

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ „ГУЦУЛКИ” У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ДВОХ СКРИПАЛІВ КОСМАЦЬКО- БРУСТУРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Ярема Павлів, аспірант кафедри музичної фольклористики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, артист Львівської національної філармонії (Львів), yarkomuzyka@ukr.net, +38 (067) 296 87 50.

У пропонованій статті на матеріалі транскрибованих награвань, зафіксованих від скрипалів космацько-брустурської традиції – Кирила Линдюка („Вітишина”; 1929–2003) та Івана Соколюка (1944 р.н.) – здійснено компаративний аналіз двох виконавських версій весільнообрядового танцю „Гуцулка”, який через накопичення стабільних і мобільних ознак мело-, ритмо- й формотворення утвердив естетику регіональних стилів. Розкрито наявні в кожній версії канони і жанрову специфіку. Визначено наскрізні музичні форми, що охоплюють, відповідно, 29 (у К. „Вітишина”) та 43 теми (у І. Соколюка) коломийкової, козачкової та волошкової основ); ладову структурованість (від тетраорду до октаорду обох ладових нахилів); музичний ритм (переважно акцентнодинамічний); тематичний розвиток (варіативно-варіаційний з переважанням тем відносно близької спорідненості, що розгортаються з опорою на тонікоплагально-домінантову функційність); орнаментуку (одинарні, подвійні, короткі та довгі форшлаги, одинарні й подвійні морденти, трелі, частково групетто); прийоми артикуляції, а також виконавські стилі, які розглядаються на рівнях індивідуального та компаративного текстологічного аналізу.

Ключові слова: Танець „Гуцулка”, космацько-брустурська традиція, Кирило Линдюк „Вітишин”, Іван Соколюк, гуцульські народні скрипалі.

<http://dx.doi.org/10.33398/2523-4846-2018-14-1-142-177>

Дослідження присвячене виконавським інтерпретаціям танцю „Гуцулка”, котрий розвинувся і побутує у весільній традиції Східних Карпат, займає одне з центральних місць в обрядовому процесі гуцульського весілля і визнаний народними музикантами вершинним за віртуозністю та масштабами жанром гуцульської танцювальної музики. З погляду на тематичний матеріал цей танець представлений у численних різновидах, у різні часи сформованих і розвинутих кращими народними скрипалями тої чи іншої локальної традиції. Як приклад, у традиції долини річки Чорний Черемош (Верховинський район Івано-Франківської області) збереглася версія „Старовітської” гуцулки, відомої як „Гавицева гуцулка”, утвердження якої пов’язане з

іменами Івана Курилюка „Гавиця” (1889–1958) та його учня Андрія Семенюка „Юрчака” (1914–1995?). Вона стилістично відрізняється від сформованої славетним Василем Грималюком „Могуром” (1920–1998) найвідомішої на Верховинщині „Гуцулки”, про що дізнаємось від знаного мультиінструменталіста Миколи Ілюка (1967 р.н.), в репертуарі якого є обидві версії танцю.

Сусідня з Верховинською космацько-брустурська музична традиція теж має своїх визнаних майстрів-інтерпретаторів „Гуцулки”, котрі є спадкоємцями репертуарного фонду представника найстаршої генерації гуцульських скрипалів Василя Якобишина (1858-1941), на базі репертуару якого вона (традиція) функціонує упродовж ХХ-початку ХХІ століть. У період між двома війнами у селах цього регіону утвердились і стали ключовими формотворчі версії „Гуцулки” Василя Пожоджука „Генца” (1899–1991) та „Гуцулка” Івана Меніва „Менюка” (1910–1989). Багато віртуозних, оригінальних за своєю стилістикою „гуцулкових” мелодій пов’язані з іменами брустурських музикантів Дем’яна Линдюка „Попиччина” (1915–1955) (с. Брустури), Івана Федоровича Соколюка „Федьківа” (1908–1994), Івана Лобачука „Шевчука” (1927–2009) (село Шепіт). Окрім двох згаданих скрипкових традицій, географічна атрибуція охоплює інші регіони Гуцульщини, з-поміж яких такі, як традиції Верхнього Надпруття (Дмитро Захарчук, Василь Івасишин „Темний”, Іван Якуб’як, Павло Тимофій), закарпатської Рахівщини (Василь Копач), Коломийщини (зокрема, село Мишин із його видатним представником, від якого сформувався родовід музикантів Дутчаків [2, с.176–177], також с. Печеніжин з родиною музикантів Сметанюків), буковинської Путильщини тощо (брати Прилипчани).

Музично-текстологічний аналіз „Гуцулок” базується на зроблених нами транскрипціях двох скрипкових інтерпретацій, що належать представникам космацько-шепітсько-брустурської традиції – Кирилові Линдюку „Вітишину” (1929–2003; запис 1991 р. проф. Богдана Луканюка) та Іванові Соколюку (1944 р.н.; аудіозапис 43 відомих скрипалю „колін”, здійснений ним у 2016 р. у домашніх умовах)¹.

Процес формо- і звукотворення в обох композиціях має свої особливості, котрі ми визначаємо як риси індивідуального виконавського стилю. Порівнюючи ці риси, сформовані в умовах

¹ За народною термінологією, „коліном” вважається переважно період з двох або трьох речень квадратного структурування, повторної або неповторної будови.

однієї локальної традиції, маємо на меті розкрити наявні в кожній версії канони і жанрову специфіку, що залежно від ситуації формують цілісність композицій. Саме з цих двох факторів постає низка завдань, пов'язаних із визначенням музичної форми (МФ), ладової структурованості (ЛС), музичного ритму (МР), принципів тематичного розвитку, орнаментики та виконавського стилю, які розглядатимуться на рівнях індивідуального та компаративного текстологічного аналізу. Отже, звернемося до текстів обох транскрибованих версій „Гуцулки”.

Музична форма „Гуцулки” Кирила Линдюка є наскрізною, створеною за принципом варіативно-варіаційного розвитку тематичного матеріалу, що базується на коломийковій та козачково-волошківській основах. Структурованість композиції визначається 29-ма темами – похідного контрасту і контрасту-зіставлення. З них перші 14 тем, які, за місцевою термінологією, названі „гуцулковими”, а з хореографічного аспекту є першою частиною двочастинної композиції, мають коломийкову основу. Кожна тема звучить у формі 16-титактового періоду з двох речень повторної будови, квадратної структури (8 т. + 8 т.). Із 14-ти тем чотири (Т₄, Т₈, Т₉, Т₁₄) контрастують до попередніх тем тонально, тематично і будовою ритмічних угруповань. Пов'язана з музичною формою **ладова структурованість** коломийкового розділу „Гуцулки” визначена в амбітусах тетраорду й гептахорду з основним тоном „d” мажорного та мінорного нахилів, субсекундою та субквартою і в кожній темі має наступні конкретні характеристики:

Т₁: лідійсько-міксолідійський гептахорд з варіативним IV ст.; (Приклад 1)

Т₂: модулюючий з мажорного у мінорний гексахорд, із варіативним IV ст.;

Т₃: мінорний гексахорд із варіативним IV ст., варіативною субсекундою;

Т₄: мажорний тетраорд; (Приклад 2)

Т₅: мажорний гексахорд із варіативним IV ст.¹. (Приклад 3)

Т₆: лідійський тетраорд із субквартою;

Т₇: лідійсько-міксолідійський гептахорд із субсекундою;

Т₈: модулюючий мажоро-мінорний гептахорд із варіативним,

¹ У цьому прикладі IV ст. у другому реченні підвищується на чвертьтон, що, очевидно, зумовлено початком наступної теми квінтовым тоном.

IV та натуральним VII ступенями, субсекундою та заповненою субквартою;

T₉, T₁₀, T₁₁: мінорний пентахорд із # IV;

T₁₂: мінорний гексахорд із # IV та натуральним VI ступенями, („гуцульський” лад);

T₁₃: мінорний гептахорд із варіативним IV, натуральними VI та VII ступенями, субсекундою та субквартою;

T₁₄¹: мажорний тетрахорд із # II і субквартою та мінорний трихорд з # VII; виконуючи функцію „переходу” до козачково-волошкової T₁₅, T₁₄ доповнюється двотактовим модуляційним предиктом (із системи „d” в систему „F”), після якого власне й розпочинається другий розділ „Гуцулки”; (ПРИКЛАД 4)

Тематично, тонально і ритмічно другій розділ „Гуцулки” К. „Вітишина” контрастує першому, „коломийковому”, розгортаючись чотирма епізодами:

Перший епізод – T₁₅ – T₁₉: „перший козак” (34 т. + 8 т. + 20 т. + 8 т. + 16 т.); ладова структурованість усіх його п’яти тем базується в межах наступних мажорних звукорядів з основними тонами „F” (T₁₅, T₁₇, T₁₈, T₁₉) та „C” (T₁₆). T₁₅ – у поступовому розширенні амбітусу від тетрахорду до гептахорду із субсекундою та субквартою (ПРИКЛАДИ 5-7), двотактовий предикт і T₁₆ – в амбітусі мажорного трихорду в третій октаві (на струні „мі”), T₁₇ – у межах лідійських гептахорду (перше речення) і октахорду (друге речення) в другій і третій октавах (на струнах мі і ля), чотиритактовий предикт і T₁₈ – в амбітусі мажорного тетрахорду як продовження тематизму предикту (ПРИКЛАД 8), T₁₉ – в амбітусі тетрахорду із субсекундою та субквартою і загостренням в останніх двох тактах другого речення на півтон IV та на чвертьтон I ступенів через модуляційний перехід до ладової структури в системі „G”, в якій починається „другий козак”.

Другий епізод – T₂₀ – T₂₃: „другий козак” (16 т. + 16 т. + 16 т. + 8 т.) експонується на основі звукоряду мажорного нахилу із основним тоном „C”, перехід до якого відбувається завдяки

¹ Ця тема, за термінологією народних музикантів, визначається як „перехід на козак”, адже вона, незважаючи на збережену коломийкову ритмічну структурованість, уперше в межах коломийкової основи звучить у мажорній системі з основним тоном „F”, але в умовах переливчастого мажоро-мінорного паралельного ладу на каденційних ділянках кожного речення.

двотактовому предикту, що налаштовує слухача на нове ладове забарвлення (**ПРИКЛАД 9**). Якщо звукоряд T_{20} і T_{20v} охоплює лідійсько-міксолідійський гептахорд, а у T_{21} – лідійсько-міксолідійський гептахорд із субсекундою та субквартою, то амбітус наступних двох „колін” охоплює пентахорд мажорного нахилу з основним тоном „С”, субсекундою та субквартою, вже без підвищеного IV ступеня.

– „перехід на волошки” ($T_{24} - T_{25}$) (16 т. + 16 т.). (**Приклад 10**)

Третій епізод – „волошки” ($T_{26} - T_{27}$) (16 т. + 16 т.) і дві „каденційні козачкові теми”, одна з яких є варіативним повторенням T_{18} (8 т. + 8 т.), а друга – періодом із чотириразовим кадансуванням інтонаціями, близькими до T_{19} і T_{25} (8 т. + 8 т.). (**Приклад 11**)

Четвертий епізод – quasi-репризне речення на інтонаціях T_{24} (8 т.), чотиритактовий предикт до T_{28} , в якій продовжується плагальне й автентичне кадансування (8 т. + 8 т.), та T_{28} і T_{29} як завершальні козачкові теми оновленого каденційного звучання (16 т. + 16 т.). (**ПРИКЛАД 12**).

Шеститактова coda.

Якщо варіаційний розвиток тематизму першого „коломиївково” розділу має характер незначної ритмічної, ладотональної, мелізматичної варіативності та темброво-тисетурних змін, то у другому, „козачково-волошковому”, розділі послідовність викладених тем відзначається значно більшим контрастом. Козачково-волошковий розділ охоплює тематично, ритмічно і ладоструктуровано виокремлені епізоди, котрі пов’язуються між собою дво- або чотиритактовими модуляційними предиктами з довшими ритмічними тривалостями, що позначається і на хореографічному виконанні танцю. Для кожного епізоду другого розділу характерні тональні зміни та відносна тематична завершеність, яка виражається чотириразовим кадансуванням речень завершальних періодів, також темброво-тисетурними, ритмічними, динамічними змінами та акцентуацією звуків, що виконуються четвертними й половинними тривалостями. Саме акцентуванням (доповненням глісандуванням, що створює ефект висхідного зойкання танцюристів та їх притупування), також вібрацією ритмічно збільшених та виконуваних у третій октаві вступних звуків до T_{18} виконавець творить першу потужну кульмінаційну зону всієї композиції (див. приклад 8). Ця зона розгортається 26-тактовим динамічним наростанням, самою

кульмінацією (із п'яти тактів предикту та восьмитактового періоду T_{18}) і закінчується 16-титактовим періодом із чотириразовим кадансуванням кожного його речення, що створює хибне відчуття завершеності „Гуцулки”. Але після кульмінації здійснюється модуляційний перехід у мажорну систему „С” до другого козака, що складається з чотирьох тем-періодів (T_{20} , T_{21} , T_{22} T_{23}), з яких третя (T_{22}) є кадануючою, а четверта (T_{23}) – останньою у викладі другого козака і водночас тематичною підготовкою (T_{24} , T_{25}) до волошкового епізоду (T_{26} T_{27}). В обидвох варіативно споріднених темах переходу на волошки, які звучать у ладовій системі „а” щодо другого козака, яскраво виражений гуцульський звукоряд мінорного нахилу з підвищеними четвертим і шостим ступенями (див. приклад 10). Органічно вплітаючись у варіативний розвиток „козачкових колін”, дві волошкові теми-періоди (T_{26} і T_{27}) експонуються у звичній для „волоських” мелодій, яскравій для скрипкового виконання ладовій системі „А”, урізноманітнюючи тематичний розвиток „другого козака” не лише ладоструктуровано (лідійсько-міксолідійський гептахорд з основним тоном „а”, субсекундою (s2) та сьомим натуральним ступенем), а й із більшою мелізматичною інтенсивністю (див.приклад 11). Виконання наступного „коліна” (T_{18v}) за своїм характером асоціюється із „притупуванням” танцюристів. Будучи передостанньою у структурі як першого, так і тематично розширеного другого „козака”, T_{18} (і T_{18v}) відіграє роль чотириразового кадансування (двічі плагального й двічі автентичного).

Як підсумок тематичних „колізій” козачково-волошкового розділу, віртуозними мелодичними фігураціями виконується його четвертий, останній епізод. Загальна кульмінація здійснюється у трьох останніх періодах композиції (T_{24v} , T_{28} , T_{29}), утворюючись характерними для козачкових мелодій акцентованими (з хореографічними „притупуваннями”) половинними, четвертними та восьмими тривалостями у предикті до T_{28} , на початку T_{29} та в коді. (див. приклад 12). Базуючись на козачкових темах похідного контрасту, три заключні періоди звучать у звукорядовій системі „D” першого розділу композиції, утворюючи логічну завершеність музичної форми.

Ладоструктурний аналіз підтверджує думку щодо різнобарвності модуляційних змін, які відображають естетику звуковисотного й тембрального мислення музикантів. Зазвичай подібна послідовність змін є прийнятною для трактування „Гуцулки” музикантами

космацько-шепітської традиції і може варіюватися залежно від обраного конкретним музикантом тематизму, його індивідуального стилю та естетичних уявлень. Наприклад, якщо у композиції К. „Вітишина” спостерігається поступове амбітусне розширення кожного наступного періоду від тетраорду до октаорду з можливими варіативними ступенями, то виконавській версії І. Соколока властиві контрастні теситурні, а часом і ладоструктурні та ритмічні зіставлення періодів (при незначних тематичних контрастах).

Музичний ритм „Гуцулки” Кирила Линдюка є акцентно-динамічним із рідкісними, на деяких каденційних ділянках, одноразовими додаваннями або „з’їднаннями” четвертних тривалостей, що нагадують у першому випадку фермату, а в другому – рухоме кадансування (див. приклад 1). У „колінах” першого розділу коломийкової основи переважає ритміко-варіативна комбінаторика з восьмих – шістнадцятих або, навпаки, шістнадцятих – восьмих тривалостей, оздоблених форшлагами, мордентами, трелями та мелізматичними угрупованнями з форшлагів-мордентів і форшлагів-трелей. Останні здебільшого трапляються на каденційних ділянках речень, оздоблюючи четвертну тривалість упродовж її звучання, нерідко в умовах синкопованого ритму, що змінює трохеїчний тип метричного поділу на амфібрахічний (за термінологією Р. Герасимчука [1, с. 47]). Завдячуючи варіативно видозміненому, а іноді й контрастному характеру ритміки коломийкових „колін”, виконавець досягає віртуозного й інтенсивного процесуального мелоінтонування.

Темп виконання музики першого „коліна” дорівнює метрономічній позначці 192 і впродовж звучання всієї композиції непомітно пришвидшується до 198.

Аналіз особливостей розгортання музичної форми на усіх її ділянках дозволяє визначити такі закономірності в процесі творення К. „Вітишиним” „Гуцулки”:

1. На тематичному рівні мелопоспівковий розвиток „Гуцулки” К. „Вітишина” здійснюється хвилеподібним (через оспівування прохідними і додатковими тонами основних звуків плагальної, автентичної та тонічної функцій) рухом двох речень (за винятком T_{15} з чотирьох речень і T_{18} та T_{23} з одного речення), кожне з яких є квадратної будови, поділене на дві фрази. При цьому утворюється таке співвідношення фраз:

– за принципом продовженого розвитку речень у межах тригептахордового звукорядів мажорного або мінорного нахилів (з можливими лідійськими чи міксолідійськими ознаками) (Т₁, Т₃, Т₄, Т₅, Т₆, Т₇, Т₉, Т₁₀, Т₁₁, Т₁₂, Т₁₃, Т₁₅, Т₁₆, Т₁₇, Т₁₈, Т₁₉, Т₂₀, Т₂₁, Т₂₃, Т₂₄, Т₂₅, Т₂₆, Т₂₇, Т₂₈, Т₂₉);

– за умов мажорного зачину і мінорного „ходу” та кадансування (Т₂, Т₈);

– за наявністю мажорного зачину і ходу та мінорного кадансування (Т₁₄).

2. На фактурному рівні мелопоспівковий розвиток відбувається через комбінаторику четвертних, восьмих та шістнадцятих ритмічних тривалостей, за принципом обігрування функційно опорних (часто перших) тонів кожної мелопоспівки групою нот дрібніших тривалостей, котрі послідовно їх пов’язують, утворюючи цілісні фрази. Перші звуки мелопоспівок зазвичай є акцентованими і відіграють роль мелодичного кістяка та функційних опорних тонів ладового звукоряду. Об’єднані ритмічні фігурації прохідні звуки створюють ефект віртуозних фіоритур.

Перший, „коломийковий” розділ композиції Кирила „Вітишина” позначений більшою ритмоінтонаційною варіативністю відносно другого – „козачково-волошкового”. Зокрема, Т₄, Т₈, Т₉, Т₁₄ тонально, тематично і будовою ритмічних угруповань становлять контраст зіставлення щодо попередніх тем. Усі інші теми „коломийкової” структури різняться між собою на рівні контрасту тотожності, демонструючи у кожному „коліні” ладотонально, ритмічно, тематично і теситурно оновлений музичний матеріал.

Другий, „козачково-волошковий”, розділ „Гуцулки” К. Линдюка відзначається меншою ритмоінтонаційною варіативністю щодо першого, „коломийкового”, проте охоплює тематично, ритмічно і ладоструктуровано виокремлені епізоди контрасту тотожності, котрі пов’язуються між собою дво- або чотиритактовими модуляційними предиктами.

В епізоді „першого козака” (Т₁₅-Т₁₉) процесуальний рух речень відбувається дією варіативної комбінаторики ритмічних формул у мелопоспівках. Так, у Т₁₅, котра експонується у формі періоду з чотирьох речень, рух здійснюється через мелодичне обігрування тонів домінантової і тонічної функцій у системі „F”, на основі якої кожне речення звучить із варіативними ритмічними, інтонаційними та теситурними змінами. Кульмінаційне наростання, що відбува-

ється у T_{16} і T_{17} і доходить вершини в чотиритактовому предикті до тематично-підсумкових „каденційних козачкових” періодів (T_{18} і T_{19}), позначене більшою кількістю шістнадцятих тривалостей і грою у вищій теситурі. Акцентовані половинні і четвертні тривалості у предикті до T_{18} і T_{19} є тисетувно і динамічно найвищими у всій композиції „Гуцулки” К. „Вітишина” і становлять ще одну типovu „козачкову” ритмічну модель (див. приклад 8).

Для мелопоспівкової комбінаторики епізоду „другого козака” (T_{20} - T_{23}) властиве поступове накопичення ритмічних угрупувань із шістнадцятих тривалостей. Варіативно-варіаційний розвиток тематизму цих чотирьох тем-періодів відбувається не лише модуляцією із міксолідійської ладової системи „F” „першого козака” у лідійсько-міксолідійську ладову систему „C” „другого козака”, а й інтенсифікацією мелізматики, що в поєднанні з „мережаною” технікою смичка шістнадцятими тривалостями посилює віртуозне звучання у загальному потоці мелоінтонування. Хоча мелодика цього епізоду тематично споріднена з мелодикою „першого козака”, вона, завдяки варіативним оновленням кожного речення, підвищеному IV ступеню та більшій мелізматичній інтенсивності, експонує вже оновлену, „гуцульську” інтерпретацію цього, запозиченого з козацької України, танцювального жанру.

Мелопоспівкова комбінаторика на основі козачкових ритмоформул зберігається і в усіх наступних епізодах „Гуцулки”. У T_{25} і T_{27} К. Линдюк чергує фіоритури з шістнадцятих тривалостей з подвійними терцієвими нотами з восьмих тривалостей, що свідчить про його високу імпровізаторську майстерність і бажання дозволити цимбалісту виявити себе солістом (Приклад № 10 б)

Текстологічний аналіз „Гуцулки” у виконанні Івана Соколюка базується на визначенні тих самих параметрів щодо усіх 43 (!) „колін”. Характерною для його „Гуцулки” є послідовність „колін” тотожного контрасту і повторюваність „на відстані” матеріалу періодів із варіативними змінами. На відміну від К. „Вітишина”, І. Соколюк прагне експонувати теми, поступово індивідуалізуючи і „експлуатуючи” їх у різних темброво-теситурних умовах, тим самим демонструючи велику імпровізаційну майстерність щодо розширення масштабів композиції на базі розмаїтого висвітлення коломийкового і волошкового тематизму. При цьому, експонуючи коломийковий тематизм, він виділяє кілька лейттем як базових, час від часу повертаючись до них „на відстані” і повторюючи у

трансформованому, зокрема більш мелізматично і мелодико-фігураційно оздобленому вигляді. Вичерпавши всі відносно можливі засоби трансформації лейттем, скрипаль змінює тематизм на більш контрастний, який після його експонування в первинному варіанті знов ускладнює засобами переважно загальних форм руху і переформування фразування щодо змін у метричній акцентуації (що зумовлено, як нам здається, тонким відчуттям необхідності збагатити окремі танцювальні моменти) **(Приклад 13)**. Переходи з однієї теми до іншої визначаються через тематичний контраст, який виявляється в ритмо-інтонаційних та метричних (зумовлених акцентуацією опорних тонів) змінах (1), у розширенні або звуженні амбітусу (2), у зміні мажорного нахилу на мінорний або навпаки (3), також у гармонічному мисленні музиканта, пов'язаному зі змінами на функційному рівні, коли спостерігається варіативний підхід до використання тонічної, плагальної чи автентичної основ для мелодичного руху (4).

Слід відзначити також те, що І. Соколюк, на відміну від К. Вітишина, як імпровізатор і віртуоз віддає перевагу волошково-му епізоду, творячи його з одинадцяти самостійних тем, деякі з них виділяючи як лейттеми (T_{29} , T_{32}), що активно розвиває, в окремих деталях опираючись на їхню „румунську” сутність (приміром, на лідійський лад, акцентуацію сильних долей, типову каденційну ритміку) [5] **(Приклад 15)**. Характерна для стилю І. Соколюка повторюваність на відстані лейттем не лише у коломийковому, а також і в козачково-волошковому розділах композиції, проявляється на завершальних ділянках кожного з цих двох розділів, що сприяє утвердженню в кожному з них, відповідно, коломийкової чи козачково-волошкової сутності тематизму гуцулки. Якщо однією з ключових лейттем коломийкового розділу є T_4 , після останнього (четвертого) варіанту проведення якої („коліно”₁₈) виконується „перехід на козак” (T_{11}), то для волошкового епізоду ключовою є волошкова лейттема T_{32} , що звучить на завершальній, кульмінаційній ділянці усєї композиції, тричі повторюючись у другій, першій та третій октавах. Експонування цієї волошкової лейттеми відбувається у трьох періодах („коліна”₃₈₋₄₀), кожен з яких складається з двотактового предикту, восьмитактового речення лейттеми („коліно”₃₈) або її варіантів („коліна”_{39, 40}). Перший період T_{32} („коліно”₃₈) завершується, відповідно, восьмитактовим „підсумковим козачковим” реченням, а наступні два періоди цієї

теми („коліна”^{39, 40}) – двома (Т₃₃), що визначаються як „подвійна кадансуєча тема”.

Своєрідний конфлікт між волошковими і козачковими темами можна відчутти в тому, що музикант, виконуючи козачковий матеріал, час від часу повертається до волошкового, наче демонструючи їх „змагання”, в якому „перемагає” козачковий тематизм.

К. Вітишин у підході до тематичного матеріалу сприймається більш „класичним” щодо суто космацького стилю, оперуючи яскраво вираженими регіональними темами, у яких у розділі коломицької основи домінує не розвитковість та імпровізаційність (як у І. Соколюка), а експозиційність, а в козачково-волошковому розділі – імпровізаційність засобами варіативно-варіаційного розвитку, яка найбільше проявляється в епізодах „першого козака”, „переходу на волошки” та “quasi reprise”.

Теми композиції „Гуцулки” І. Соколюка є мелодично, ладотонально і ритмічно близькими до тем К. „Вітишина”, що уможливило в „коломицьких колінах” обох версій виокремити їх близький, відносний та далекий рівні спорідненості.

До близької спорідненості належать „коліна” (далі – К.), у яких за умов незначних варіативних змін на ладоінтонаційному, ритмічному та мелізматичному рівнях є спільними мелодичний тематизм, функційна основа та ритмічна структурованість, а на каденційних ділянках зберігається властива для обох версій модель „кінцевого звороту”. „Коліна” відносно близької спорідненості характеризують спільний тематизм, котрий у кожній версії зокрема викладений із незначними ладовими і функційними, але суттєвими мелодичними і ритмічними варіативними змінами та стильовим урізноманітненням „кінцевих зворотів”. Визначення „колін” далекої спорідненості відбувається за ознаками спільного тематизму, що конкретизується мелодичним рухом мелопоспівок зачину, ходу і кінцівки та можливими суттєвими ладовими (зокрема, ладового нахилу), функційними та ритмічними змінами. Порівняння тематизму коломицьких „колін” композицій „Гуцулки” К. „Вітишина” та І. Соколюка показує, що в обидвох інтерпретаціях переважають теми відносно близької спорідненості, причому у версії І. Соколюка деякі з них (Т₁, Т₂, Т₄, Т₈) розширені до періодів із чотирьох речень. „Коліна” далекої спорідненості трапляються рідше. Вони яскраво демонструють різновиди контрастного коломицького тематизму. Близько споріднені теми, яких знайдено найменше, гіпотетично є

зразками або архаїчних „гуцулкових” мелодій, або стильових смаків сучасних музикантів даної традиції.

Отже, порівняльний аналіз коломийкового тематизму засвідчив, що в обох версіях активно діє принцип тотожності трьох рівнів щодо його (тематизму) розвитку при повній відсутності принципу контрасту зіставлення. Це можна пояснити тим, що в мобільний виконавський процес творення музичної форми закладена стабільна ідея коломийкової основи, яка діє в кожній темі і має найтипівіше своє вираження на каденційних ділянках.

Що стосується відносно споріднених тем епізодів першого і другого „козаків” у обох версіях „Гуцулки”, то вони явно відрізняються від коломийкових тем ритмічними структурами, висотним положенням ладу та можливими альтераційними змінами окремих тонів (приміром, підвищених четвертого і сьомого ступенів). Винятком є ритмічно контрастна тема „першого козака” (Т₁₅, К₂₄), котру виконує лише І. Соколюк (**Приклад 14**). Композиція цього музиканта, розгоргаючись темами здебільшого в тій самій послідовності, як у версії „Вітишина”, в Т₁₁ має розширений епізод „переходу на козак” (К₁₉-К₂₁) у вигляді періоду з шести речень, тоді як „перехід на козак” у „Вітишина” триває лише одне „коліно” (Т₁₄, К₁₄). На відміну від К. „Вітишина”, І. Соколюк не доводить епізод першого „козака” до кульмінації, завершуючи його, як і споріднений за тематизмом наступний епізод другого „козака” (К₂₇, К₂₈), чотиритактовим предиктом та подвійно кадансуючою Т₁₇.

Будуючи загальну кульмінацію у волошковому епізоді, І. Соколюк, на відміну від К. „Вітишина”, виконує його з модуляційними змінами, хоча обидва музиканти на вершинній ділянці повертаються до початкового висотного положення ладу (в системі D), формуючи останній епізод як quasi-репризу на козачкових темах: К. „Вітишин” – на Т_{28, 29}, І. Соколюк – на Т₂₉₋₃₃.

Для наочності надаємо загальні схеми музичних форм кожної версії „Гуцулки”, використовуючи визначені вище позначення.

Музична форма „Гуцулки” Кирила „Вітишина”:

Коломийковий розділ: (Т₁, К₁ – Т₂, К₂ – Т₃, К₃ – Т₄, К₄ – Т₅, К₅ – Т₆, К₆ – Т₇, К₇ – Т₈, К₈ – Т₉, К₉ – Т₁₀, К₁₀ – Т₁₁, К₁₁ – Т₁₂, К₁₂ – Т₁₃, К₁₃ – Т₁₄, К₁₄-перехід на козак) – козачково-волошковий розділ: предикт – перший козак (Т₁₅, К_{15, 16} – предикт – Т₁₅, К_{15, 16} – Т_{16, 17}, К₁₇ – Т_{17v} – предикт – Т₁₈, К₁₈ – Т₁₉, К₁₉) – перехід – другий козак (Т₂₀, К₂₀ – Т₂₁, К₂₁ – Т₂₂, К₂₂ – Т₂₃, К₂₃) – перехід на волошки – (Т₂₄, К₂₄ – Т₂₅, 24v,

К₂₅) – волошки – (Т₂₆, К₂₆ – Т₂₇, К₂₇) – quasi-реприза (Т_{18v}, К₂₈ – Т₂₈, 24v, К₂₈ – предикт – Т₂₉, К₂₉).

Музична форма „Гуцулки” Івана Соколока:

Коломийковий розділ: (Т₁, К_{1,2} – Т₂, К₃, 4 – Т₃, К₅ – Т₄, К₆, 7 – Т_{2v1}, К₈ – Т_{2v2}, К₉ – Т_{2v3}, К₁₀ – Т₅, К₁₁ – Т₆, К₁₂, – Т₇, К₁₃ – Т₈, К_{14,15} – Т₉, К₁₆ – Т₁₀, К₁₇ – Т_{4v}, К₁₈) – перехід на козак: (Т₁₁, К₁₉₋₂₁) – предикт – перший козак (Т_{12,13}, К₂₂ – Т₁₄, К₂₃ – Т₁₅, К₂₄ – Т₁₆, К₂₅ – предикт – Т₁₇, К₂₆ – предикт – другий козак – Т_{13v}, К₂₇ – предикт – Т_{17v,18}, К₂₈) – перехід на волошки – (Т₁₉, Т_{19тр}, К₂₉ – Т₂₀, К₃₀) – волошки – (Т₂₁, К₃₁ – Т₂₂ К₃₂ – Т₂₃, К₃₃ – Т₂₄, К₃₄ – Т₂₅, К₃₅ – Т₂₆, К₃₆ – Т_{27,27тр}, К₃₇ – Т_{27тр1}, 28,28тр., К₃₈ – quasi реприза –Т_{27тр2}, К₃₉ –предикт – Т_{25тр}, 19тр1, К₄₀ – предикт –Т_{25тр.}, 19тр.2, 29, К₄₁ – предикт – Т_{25тр.2}, 30, Т_{29v}, К₄₂ – предикт – Т₃₁, 30тр., 32(coda), К₄₃).

Порівнюючи ладове структурування коломийкового тематизму двох версій, відзначимо, що в усіх без винятку темах є підвищений ІV ступінь, проте в реченнях із плагальним зворотом він природньо набуває варіативності. За таких умов у побудові мелопоспівок у межах речення визначаються принаймні три варіанти розвитку матеріалу: прив'язування тонів мелодії до головного опорного звука (1); розширення ладової функційності через обігрування в зачині й ході звуків на базі плагальності, яка в кадансуванні переходить в опорну стійкість (2); утвердження усіх функційних ознак – і плагальності, і автентичності, і опорної стійкості – як вираження стабільного ладового мислення обох скрипалів (3).

У коломийкових розділах композицій К. „Вітишина” та І. Соколока можуть бути звукоряди, крім натурального, в системі лідійського, міксолідійського або лідійсько-міксолідійського ладів, також мінору з підвищеними ІV, VI, підвищеним VI або підвищеними ІV, VI та VII ступенями.

В обох версіях епізод першого „козака”, котрий традиційно виконується у паралельному щодо коломийкового розділу звукоряді в ладовій системі „F”, в зачині експонується на тонах автентичної і тонічній функційних основах, ритмічно підкреслених інтонаціях розв'язання малої септими у велику терцію та в умовах переважно натурального октахорду. Лідійський лад виникає лише у деяких періодах варіаційно розвинених козачкових тем і, на відміну від коломийкового розділу, він у загальному процесуальному русі спрямований не на самоутвердження, а на тоніко-домінантові або повні функційні звороти.

Спільним для двох інтерпретацій „Гуцулки” є період-перехід, у якому здійснюється модуляція з ладової системи „С” в систему „а”, після чого починається волошковий епізод у лідійсько-міксолідійському ладу. Проте, у версії І. Соколоюка ладова структурованість усього волошкового епізоду, починаючи від T_{19TP} і K_{28} , вирізняється варіативністю ладових нахилів (мажорного та мінорного) і такою індивідуальною особливістю майстра, як чвертьтонове пониження III ступеня, що робить не зовсім визначеним ладовий нахил. Спонтанне або усвідомлене „нейтральне” мажоро-мінорне інтонування І. Соколоюком волошкових тем поєднується із варіативністю IV ступеня, що зумовлено чергуванням козацького (з натуральним IV ст.) та волошкового (з підвищеним IV ст.) тематизму у quasi-репризі. У кодї обох версій, побудованих на козацькому матеріалі й оздобленій рясною мелізматиною, IV варіативний ступінь у випадку свого підвищення надає „завершальним акордам” композицій суто гуцульського звучання.

Роблячи підсумки компаративного аналізу ладової структурованості обох інтерпретацій „Гуцулки”, доходимо висновку, що Кирило „Вітишин” та Іван Соколюк мають спільне ладо-інтонаційне мислення, яке виявляється як у розгортанні загального тонального плану композиції, так і під час творення окремих її епізодів. Припускаємо, що конкретна послідовність ладоструктурних змін, разом з музичною формою та ритмічною структурованістю, є взірцевою для космацької „Гуцулки”, загальна модель якої формувалася багатьма представниками різних генерацій космацько-брустурської традиції. Репрезентативне, яскраве виконання гуцулкової композиції зобов’язує скрипаля не лише до технічної свободи і фізичної витримки, але й до готовності спонтанного творення музичної форми з усіма її фактурними компонентами, а також до вміння доповнювати основний мелодичний каркас дрібною орнаментикою.

В інтерпретації „Гуцулки” К. „Вітишином” та І. Соколоюком важливе місце займає орнаментика, котра ритмічно, інтонаційно, темброво-тисетурно та динамічно збагачує мелодичну лінійність, надаючи їй „нове життя” і стильове визначення.

Як відомо, орнаментика (лат. *ornamentum* – прикраса) містить *пасажі, гамоподібні тирати, мелізми (форшлаг, мордент, групето, трель), мелодичні, гармонічні та ритмічні фігурації*. Будучи вагомою складовою індивідуального виконавського стилю

К. „Вітишина” та І. Соколюка, орнаментика привносить у *стабільні* елементи тематизму і формотворення, сформовані традицією, і елементи *мобільні*, характерні для кожного виконання. Стиль орнаментування безпосередньо впливає на фактуру композиції, визначаючи особливості її ритміки, ладу, тембру, динаміки. У процесі розгортання тематизму „Гуцулки” виробляється певний алгоритм, пов’язаний з інтенсивністю виконання тих чи інших орнаментальних прийомів, їх повторюваністю та оновленням, різноваріантними змінами.

Завдяки використанню виконавської мелізматичної техніки в лінійному потоці гуцулкової композиції музиканти досягають бажаного мистецького результату, а саме: нарощення динаміки звучання, зокрема найвищих за висотою тонів, через оздоблення окремих звуків треллю або мордентом (1); збагачення ритмоінтонаційного комплексу шляхом додавання прохідних і допоміжних тонів (у випадку одинарного чи подвійного форшлагу) (2); продовження висхідного або низхідного мелодичного руху, часто протилежного до напрямку загального руху мелодії (під час короткого або подвійного форшлагу) (3); урізноманітнення ритмічного рисунку дрібними (інколи акцентованими) тривалостями (форшлагом-предиктом до основного тону) (4); розширення амбітусу звукоряду додатковими тонами форшлагу, морденту або трелі (5); наголошення характерних ладових інтонацій, котрі утворюються внаслідок чергування опорного та оздоблюючого тонів (6); артикуляційної виразовості, що конкретизується вибіркоvim використанням вищезгаданих мелізмів та мелізматичних угруповань як важливих складових музичної мови народних скрипалів (7).

Арсенал прийомів гри Кирила „Вітишина” містить комбінаторну техніку лівої та правої рук, котра поєднує мелізматичну (техніка лівої руки) із ритмічними фігураціями (техніка правої руки). Переважно звуки мелізмів поєднуються з основними мелодичними тонами *legato*, тоді як орнаментальна техніка правої руки, що демонструє комбінаторику з восьмих та шістнадцятих ритмічних тривалостей, конкретизується артикуляційним прийомом *non legato*. Восьмі й четверті тривалості музикант артикулює штрихом *marcato*. Такі види мелізмів, як форшлагги (короткі і довгі з однієї чи двох нот), морденти (в діапазоні малої/великої секунд чи терції), трелі,

форшлагі-морденти, подвійні, обернені та терцієві морденти, у композиції К. „Вітишина” розширюють амбітус, підвищують динамічну градацію звучання, збагачують ладову структурованість, а кожний із цих видів мелізму нерідко виконує функцію ввідного альтерованого тону.

Через послугування злагодженою орнаментальною технікою власна інтерпретація „Гуцулки” К. „Вітишина” набуває таких яскравих ознак індивідуального стилю, як:

- варіативний розвиток, що дозволяє множинне відтворення однієї теми (або фігурації);

- збагачення мелодичного руху прохідними і допоміжними тонами (короткими та довгими форшлагами, що охоплюють інтервальний діапазон від малої секунди до великої терції), часто виконуваними у протилежному щодо основного руху мелодії напрямку;

- оздоблення опорних тонів форшлагами, мордентами, форшлаг-мордентами, трелями з розмаїттям їхніх артикуляційних та динамічних градацій;

- повторювання окремих тонів засобами фігуративного чергування двох мелодичних звуків *non legato*;

- прихована поліфонія в мелодичній лінії, враження якої виникає за умов послідовно вибудованого мелізматичного угруповання поруч з основними мелодичними тонами;

- ознаки гармонічного мислення, що проявляються на усіх ділянках музичної форми завдяки допоміжним орнаментальним тонам;

- артикуляційна виразовість як наслідок взаємодії аплікатурної та смичкової технік, поєднання яких утворює характерний лише цьому скрипалю виконавський „почерк”, виражений акцентуацією, наголошенням, агогічними відхиленнями на рівні орнаментальних угруповань, що в комплексі творить віртуозну композицію оригінальним, високохудожнім зразком.

Версія Івана Соколюка позначена дрібною, „мережаною” орнаментикою, котра досягається взаємодією технік лівої і правої рук (ритмічні фігурації шістнадцятими тривалостями штрихом „деташе”)¹ та оздобленням опорних тонів такими мелізмами, як

¹ Деташе (франц. – *detache*) від *detacher* – відокремлювати) – виконавський прийом (штрих) видобування звука на струнних смичкових інструментах плавними рухами смичка вгору або вниз без пауз. У народній практиці цим при-

форшлаг, мордент, форшлаг-мордент, подвійний мордент, трель коротка і довга. Їх виконання обома музикантами характеризується спільними рисами, розгляд яких дає змогу пояснити роль кожного мелізма чи мелізматичного угруповання зокрема в загальному потоці мелоінтонування.

У І. Соколюка, як і в К. „Вітишина”, форшлагі трапляються одинарні й подвійні. Для одинарних перекреслених форшлагів, котрі виконуються переважно на сильну долю, властива акцентуація, що динамічно і артикуляційно виокремлює їх з-поміж інших сусідніх тонів і надає їм „різкості” звучання. Періодичність оздоблення мелодичної лінії таким видом форшлагів визначається музикантом „на власний розсуд”, і демонструє його імпровізаційне мислення. Аналіз нотного тексту версій „Гуцулки” К. „Вітишина” та І. Соколюка виявив певні закономірності цього мислення, згідно з якими короткі перекреслені форшлагі оздоблюють здебільшого початкові тони мелопоспівок, а також висхідні тони стрибків, зміщені сильні долі та завершальні опорні тони каденційних кінцівок.

Виконання обома скрипачами одинарних неперекреслених та подвійних форшлагів позначено м'яким артикулюванням, помірною вокалізацією та різними (від восьмої до тридцять другої), легко акцентованими ритмічними тривалостями. На відміну від коротких перекреслених, ці угруповання форшлагів виконуються, зазвичай, перед сильною долею, будучи додатковими прохідними зв'язуючими тонами в загальному контексті мелодичної лінеарності. Якщо короткі перекреслені форшлагі надають звучанню гостроти і „різкості”, то одинарні неперекреслені та подвійні – певної „елегантності”, проте виконуються обома скрипачами значно рідше.

Морденти у двох версіях „Гуцулки” виконуються в більш швидкому темпі, ніж подвійні форшлагі, і артикуляційно „різкіше”, проте з опорою на оздоблюючий тон. З усіх видів мелізмів вони живаються найчастіше. Подвійні морденти (мордент – мордент),

йомом скрипалі користуються переважно під час виконання мелодичними фігураціями танцювальної музики, а також для виокремлення певних тонів мелодії із загального потоку інтонування через зміну напрямку руху смичка. У грі І. Соколюка цей прийом відзначається полегшеним натиском смичка на струну, що надає звучанню особливої емоційної легкості й піднесеності.

якими часто послуговується І. Соколюк, відрізняються від трелі відносно повільнішим чергуванням оздоблюючого та додаткового тонів.

Трель є основним видом мелізмів, за допомогою якого музиканти орнаментують четвертні, половинні та цілі тривалості у швидкій танцювальній композиції. Прийоми трельовання у гуцульських народних скрипалів зазвичай поділяються на два різновиди: трель *quasi-vibrato*, що виконується „розгойдуванням” зап’ястя руки потрібної аплікатурної позиції двох пальців (що пов’язано з вібрацією), завдяки чому чергуються дві сусідні (секундові або терцієві) звуковисотності, утворюючи дрібну трель із невідривною опорою одного пальця на струні і швидким рухом іншого (1); трель, гостро артикульована за умов статичного положення зап’ястя руки при невідривній опорі одного пальця на струні та чітко відокремленого чергування іншого (2). Виконуючи „Гуцулку”, обидва скрипалі здебільшого послуговуються гостро артикульованою треллю, що надає трельованому тону яскраво-іскристого звучання і відповідає загальному характеру танцювальної композиції. Проте окремі ноти половинних, четвертних і восьмих тривалостей в обох версіях „Гуцулки” є оздобленими треллю *quasi-vibrato*, чим висвітлюється їхня протяжно-кантиленна сутність. Кульмінаційні предикт і T₁₉ у композиції К. „Вітишина” та предикт і T₁₇ в інтерпретації І. Соколюка відзначаються експресивним виконанням четвертних із крапкою та половинних тривалостей у діапазоні третьої і другої октав та оздоблюються рельєфним, дуже інтенсивним *vibrato*, інколи в амплітуді цілого тону, що наближує його звучання до трелі. Такий виразовий засіб відрізняється від трелі технікою виконання, коли на визначеній амплітуді коливається лише один палець (без допомоги іншого). Якщо треллю *quasi-vibrato* обидва скрипалі послуговуються на звуках половинних, четвертних і, рідше, восьмих тривалостей у каденційних зворотах речень (цей прийом частіше застосовує І. Соколюк), то рельєфне *vibrato* прикрашає лише звуки половинних та четвертних із крапкою тривалостей на кульмінаційних та перехідних ділянках в обидвох версіях „Гуцулки”.

Додамо, що у статті Ігоря Мацієвського „Сюїта-поема в інструментальному фольклорі Гуцульщини” (сюїтою-поемою дослідник називає „Гуцулку”) аналізується сольна п’еса твору, виконана народним скрипалем В. Галамасюком, представником

сусідньої верховинської традиції. Окрім танцювальних мелодій, ця композиція містить теми, ритмічно укладені половинними, четвертними і восьмими тривалостями і визначені І. Мацієвським „носіями ліричної лінії твору” [3]. Вони, як і вище згадувані кульмінаційні епізоди „Гуцулок” К. „Вітишина” І. Соколюка, виконуються в експресивно-кантиленній манері, хоча мають ознаки не кульмінаційності, а радше ліричних відступів із модуляціями в іншу ладову систему, тематизм яких близький до T_{17} з „Гуцулки” І. Соколюка та T_{20} з композиції К. „Вітишина”.

Висновки. Здійснивши компаративний аналіз двох виконавських версій „Гуцулки” музикантів однієї традиції, К. „Вітишина” та І. Соколюка, приходимо до таких висновків:

1. Дотримання обома скрипалями спільних принципів щодо компонування загальної структури „Гуцулки”, яка конкретизується варіативно-варіаційним розвитком наскрізної музичної форми, що розгортається на коломийковому та козачково-волошковому тематизмах з переважанням тем відносно близької спорідненості.

2. Визначення самими виконавцями, з їхнім стратегічним баченням побудови цілої композиції, вибору і послідовності чергування тем, залежно від чого можливі відносно вільні розширення або звуження (шляхом повторювань окремих тем із певними варіативними змінами) масштабів форми усього танцю.

3. Наявність стабільних і мобільних факторів у будові композиції „Гуцулки”, що, у першу чергу, зумовлюється усталеними традицією канонами виконання і конкретизується незмінною послідовністю коломийкового і козачково-волошкового розділів зі збереженням тонально-тематичних епізодів, але з вільною послідовністю в них тем і варіантним їх розвитком.

4. Відносно стабільне ладове структурування тем у тональній системі D коломийкового розділу і тональних рухів (у системах F, G, C, a, A, D) у козачково-волошковому розділі та мобільне мелодичне, на гармонічній основі, інтонування, зумовлене індивідуальною естетикою інтонаційного мислення, яке в обох музикантів проявляється у таких випадках:

а) за умов варіативного підвищеного IV ступеня в такій інтонаційній послідовності: IV натуральний ступінь – IV натуральний, підвищений (на відстані) на чверть тону, – #IV – його остаточне розв’язання у V ступінь (T_3 у К. „Вітишина”);

б) у випадку варіативного на відстані VII ступеня під час його

обігрування знизу #VI і зверху I і II ступенями на мінорній домінантовій основі, котра тяжіє і далі розв'язується в устій (Т₃ у К. „Вітишина” і Т₂₃ в І. Соколока);

в) у стабільному (і, можливо, свідомому) чвертьтоновому інтонуванні III ступеня, внаслідок чого нівелюється чітке означення ладового нахилу (волошковий епізод „Гуцулки” І. Соколока: Т_{19тр.}-Т₂₆).

5. Домінування характерних лейтінтонацій, котрі, будучи оформленими у виразні ритмічні угруповання та оздобленими мелізмами, формуються у ключові мелопоспівки в усіх темах; наприклад, в обидвох реченнях Т₃ „Гуцулки” К. „Вітишина” чотири рази виникають лейтінтонації V-#IV-V і тричі – #IV-III, що беруть участь в утворенні мелопоспівок з ладовою структурованістю мінорного гуцульського гексахорду в зачині, ході та каденційному звороті; ці мелопоспівки формують мелодичну лінію Т₃, яка в загальному контексті коломийкового розділу виділяється з-поміж сусідніх тем опорою на V ступінь.

6. Інтенсивна „експлуатація” характерних лейтінтонацій кожним музикантом, що має ознаки ритмічної імпровізаційної мобільності (комбінаторики) і на мелопоспівковому рівні відзначається відносно стабільною ладовою структурованістю.

7. Залежність побудови музичної форми „Гуцулки” в обох її інтерпретаціях від інтуїтивного або усвідомленого вибору скрипалем послідовності тем та їх варіантних і трансформованих різновидів.

У К. „Вітишина” закономірності формотворчого і тематичного мислення виявляються:

а) у послідовному викладі всіх 14 тем коломийкового розділу (Т₁-Т₁₄) у формі періодів з двох речень повторної будови, квадратної структури, також у викладі наступних тем козачково-волошкового розділу (Т₁₅-Т₂₉) з певними формотворчими порушеннями (Т₁₅ – із чотирьох речень трансформованої будови й квадратного структурування, Т₁₈ – з одного восьмитактового речення);

б) у побудові ладово, ритмічно, теситурно та динамічно контрастних тем за принципом поступового звуження амбітусу (Т₁-Т₄, Т₉-Т₁₄) або його розширення (Т₅-Т₈, Т₁₅-Т₁₇);

в) у використанні типових для „Гуцулки” предиктів, які можуть бути: зв'язуючою ланкою між коломийковим і козачково-волошковим розділами (предикт до Т₁₅), переходом в іншу

ладоструктуру (предикт до T_{16}), динамічними і теситурними вершинами кульмінацій (предикти до T_{18} і T_{29});

г) у виборі тематизму, метроритмічна структурованість якого є максимально наближеною до танцювальних кроків і конкретизується компліментарною ритмікою з четвертних або восьмих чи шістнадцятих ритмічних тривалостей, але найчастіше з восьмих;

д) у регіональній специфіці обраного тематичного матеріалу, що локалізується на території Космача та навколишніх сіл (серед них і с. Люча, мелодії якого, очевидно, теж мали вплив на формотворче і тематичне мислення К. „Вітишина”, адже музикант там мешкав із 1949 до 2003 рр.) [6, с. 92];

е) у динамічно посиленому артикулюванні розмаїтих мелізматичних угруповань, котрі немов проспівуються в контексті загальної мелодичної лінеарності, утворюючи орнаментуку високого віртуозного рівня, властиву індивідуальному стилю цього скрипаля;

У І. Соколюка формотворче і тематичне мислення має такі ознаки:

а) більш вільний вибір квадратного структурування (наприклад, заміна періоду з двома реченнями на період з чотирма реченнями – T_1 , T_2 , T_8 , T_{27});

б) повторення окремих лейттем на відстані з несуттєвими змінами (T_2 у трьох варіантах – після T_4 , T_4 – після T_{10} , T_{13} – після T_{17} , T_{17} – після T_{13V} , T_{19} – після T_{27TP2} разом із T_{25TP} , T_{19} – після T_{25TP} разом із T_{29} , T_{25} – після T_{29} разом із T_{30});

в) розвитковість та імпровізаційність, виражені у процесі загальної побудови композиції, що конкретизується послідовністю тем близької, відносно близької та далекої спорідненостей і варіативними ладоінтонаційними, ритмічними, темброво-теситурними змінами під час повторного проведення окремих речень і періодів;

г) виклад тематизму з переважанням ритмічних фігурацій шістнадцятими тривалостями, а також із послідовністю синкоп: восьма (або дві шістнадцяті) – четвертна – восьма, котрі в сукупності з мелізматикою утворюють складну, інтенсивно орнаментовану тканину;

д) „експлуатування” типових кульмінаційних предиктових моделей на визначених самим скрипалем ділянках музичної форми і в умовах певних тональних рухів;

е) застосування складної комбінаторної техніки лівої і правої рук, що домінує в усіх темах „Гуцулки” і характеризує стиль гри її виконавця як віртуозний, стрімко-танцювальний, „кручений”.

Артикулювання двох рівнів – легатного і нон-легатного – порізному виражене у кожного з музикантів. У К. „Вітишина” превалює коротке (гостре) артикулювання мелодичних поспівок з акцентованими і нерідко пунктованими ритмічними рисунками, які контрастно чергуються в єдиному процесуальному потоці. І. Соколюк тяжіє до більш розспівуваного й сріблясто-дзвінкового артикулювання мелодичних поспівок, які в контексті „пластово”-розвиткового творення всього виконавського процесу розгортаються послідовністю цезурованих, пов’язаних між собою тематичних побудов різних рівнів спорідненості. Таким чином, у виконавському стилі К. „Вітишина” превалює тенденція до дроблення лінеарності (за винятком кульмінаційного епізоду в першому „козаку”), об’єктивно пов’язаної з темпераментними танцювальними кроками, характерними для космацько-брустурської традиції. У І. Соколюка виконавський стиль – це фонічне процесуальне ціле, „збудоване” з великих тематичних пластів, що розгортаються фігуративно-мелодичними лінеарними комплексами, зумовленими скерованістю на відтворення раритетних давніх виконавських зразків „Гуцулки” кращими скрипалями минулого, носіями тієї ж традиції.

Узагальнюючи результати компаративного аналізу інтерпретацій „Гуцулки” К. „Вітишином” та І. Соколюком, стверджуємо, що в кожній із версій наявні індивідуальні композиційні, імпровізаційні, технічні та емоційно-естетичні якості їх виконавців. Усі ці якості, сформовані обома музикантами в середовищі однієї традиції та виражені на спорідненому коломийковому і козачково-волошковому тематизмі, презентують неповторне, властиве кожному з них вирішення формотворчих, композиційних, ритмічних, інтонаційних, артикуляційних, темпових та багатьох інших завдань, що постають перед народними скрипалями – солістами і капельмейстерами – в процесі інтерпретування „Гуцулки”.

Список використаних джерел

1. Герасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Книга перша. Гуцульські танці. Львів, 2008. 608 с.
2. Тимофіїв М. „Гуцулка” // Енциклопедія Коломийщини. Зшиток 4, літери Г, І. Довідкове видання / за ред. М. Васильчука, М. Савчука. Коломия, 2006. С. 176–177.
3. Мациевский И. В. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью // Славянский музыкальный фольклор: статьи и материалы / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии / Ред. И. И. Земцовского. Москва : Музыка, 1972. С. 299–340.
4. Мациевский И. В. Сюита-поема в инструментальном фольклоре Гуцульщины // Славянский музыкальный фольклор: статьи и материалы. Москва : Музыка, 1972. С. 287–299.
5. Павлів Я. Гуцульський скрипаль Іван Соколюк – репрезентант традиційної музики села Брустури (творчий портрет народного музиканта) // Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 21-23 квітня 2017 р.): зб. ст. і мат. на пошану проф. Богдана Луканюка / ред.-упор. Ю. Рибак. Львів, 2017. С. 269–280.
6. Яремко Б. Скрипаль Кирило Линдюк („Вітишин”) – лідер космацько-шепітської традиції // Етномузіка : зб. статей та матеріалів, присвячена 100-ій річниці експедиції для фонографування дум / упоряд. І. Довгалюк, Ю. Рибак. Львів, 2008. Ч. 5. С. 91–99.

REFERENCES

1. Herasymchuk, R. (2008), *Narodni tantsi Ukrayintsiv Karpat. Knyha persha. Hutsul's'ki tantsi*. [National dances of Ukrainian Carpathians. The first book. Hutsul dances], L'viv, 2008. 608 p., (in Ukrainian).
2. “Hutsulka”, Mykhailo Tymofiiv, (2006), [“Hutsulka”, Mykhailo Tymofiiv] Entsyklopediia Kolomyishchyny. Zshytok 4, lityery H, G Dovidkove vydannia / za red. M. Vasylichuka, M. Savchuka. Kolomyia. pp. 176–177, (in Ukrainian).
3. Matsyevskiy, Y. V. (1972), *O podvyzhnomy i ustojchivosti struktury v svyazi s improvizatsyonnostiu*, [About structure mobility and stability of the due to improvisation], Slavianskiy muzykalnyi folklor: staty y materyaly / Lenynhradskiy hosudarstvennyi instytut teatra, muzyky y kynematohrafyy / Red. Y. Y. Zemtsovskoho. Moskva. pp. 299–340, (in Russian).
4. Matsyevskiy, Y. V. (1972), *Siuitya-poema v ynstrumentalnom folklore Hutsulshchyny*, [Suite-poem in instrumental folklore of the Hutsul region] Slavianskiy muzykalnyi folklor: articles and materials. Moskva. pp. 287–299, (in Russian).

5. Pavliv, Y. (2017), *Hutsulskiy skrypal Ivan Sokoliuk – reprezentant tradytsiinoi muzyky sela Brustury (tvorchyi portret narodnoho muzykanta)*, [Hutsul violinist Ivan Sokolyuk – representative of traditional music of village Brusturi (creative portrait of folk musician)], *Desiata Konferentsiia Doslidnykiv Narodnoi Muzyky Chervonoruskykh (Halytsko-Volodymyrskykh) ta Sumizhnykh Zemel* / ed.. Y. Rybak. Lviv. pp. 269–280, (in Ukrainian).
6. Yaremko, B. (2008), *Skrypal Kyrylo Lyndiuk (“Vityshyn”) – lider kosmatsko-shepitskoi tradytsii*, [Violinist Cyrylo Lyndiuk (“Vityshyn”) – the leader of the Kosmach and Shepit tradition], *Etnomuzyka* / ed. I. Dovhaliuk, Yu. Rybak. Lviv. P. 5. S. 91–99, (in Ukrainian).

Jarema Pavliv, postgraduate at Ethnomusicology Department at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, artist of the Lviv National philharmonic (Lviv), yarkomuzyka@ukr.net, +38 (067) 296 87 50.

A comparative analysis of “Hutsulka” in the performing interpretations by two violinists representing the tradition of the Kosmach-Brusturiv areal

In the offered article, a comparative analysis of two performing versions of the wedding ceremonial dance “Hutsulka”, dominant in the Eastern Carpathians region of Ukraine has been made, with outstanding violinists-capellists, which, based on traditions and their own virtuoso style, developed this dance genre due to the accumulation of stable and mobile elements of melo-, rhythm- and form-making, as well as the establishment of aesthetics of regional styles.

The material for the study was the audio version of the “Hutsulka” recorded on the basis of the performance of two violinists representing the region of Kosmach-Brusturiv villages tradition – Kyrylo Lyndiuk (“Vityshyn”, 1929–2003) (recorded by prof. Bogdan Lukaniuk in 1991) and Ivan Sokoliuk (born in 1944; Musician's own recording of 2017) – and transcribed by the author of the article.

The performance of “Hutsulka” by each violinist is characteristic of common and distinctive features concerning the formation of the variative composition, the thematic material (respectively, 29 and 43 themes of kolomyika, kozachok and voloshka bases), tonality and rhythmic structuring, individual interpretation of ornamentation, which is collectively connected with artistic orientation on certain artistic and performing directions, presented by iconic musicians-predecessors.

The formal features of the Hutsulka composition depends on scenery where it is performed (1); the tonality outline determined by established regional tradition (2), and rhythmic outline, by the overall style, variation technics, updating and ornamentation of rhythmic formulas, characteristic of the personal manner and style of the performer (3).

Ornamentation, as the essence of the performing style of any Hutsul musician, in K. “Vityshyn” is characterized by intense interweaving of short melismatic legal groups and non-legal figurations within melodic line and texture. I. Sokoliuk

enriches the linear movement with prolonged melismatic groups and rhythm-intonational and figurational turns that decorate it and amplify the expression of dance overall sonority. In performing aesthetics of K. Lyndiuk prevails an acute articulation of melodic expressiveness with accented and often pointed rhythmic patterns that provides representative-temperamental virtuosity. For strategic performance aesthetics of I. Sokoliuk, rich in virtuosic expressiveness, is characterized by choral and transparent ringing articulation in the context of “stratum”-development creation of the whole large-scale virtuoso composition.

Each version reveals individual compositional, improvised, techno-performing, emotional as well as aesthetic mind of their creators. All these qualities, formed by both musicians in a single tradition and expressed in related kolomyika and kozachok-voloshka tunes, present the decision of developmental, composite, rhythmic, intonational, articulation, tempo and many other aspects of style, characteristic of folk violinists – soloists and capellists, inherent to each of them, in their performing manner, evident in “Hutsulka” rendering.

Key words: “Hutsulka” Dance, Kosmach-Brusturiv villages tradition, Kyrylo Lyndiuk “Vityshyn”, Ivan Sokoliuk, hutsul volk violinists.

Стаття надійшла до редколегії 18.06.2018 р.

Нотний додаток

Приклад 1

ВСТУП

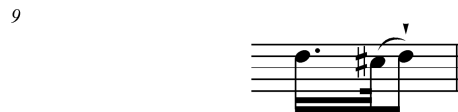
Кирило "Вітишин"

$\text{♩} = 192$

5

T1

5



Приклад 2

T4

$\text{♩} = 192$

Кирило "Вітишин"



Приклад 3

Кирило "Вітишин"

♩ = 192

gliss.

T5

T6

Detailed description: This musical example is in 2/4 time with a tempo of 192. The main staff begins with a trill (T5) on a dotted quarter note. This is followed by a series of eighth notes, some with sharps. A glissando (gliss.) is indicated over a dotted quarter note. The piece then continues with eighth notes, including a measure with a '1' and a '4' above it, possibly indicating a fingering or a specific rhythmic pattern. The main staff concludes with a trill (T6) on a dotted quarter note. Below the main staff are four smaller staves, each showing a different rhythmic or melodic fragment related to the main piece.

Приклад 4

Кирило "Вітишин"

♩ = 196

T14

Detailed description: This musical example is in 2/4 time with a tempo of 196. The main staff begins with a trill (T14) on a dotted quarter note. This is followed by a series of eighth notes, some with sharps. The piece concludes with a trill (T14) on a dotted quarter note. Below the main staff are two smaller staves, each showing a different rhythmic or melodic fragment related to the main piece.



T15 перший козак



Приклад 5

T15тр

Кирило "Вітишин"

$\text{♩} = 196$

The musical notation for Example 5 consists of a main staff and a smaller staff below it. The main staff is in 2/4 time, starting with a treble clef. It contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. There is a flat sign (b) under the C5 note and a double sharp sign (x) over the B4 note. The smaller staff below shows a similar sequence of notes with a flat sign (b) under the C5 note and a double sharp sign (x) over the B4 note.

Приклад 6

T15тр1

Кирило "Вітишин"

$\text{♩} = 196$

The musical notation for Example 6 consists of a main staff and a smaller staff below it. The main staff is in 2/4 time, starting with a treble clef. It contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. There is a double sharp sign (x) over the B4 note. The smaller staff below shows a similar sequence of notes with a double sharp sign (x) over the B4 note.

Приклад 7

T15тр2

Кирило "Вітишин"

Musical notation for Example 7. It consists of a main staff in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 196. The melody starts with a quarter note on G4, followed by eighth notes on A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter rest. The piece ends with a quarter note on G4. A smaller staff below shows a close-up of the final quarter note on G4.

Приклад 8

Предикт

Кирило "Вітишин"

Musical notation for Example 8. It is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 196. The piece starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The melody features several slurs and accents. The first slur covers a series of notes with a glissando effect. The second slur covers a series of notes with vibrato. The third slur covers a series of notes with vibrato. The piece ends with a quarter note on G4.

Приклад 9

Предикт

T20

Кирило "Вітишин"

Musical score for Example 9, titled "Предикт" (T20) by Кирило "Вітишин". The score is in 2/4 time and begins with a *vibr.* marking. The tempo is indicated as $\text{♩} = 196$. The main staff contains a sequence of notes with various ornaments, including trills and vibrato. Below the main staff are two smaller staves, each containing a short musical phrase.

Приклад 10

T24

$\text{♩} = 196$

Кирило "Вітишин"

Musical score for Example 10, titled "T24" by Кирило "Вітишин". The score is in 2/4 time and begins with a *tr* marking. The tempo is indicated as $\text{♩} = 196$. The main staff contains a sequence of notes with various ornaments, including trills and slurs. Below the main staff are two smaller staves, each containing a short musical phrase.

Приклад 11

T26 Волошки

Кирило "Вітишин"

$\text{♩} = 198$



Приклад 12

T29 $\text{♩} = 198$

Кирило "Вітишин"



Приклад 13

Вступ

$\text{♩} = 165$

T1

Іван Соколюк



Приклад 14

T15

Іван Соколюк

♩ = 170

gliss.

Two separate staves showing detailed fingering for the eighth notes.

Приклад 15

T25tr2

Іван Соколюк

♩ = 170

Four separate staves showing detailed fingering for the eighth notes.

4

7

T30

11

15

7

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of four staves of music. The first staff begins at measure 4 and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a trill-like figure. The second staff starts at measure 7 and continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff is marked with a box containing 'T30' and begins at measure 11, featuring a trill-like figure and a series of sixteenth-note runs. The fourth staff starts at measure 15 and continues the melodic line, ending with a final chord. A '7' is written below the staff at the end of the piece.