцевостей збереглися і дійшли до нас чи не найхарактерніші явища первісно-синкретичної виконавської культури бойків: ладканки «до худоби» («на Їр'я»), «на Зелені свята», «до обжинків», «до капусти», похоронні голосіння (лок. — «заводи», «йойкання»); правічні народні (не авторські) колядки, що своїм мелосом і способом виконання («сьпів з відбиранням», лок. — «сьпів з перебором») сягають дохристиянських часів; такі ж спонтанно-імпрізаційні розспіви «псалтир'ї» при небіжчику, давні пастуші («Феся»), колядницькі («Кочан», лок. — «На кочан» — «вби ся капуста вила») і дещо пізніші сюжетні танки («Метанка», «Ковальський», «Аркан», «Муска») й, нарешті, незвичайно з залишками пер-

вісного синкретизму імпрізована і з нічим іншим незрівняна власне волосянська коломийка, яка навіть зараз напрочуд результативно конкурує з засиллям альтернативної щодо себе сучасної мас-рок-поп-шоукультури [12, с. 101].

Патріарх історичного та фольклористично-етнографічного бойкознавства, вчитель і наставник багатьох славних сіячів бойкознавчої думки — Григорій Васильович Дем'ян, з глибокої криниці особистого архіву якого з його люб'язного дозволу довелося скористатися й авторові цих рядків, в одному із чисельних (понад 25 одиниць) листів із цього приводу, писав із свого заслання у буковинському селі Веренчанка: «Дорогий Михайле Йосиповичу! Закрутився за роботою і не відповів відразу на Вашого листа, датованого 14.04.83 р. Скажу про Вас коротко: мені дуже приємно, що Ви по-справжньому вболіваєте за достовірність, глибину і всеосяжність висвітлення бойківської народної музики. Такої людини Бойківщина чекала століттями. І якщо Ви доведете свої починання до логічного завершення, то зробите неоціненний вклад у музичну фольклористику. Всією душею бажаю Вам сил, здоров'я, наснаги і удач у цій великій справі» (3 листа Г. Дем'яна від 30.04.1983 р.). Про теплоту і щирість спілкування читаємо й в іншому листі: «Дуже прошу Вас, коли друкуватимете щось про бойківську музику у таких виданнях, які до мене можуть не дійти, пам'ятати, що є десь на Буковині читач, який кожне Ваше слово сприйме з великою вдячністю» (3 листа Г. Дем'яна від 9.02.1983 р.).

Однак, стосунки ці дещо погіршилися після виходу у світ в цьому ж році статті Г. Дем'яна та З. Булика про традиційний інструментарій [1, с. 101], яка викликала бурхливу реакцію з боку етноінструментознавців. Втім, реакція була і об'єктивною, й суб'єктивною водночас, бо ми із також початкуючим тоді Б. Яремком фактично іще не були готовими подати предметної статті до такого поважного монографічного видання. Але чисто фахові (етноінструментознавчі) похибки статті здалися мені настільки вагомими, що я не утримався від гострих випадів проти її авторів фольклористів-філологів, за що одразу дістав «холодний душ» на голову: «В історії взагалі, історії науки зокрема, про заслуги судять не по тому, що сама особа про себе говорить і чого вона не зробила порівняно з своїми наступ-

никами, а про те, що вона нового дала порівняно з своїми попередниками» (З листа Г. Дем'яна від 29.09.1983 р.).

Треба було, аби пройшов певний час, щоб ці емоції вщухли і стосунки налагодились. Характерно показує їх рівень мій лист, який був переписаний для адресата і дивом залишився у особистому архіві адресанта: «Добрий день, шановний і дорогий Григорію Васильовичу! Вже десь біля року, як перервалась наша з Вами переписка і ця гнітюча мовчанка, підсилена ще й відомими об'єктивними обставинами (маються на увазі чорнобильські події. — М. Х.), що також якоюсь мірою спричинилися до неї, дедалі більше поглиблює відчуття якогось «душевного вакууму», який нічим іншим заповнити не можна, як лишень самим спілкуванням, бодай навіть і листовним. З іншого боку, я мовчав частково свідомо, очікуючи виходу у світ в московському видавництві «Музыка» великої розгорнутої композиції... М. Клочаника із рідного Вам Грабівця (скрипка) та Ю. Грєба зі Славського (спів). Проте, розчарування від редакційних знущань над матеріалом було таким великим, що спершу я навіть було вирішив не признаватись Вам до цієї публікації... (Далі йде обширний опис редакторських похибок. — М. Х.). Як би знав, що так вийде — надавав би йому (упоряднику В. Гуцалу. — М. Х.) фрагментарних мелодій (найменованих тут «наигрышами») ...та й баста! Цю правду, в Києві і Москві книжка розійшлась блискавично. Мені заледве вдалося 7 примірників зарвати у Львові, що іще раз ствердило думку М. Мишанича про те, що «Львів поступово і методично опускається до рівня звичайнісінького периферійного райцентру». Отож висилаю Вам 1 прим. «Украинских народных наигрышей» зі сподіванням, що невдовзі цим народним перлам трапляться кращі редактори. Честь! Пошана! М. Х.» (З листа М. Хая до Г. Дем'яна від 11.05.87 р.).

Не менш драматичною і принциповою була моя боротьба (спільно із Г. Дем'яном та Я. Ісаєвичем) проти невмотивованої назви «Конференції народної музики червононоруських і володимирських земель» у Львівській консерваторії, що уможливило мою участь у ній лише в рамках дискусій. «Друкуватись під таким ганебно неграмотним і провокаційним грифом я не можу!» — заявив я тоді науковому керівникові і натхненнику конференції Б. Луканюку.

Позиція Г. Дем'яна, як бачимо, була унікальною не лише з приводу принципових питань історизму в науці, безмежної закоханості в етнографію рідної йому бойківської Верховини / Тухольщини, а й навіть щодо ставлення до, здавалось би, дещо віддалених від його історико-етнографічних зацікавлень проблем етноінструментознавства, що помітно вирізняло його з-поміж його численних колег-філологів та істориків-представників т. зв. «однокрилої фольклористики», які, зазвичай, при словах про інструментальну музику вимикали мікрофон. Зосібна, його манускрипт про традиційні музичні інструменти бойків [2], незважаючи на чисто вузькофахові недотяги, свого часу відіграв надзвичайно важливу роль у входженні бойківської галузки етноінструментознавства у русло вітчизняної етноорганологічної науки. А ергологічні описи бойківських інструментів здебільшого супроводилися осяжними тасьмами записів гри на них, що забезпечувало системність етноорганологічним описам ученого.

Предметом нашого дослідження є музично-інструментальна традиція одного бойківсько-верховинського села — скільської Волосянки, як своєрідного музично-стильового резервату із чи не найповніше збереженими ознаками архаїчних рис місцевого музично-виконавського діалекту у найрізноманітніших середовищах побутування народної інструментальної музики, а саме: пастівницькому, календарно- та побутово-обрядовому, рекреативно-відпочинковому (танцювально-приспівковому) тощо. У ситуації, коли методики дослідження мікродіалектних особливостей пісенних традицій «одного села» (Л. Федоронько [6]), тільки починають розвиватись, а стан фіксації інтонаційного матеріалу катастрофічно не встигає за їх розвитком, — зафіксований і атрибутивно опрацьований матеріал Волосянки демонструє цілий «клондайк» для новітніх мікромелогографічних та етнофонічних досліджень регіону Бойківщини. Скажімо, лише матеріал однієї збірки «Фольклорні матеріали з отчого краю» Василя Сокола та Ганни Сокол [8] можна цілком розглядати не як звичайну «збірку пісень», а дійсно як «Матеріали...» для однієї узагальненої та декількох вузькожанрових дисертацій з фольклору та етнографії цього унікального села. А наші записи інструментальної музики, безсумнівно, також іще чекають на вузькогалузеві аналітичні розгляди інструменталь-

них аспектів музичної традиції Волосянки — пастівницького, обрядово-ритуального, танцювально-приспівкового, системно-етнофонічного (народно-виконавського) тощо.

Завданням цієї етноорганічної (народно-інструментально-виконавської) розвідки є порівняльна характеристика структурно-типологічних особливостей інструментального мелосу (за парадигматично-етнофонічною методикою С. Грици — М. Хая) традиції села Волосянки із подібними собі типовими жанрово-інструментальними масивами в інших стильових анклавах регіону, а саме: колядницькою традицією Репинного, пастівницькою пищавковою — Вовчого та Тур'я, побутово-обрядовою (весільною) — Нижніх чи Верхніх Воріт і Лютовиськ і танцювально-приспівковою, власне, коломийковою — турківської Либохори, долинських Лолина і Вишкова чи Семичева. Подібний порівняльний аналіз такого осяжного ареалу одного регіону — Бойківщини, що розлігся за периметром означеного восьмикутника із Волосянкою у центрі, здійснюється вперше, тому ми цілком свідомі можливих похибок й неповноти окреслення необхідних параметрів дослідження. Однак, спокуса побачити прикінцевий вислід — вагоме місце Волосянки у цій славетній когорті музично-інструментальних «столиць» Бойківщини — така велика, що відмовитись від неї не було ніякої змоги.

Чи не найархаїчніший тип бойківського пищавкового інструменталізму показують два зразки зі сільської Волосянки та турківського Вовчого:

**«Вівчарська» — коломийка — Добровольський Х.М., 1923 р. н. (пищавка, гра «на бурт»), с. Волосянка (Ск. — Льв.) [13, № 7 (7)]; транскр. О Гуглевич.**

А. ІК: ЗЧ (5#45^55) з імітацією на октаву вниз; РЗ (#45^313 VII3434343232...); ФСК(VII132↑V); РЗ (321321 i m. n.)+(123^2... V)+(5#45#45 #45#452445#4...+(321321 i m. n.) + (3142; ФПК (1—312121↓V). (Весь епізод А супроводжується незмінно інтонованим «буртом» у зоні примарного тонічного тону).

Б. ІК: ЗЧ (3^343^23^3431) РЗ (3^343^31 1231 1 V)+(T—V—3); ФПК (1—V).

В. ІК: ЗЧ (1—78) з нашаруванням «бурта» у першому мотиві. РЗ (321...321...31 42 V); ФН (212121—V).

РС: (7+8)+(8+7)+1+(1); (1)+(5+7)+2+(5+6)+1 і т. п.

МТР: Розмір: 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 3/8, 5/8, 7/8, 3/16, 6/16, 7/16. Рух ритму вісімково-шістнадцятковий щедро «пересипаний» мелізматикою усіх типів (форшіяги, морденти, короткі трелі).

ЛТ: Іонійський лад з присутніми мікроальтеративними зсувами надвисокої децими й низької субкварти, пов'язаними не так з інтонаційним модулем середовища, як із ергологічними параметрами цівки інструмента та комбінаторикою аплікатури у надвисокій теситурі.

ТА: А=ММ-♩=100. Б=ММ-♩=116. В=ММ-♩=90.

**ЕФО:** В закінченні ЗЧ, РЗ та ФПК епізоду В «бурт» відсутній, що істотно підкреслює семантику «закінчення», висуваючи мелодичний чинник партії пищавки на перший план, ніби «оголюючи» його. Штрихова лінія — співвідношення legato й portamento, що нерідко відповідає смичковому detaché. Цезурування двох типів: фразеологічне і «помотивне», нерідко із додатковим вкороченням кінцівок фраз. Лише епізод Б наділений дещо ширше залігованим фразуванням, викликаним, мабуть, довготривалим сумбровано-натужним «буртуванням» пищавочника.

**«Вівчарська» — коломийка — Староста М.В., 1925 р. н. (гайда-середня пищавка), с. Вовче (Турк. — Льв.) [13, № 3 (3)]; транскр. Т. Турчинської.**

А. ІК: ЗЧ (4) ґамо- та стрибкоподібно... до (7); РЗ у репетиційному чергуванні із (IV) та розв'язкою у ФН (1).

Б. ІК: ЗЧ (VII—1); РЗ (1—3); ФПК (VII—1).

В. ІК: ЗЧ (1—7); РЗ секвенційно (2—1); ФПК (VII—1).

Г. ІК: ЗЧ (8); РЗ (IV—7—8); (VII—1).

Д. ІК: ЗЧ «зсув» «стрибкоподібний» (8—1); РЗ аналогічно (1—8); ФПК (4—1).

Е. ІК: ЗЧ (7) через (V); ФПК (4—1).

Є. ІК: ЗЧ (5) стрибком на (VII) і висхідним рухом б; РЗ ламаними секвенціями стрибкоподібно через (VII); ФПК (V—1).

Ж. ІК: ЗЧ (V—1—6); РЗ з почерговою опорою то на Т, то на біфункційні кластерні утворення через (4—7—8).

З=А.

И, І, Ї Вар. ≈ Б із незначними видозмінами інтонаційного контура.

ЛТ: Зіставлення двох іонійських нахилів: G-dur та C-dur.

РС ≈ (8+8)+(8+6).

МТР: Розмір: комбінації безтактових епізодів із тактовими (3/8, 4/8, 5/8, 5/16, 6/16, 7/16 і т. п.). Довільно інтерпретований рух вісімками з шістнадцятково-тридцятьдвійковими вкрапленнями в основний кістяк коломийкової ритмоформули.

ТА: ММ-♩ ≈ 126.

ЕФО: Манера гри позначена абсолютно вільною імпровізаційністю усіх виконавських параметрів пищавочної фактури і коломийкового мелосу в цілому. Помножена на самобутню стилістику артикуляційно-штрихового чинника, вона становить один із найнеперевіреніших взірців бойківського і, ширше, світового сопілково-флейтового інструменталізму.

Не менш архаїчними є типи християнізованої колядки із Волосянки у зіставленні із дохристиянською з міжгірського Репинного:

**«Походив Христос» — християнізована давня колядка («спів з відбиранням»), с. Волосянка (Ск. — Льв.), дитячий колядницький гурт, Губаль М.І., 1922 р. н., (скрипка), Добровольський Х.М., 1923 р. н. (бас) [13, № 28 (2)]; транскр. І. Лайко.**

Вступ: ІК: Скрипка: ЗЧ: (6262654585); РЗ: (5#45#465431 321321<sup>1</sup>IVV/5<sup>6</sup>65432321214 3121); ФСК: (3<sup>4</sup>312); РЗ: (6262654585<sup>6</sup>#45#4654321); ФПК (321432321VI/1).

Бас: ІК: ЗЧ: (V/1<sup>5</sup>); РЗ: (V/1<sup>5</sup>)+(V/1 IV/1<sup>4</sup>)+(V/1<sup>5</sup>)+(V/1<sup>5</sup>); ФСК (V/1<sup>4</sup>); РЗ: (IV/1<sup>4</sup> V/1<sup>3</sup>)+(V/1<sup>5</sup>); ФПК (V/1<sup>3</sup>).

1. Спів: ІК: ЗЧ (5<sup>6</sup>); РЗ (5<sup>6</sup>5<sup>4</sup>321); ФПК (3215).

Супровід скрипки: ІК: ЗЧ=Вступ; РЗ: (432321); ФПК (3215).

Супровід баса: ІК: ЗЧ: (V/1<sup>5</sup>); РЗ: (V/1<sup>5</sup>); ФПК ((V/1<sup>4</sup> IV/1).2, 12, 21, 24, 27, 29, 34,

37. Спів: ЗЧ (5<sup>6</sup>); РЗ (5<sup>6</sup>5<sup>4</sup>321); ФПК (3215).

Супровід скрипки: ІК: ЗЧ (5<sup>6</sup>5676656); РЗ: (5676545 gliss. 7 gliss. 5<sup>6</sup>#45<sup>6</sup>432321<sup>1</sup>V); ФПК: (32321<sup>1</sup> VI/V).

Супровід баса: ІК: ЗЧ: (V/1<sup>6</sup> IV/1); РЗ: (V/1<sup>5</sup>)+(V/1<sup>5</sup>); ФПК (V/1<sup>3</sup>)+ див. вар. у нотному тексті.

3, 4—11, 13—20, 22—23, 25—26, 28, 30—33, 35—36, 38—39. Спів. ІК: =2. Супровід скрипки ≈ 2.

Супровід баса: див. вар. у нотному тексті.

Варіаційні видозміни в партії скрипки зустрічаються у 10-ти випадках, а в баса — у кожному із 39-ти куплетів, що свідчить про значно мобільнішу структуру гармонічного супроводу порівняно з більш статичною і стабільною будовою партії колядницького співу.

РС: Типово колядкова архаїчна ритмочислова структура мелодії розбивається на такі два варіанти: а) (5+5)+R3+2 (обрив) та б) (5+5+5)+R3+1+2 з типовою для колядки Кодою — (5+7). Вона зберігається впродовж усіх 39-ти строф композиції, почергово варіюючи в куплетах: а=1, 4—11, 13—20, 22—23, 25—26, 28 та б=12, 21, 27, 29, 34—37.

МТР: Розмір: 5/4, 6/4.

ЛТ: Іонійсько- (Вступ, 3—11, 13—20, 22—23, 25—26, 28, 30—33, 35—46 купл.) міксолідійські (2, 12, 21, 24, 27, 29, 34, 47 купл.) ладові протиставлення.

ТА: ММ-♩ = 50.

ЕФО: Ефект контрапунктичного руху в мелодичній лінії колядки «Походив Христос» (див. приклад 1) виникає епізодично в момент «вступу» діалогічної групи «Б» на прикінцевий рефрен, виконуваний групою «А». Після «доспівування» рефрену співаки групи «А», ніби автоматично перериваючи ЗЧ наступного куплету, долучаються до розпочатої групою «Б» матеріалу наступної строфи, утворюючи в такий спосіб могутній унісон, який поступово вщухає, аж поки не розсіюється цілком унаслідок чергового «перебору» мелодії.

**«Ой, устань, устань» — дохристиянська колядка — с. Репинне (Міжг.-Зак.), Тарахонич М.Ф., 1934 р. н. (спів), Тарахонич Ф.В.,**

**1930 р. н. (скрипка) [13, № 31 (5)];**  
**транскр К. Жданович.**

Вступ. **Скрипка:** ІК: ЗЧ (1/5VІІІ/5V/245<sup>^</sup>); РЗ (↑56<sup>^</sup>6564V/43543V/2)+(5<sup>^</sup>6534323143V/2); ФПК — «на міру» (5 V/2).

**Спів:** tacet.

1. ІК: ЗЧ (1<sup>^</sup>335); РЗ вкорочений варіант РЗ вступу (6<sup>^</sup>4654243254); ФПК (31<sup>^</sup>3 в співі та 5 V/23VІІІ<sup>^</sup>V — у скрипці).

РС: Колядкову ритмоформулу сильно порушено манерою *parlando* у бік коломийкової ритміки, а саме: (5+6)+(7+8).

2. ІК: ЗЧІ (в скрипці+(VІІІ/1); РЗ (у співі 6<sup>^</sup>465VІІ42<sup>^</sup>35; порівн. в скрипці 6757423); ФСК (спів — 42<sup>^</sup>35; скрипка — 3432<sup>^</sup>5<sup>^</sup>); закінчення розширеного РЗ (спів — 5342; скрипка — 36432432); ФПК (спів — 5<sup>^</sup>1<sup>^</sup> та скрипка — 5<sup>^</sup>VІІІ<sup>^</sup>V).

РС: Строфіку колядкового ритму збережено максимально: (5+6)+(5+8).

3. Вар. ІК2 зі значними відмінами в партії скрипки (ЗЧ—І/1 V/1 13 V/VІІ5<sup>^</sup>; РЗ+ СПК (↑6<sup>^</sup>436544↓3432V/25#45); РЗ+ФПК (4V/252#45<sup>^</sup> VІІІ<sup>^</sup>V).

РС: Складочислова ритміка ЗЧ варіюється при незмінному R: (6+6)+(5+8).

4. Вар. ІК3 з незначними мікроальтераційними відхиленнями у співі та децю помітнішими — в РЗ скрипкової партії (7<sup>^</sup>5765565#45 4V/2 265#45#43232432V/2) та в ФПК (4#45<sup>^</sup>3VІ<sup>^</sup>V).

РС: Варіювання строфіки ЗЧ відбувається в бік кумулятивного зростання складонот: (7+6)+(5+8).

53. Вар. РЗ4.

РС: Структура складочислової ритміки 5-го та 6-го куплетів ніби нормалізується у найбільш наближеному до колядкової ритмоформули варіанті: (6+6)+(5+8).

6. Вар. ІК 3. Вар. РЗ скрипки 1; Вар. ФПК 4.

Coda. **Скрипка.** ІК: ЗЧ (I/I<sup>^</sup>33↑45<sup>^</sup>); РЗ (6↓5<sup>^</sup>365<sup>^</sup>34343 V/2)+(4525 V /25 V/2 65454I/1432 V/2); ФПК (4#45<sup>^</sup>VІІ<sup>^</sup>1).

**Спів:** tacet.

МТР: Відчайдушні спроби транскриптора увібгати метроритм мелодії у прокрустів жолоб коломийської метрики із застосуванням поряд із

традиційно колядковим (3/4) метром перемінних розмірів (5/4, 7/8, 11/8, 4/4 та ін.) не змогли достовірно передати усіх метаморфоз процесу «втечі» імпровізованої мелодії від типової колядкової строфіки.

Типовий колядковий МТР вокальної партії суттєво розмито парляндopodobною манерою співу колядників та ще вільнішою імпровізаційно-варіативною грою скрипаля. МТР співаної мелодії формується з вісімкового руху у РЗ та опорними чвертями — в ФСК та ФПК. Ритм скрипки децю розмаїтіший завдяки окремим пунктированим вісімковим фігурам, подрібненим шістнадцятковим фігураціям із дво-, три- та чотиризвукових груп й, нарешті, мікромелізматичним угрупованням форшлягового і, рідше, мордентового типу.

ЛТ: Ладова тенденція впродовж усієї композиції в основному дотримується іонійського нахилу за винятком вкрапель елементів лідійської квати у 2-му куплеті та кластерних нашарувань мінорної терції скрипки на мажорну в головній мелодії колядників на початку РЗ цього ж куплету.

ТА: ММ-♩ 76. *Parlando*.

ЕФО: Штрихова палітра скрипки, головно, деталізованодекларативного стилю, зрідка інкрустованого *legato* двох шістнадцятків, інколи з приєднанням їх до постіктової вісімки або й опорної чвертки.

Характер звучання колоритно відтворює таємничо-містичну атмосферу коломийського дійства, чому, окрім особливостей колядкової стилістики, немалою мірою спричинився рідко вживаний тип скордатури усіх струн скрипки аж на півтора тону вниз. Це не лише дало змогу співакам зручно теситурно відтворити кольористику місцевої манери співу, а й не менш характерно представити народність звучання супроводу скрипки.

Але найцікавішими з огляду живучості в умовах сучасного весільного побуту є презентації архаїчного танцювально-приспівкового елемента у супроводі бурдонових інструментів по обидва боки Верещького перевалу — зі скільської Волосянки та воловських Нижніх Воріт:

«Волосянські співані» — коломийки — с. Волосянка (Ск., Льв.) Губаль М.І., 1922 р. н.,

(скрипка), Добровольський Х.М., 1923 р. н. (бурдоновий бас), Сокол Я.В., 1953 р. н. (спів) [13, № 69 (2)]; *транскр. автора.*

**А. Скрипка:** ІК: ЗЧ «зпт» (↓VVIVII 123); РЗ (↑3232↑3^23#4V/5); ФСК «впд»; РЗ (3↑432321↑2); РЗ «зпт-2 та 3»≈«зпт-1»+«впд» (у першому проведенні)+вар. (34323 32^)+(#432↑3↑2^↓212↓1) — в другому. ФПК є сумою обох інтонаційних формул: «зпт» (VVIVII 1VII 2 ↑123 V/↓1^) та «впд» (I/1 VII↑12↓3 I/↓1).

**Бас:** ІК: Методично утверджується два бурдонових комплекси: а) утверджувально-констатуючий (d—a) та б) серединний (а; вар. а—е—Е). Перший з них беззастережно домінує у перших чотирьох тактах, а другий поперемінно з першим використовується як своєрідна «домінанта» гармонічного супроводу мелодії.

**ПА. Скрипка:** ІК: ЗЧ «зпт»+«впд» (↓VVIVII 12↑3^23 I/1^ I/1 VII123 I/1). У другому проведенні поспівка «зпт» будується аналогічно із першим, а в другому вкорочується до однієї тонічної ноти, що вклинюється у цю відносно квадратну структуру, мимоволі порушуючи рівноскладовість умовної коломийкової «строфіки», утворюючи нерівноскладове, що не вкладається в рамці традиційної силабіки, метричне утворення (1/4).

**Бас:** *bassoostinato* двох перших (а—d) струн, експоноване двома інтонаційними блоками: а) гармонічним (а-d) та б) однозвучним (а), перший з яких обслуговує ЗЧ та РЗ (такти 1—4, 7—8, 10—11, 14—15, 17, 19), а другий, відповідно, каденційні усі решта (каденційні) такти.

**Ритм** організовано у перманентний рівномірновісімковий рух, що характерно контрастує із «драйвовим» тріольним ритмом мелодії.

**А1≈А+Спів:** ІК: ЗЧ (47^3); РЗ (7^8↓7^)+(5^6565^3); ФПК (65^5, що складає враження бітонального протиставлення обох мелодій на фоні третьої остинатної субстанції безнастанно бурдонує баса.

**ПА1≈ПА. Скрипка:** ІК: — Вар. ФСК (I/1212 I/1^) та ФПК (VIVII I ↓2↓1↓2121).

**А2. Скрипка:** ІК: ЗЧ+РЗ-«зпт» (VVIVII I VII 1^↓VI↑1^5 I VII 12^); РЗ+ФСК (323^23^23V/5); РЗ+ФПК (#4323↓2^↓123^↓1^↓VI↑1VVIVII ↓1↑VII↑1^↓11/8^).

**Спів:** ІК: Розширений ЗЧ *tacet*+(6^5^); РЗ (↓5^7↓43^↓32^1); ФПК (1^6).

**Бас:** ІК≈1 та П1 комбінуючи обидва зазначені тут принципи бурдонування.

**ПА2. Вар. РЗ+ФПК** (1^VII1231212^32I/1) з остинатним двозвучним бурдоном баса.

**А3. Спів:** ІК: ЗЧ+РЗ «зпт» (25^45^44545^); РЗ+ФПК «впд» (3432^1^7).

**Скрипка:** ІК: Вар. «зпт» ФСК (1↑1223^23^23^23#4V/5).

**Бас:** ІК: «зпт» — двозвучний бурдоновий тонічно-домінантовий комплекс, а «впд» потактова комбінація його із однозвучним тонічним.

**ПА3. Скрипка:** ІК: Тричі повторена перегра ЗЧ+РЗ-«зпт» (12121231); РЗ+ФПК «впд» (VVIVII I VII 1VII 21 VII 2↑1^).

**Бас:** ІК:≈П3 із третім повтором основної теми наприкінці.

**А4. Спів:** ІК: Асиметрична структура формули «зпт» (5+6), утворена внаслідок «запізнлого» вклинення співачки≈4 із незначними видозмінами квінтових звуків на субкварттовий (в передікті) та секундові (усередині побудови). «Відновлена» симетрія структури коломийкового вірша «впд» (8+6) збігається з абсолютно тождешним інтонаційним контуром попереднього куплета (=4).

**Скрипка:** ІК: ЗЧ-«зпт» в характері «вступу» (VVIVII I VII 1 I VII21^); РЗ (VVIVII 123^23^23); ФСК (#4V/5); РЗ «впд» (#43232^1 VII21^23↑4); ФПК (VVIVII ↑I VII 1^23^1^).

**ПА4≈ПА2. Вар. ІК:** ЗЧ+РЗ (↑1123↓1VVIVII ↑I VII 1 I VII2↓1^). У ФПК змінено пульсацію ритміки із вісімкових тріолей на чверткові, що додало композиції додаткового «драйву» і підготувало аналогічну пульсацію ритміки наступної мелодії типу Б.

**Б. Спів:** *tacet*.

**Скрипка:** ІК: ЗЧ+РЗ (//:#43#432↑5#432 5#43#4325#432I/1://); РЗ+ФПК вар. (#4325#43#432↑5#432^1), що контрастно протиставляється лінійно розіграним варіантам мелотипу А.

**Бас:** двозвучний комплекс бурдона обслуговує 1—2, 4—5, 7—9 такти, а однозвучний, відповідно, — 3, 6 і 10-й.

**Б1. Спів:** ІК: Вокальна партія, полишивши контрапунктичне протистояння із інструментальною, злучилася з нею як інтонаційно, так і ритмічно. ЗЧ+РЗ (435432543543); РЗ+ФПК «впд» — обігрування секундового мотиву ФПК із речитативним утвердженням тоніки (3432^12121^5).

**Скрипка:** ІК: ЗЧ+РЗ — «зпт»≈основному мотиву типу Б; Вар. РЗ+ФПК «впд» (23#4^3#4↑3323↑1^2↑12↑1^).

**Бас:** Співвідношення двозвучного і однозвучного бурдонових комплексів (3+1)+(3+1).

**ПБ1. Скрипка:** ІК: ЗЧ+РЗ «зпт» (1233#4↑33231^);

РЗ (VIVII I 23#43#4↑32↑123#4↑3); РЗ+ФПК (32121VII21^121/1^3).

**Б2. Спів:** ІК: Вар. формули «зпт»≈Б1. «Впд» (32^412121^5).

**МТР:** Особливий ритмічний поділ: тріолі із однієї вісімки і чверті.

**Скрипка:** ІК: ЗЧ+РЗ «зпт» в характері розгорненого «вступу» (#432↑5#43#432↑5#432↑5#43#4321VII↑2); РЗ+ФПК «впд» (//:#43#432↑5 ://+(#43#432↓2↓1↓3). До цього моменту «оголена» лідійська кварта виступала самостійною ладоутворюючою компонентою, а після вступу співачки вступила у малосекундовий «конфлікт» із опорною чистою квартою вокальної партії: вар. «зпт» (#432↑5#43#432↑5#432↑5#4 3#432^1); Вар. ФПК «впд» (1232132^32132121^).

**МТР:** протиставлення двох тріольних угруповань (вісімки із чверткою у співі та, власне, вісімкового — у скрипці).

**Бас=Б1.**

**ПБ2. Скрипка:** ІК: РЗ+ФСК (VVIVII I VII I); ФПК (I VII2 ↑1^).

**Б3. Спів:** ІК: ЗЧ (35^3); РЗ (435^435^4)+(43454321); ФПК (1^6).

**Скрипка:** ІК≈Б2.

**ПБ3. Скрипка:** ІК : ЗЧ (1232121);

РЗ (21VIVII1^343433↓1)+(23#4343↓2^321/↓1^); ФПК (2 1VI/↓1).

**Б4. Спів:** ІК=Б1.

**Скрипка:** ІК≈Б1. Вар. зі зміною РЗ (VIVII I^2323#43#4↑3) при майже незмінних ЗЧ, ФСК та ФПК.

**Бас≈Б3.**

**ПБ4=А.**

**Бас.** Лінія бурдонових комплексів творить нову, досі не вживану схему співвідношень: а) двозвучний — 1, 3—6 (з яких 3-й та 6-й одночасткові) та б) однозвучний — 2, 7—8-й) такти.

**Б5. Спів:** ІК: ЗЧ≈Б2 вкорочений варіант — за рахунок вилучення остинатних повторень у ЗЧ обох мелодформул.

**ПБ5=усічений до двох тактів вар. ФПК (#43#432211V121VII /↓1^).**

**Б6≈Б5** з вісімково-розміреним ритмом вокальної та стиснутою внаслідок цього ритмостилістикою інструментальної партії.

**ПБ6=А.**

**Б7=Б5** (без співу).

**Б8=Б5** (зі співом).

**ПБ8=А.**

**Б9. Спів:** Вар. ІК: ЗЧ+РЗ «зпт»≈Б6; ФПК (431^). **Ритм** «великий» тріольний. РЗ «впд» (4321^321^5).

**МТР** — типово коломийковий: розмірено рівні вісімки і дві чвертки вкінці.

**Скрипка:** Вар. ІК: ЗЧ+РЗ «зпт»≈Б3+ФПК, що в унісон дублює зазначений спадний рух вокальної партії у ФСК.

**МТР** пунктирний; РЗ-«впд»≈Б3 з превалюванням тоніки, що перманентно й декоративно обігрується верхніми допоміжними звуками.

**МТР:** Змішаний (пунктирний) ритм з «малим» тріольним.

**Бас:** ІК≈Б5 з розділенням навіл обома бурдонними бльоками 5-го та 7-го тактів.

**ПБ9. (Coda).** Скрипка: ІК≈ПБ4 з розширенням РЗ обох семантичних мотивів на одну «зайву» тріольно-вісімкову фігурацію + традиційний, власне, бойківський тип ФПК із виходом на ввідний тон та надвисоку (d3) тонічну опору.

**Бас:** ІК≈Б7 із павзуванням у двох останніх тактах.

**РС:** Підміна типового для коломийки хореїчного руху зачинково-розгінної ритміки перманентним дактилічно-тріольними побудовами. Це утворює ще екзотичнішу, ніж попередній, ритмомодель: (6+6+4)2+(5+6)+(6+4) і т. д., модифіковану в наступних епізодах у найнесподіваніших комбінаціях.



**МТР:** Розмір: 2+4, 1/4. Ритм тріольним власне вісімковим рухом (підчас з форшлягованим підкресленням сильних часток) у ЗЧ+РЗ та ФПК — чвертковими закінченнями мотівів і фраз.

**ЛТ:** Нахил до інтонаційно неутрально інтонуваних шаблів іонійського (із частими вкрапленнями лідійської квати, особливо в мікромелізматичних та обігравальних епізодах) мажору.

**ММ-**  $\bullet = 92$ . Allegro ma non troppo.

**ТА:** Азогічний рух *accelerandosubito* на матеріалі тріольно-вісімкового руху від субквати до тоніки та секвенцій. Характер *sostenuto* тріольно-вісімкових фігур у ФСК досягається завдяки відтягуванню основної метроритмічної канви від заданого темпоритму.

**ЕФО:** Манера зонового, «неутрального» інтонування опорних часток та скрипливо-скреготливе звуковидобування *sul ponticello* створюють характер стрімкого лету і безнастанного розвитку. А монотонія баса повертає нас у епоху, коли для повноцінного супроводу скрипки цілком вистачало одного бурдонового інструмента.

«Лазійська» — коломийка — смт Нижні Ворота (Вол., Зак.), Пацько А.І., 1931 р. н. (скрипка), Бляшин І.А., 1956 р. н. (бурдонові цимбали «на дві руки»), Хміль Ф.О., 1932 р. н. (бурдоновий бас) [13, № 70 (3)]; **транскр. С. Зайцевої.**

**А. Скрипка:** ІК: ЗЧ+РЗ «зпт» (1#45^3#4565^465); ФСК (4323); РЗ «впд» — (13^23543423121); ФПК (1^VII 1^).

**Бурдонові цимбали «на дві руки»:** ІК: Акомпанемент складається із почергових іктових ударів «басового» квінтового комплексу (d-a), виконуваного лівою рукою та «рикошетних» відскоків постіктових шістнадцяток верхнього квартового комплексу (a1—d2) правої руки виконавця.

**Ритм** — комплементарно-заповнюючий.

**Бас:** ІК: Безнастанний квінтовий бурдон на двох відкритих струнах (d-a) вісімковому русі з виразно акцентованими іктовими частками такту.

**ПА. Скрипка:** ІК: ЗЧ+РЗ (132323543423121); ФСК та ФПК (1^VII 1). **Цимбали:** ІК: =А.

**Бас:** =А.

**А1. Скрипка:** ІК≈«зпт» — двічі повторений період А; «Впд»≈А заміною натуральної септими на гармонічну (IVII1) у ФПК.

**Бурдонові цимбали:** =А.

**Бас:** =А.

ПА1≈ПА із зміною перших вісімок ЗЧ чвертями та натуральної септими гармонічною у ФПК.

**А2. Скрипка:** ІК:≈А. Вар. (#456545) не на другій, а на першій частці другого такту ЗЧ.

**Цимбали:** =А.

**Бас:** =А.

ПА2. **Скрипка:** ІК: ЗЧ+РЗ «зпт» (1#454576562); РЗ (31^2^VII 1); ФСК (1VII 123); РЗ (3^232354342); ФПК (31^21^ VII 1).

**Цимбали:** =А.

**Бас:** =А.

**А3. Скрипка:** ІК:≈А. Вар. ЗЧ+РЗ (1#45#45^9654323); РЗ «впд»≈А2; ФПК (1^VII 13).

**Цимбали:** ІК: =А.

**Бас:** ІК≈А. Вар. із видозміненим типом ФПК із вісімкової на дві вісімки з чвертю.

ПА3. **Скрипка:** ІК≈ПА. Вар. ЗЧ (3^123).

**Цимбали:** =ПА.

**Бас:** =ПА.

А4≈А2.

ПА4=ПА.

**Coda. Скрипка:** ІК: Типова для Бойківщини двотактова мелоформула закінчення коломийки від квати до надвисокої тоніки (4678) широкими чвертями.

**Цимбали:** =ПА.

**Бас:** Перехід з вісімкового ритму на чвертковий.

**РС:** Переміщення шести- і семискладовика із ЗЧ у ФПК, уподібнюючи в такий спосіб хорейно-коломийкову природу побудови, то до анапестично-козачкових, то навіть хорейно-амфібрахічних полькових ритмоконструкцій: (6+8)+(7+7); (7+7)+(7+7); (7+8)+(6+8) і т. п.

**МТР:** Розмір: 2/4. Співвідношення чверткового (у ЗЧ, ФСК і ФПК) вісімкового руху.

**ЛТ:** Іонійський лад з епізодичною зміною високої септими на низьку.

**ТА:** ММ-  $\bullet = 128$ .

**ЕФО:** Штрихова лінія: широке *detache* чвертей + *legato* та *nonlegato* вісімок і шістнадця-

тих = *legatissimo*. Строго регламентований метроритм мелодичної партії нанизаний на агогічно довільні рикошети цимбал та так само рівномірний темпоритм бурдонуючого баса в сумі справляє враження традиційно суворой коломиївської стихії, помноженої на спонтанно й нерівно пульсуючий акомпанемент. Цей темброво-кольористичний синкретизм звучання нівелює навіть напливову (чардашеподібну) мелоритмостилістику, ніби навертаючи звучання у автотонне слов'янське русло.

Наведені рівні структурно-типологічної аналізи: а) мелічної (ІК—інтонаційний контур); б) ритмо-структурної (РС); в) метроритмічної (МТР); г) ладової (ЛТ — ладова тенденція) та етнофонічної (ЕФО — етнофонічні особливості) парадигм в перерізі строфічної форми реального (у рівноскладових побудовах) та уявлюваного (у формоутвореннях із поруйнованою внаслідок імпровізації строфікою) виявляють такі основні параметри її структури:

1. У парі порівняльного зіставлення пастушої пишавкової традиції Волосянка — Вовче вихідний (волосянський) архаїчний «емблемний» матеріал, заключений у тричастинну форму й різко протиставлений із порівнюваним політематично дуже розгорнутим (вовчанським), як на рівні зачину-розгону (ЗЧ-РЗ), так в стосунку формул серединних та прикінцевих кадансових зворотів (ФСК-ФПК) та фіналіса (ФН). Ритмоструктура уявлюваної строфіки та метроритм відчутно розмиті в обох композиціях. Ладові тенденції стабільно витримані у типовому для Бойківщини іонійському мажорі. Етнофонічні особливості позначені порівняно строгішими рисами фактурного й артикуляційного мислення у вихідному субстраті та відповідно вільнішими, імпровізаційними — у порівнюваному, що пов'язано не так із мелогеографічними особливостями представлених музичних субтрадицій, як із психологічними й виконавськими відмінностями стилю їх етнофорів.

2. Порівняльна пара колядницьких субтрадицій — Волосянка — Репинне архаїчну «емблемність» давньоколядкового мелосу концентрує не так у площині лінейних формул ІК, де іонійський ладовий субстрат перманентно «конфліктує» з пізнішими імпровізаційними вкрапленнями, як на рівні РС, так і МТР. Окремим стабілізуючим формою та її періодичність чинником в обох колядках виступають

рефрени, що ніби «стовпи-охоронці» раз-пораз скеровують рух мело-ритмотворення у прокрустів жолоб періоду. ЕФО тут лише скрашують й урізноманітнюють загальну канву дійства.

3. Найконтрастніше загострюється «конфлікт» архаїчної та порівняно пізніших компонентів мелосу у танцювально-приспівковій порівняльній парі: Волосянка — Нижні Ворота, де навіть найхарактерніші риси і прийоми архаїчного стилю — іонійські ладово-інтонаційні устої, стійкість ритмоструктури та метроритму, бурдоновість баса і цимбал змушені трансформуватися під зливою «навали» імпровізаційних зрушень ІК, ЛТ, РС, МТР та ЕФО. Якщо у вихідній традиції трансформаційні зміни помітніші у приспівковій, мелічній та етнофонічній парадигмах, то у порівняльній — вони зміщені у ритмо-супровідний комплекс, що ніби намагається «наздоганяти» ладово-інтонаційні зміни шляхом пунктирування й загострення темпоритмоструктури.

1. Булик З.В. Народні музичні інструменти / З.В. Булик, Г.В. Дем'ян // Бойківщина. — К., 1983. — С. 265—269.
2. Дем'ян Г.В. Народні музичні інструменти бойків / Г.В. Дем'ян. — (Рукопис) // Архів Г. Дем'яна.
3. Зборовський П. Погляд на теперішній стан джерел / П. Зборовський, Б. Луканюк // Традиційна народна музична культура Бойківщини : тези доп. науково-практ. конф. — Турка, 1992. — С. 3—5.
4. З гір Карпатських. Українські народні пісні-балади / упоряд., підгот. текстів, вст. стаття, прим. та словник С.В. Мишанича. — Ужгород : Карпати, 1981. — 462 с.
5. Коваль В. Обряд «вискакування (вигопкування) вінка» на передгір'ї та північно-західних схилах Горган / В. Коваль // Традиційна музична культура Бойківщини. — Львів, 2003. — С. 24—40.
6. Народні пісні сіл Верхні та Нижні Гаї на Дрогобиччині / записи, нот. транскр., упоряд. Л. Федоронько. — Дрогобич, 2008. — 502 с.
7. Федун І. Традиційна інструментальна капела Кузьми Воробця на Бойківщині / І. Федун // Традиційна музична культура Бойківщини. — Львів, 2003. — С. 74—86.
8. Фольклорні матеріали з отчого краю / збір. В. Сокіл та Г. Сокіл ; у ноті завела Л. Лукашенко. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1998. — 614 с.
9. Хай М. Розгорнуті імпровізаційні форми в народному інструменталізмі бойків (у порівняльному зіставленні з іншими інструментальними традиціями українців) / М. Хай // Традиційна музична культура Бойківщини. — Львів, 2003. — С. 56—73.

10. Хай М. Цифрові (Digital) записи традиційної музики бойків 1990—2003 рр.: проблема атрибуції та аудіо публікації / М. Хай, П. Григор'єва // Традиційна музична культура Бойківщини. — Львів, 2003. — С. 126—139.
11. Хай М. Мелодії Тухольщини / Михайло Хай // Феся. Традиція с. Волосянка. — УЕЛФ. — К., 2001. — (Аудіокасети).
12. Хай М. Музика Бойківщини / М. Хай. — К., 2002. — 304 с.
13. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції / Михайло Хай. — К. ; Дрогобич, 2011. — 467 с.
14. Яремко Б. Бойківська сопілкова музика / Б. Яремко. — Львів : Сполом, 1998. — 127 с.
15. Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації / Б. Яремко. — Рівне : Ліста, 1997. — 104 с.

*Mykhailo Khai*

#### SKILSKA VOLOSZYANKA AS A CAPITAL OF BOIKO TRADITIONAL MUSIC

In the article attention has been paid to musical and instrumental traditions of Skilsky Volosyanka region being a kind of musical and stylistic reserve. Contribution by H. Demyan into the

study of popular instrumental music of Skole District has been presented and evaluated. Comparative characteristics of structural and typological peculiarities in instrumental melodies of Volosyanka village traditions with similar genre-instrumental features of other styles spread in the mentioned region have been presented.

**Keywords:** Volosyanka, H. Demyan, ethnical stylistic reserve, variations of strophic order, rhythmicity.

*Михайло Хай*

#### СКОЛЕВСКАЯ ВОЛОСЯНКА — СТОЛИЦА БОЙКОВСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

Обращено внимание на музыкально-инструментальную традицию сколевской Волосянки как своеобразного музыкально-стилевого резервата. Определен вклад Г. Демьяна в изучение народной инструментальной музыки Сколевщины. Дана сравнительная характеристика структурно-типологических особенностей инструментального мелоса традиции села Волосянки с подобными жанрово-инструментальными массивами в других стилевых анклавах региона.

**Ключевые слова:** Волосянка, Г. Демьян, этностилевой резерват, варьирование строфики, ритмика.