УДК 780.617.331:785.73](477.83/86)При
DOI https://doi.org/10.15407/mue2022.21.125

ХАЙ МИХАЙЛО
доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0604-025X

KHAI MYKHAILO
a Doctor of Art Studies, a professor, a chief research fellow at the Department of Musicology and Ethnomusicology of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0604-025X

Бібліографічний опис:

Хай, М. (2022) «Николаєва» братів Прилипчанів – вершина світового традиційного інструменталізму. *Матеріали до української етнології*, 21 (24), 125–146.

Khai, M. (2022) *Nykolaieva* by Prylypchany Brothers is a Pinnacle of World Traditional Instrumentalism. *Materials to Ukrainian Ethnology,* 21 (24), 125–146.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2022. Стаття опублікована на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

«НИКОЛАЄВА» БРАТІВ ПРИЛИПЧАНІВ – ВЕРШИНА СВІТОВОГО ТРАДИЦІЙНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

Анотація / Abstract

Серед феноменальних явищ традиційної музичної культури українців, поряд із прадавніми виявами музично-героїчної епіки (билини й думи), відомою на весь світ культурою гуртового співу (календарні й обрядово-ритуальні наспіви, лірико-підголоскові пісні), особливе місце займають інструментальні награвання пастівницького побуту, особливо широкоформатні рекреативні інструментально-танцювальні дійства.

У цьому дослідженні на прикладі унікальної гуцульської «игри» на трьох однорідних інструментах, де три основні функції (мелодія, «контра» / «се́кунд» і «бас») відтворюються на трьох народних скрипках родинним гуртом у складі трьох рідних братів (відповідно Спиридон, Кирило та Лука Прилипчани), аналізується форма складної за структурно-типологічною будовою та розгорнутою за політематичною конструкцією композиції коломийково-«гуцулкового» складу, що має назву «Николаєва».

Це дає всі підстави висувати зазначений твір, як і загалом усю традицію широкоформатного ансамблево-скрипкового виконавства українських горян (гуцулів і бойків), на розгляд Комісії ЮНЕСКО з нематеріальної спадщини як витвір традиційної культури, що є надбанням усього людства.

Ключові слова: «Николаєва», брати Спиридон, Кирило та Лука Прилипчани, парадигматика народної інструментальної музики, феномен традиційного інструменталізму.

Instrumental perfromance of pastoral songs, especially in large-format recreational instrumental and dance activities, occupies a peculiar place among the unusual phenomena of traditional musical culture of Ukrainians alongside the ancient manifestations of musical-heroic epics – bylynas and dumas, and the renown culture of group singing – calendar and ceremonial-ritual melodies and lyrical-sub-vocal songs.

In this article, on the basis of a unique Hutsul «performance» on three homogeneous instruments, where the three main functions (melody, «contra» / «second» and «bass») are executed on three folk

violins by a family group of three brothers, respectively – Spyrydon, Kyrylo and Luka Prylypchany – the form of a construction complex in structure and typology recreated the work from Kolomyia of *Hutsul* composition – *Nykolaieva* is analyzed.

It gives all grounds to put forward the mentioned work, as well as the whole tradition of a large-scale ensemble-violin performing of the Ukrainian highlanderers – the Hutsuls and the Boykos – for consideration to the UNESCO Commission on Intangible Heritage as a work of traditional culture, that is the property of all mankind.

Keywords: *Nykolaieva*, the brothers Spyrydon, Kyrylo and Luka Prylypchany, paradigm of folk instrumental music, the phenomenon of traditional instrumentalism.

У світі є безліч природних, спортивних, технічних наукових і культурних явищ і досягнень, які безнастанно бентежать уяву поколінь про найвищі феноменальні здібності і стандарти того чи того народу / етносу, колективу чи окремої особистості. Їх заносять в окремі книги й каталоги, популяризують в окремих програмах і конкурсах, ними пишаються, з ними змагаються й конкурують, але ще нікому не вдалося поставити їх «на конвеєр», вичерпно обрахувати й дослідити, а тим паче – скласти їм належну ціну як феномену рідної культури, зробити надбанням Світу. Одним з таких непересічних, власне, феноменальних виявів українського традиційного інструменталізму і є «Николаєва» братів Прилипчанів із смт Путила в Карпатах.

«Брати Кирило, Спиридон і Лука Прилипчани – сини румуна і гуцулки, родом із села Сарата теперішнього Вижницького району Чернівецької області, на самому кордоні України з Румунією. Музиканти-самородки студіювали гуцульську та поширену тут іншоетнічну музику під керівництвом видатних гуцульських скрипалів Верижка, Мицкана (з с. Селятин) та свого двоюрідного брата Николая Данилащука. «"Николаєва" – вершинне творіння в галузі великої форми в гуцульській інструментальній музиці Буковини, в повній мірі підвладне <…> лише Спиридонові Прилипчанові та керованій ним капелі братів» [5, с. 1].

У наведеній цитаті видатного етноінструментолога Ігоря Маціївського виразно відчуваємо глибоку зануреність автора в органіку та етнографічну специфіку гуцульського інструментального мелосу («Спиридон узєв скрипку, єк зачєв ходити й говорити») і «по-академічному» сконцентрований сформульований рівень етноінструментознавчої аналітики з максимальною деталізацією перебігу етнофонічного процесу в усій його комплексній системності й фактологічно-конкретній визначеності та спрямуванні. Воістину, лише теоретик і польовик-практик європейського рівня, автор запису безсмертної «Николаєвої» Ігор Маціївський міг віднайти, записати й пустити у світ це величне творіння народного генія і дати йому найпершу науково й художньо вивірену оцінку, а саме: «Унікальне скрипкове тріо братів Прилипчанів – одне з найяскравіших явищ не тільки в музичному світі Гуцульщини, Буковини, України, але й в усій традиційній народній культурі Східної та Центральної Європи, показник її найширших обріїв і наймогутніших талантів» [5, с. 1–2].

Окрім величезної кількості найрізноманітніших прийомів техніки обох рук скрипалів (як максимально наближених до розвинутої професійно-академічної гри, так і оригінальних, суто традиційних), швидка «гуцулкова» частина «Николаєвої» за структурованістю скрипкової фактури, попри всю розмаїтість тематично-інтонаційного розігрування, все-таки виразно зберігає здатність чітко визначеного експонування її мелодично-ритмічної основи. Вона різко контрастує з характерною для всього обширу гірського масиву від Карпат і до Балкан, сказати б так, «вступною» повільною частиною, що в Українських Карпатах радше зветься «Сьпіваною».

«Синкретична конкретика цієї музики підтверджує, що традиція українських гуцулів, покутян, західних подолян, збагачена традиційною стилістикою Балкан і Альп, Татр і Карпатських Бескидів, а також орієнталізмами (за переконанням К. Квітки вони йшли до нас не тільки кримським шляхом, а й через Полонинський хребет Українських Карпат) породила дивовижну естетику високорозвиненого оригінального народного професіоналізму» [5, с. 5–7].

Повна відсутність, наприклад, у бойківському музичному діалекті не лише

характерних для Румунії й Гуцульщини генамісотонічних (півторасекундових) ладово-інтонаційних утворень, а й мінорних коломийок взагалі та 30-тирічні пошуки бойківських мінорних й віднайдення великого й потужного пласта гуцульських коломийок в іонійському та лідійському мажорі ще більше утвердили переконання, що давній гуцульський коломийково-гуцулковий і бойківський коломийково-ладканковий мелос володіє найархаїчнішими рисами мажорного ладового нахилу, який тісно лучить його з «матірним пнем» (Ф. Колесса) решти українсько-руського діатонічного музично-інтонаційного *субстрату* [див.: 3; 9, с. 367].

Питання, чому орієнтальні ладово-інтонаційні нахили щільно облягли Полонинський хребет Українських Карпат, дійшовши аж до високогірних масивів галицької та буковинської Гуцульщини, і обминули при цьому полонинські обшири галицьких зон Лемківщини, Бойківщини й пограничних із ними теренів Гуцульщини, до сьогодні залишається нез'ясованою для науки проблемою. Чи то рельєф, виднокола й принадність пасовищ гуцульських полонин виявилися сприятливішими для випасання овець мандрівних пастухів / «валахів», чи може порівняно емоційніша ментальна вдача гуцулів виявилася сприйнятливішою для інтонаційно-ритмічно-темпової загостреного азійсько-орієнтального мелосу та відповідного йому генамісотонічно настроєного напливового інструментарію (теленки, флоєри, дуди / дутки і т. п.), що невпинно насувалися з боку Румунії та Угорщини на чисте діатонічне плесо ментально спокійніших лемків і навіть дещо флегматичних бойків, але факт залишається фактом: на Гуцульщині й на пограничних із нею Покутті, Буковині й Мараморощині мінорна генамісотоніка виразно домінує над питомим для решти регіонів України (включно з Бойківщиною) мажорним діатонізмом.

Таким чином, проблема структурно-типологічних й етнофонічних студій давньогуцульської мажорної іонійсько-лідійської архаїки на рівні її відмін від пізніших мінорних орієнтально-напливових дифузій румунської і угорської має стати наріжною для майбутніх етномузикологічних, і зосібна етноінструментологічних, досліджень. Парадигматика мело-, ритмо,-строфіко-, ладово-, темпово-агогічних й етнофонічних особливостей згаданих пластів інструментальної музики, їх порівняльні зіставлення й структурно-типологічна аналітика мають, урешті-решт, дати достатньо вичерпну відповідь на ці дефініційно визначальні, болісно гострі і майже не досліджені проблеми вітчизняної та, зрештою, і світової етномузикології (Б. Барток, З. Кодай, О. Кольберг, Ф. Колесса, С. Мерчинський, А. Чекановська, С. Грица, В. Гошовський, І. Маціївський та ін.). Наведений тут приклад такої аналізи «Николаєвої» – лише початок одного з найперших етапів цього складного і многотрудного шляху.

Ідея структурно-типологічної аналізи широкоформатних народно-інструментальних композицій Карпат належить тому таки молодому ще в 70-х роках Ігореві Маціївському. Однак, окрім несміливої спроби автора цих рядків у 1980–1990-х продовжити цю справу і аж у 2002-му опублікувати її [13], до сьогодні вона, на жаль, зосталась поза увагою дослідників.

Проблема аудіо-, відео- та, особливо, нотографічної фіксації широкоформатних / багатогодинних інструментальних композиційних імпровізацій дедалі більше починає зацікавлювати учених-етноінструментологів, етнопсихологів та етносоціологів світу. Скепсис і критичне ставлення метрів етноорганологічної думки з приводу неможливості «обійняти неосяжне» (як щодо етнопросторових, так і часово-тривалісних обширів фактури і форми), звичайно, має під собою великий досвід і сенс [4, с. 189–196; 6, с. 15]. Однак невпинний рух технічних засобів фіксації та науково-типологічного осмислення цього «невловимого» феномена у наш час дедалі тісніше й реальніше наближає нас до краю пізнання істини цієї направду майже недосяжної мети. Так, якщо щодо найперших структурно-типологічних спроб позиції протилежних підходів «схрещувалися» лише в усних палких суперечках в обнадійливих 90-х минулого сторіччя, [6, с. 9–22; 7, с. 10; 15, с. 20–42], то методи «вертикально» заглибленої фіксації фрагментів форми й «горизонтально» розгорнутого нотування фактури широкоформатних зразків народноінструментальної музики (НІМ) отримали свої реальні приклади конкретної реалізації лише в останніх роках не менш революю-

ційного початку століття, що триває [1; 2; 6; 8; 10–12; 16].

Нам невідомо, скільки варіантів аудіофіксації цього безсмертного творіння народного генія було здійснено впродовж багаторічної весільної та концертової практики братів. Єдина, записана І. Маєвським паралельно з аудіозаписом, відеоверсія даного варіанта «Николаєвої» в студії УКСП «Кобза» (1992), яка б зараз дуже придалася для аналізи етнофонічної парадигми твору, «таємниче зникла». Лише його чудом врятована аудіоверсія уможливила вихід у світ згадуваних аудіокасети «Грають брати Прилипчани» (Київ : УЕЛФ, 1997) та аудіодиска «Прилипчани» (Київ : АртЕкзистенція-УЕЛФ, 2010).

***

Складається композиція «Николаєвої» із двох частин – Повільної / Вступної (♩ = 80; ♪ = 160) та Гуцулки (♩ = 160), які тематично (за періодизацією Д. Щириці) фіксуються поосібно і можуть функціювати як цілком окремі епізоди самостійних етнофонічних дійств – обрядово-ритуального або ж дансантно-рекреативного. Дана періодизація, на відміну від заспівно-приспівного принципу «запитання»–«відповідь», властивого для переважної більшості зразків танцювально-приспівкової музики решти регіонів України, тяжіє не так до «діалогічного», як радше до «наскрізно-монологічного» способу вислову. «Квадратність» коломийково-«бервінкової» структури в обох частинах настільки очевидна, що її не здатна «розмити» ні визначена транскриптором надто вже строката поліметрія (7/16, 3/8,10/16, 2/4, 9/16, 11/16, 5/8, 2/8, 9/32) вступної частини, ні абсолютна вільність парландоподібної фактури мелічно-провідної скрипки, ні навіть гальмівна «застиглість» і водночас мобільно-агогічна «мінливість» однорідно-скрипкового супроводу впродовж усієї монументальної структури.

Вступ. Політематизм Вступної частини переконливо демонструє монолітну єдність латентної семантико-тематичної стилістики без жодних підготовчих епізодів, власне, «вступного» характеру до позірно експозиційної частини, що складається з трьох, близьких за побудовою, тематично споріднених мелотипів (А-А1-… А8-Б-В-В1).

Мікроструктура періодів тематичного блоку «А» повільної частини твору складається з двох майже тотожних *за мелічним контуром, мікромелізматикою та ритмікою* епізодів (a+b) та контрастно відмінною, синтезуючою ці елементи структурою прикінцево-каденційної побудови. Опорні тони періодів (А1…А3), головно, збігаються, тоді як комплементарно заповнюючі елементи фактури, густо пересипані всіма видами мікромелізматичних фігурацій – форшлагами, мордентами, пальцевими й трелями, «що вібрують», які семантично належать не так до наративно-констатуючої, як до серединно- і прикінцево-каденційної стилістики – ввідні й субквартові фор- і нахшлаги, форшлагова техніка із зачіпанням відкритої струни тощо. І лише у другім блоці тематичної групи «А» (А4-А7) злива мікромелізматичних «лавин» у прикінцево-каденційних епізодах поступово вщухає, поступаючись місцем лексиці «оголених», звільнених від надмірно ущільненої мікромелізматики, фігурацій та компенсації відсутності цього яскравого засобу художньої виразності урізноманітненням ритмічного контуру фігурами особливого ритмічного поділу, що артикуляційно лучаться з дрібнішими ритмічними вартостями, пунктированим ритмом, пролонгованими мелізмами, тріолями з подрібненою «внутрішньою ритмікою» тощо. *Вертикаль супроводу* тематичних епізодів «А» характеризується порівняно щільнішим проведенням комплементарно-заповнюючого матеріалу в зоні середньої теситури партії ІІ-ї скрипки при епізодичному вклиненні в нього рішучо контрапунктуючих «впадань» скрипкового «баса» у найбільш акцентованих іктових частках певних періодів (3-й такт «А», 1-й «А1», 2-й «А2», «А3», «А7» та ін.).

Мелоритмостилістика мелотипу «Б» вступної частини виконує функцію радше серединного («Б») та розробково-завершального характеру з «орієнталізацією» діатонічної кварти («В» у першому півперіоді та «В1» повністю) з наступною її касацією – поверненням у діатонічно інтоновану прикінцеву каденцію.

Загалом драматургію ладово-інтонаційної стилістики вступної частини у стиснутому вигляді можна кваліфікувати як «боротьбу» / зіставлення напливово-орієнтального субстрату генамісотонічно-

го мелосу з автохтонною для всіх Українських Карпат мажорною, а на Гуцульщині також із натурально-мінорною діатонікою. Монолітний характер у головному «щільному» супроводі акомпануючих скрипок, *темпово-агогічна парадигма* (♩ = 80; ♪ = 160) властива для румунської дойни й угорського Halogato і менш характерна для бойківсько-гуцульських «Сьпіваної» й «До сьпіваня», а особливості *етнофонічно-стильової (народно-виконавської)* штрихово-артикуляційної техніки та однорідність темброво-акустичної скрипкової фактури Вступу – лише підтверджують цю тезу.

Гуцулка. Танцювальна частина «Николаєвої» – «Гуцулка» – тематично ледь уміщується в рамки української абетки: А-А1-Б-Б1-А2-А3-А4-Б2-Б3-А5-В-В1-А6-Г-Д-Е-П(ерегра) «на міру» 1-Д1-Г1-Д2-Е1-Г2-Є-Є1-Г3-Ж-З-І-Ї-Й-Пр. «на міру» 2-К(Г)-К(Г)1-Ж1-Ж2-З1-Л-Л1-ЖЗ-Ж4-З2-Пр, «на міру» 3-Є2-Пр., «на міру» 4-ЄЗ-М-Є4-Г4-ЗЗ-Пр., «на міру» 5-Є5-Г5-Пр., «на міру» 6 - А7 (модуляція)-Н(З)-Н(З)1-О-О1-Н(З)2-Пр4, «на міру»-Н(З)3-М1 (модуляція)-02-Н(З)4-Н(З)5-П-П1-П2-ПЗ-Р-Р1-С-А8-С1-А9 (модуляція)-Т(М)-У-Ф-Ф1-Ф2-ФЗ-Ф4)-Х-Х1-Ц(А)-Ц(А)1-Ц(А)2-Ц(А)3-Ч(Б1)-А8-А9-А10-Ш(У)-Ш(У)1-Щ-Щ1 (Кода).

Мелічна парадигматика тематичної групи А швидкої частини «Николаєвої», власне, Гуцулки побудована на принципі триразового повтору основної поспівки «зачину», цілого періоду (d2e2fis2g2fis2e2d2…), яка, перериваючись половинною (dis1a1h1cis2d2.e2cis2) та дещо вкороченою її версією прикінцевої каденцій (dis1a1h1cis2d2a1) «увідною» субквартою. Характеру «прикінцевості» їй додає саме це глибинне впадання в характерну чи не для всього балкано-карпатського гірського анклаву «філософію увідно-субквартового мислення», без якого рідко коли обходиться будь-яка наративно-кантиленна і навіть, як бачимо, стрімка гуцулково-дансантна стилістика.

У варіанті А1 зі зміщенням повторно-стабільної опорності на каденційно-«ввідну» та дещо хроматично видозмінену в бік «введення» в напрямку домінантової опорності мелостилістику (d2e2eis2gisa2a1) «поруйновано» задеклароване в періоді А повторно-стабільну стабільність поспівки. Закріплення цієї тенденції в епізодах А2 та А3 слід кваліфікувати як додаткову мікроформатну площину «боротьби» східної генамісотоніки з праслов'янською діатонікою. Повернення меліки до повторності діатоніки та субквартовості каденційних зворотів в епізодах А3, А4 закладає найперші підвалини під дотримання цієї концепції інтонаційного мислення впродовж усієї композиції. *Трансформація мелотипів А4, А5, А6,* перемежована вже цілком відмінними за стилістикою типом Б, В, Г, ще далі віддаляється від принципу повторності квартової опорності, плавно переходячи в повторність мажорної терції, лишень епізодично «згадуючи» свою праматірню квартову опорність / повторність (у прикінцевій каденції епізоду А6).

Варійовані зразки мелотипу А подибуємо аж у середині швидкої частини твору, власне, «Гуцулки» (А7 як абсолютний повтор модульований в іншу тональність та сильно варійовані типи А8 й А9). А також у серединно-розробковому матеріалі між епізодами Ч та Ш, де принцип повторюваності мотиву відіграє функцію не так стабілізації архетипової гуцульської мажорно-діатонічної опорності, як радше – навпаки – підготовки альтернативно протиставлюваної в цілій мелічній архітектоніці твору – напливовій мінорній, генамісотонічній.

Структура мелоритмотипу Б продовжує дотримуватись принципу повторності, однак на рівні семантики не кумулятивного накопичування матеріалу «зачину», а, швидше, діалогічного протиставлення формул «запитання»–«відповідь» упродовж усього періоду зі зміною тонічної опорності на домінантову обігруваної лідійською квартою (вгорі) та стрибкоподібними фігураціями із субквартовим закінченнями півкаденційного (a2.gis2e2d2f1) та прикінцевого (a1h1d2e2d2a1) характеру. Варіант Б1 у каденційних зворотах зберігає свою первісну подібність (a2.gis2e2a1 – у половинній та h1e2d2a1 – у прикінцевій каденціях). Варіант Б2 позначено змінами квінтової опорності орнаментального та хроматизованого характеру (a2gis2a2f2e2d2d2cis2d2e2fis2…cis2d2e2a1), провокуючи генамісотонічне «вторгнення» в цілком діатонічну природу даного мелоритмотипу. Тип БЗ – навпаки – виразно демонструє стилісти-

ку повернення до первісної структури «зачину» (Б1), каденційно завершуючи період субквартовими тяжіннями половинної (a2/gis2e2d2a1) та прикінцевої (d2f2d2d2e2d2a1) каденцій. *Ритмічна парадигматика* тут сильно зміщена від типово коломийкової в бік козачкової ритміки, як у подрібненому в бік вісімково-шістнадцяткової ритмостилістики, так і в реальному вимірах, що в кожному з періодів даної типологічно-тематичної групи перманентно варіюється. *Ладова парадигма «Б»* в основному дотримується іонійсько- та лідійсько-мажорного нахилу (за винятком згадуваних короткочасних «провокаційних» відхилень у зону генамісотонічних тяжінь в епізодах Б2 та Б3). *Темпоагогіка* незмінно стабільна. *Етнофонічні* особливості партії провідної скрипки протиставленнями широко деташованого штриха шістнадцятками впродовж усіх нараційних мотивів з гостро стаккатними вкрапленнями в характері «відповіді» в епізодах Б, Б1 та Б3.

До феномену дифузійного проникнення напливових інтонацій у товщу діатонічного пласта давнього гуцульського мелосу слід віднести й раптові впадання лідійської кварти в першому такті зачину в епізоді «В» із так само неочікуваною її касацією вже у другому такті. Проте виразна діатонічність та мікроальтераційне заниження сексти в першому такті мелотипу В1 не спромоглися закріпитися й розвинутися далі. *З ритмічного боку* тут спостережено характерні підкреслення касаційної діатонічної опори другого такту «зачину» пролонгаціями за рахунок заліговування (В) й укрупнення самої вісімкової групи у чверткову (В1) з подальшим орнаментуванням самої опорної ноти (В1) мордентом та наступних двох вісімок (В) густою треллю.

Партії акомпанементу відзначаються схильністю до природного іонійського гармонічного супроводу в першому напівперіоді та різкою з'явою заниженого сьомого щабля в «басі», що створює ілюзію запізнілого реагування на гостру спробу генамісотонічного «вторгнення» першої скрипки. Таким чином, ладово-інтонаційна парадигма даного епізоду характеризується дифузійно-мінливими тенденціями в «зачині», яким не вдалося розвинутися й закріпитися. *З етнофонічного боку* музи́ки доклали для цього всіх зусиль, але цього разу модус інтонаційного мислення автохтонного середовища, схоже, подолав спробу «навали» напливовості.

«Боротьба» двох протиставлюваних тут мелопарадигм на рівні зіставлення стабільних мелоритмотипів закінчується аж у зоні типу «Г», який вносить в архітектоніку композиції не лише вперше впроваджену модуляцію (A-dur – e moll), а й загострену, що пожвавлює всю семантично-інтонаційну лінію сприйняття мелодії, мелодраматургію. Завдяки гранично виразному діалогічному проведенню теми «запитання», відтіненому від напівперіоду «відповіді» віртуозно відтвореною треллю каденційного закінчення (типи Д, Е, Д1, Д2, Е1, Ж, З, К, К1, Ж1, Ж2, З1, Л, Л1, ЖЗ, Ж4, З2, Є, Є1, Є2, Є3, Є4, З3, Є5), максимально означена основна тематична фабула цього *мелотипу* превалює у його «власній» зоні впливу. Фактично тематичний блок цієї зони становить основну наративно-констатуючу частину композиції «Гуцулки», готуючи поступовий перехід до «галопуючого» її фіналу. *Основна мелічна формула типу «Г»* (зачин – e2g2fis2g2fis2e2.fis2e2, розгін – h1g2a2g2fis2e2h1e2h1g2a2g2fis 2e2…fis2e2, закінчення – h1g2g2fis2e2. h1e2) у всіх її модифікаціях (від Г до Г5) видозмінюється за рахунок зміни місць «зачину» з «розгоном» (Г1), варіантних версій інтонаційного контуру (Г2, Г4, Г5) аж до варіаційно-віртуозного відхилення від нього на межі формування нового мелоритмотипу (К, К1=Г). У супрязі з переліченими щойно мелоритмотипами, що органічно вплітаються в побудову цілого епізоду «розвитку» «Николаєвої», драматургія цієї експозиції становить ніби кульмінаційну точку всього етнофонічно-інструментального дійства. *Парадигматика ритму* мелотипологічних структур цілком підпорядкована їх структурній будові (Г, Г1, Г2 – маршовість; К (Г), К (Г1) – музично-ексцентрична вишуканість; Г4, Г5 – видозмінення основної мелоритмормули, що трансформує характер маршовості до пришвидшення темпу і фіналу). *Густота гармонічного супроводу* даної мелічної зони (як, зрештою, і багатьох попередніх та наступних) нотуються транскриптором дещо схематично («одноголосно»), тоді як у фонограмі виразно чуємо «щільність» гармонічно фактури обох акомпануючих скрипок і навіть акустично-ритмічні

пульсації гармонічного тла, що додатково резонують унаслідок накладення одна на одну. Проблема неймовірної складності диференціювання акордової структури гармонічних комплексів, що утворюються при цьому, частково вирішується тут за рахунок розділення ритмічної та пульсаційної функцій другої скрипки і «баса» в кожній з партій. Однак при цьому майже цілком опускається «вертикальна» структура гармонічного супроводу, а особливо – найколоритніші ефекти відкритих струн і тонічних опорних комплексів, які і спонукають, головно, до виникнення згаданих пульсаційно-резонасних ефектів, фіксація котрих у нотах майже відсутня.

Мелоритмотип Д є продовженням трансформації інтонації гуцулково-козачкового типу, збагаченої, проте, помірно мелодизованим варіаційним матеріалом (h2h2cis3h2cis3h2cis3g2fis2g2e.2gis2 a2. g2fis2g2a2g2fis2g2fis2e2) у першій половині періоду та діалогічним перегукуванням його зі стрибкоподібними фігураціями від субкварти до тоніки (h2.g2.fis2g2 a2g2fis2a2g2a2g2a2g2a2e2e2.d2h1..d2e2) – у другій, прикінцевій. Модифікація інтонаційного контуру мелотипу відбувається за рахунок мікроальтераційних «зсувів» верхньої квінтової опори (h2) на 1/3 тону з долученням до цих процесів гармонічного звучання відкритої струни (a1/a2; a1/fis2; a1e2). *У мелоритмотипах Д1* та *Д2* обидві тенденції розвиваються, доповнюючись альтераційними обігруваннями верхньої домінанти «ввідними» нотами (eis2) з подальшою їх касацією і характерним низхідним глісандуванням (від h1 – g2) та згадуваним уже трелюванням найхарактерніших скрипкових схоплень першим та другим пальцем з подальшим сповзанням у колоритне звучання відкритої струни (fis2g2fs2g2fis2e2) та ін. *Гармонічний супровід* у зоні розвитку типу Д кумулює тенденцію наростання ритмічних пульсацій у бік ускладнення їх синкопованого характеру та окремо індивідуалізованого ритму. Однак відчуття гармонічної порожнечі в структурі вертикалі це повністю не усуває. *Ладова парадигма* продовжує модуляційну лінію попереднього типу Г, однак, як бачимо, значно ускладнивши й розвинувши його симпліфіковано-констатуючу інтонаційну семантику. *Етнофонічні засоби* теж послідовно дотримуються принципу кумуляції / нагнітання й наповнення фактури твору прийомами як інтонаційно-альтераційного, так і мануально-технічного характеру кульмінаційної розв'язки.

Мелоритмотип Е продовжує тенденцію мелодизації інтонаційного контуру шляхом обігрування тонічної опори широко деташованими шістнадцятками в «зачині» й «розгоні» (g2fis2e2dis2e2fis2 g2a2 g2fis2e2dis2e2fis2) та орнаментальним її розцвічуванням мікромелізматикою (a2h2a2h2a2e2.fis2g2fis2g2a2g2a2g2 a2g2fis2e2fis2e2h1.c2dis2e2..) у другому напівперіоді. Раптова поява *перегри «на міру»* (Пр1) перериває розвиток вклиненням епізодів Д1 та Г1. Як наслідок, варіантність цієї мелопарадигми в епізоді Е1 втрачає широту розмаху деташованої фактури і вдовольняється експонуванням повторності «кульгаючої» стилістики другого напівперіоду, замкнувши на цьому подальший розвиток питомого типу.

На цьому фактично завершується драматургія «боротьби» двох стилістичних напластувань цілої композиції «Николаєвої», які конфліктуючи (а місцями й дифузійно проникаючи одне в одне) творять фантасмагоричну містерію інструментально-етнофонічного дійства, що яскраво демонструє світові неперевершену потенцію міжетнічного інтонаційного взаємозв'язку, яка не розділяє, а – навпаки – об'єднує і цементує обидва, здавалося б, цілком протилежні стилі як способи інтонаційного і, ширше, міжетнічного мислення та спілкування. Звідси, саме від раптового врощення в архітектоніку твору *мелоритмотипу Є*, який у традиції румунів отримав умовну назву «жайворонкового», розпочинається ескалація / нагнітання генамісотонічної мелостилістики, яка через упровадження у свої побудови програмового інтонаційного матеріалу імітує рулади співу жайворонка, чаруючи слухача. Уже з перших звуків «зачину», що базується на синкопованому експонуванні декоративно оспівуваної квінти (a2ais2c3h2) слухач раптово занурюється в «зливу» орієнтальних мікроальтераційних та мікромелізматичних «зрушень» і «зсувів», які в останні століття навіть міцно ввійшли в естетику сценічної естради. Це й «тісні» обігрування верхньої квінти сусідніми тонами (ais2h2c3…ais2h2ais2g2) у «розгоні», і додана до них дрібна мікромелізматика на початку другого на-

півперіоду (a2h2a2h2a2g2g2fis2e2d2 cis3 e2cis3), і ще густіші її сплетіння у другій його половині (d3e3d3e3d3cis3d3cis3h2) та у прикінцевій каденції (ais2h2cis3h2ais 2g2fis2e2dis2fis2e2).

Мінорно-генамісотонічний тип Є5 через споріднений з ним епізод Г5 та коротку перегру Пр. «на міру» 6 (gis2a2gis2a2.) модулює мелічний розвиток у питому тональність A-dur мелотипу А7. З'ява елементів рондальності через певний відрізок часу між своїм попереднім проведенням (матеріал уже розглянутих мелотипів В–Г–Д–Е–Є) дозволяє розглядати мелотип А як основну тему цілої композиції твору. *Гармонічний супровід* епізоду відхилення ладово-інтонаційної парадигми від основної тональності в стихію генамісотонічних марень (епізоди Г, Д, Е, Є зі своїми трансформованими множинами) фіксується транскриптором зі значним рівнем розмаїтості мелоритмічної фактури, оминаючи гармонічне тло вертикалі, що звучить. *Темпово-агогічна парадигматика* цього епізоду поки-що стійко дотримується первинного гуцулкового темпу, ніби відтягуючи «вибух» пришвидшення і приберігаючи його до темпової кульмінації твору. *Етнофонічна палітра* – навпаки – струменить яскравістю орнаменталістики з використанням відкритої струни e2 у сольній партії та дещо більш «затьмареного» тла скрипок, що акомпанують. Штрихова лінія ускладнюється й урізноманітнюється з кожним наступним періодом, з'являються епізоди флажолетної техніки і т. зв. «жайворонкових» вставок. Інтонаційний контур дедалі більше набирає характеру мікроальтераційних аберацій і касаційних зворотів. Гряде лавина характерних діалогічних програмних епізодів за семантичною схемою «запитання»–«відповідь».

Розпочинає цю інструментальну «розмову»-діалог *мелоритмоепізод Ж.* Уже із самого «зачину», а особливо з мікроальтераційно (детоновано на j тона) розмитого його закінчення (fis2g2a2g2a2g2e2) наштовхуємося на відчуття невпевненості семантичного визначення інтонаційної парадигматики даного типу, що в «розгоні» продовжує ескалацію відхилення від тонічної основи на рівні звуженого амбітусу сусідніх із тонікою щаблів та мікроальтераційно детонованої септими (fis2g2a2g2. fis2.d2e2fis2a2..e2fis2.d2a2. e2) і виразно прикінцево-каденційно означеного закінчення періоду (fis2g2a2.. e2fsis2.e2). *Ритмічна парадигма* типу Ж чітко сформована на основі строфіко-ритмічної формули козачка. Вона збережена в усіх чотирьох мотивах двох виразно окреслених інтонаційних блоків діалогічного спрямування – «запитання»–«відповіді». «Козачкове» мислення саме українського кшталту тут простежується на рівнях ритмічної, так і мелічної парадигматики, що кваліфікуємо тут як феномен продовження «боротьби» напливової стихії з автохтонною, яка проникає у сфери «вертикальної» парадигматики мелоритмотипу, а відтак – і всієї композиції. *Ладова парадигма* типу зберігає тональний нахил (e-moll) при порівняно суттєвій зміні мелоритмотипологічних та етнофонічних ознак стилістики й абсолютно стабільній незмінності темпово-агогічної парадигми. *Етнофонічна парадигматика* меліки й гармонічного супроводу дотримується тенденційної симпліфікації фактури й закріплення цитатного тематизму «козачкового діалогу».

Іще стриманішою і стислішою є нижня ланка «вертикальної» системи координат нашої аналізи (ладова, темпово-агогічна й етнофонічна) у *мелоритмотипі З*. Натомість верхня її зона демонструє навдивовижу контрастну видозмінність, що, власне, й дозволяє / змушує констатувати при спільних ознаках «нижчого порядку» окремий мелоритмотип цього епізоду. Зовні ніби лише секвенційно зміщена на тон нижче мелоритмоформула «зачину» (e2fis2g2.e2d2.h1) далі суттєво *різниться від типу «Ж»* не лише інтонаційно, а й теситурно, опускаючи рівень мелодичної лінії аж до нижньої тоніки (h1a1.g1fis1e1). Повтор цієї мелоритмоформули в другому напівперіоді в поєднанні з різкою зміною тембру середніх струн скрипки, що задає тон усій тематикотвірній канві твору, вводять слухача у таємничий світ цілком незвичної для українського скрипкового інструменталізму сфери / аури. Парадоксальність цієї ситуації виглядає ще незвичніше, якщо зважити, що мелоритмоформули українського козачкового мелосу тут збігаються з румунськими дансантно-приспівковими жанрами, а позбавлена генамісотонічних нахилів меліка та козачкова ритміка стають однаково «своїми» як для румунського, так і українсько-

го (гуцульського) мелосу. І не лише для українсько-карпатського, а й для подільського, бессарабського, наддніпрянського також.

Мелоритмотип З1, що вклинюється в побудову широкоформатної композиції «Николаєвої» після одноразово проведених «свіжих» епізодів – *І, Ї, Й, К(Г), К(Г1) та вже експонованих і споріднених – Ж1, Ж2* – відзначений збагаченням фактури солюючої скрипки гармонічним звучанням струн (a1/e2) та трельованої (h1cis2h1cis2) та двічі форшлагованої квінти (ais1h1…cis2h1). *Ладова, темпова* та *етнофонічна парадигми* – без змін. Відтінений від своїх питомих і споріднених *епізодів мелоритмотип З2 екзотичними типами Л, Л1* та *сильно видозміненими Ж3* й *Ж4* розглядуваний тут мелотип демонструє всю доступну для нього філігранність мікромелізматики (e2fis2e2fis2e2fis2 d2cis2 d2 d2cis2) та мікроальтерації (d2cis2 – 1/14), з-понад яких основний кістяк інтонаційного контуру ледь простежується. *Ритмоформула* – майже незмінна, якщо не враховувати її модифікації мікромелізматичними фіоритурами. *Тенденції ладової, темпової, етнофонічної парадигм* і *гармонічних пульсацій супроводу* збережено в характері, властивому для всієї «жайворонкової» зони. На цьому екзотика її румунської стилістики не закінчується, а, сказати б так, лише розпочинається. Проте чисто *«жайворонковим» епізодам* у композиції твору передує не «жайворонкова», а, так би мовити, «проміжна» між нею і «нежайворонковими» стилістика. Найхарактернішими її представниками є мелотипи, що мов метеорити проблискують у космосі яскравих віртуозних епізодів і ґрунтуються на принципі скромного тавтологічного обігрування тоніки найрізномантнішими способами мелодичного варіювання / модифікації.

Це мелоритмотипи І, Ї та Й, що взяли на себе функцію зв'язуючої ланки між українською традицією і румунською екзотикою. *Головний мелоритмотип цієї зони І* чи не найскравіше вказує навіть не на козачкову, а на ще архетиповішу, власне, гопакову українську традицію. Це, зосібна, підтверджує і розширення принципу «діалогічності» з рівня протиставлення формули «запитання»-зачину ((e2d2e2fis2g2fis2e2. d2e2fis2g2) і «відповіді»-«розгону» (e2. d2e2fis2g2fis2 g2a2g2fis2e2h1) до масштабу подібного діалогу на рівні напівперіодів, який ніби узагальнює й підсумовує обидві формули внутрішнього рівня, додаючи весь матеріал другого напівперіоду як «відповідь»-резюме (e2d2e2fis2g2fis2e fis2e2d2e2fis2g2fis g2a2g2fis2e2h1e2h1h1). *Ритміка зазначеного мелотипу* трансформується, залежно від міри варіювання інтонаційного контуру мелодії, у даному разі – мінімально, переважно в бік шістнадцяток, що мелодично обігрують опорні тони тоніки і кварти. Субквартова опора не мелодизується і навіть відзначається збільшеною тривалістю (чвертю) козачкового прикінцевого кадансу, зміцненою, вочевидь, для переконливості форшлагом тієї самої висотності (h1h1). *Парадигми нижнього ряду у вертикалі системи координат* – аналогічно – тематично незмінні.

Мелоритмотип Ї послуговується майже всіма зазначеними мотивами типу І, однак зміненими зонами побудови періоду – формула «зачину» шляхом повтору поширюється на місце формули «розгону», оминувши варіаційний шістнадцятковий епізод і вивівши розвиток форми періоду на інтонацію прикінцевого кадансу. У решті парадигмальних пунктів цей тип є фактично модифікованим типом І.

Революційні зміни наступають у мелоритмотипі Й, який готує перехід до наступної «жайворонкової» навали. Вона розпочинається з прилучення до арсеналу мелоритмоструктури цілої низки нових, іще майже не застосовуваних досі засобів виражальності: застосування гармонічно невластивої тонічній опорності питомої тональності відкритої струни (a1) у всіх, окрім останнього, тактах періоду. Це вносить у структуру всіх позицій *парадигмальної вертикалі* наступні тональні «здвиги», що ніяк не можуть вирватися з настрою мі-мінорної «неволі». Новаційним духом позначена й підкреслена мордентом у «зачині» верхня квінта (a2), додатково відзначені окремим акцентуванням у різних зонах розвитку періоду, що кумулятивно готують через крещендуюче sautle другої скрипки та мелодичну каденційну вставку першої (g2fis2e2d2e2) так довго очікуваний епізод інтонаційно-етнофонічної екзотики.

Починається він із «жайворонкової» перегри *Пр. «на міру» 2*_(a2h2ais2c3h2), що вводить побудову в *мелоритмотип К(Г)*, побудований на інтонаційній основі типу Г. Тут маємо справу з надзвичайно цікавим випадком зрощення двох, з першого погляду, непоєднуваних стихій – кришталево чистої, суворо дотриманої діатоніки давньокарпатського мелосу (h2e3h2c3h2c3h2a2c3h2. a2c3 h2c3h2a2g2fis2a1/e2h2) і надто довільної й по-своєму «модернової» стилістики використання дисонансової гармонії подвійних нот (h2dis3fis2/e3fis2/ h2 dis3fis2/e3 h2cis3fis2c3fis2/h2), що у прикінцевому кадансі приводить до різкого звучання малої секунди у співвідношенні з відкритою першою струною скрипки (fis2|/a2fis2/h2e2|h2d2/a2g2fis2 d2/ e2 d2/e2 d2/e2). *Ритмічна парадигма* періоду піддається серйозним видозмінам, властивим для містечкової культури Румунії та Угорщини (т. зв. «вербункош»): синкопування першої частки такту в «зачині», укорочення кінцівок фрази наприкінці мотивів, синкоповані паузи, «що звучать», тощо. *Гармонічний супровід*, однак, стоїчно не зважає на «революційні» зміни мелічної та ритмічної парадигм, що знову нагадує синдром «загальмованої» реакції на зміни в мелоритміці й виконавській стилістиці. Так само незворушною залишається *темпоагогічна сфера*, послідовно тримаючи визначений із самого початку «Гуцулки» темпоритм. *Етнофонічна парадигматика*, що органічно пов'язана з мелоритмікою та способами її технічного відтворення, зрозуміло, вимушена реагувати на лінію мелоритмотворення як інтонаційно (заниження опорних звуків ладу на 1/6 та 1/5 тона, так і артикуляційно (дрібна мікромелізматика, поява гармонічного звучання відкритих і закритих комплексів «подвійних нот», характерні гліссандоподібні «в'їзди» у відкриті флажолетні зони першої струни та відповідні низхідні «зсуви» цілих мотивів тощо.

Мелоритмотип К(Г)1 іще яскравіше, ніж попередній, застосовує комплекс «жайворонкових» прийомів, зміщуючи їх із зони «розгону» в «зачин» у першому напівперіоді й міняючи місцями – у другому та оригінально «жонглюючи» й маніпулюючи з мікромелізматичними фіоритурами і спрощеними козачковими мелоритмоформулами, що знову повертають козачкову тематику наступних епізодів (Ж1, Ж2, З1), ніби нагадуючи слухачам про рондальний принцип тематичного розвитку композиції.

Цілком нового, ще більш ускладненого вигляду набирає цей розвиток у *мелоритмотипі «Л».* Мелодична лінія тут вибудовується на «діалозі» двох мелотвірних комплексів – стрибкоподібно в «запитанні» (dis1e2e1e2e1e2) та орнаментально мелодизованому (fis2g2fi2g2fis2e2a2g2f is2g2e2) – у «відповідях» обох напівперіодів. Характерно, що прикінцева каденція об'єднує в собі обидва комплекси (e2e2e2e2e2 – pizzicato та g2a2g2fis2 a2g 2fis2fis2e2e2fis2e2dis2e2 – arco), відкриваючи в такий спосіб шлях для розвитку цілої армади діалогічних груп так званих «щипаних» епізодів. *Ритмічна парадигма* природно підпорядковується примхливій лінії мелодичного контуру – строго вісімкова ритміка «запитань» та філігранно розцвічена мікромелізматикою (трелями й мордентами) та поліметричної структури «відповідей», що складаються зі співвідношень пунктированого вісімкового ритму й залігованих та деташованих шістнадцяткових груп, які виводять усю ритмічну побудову на типову чверть козачкової ритмоформули прикінцевого кадансу. *Ладова й темпово-агогічна парадигми* – без змін. Багатство і розмаїтість *етнофонічної палітри* епізоду цілковито підпорядковане конфігурації щойно описаних метаморфоз мелодичного й ритмічного контурів, серед яких найбільш характерними слід відзначити «діалоги» мелоритмофактури в різних теситурних регістрах скрипкового звучання, співвідношення стаккатних і легатних мотивів із широко деташованими та оригінальні перегукування смичкових епізодів із «щипаними» тощо. *У супровідній фактурі* збережено не раз уже відзначувану схильність до «загальмованої» реакції на події в мелоритмоконтурі, що за умов значних його видозмін, виглядає найбільш помітно.

Мело-, ритмо-, ладово-темпова та *етнофонічна парадигматика епізоду Л1* мало-що різниться від попереднього періоду, на відміну від гармонічного супроводу акомпануючих скрипок, який ніби прокинувся від стану «гармонічного зависання», відзначившись незначним рівнем синкопованої пульсації в «зачині»,

«розгоні» та прикінцевому кадансі. Після блискавичного проведення «ностальгійних» мелотипів Ж3, Ж4 та З2 «щипано-смичковий» епізод Пр. «на міру» 3 (виконаний на відкритій струні e2 у постіктовій ритміці щипком з переходом на смичковий матеріал, репетиційно повторюваних нот (a2h2c3h2……. e3…….h2), що відкриває своєрідну «скриньку Пандори» засобів оригінально-концертового типу, які українській традиційній скрипковій традиції майже не властиві. Наступний після цього рондоподібного навернення тематичної стилістики в лоно питомо слов'янської діатоніки, шквал уже аналізованих, хоч і сильно трансформованих, мелотипів орієнтально-генамісотонічного нахилу (Є2, Є3) мелоритмотип М розпочинається з типових для румунських (а віднедавна й для гуцульських) дансантно-коломийкових композицій широкоформатного масштабу вставок «пригравково-програвкового» характеру, виконуваних широко на цілий смичок деташованими чвертями (h1dis2e2gis2fis2dis2e2fis2) «зачину» й «розгону» та дещо подрібнену вісімками його версію (ais2h2dis2fis2d2fis2d2e2.gis2.h1dis2e2.) у другому напівперіоді. Вони в даній контекстуальній ситуацій виконують роль характеру не так «пригравково»-«програвкового» (чи, скажімо, «на міру»), як, радше, функцію самостійного тематичного мелоритмотипу, що не вводить у наступний блок тематичного розвитку, а лише відтіняє обидва контрастно протиставлювані тут типи мелосу (ais2h2dis2fis2d2fis2d2e2.gis2.h1dis2e2.).

Відчутно трансформована версія *мелоритмотипу М1* уже не володіє настільки мітичним настроєм тематичного, а хіба вступно-програвкового характеру. Завдання їх обох не тактично обмежене, а стратегічно перспективне – утвердити «жайворонкові» типи скрипкової мікростилістики як основні чинники творення розробково-«серединної» фактури в її невпинному перманентному русі до репризного повернення довгоочікуваного рефренного мелоритмотипу А7. Саме тут, на межі кульмінаційного накопичення ускладненої «жайворонкової» мікростилістики (Є4, трасформовані типи Г4, З3, Пр. «на міру» 5, Є5, Г5) та з метою уникнення надмірного переобтяження тексту статті заформалізованістю аналітичного матеріалу (який при потребі можна переглянути у відповідних цифрах нотного тексту), маємо утриматися від надмірної деталізації аналітичних викладок парадигматики мелосу й зосередити увагу на більш узагальнених характеристиках тематичного блоку фінальної частини композиції. Ритуально-формальне повернення «серединно-розробкової» стилістики композиції твору в питому тональність та первинно-діатонічну ауру мелоритмотипу А7 починається з модуляційно викладеного вступу-перегри «Пр. «на міру» 6 (gis2a2 gis2a2.), на який уже вкотре традиційно майже ніяк не зреагував гармонічний супровід. Натомість на раптову модуляцію (на тон вище) гармонічний супровід відгукнувся уже в другому такті коломийкового періоду. Останній феномен доводиться пояснювати щонайменше активізацією уваги вторувальних партій унаслідок відчуття неминучої необхідності настання довгоочікуваного фіналу.

Це, мітично наперед запрограмо́ване у свідомості народних музи́к-професіоналів, відчуття виникає одразу по перегрі *«Пр. «на міру» 6 другим,* після *К(Г) мелоритмотипом Н(З).* Саме він уперше посутньо порушує темпово-агогічний «спокій» руху в усіх чинниках формотворення (poco a poco accelerando), що нагнітає настрій розвитку й у решті зон парадигмальної вертикалі – ладово-інтонаційній, темпово-агогічній, етнофонічній. *Мелічна парадигма* цього унікального періоду, зосібна, будується на скерцозному тавтологічному проведенні теми козачкової мелоритмоформули «зачину» періоду (fis2g2e2.d2cis2.cis2h1 cis2h1h1), подвійне повторення «розгону» якого (//:e2.fis2g2fis2e2d2cis2.h1e2://) порушує квадратність першого напівперіоду. Другий напівперіод, навпаки, вкорочено, позбавлено «відповіді» (d1fis2d1e2cis2e2d1/a1e2d1fis2d1a2) і замінено одним тактом прикінцевої каденції (cis2.h1cis2h1cis2h1a1). Так, *ритмічна парадигматика* тут повертається до мусованого нагнітання подрібненої козачково-«діалогічної» ритміки з вісімково-шістнадцяткових фігурацій, а *ладова* – до бітональних невизначеностей між попередніми мі-мінорними та ре-мажорними відхиленнями від задекларованого тут ля-мажору. *Темпова* ескалація продовжується в згаданому режимі поступового пришвид-

шення темпу poco a poco accelerando, а етнофонічна стабільно демонструє «діалогічні» «передирки» легатно-деташованих «запитань» зі стаккатними «відповідями» впродовж усього періоду, завершеними характерним «підсумком» густо насиченої трелі в прикінцевій каденції. Посутньо активізується і *парадигматика супровідної фактури* твору, відтворена у вигляді контрапунктуючих пульсацій умовно визначених «втори» і «баса».

Серед усіх *варіантів типу Н(З)* своїми найвіддаленішими ознаками всього парадигмального ряду помітно вирізняється *мелоритмотип Н(З)1.* Його мелічна парадигма мало-що дотримується мелодичного питомого контуру в «зачині» (e2fis2g2fise2d2d2cis2.h1a2.), вдаючись навіть до касації ввідного тону (g2) і ставлячи в такий спосіб під сумнів саму тоніку, наполегливо експоновану у фіналісі періоду (//:d2e2g2fis2g2fis2 d2cis2d2cis2a2://d2e2g2fis2g2fis2 d2cis2d2cis2a2 d2e2g2fis2g2fis2 d2d1// d2a1.). *Ритмічна парадигма* теж відмовляється від здрібніло-козачкової ритмолексики, вочевидь, через необхідність виокремлення касаційної інтонації ввідного тону g2 трельованими чвертками в «зачинах» кожного двотактного мотиву. Про *тенденцію ладовості* все вже сказано в аналізі мелічної парадигми, а *темпоагогіка* тут послідовно дотримується режиму поступового пришвидшення. Натомість *етнофонічна_парадигматика* демонструє властиву для скерцозного «діалогу» розмаїтість мікромелізматики та згадувану вже стилістику співвідношення легатної штрихової лексики зі стаккатною в середині побудов та прикінцевих козачкових ритмоформул – у кадансах. *Гармонічна педаль супроводу* не відзначається якимись особливими характерностями, принаймні у плані відмін із варіантами даного мелоритмотипу.

Мелічна парадигма варіанта Н(З)2 видозмінює мелодичний контур тавтологічними групами обігрування натуральної септими g2 (g2fi2e2cis2.h1.cis2d2cis2) форшлагованими фігураціями верхніх тонів, що наближає семантику меліки періоду до стилістичної лексики характеру «на міру». З цього моменту отримуємо цікавий прецедент мелорозвитку, при якому *програвково-пригравково-вступний характер «на міру»* починає превалювати над основним – тематично-інтонаційним. Власне, ця мінливість парадигмального руху й переводить його на дійсно «перехідовий» тип перегри. Скажімо, якщо *конфігурація інтонаційного контуру типу «Пр. 4»*, перша половина якого будується на принципі *репетиційно-тавтологічного* повторення домінантового й тонічного тонів (dis2e2X14+e2X17), то в другій спостерігаємо інший принцип тавтологічної кумуляції характеру «на міру» – *мотивно-тавтологічний* (d2dis2fis2e2dis2e2 fis2e2d2h1a1.+h1a1g1h1 – cadenca). Істотно, що в *гармонічному супроводі акомпанементу* подібні революційні зміни ладово-інтонаційної та ритмічної парадигм теж, нарешті, викликають бурхливу реакцію аж до комплексів подвійних нот у партії скрипкового «баса» (a/d1.a/c1a/ cis1 і т. п.).

«Переходові» мотивно-тавтологічні епізоди перегр «на міру» неминуче приводять до утвердження чисто тематичних цілих періодів, вибудуваних у цьому характері, яскравим прикладом якого є *мелоритмотип О.* Якщо в уже експонованому мелоритмотипі М ми маємо справу з іще не до кінця сформованим тематичним епізодом, то мелотип О (a2h2cis3d3cis3h 2cis3e3a2h2cis3d3cis3h2a2e2), з типовими для подібних перегр прикінцево-увідними кадансами (h1.a1.) та із його *варіантом О1*, аж ніяк не можемо назвати «програвково»-«ригравковим», оскільки тематична структура цілісного періоду тут виглядає цілком самостійною й семантично викінченою. До того ж завершеною настільки, що провокує започаткований тут тематизм не лише до мелодичного, а й до модуляційного новотворення в *мелотипі О2*,_однак експонованому вже тут у тональності домінанти (e2fis2gis2fis2g 2fis2e2dis2e2dis2.fis2e2.fis2g2fis2g2fis2d is2e2dis2e2dis2e2dis2cis2h1a1gis1h1e3a1). Цей принцип формотворення творів великої форми біфункційно містить у собі як вступно-програвкову, так і самостійну мело-ритмо-ладово-етнофонічну тематичну семантику.

Семантично-інтонаційне наповнення *мелічної побудови мелоритмотипу П* далі кумулятивно розвиває настрій орнаментально-варіаційного стилю (a1h1cis2d 2cisd2cis2d2cis2h1 cis2d2cis2d2cis2a1h1cis2 d2) з незмінною для цього типу ввідною каденцією (h1a1), яка в розвитковій части-

ні варіюється вже на рівні зі стилістикою даного періоду (П – a2..a1/e2; П1 – a2a1..; П2 – a2..; П3 – a2..e2). *Ритмопарадигматика періоду* дотримується традиційного вже для всієї композиції «Николаєвої» принципу діалогічного протиставлення / поєднання типових козачкових ритмоформул (чи не спільних для румунсько-української дансантної ритмостилістики?) з характерним вкороченням другої вісімки наприкінці мало не кожного мотиву (а фрази / речення й поготів!) та блискучого шістнадцяткового прориву / «вибуху» в усіх передкаденційних тактах. *Ладова й темпова парадигматика* – без змін. *Етнофонічна парадигма*, окрім вказаної мікромелізматики, позначена ще й не менш мікроскопічними мікроальтераційними відхиленнями (на 1/7, 1/5, 1/6, j тона) та супервіртуозно відартикульованими форшлагованими вісімковими мотивами в характері штриха marcato. Фактура вертикалі гармонічного однорідного скрипкового супроводу й далі послідовно вирішується транскриптором без «подвійних нот», а в цьому випадку – ще й додатково ритмічно індивідуалізовано в порядку пунктиризованої та перманентно пульсуючої подрібненої шістнадцяткової ритміки.

Стилістика *мелоритмоформули типу Р* сповідує схожі з попереднім засади мелоритмотворення. Зміна принципу формування типу тут стосується не так самої мелодичної лінії інтонаційного контуру, як радше конфігурації її проведення. Спадний рух мелодії від сексти до тоніки в першому напівперіоді побудови (fis2g2fis2 g2fis2g2fis2e2 d2cis2h1) у другому видозмінено шляхом переміни місцями варіативного матеріалу передкаденційного такту (h1cis2 h1cis2d2cis2h1a1) з передкаденційної зони в зону «розгону» другого напівперіоду, унаслідок чого каденція в першому (cis2.g1a1.) отримала дещо спрощений вигляд (cis2a1……). *Конфігурація ритмоконтуру* характерна для неодноразово вже описуваної парадигми козачкових епізодів. *Ладова, темпова, етнофонічна парадигматика* та *тенденції гармонічного супроводу* – без особливих змін.

Мелоритмотип Р1, попри численні видозміни мелоритмоконтуру і навіть ладово-інтонаційної парадигми, пов'язані з касацією ввідної септими (fis2g2fis2g2fis2 g2fis2 d2c2h1a1h1a1h1c2d2c2h1a1) у «зачині» та переконливого мусування цієї модуляційної поспівки в «розгоні» обох напівперіодів (d2c2a2 d2c2h1a1 d2c2h1g1a1.) залишає за собою ознаки спільної парадигматики, особливо в половинно- та прикінцево-каденційних зонах (d2c2a2.. e1a1..). *Ладова парадигма* різко змодулювала в нахил натурального мажору, а *темпова* й *етнофонічна* – залишилися майже без змін. *У гармонічному супроводі* транскриптор спостеріг значну активізацію лінії «баса» шляхом подрібнення фактури шістнадцятковими фігураціями та елементами пунктирування за рахунок не ноти, а паузи.

Структура мелоритмотипу С радикально змінює підходи до мело-, ритмо- та фактуротворення. Так, уже в «зачині» бачимо кардинальну заміну його козачкового типу (h1e2fis2gis2fis2e2) на низку репетиційно проведених шістнадцяткових тирад явно ескалаційної фактури в гармонічному й одинарному схопленнях (h1/dis2……. та e2….fis2gis2fi2e2), яка після модуляційного кадансу (e2dis2e2dis2e2dis2c2h1c2h1c2) тут же ж так само радикально «дрейфує» назад у питому зону значно спокійнішої козачкової мелоритмостилістики другого напівперіоду (a2.a2h2e2a2. h2a2e2 a2. a2d3e2 h2a2e2.). *Ладова парадигматика* цього епізоду із зони «дрейфу» вступає в стосунки біпланово-модуляційних відхилень у середині фактури періоду (відновлення прав увідного тону gis2, введення квазіввідного гармонічного епізоду h1/dis2 і, нарешті, касація мажорної терції cis2 на c2 з негайним поверненням у питомі пенати рідного Ля-мажору. Рідного, до речі, мало не для всієї композиції «Николаєвої». Дійсно, попри усілякі застереження, як тут не заговориш про форму «народної симфонії»? *Етнофонічна парадигма*, крім уже вказаних неординарностей, загалом дотримується звичної схеми «спокою». Як рівно ж спокійною залишається і фактура гармонічного супроводу.

Після чергового й одного з найостанніших варіантів *рефрену А8*, варійованому не у вигляді модуляції в цілком іншу й досить віддалену від основної тональність (наприклад, як A7 в іонійський мажор з натурально високою септимою), а таки у свою питому, що превалює в усіх решту варіантах, з низьким сьомим щаблем (g). Варіативність *мелоритмічного контуру*

першого напівперіоду відбувається ніби за інерцією нагнітання засобів музичної виразності, а передовсім розігрування його блискуче артикульованими шістнадцятками (e2fis2g2fis2e2…fis2g2a2g2fis2e2.. fis2g2a2g2fis2e2) та екзотично змодульованим хроматизованим напівкадансом (e2dis2c2h1c2h1), що органічно вводить ладово-інтонаційну побудову в природне лоно превалюючої тональності A-dur (fis1a1h1.a2gis1a1gis121a1gis1h1a1.a1/e2.). *Ритмічна парадигма* першого напівперіоду вирішується головно за рахунок уже згаданих шістнадцяток, а другого – шляхом типової ритмостилістики для розгінних зон козачка. *Ладово-інтонаційні тенденції* епізоду вже охарактеризовані в мелічній парадигмі. Темпова – без змін. *Етнофонічна парадигма* першого напівперіоду підпорядковується іскрометній артикуляції описаних шістнадцяток, а другого – навпаки – «заспокійливому» характерові фактури лагідно-серединних зон швидкого козачка / гуцулки. *Гармонічний супровід* знову «лихоманить» комплементарно-заповнюючими та пунктиризованими пульсаціями за цілковитою відсутністю гармонічно-вертикального їх відтворення в нотному тексті.

Версія мелоритмотипу C1 досить оригінально модифікує зону другого такту «зачину» шляхом підняття двозвучної вісімкової тиради рівно на терцієвий рівень вище (e2 a2g2fis2e2d2/fis2…). Решта зон періоду в мелічній, ладовій та темповій парадигмах – незмінні. Натомість ритміка тут демонструє досить розмаїтий спектр ритмоутворень – від типових для козачка / гуцулки співвідношень зачинкових та фіналісних чвертей з вісімковими й шістнадцятковими зворотами до екстраординарних тріольних та синкопованих передкадансових рефлексій. Якщо до цього додати, що останні додатково акцентуються ще й характерними *етнофонічними прийомами* (одинарними форшлагами, трелюванням головної ноти синкопованого ритму тощо), то картина розвитку мелоритмотипу C в цьому його варіанті виглядає доволі таки своєрідно. *Пульсації гармонічного супроводу* знову повертаються у звичну для себе «заспокійливу» зону «лагідного» акомпанементу.

Мелічна парадигма першого напівперіоду варіанта *мелотипу A9* майже буквально дорівнює A8. У другому напівперіоді, щоправда, з'являються елементи хроматизації інтонаційного контуру (fis1a1.h1.a 12 gis1a1gis1a1 e1a1e1a1e1aise1h1) та «космічного» вистрибу з теситури відкритої струни через флажолетне e3 третьої октави й повернення назад у зону природної скрипкової фактури (a1e3a1.), але на загальну настроєвість і парадигматичну структуру основного, хоч і дещо видозміненого проміжними мелоритмотиповими формулами рефрену, це майже не вплинуло. *Параметри решти парадигм* та особливостей супроводу теж майже цілком збігаються з A8. *Варіант мелоритмотипу C2*, що прямує просто за рондальним поверненням рефренних форм A8-A9, у мелічній парадигмі в основному дорівнює питомому мелотипу C, а дрібні видозміни ритмоконтуру та інерційне синкопування передкадансової ритмофомули, як і певні мікроальтераційні епізоди в етнофонічній зоні розгляду та гармонічному супроводі, суттєво не впливають на процес видозмінення даного мелоритмотипу.

І тут цілком несподівано в мажорно-архетипову основу фіналу «Николаєвої» (якщо не зважати на вже проаналізовану зону мі-мінорних епізодів серединно-розробкової частини композиції), могутньо вривається *ре-мінорний мелоритмотип T*. Зберігаючи за собою пригравково-програвкову схожість (а значить, і парадигматично-типологічну функцію!) з типом M та іншими спорідненими мелотипами програвкової стилістики, він навіть у досить суттєво видозміненому вигляді основної мелоритмоформули, що фактично в характері «на міру» повторюється в обох напівперіодах епізоду (d1/d2fis2e2fis2e2fi2e2 d2fis2a2 d1/a1 fis2e2fis2e2fi2e2), досягає своєї біпланової мети – виконувати одночасно функцію тематичного й програвково-пригравкового («на міру») епізоду. Як і у випадках із іншими подібними ефемерно-екзотичними періодами, ця стилетворна стилістика подальшого тематичного розвитку не отримала. Така вже природа, вочевидь, стилепобудови перегр «на міру» в побудові великоформатних традиційних інструментальних полотен – раптово виникати й одразу ж зникати, провокуючи не «власний» тематичний розвиток, а виникнення багатьох інших, цікавіших і тематично важливіших для загальної архітектоніки твору-гіганта, мелоритмотипів.

Подібна доля й у наступного *біпланового мелоритмотипу У*. Однак тут семантико-тематична конфігурація мелоритмоконтуру значно контрастніше і якось «мелодичніше» розіграна в «зачині» (g2a2g2a1g2 fis2e2fis2e2) та «розгоні» (d2e2d2e2gis2) й по-різному підсумована в серединній (d2e2d2d1/a1d1) та прикінцевій (d2e2d2 d1/a1) каденціях. Тут фактура другої скрипки акомпанементу спромоглася, як показує транскрипція, на власний контрапунктично визначений мелодичний рух (//:a1.d1.gis1h1.a://), що спровокував ефект бітонального кластерного нашарування вертикалі на чітко тонально (генамісотонічно) виражену горизонталь мелодії провідної скрипки.

Що далі – то більше і глибше. Наступний *епізод Ф* у своєму експозиційному варіанті мелоритмічно, принаймні в «зачині» (h2d3c3h2c3h2 g2. h2d3c3h2c3h2 a2f2) та особливо в другому напівперіоді (d2e2d2e2e2 d2.a1.c2d2a1) і навіть ладово (касація низької сексти в експозиції з поверненням у типову субквартову каденцію) визначений ніби досить просто.

Утім, уже в *епізоді Ф1* ця зовнішня простота наповнюється, крім названих ладово-тональних відхилень «зачину», ще й мусованими «сканзіями» рецитаційних вісімок на опорі натуральної кварти, підтриманих, до речі, активними октавними дублюваннями супроводу другої скрипки. А в другому напівперіоді отримуємо ще більш несподіваний тематичний розвиток, який, «відповідаючи» на «запитання» зачину армадою нових конфігурацій інтонаційного контуру (d3e3d3 cis3e3d3-vibr-d3.), позначений у перед- і прикіневій каденції ще й відчутними позатональними альтераціями мелоконтуру (fis3a2h2. cis3e3d3.cis3d3a2). Останній інфлюс інтонаційної «інтервенції» можна цілком віднести тут до межової характеристики двох прерогатив цього переходового мелотипу – від характеру «на міру» до інфантильного тематизму. Супровід у таких екстремальних умовах атонального хаосу, як правило, розгублюється й «зависає» чи й просто вибірково паузує, демонструючи в такий спосіб свій «протест» у пошуку нових засобів акомпануючої фактури, намагаючись будь-що зберегти принаймні поступову кумулятивність повільного наростання темпу.

У мелоритмотипі Ф2 картина кардинально змінюється. Агресія другого напівперіоду попереднього мелотипу з прикінцевої зони тут органічно переливається одразу в «зачин» (h2d3d3c3h2c3h2 d2/g2g2 h2d3d3c3d3h2 h2a2f2e2f2e2) і навпаки – дещо вщухає наприкінці періоду (d2d1/a1f2e2f2 a1d2.gis1a1..c2d2a1.). *Супровід* тут уже «оговтався» і вловив тимчасово згублену гармонічну схему традиційного скрипкового «гуцульського» мінору, спонукаючи всіма йому доступними засобами акомпанементу (включно із грою на відкритих струнах – d1/a1) повернути ритмомелодичну лінію в питоме русло «рідної» гуцульської генамісотоніки. Однак провідний музика вирішив інакше і повів розвиток мелічної парадигми цього чи не найодіознішого мелоритмотипу далі – у ще густіші хащі *інтонаційної трансформації* (порівняймо мелоритмотипи Ф2=Ф3).

«Умиротворення» цієї внутрішньотипологічної «боротьби» наступає лише у *мелоритмотипі Ф4*, де трансформаційний процес, увімкнувши всі ресурси парадигматичного розвитку (зміна нормативної ритміки «зачину» на тріольну, повернення її синкопованості в розгінно-каденційній зоні та відновлення типової субквартовості в прикінцевому кадансі), ніби дослухавшись до наполягання супровідної групи, знову повертається в рідні пенати питомого ре-мінору. І то так несподівано, що *супровід* (уже вкотре) знову на це належно відреагувати не встиг.

Така суперечлива «поведінка» вертикально розташованих функцій мелодії і супроводу, безумовно, пояснюється природністю й усністю / неписемністю процесу творення, розвитку та споглядання / сприйняття, який у фольклорі, згідно з відомою формулою Шеннона, на відміну від композиторсько-філармонійної практики, відбувається одночасно в одній особі. Незважаючи на те, що тут виконавців-творців троє, інститут кровнодинастійного походження та багаторічної імпровізаційної практики зводить індивідуальні імпровізаційні різниці лише парадигмального спектру імпровізаційного дійства до крайньої межі / похибки, за якою органіка згаданої формули руйнується або й щезає цілком. Традиційно-творчий альянс рідних братів Прилипчанів, як бачимо, філігранно балансуючи на краю цієї можливості /неможливості схибити, досягає дивовижного відчуття

«ліктя» брата / партнера. А відтак, і стилево й художньо бездоганного результату.

Мелоритмотип X, облишивши всі трансформаційні ігрища між пригравково-програвковою та, власне, тематичною стилістикою, нарешті, викермовує в русло, як з'ясувалося, так довго бажаної теми виразно генамісотонічного спрямування. Лише раз спіткнувшись у зоні розгону об касаційно зачеплену верхню сексту (a1. f2.e2.d2 g2a2g2a2g2 g2h2.a2), мелоритмоконтур різко повертає в стихію півторасекундовості в половинному кадансі (gis2. f2e2f2e2f2e2d2) та субквартових констатацій (d2.e2..d2a1 d2a1 cis2d2f2e2a1d2a1.) прикінцевої каденції. *Ритмічна парадигма* теж навертається у звичну новочасну гуцулкову вісімково-шістнадцяткову стилістику, *темпова* продовжує пильнувати поступове пришвидшення, а *ладова* та *етнофонічна* всіма засобами декларує «перемогу» улюбленої генамісотоніки. *Супровід*, нарешті, відновив свої комплементарні функції постіктового акомпанементу та іктового «баса» – розпочалася зона «тріумфу» ласне «гуцульського» мінорного півторасекундового гуцулково-коломийкового мелосу.

Наступний *варіант мелоритмотипу X1* фактично майже «нота в ноту» повторює мелоритмоформулу типу X, закріплюючи генамісотонічні нахили перед тим, як змодулювати в мажорний ладовий простір фіналу всієї композиції. Ні подрібнена шістнадцятками генамісотонічна схема половинного кадансу (gis2.. f2e2f2e2f2e2d2), ані маркатно й синкоповано виокремлені та форшлагами підкреслені характерні гуцулково-козачкові субквартові мелоритмоформули не спроможні були перестерегти фінальної експозиції мелоритмотипів, час котрих уже наступив!

Розпочинається зона фіналу Домажорним зачином *мелоритмотипу Ц* (c2h1c2d2e2c2..h1c2d2e2 c2h1c2d2e2 c2. a1e2f2e2f2e2d2), що в другому напівперіоді плавно трансформується в попередній ре-мінор (d2.e2a1d2.a1d2.f2e2a1d2a1) з єдиним раптово модулюючим у попередню тональність двозвуччям (c2/e2), що щипком довершує цілком ре-мінорний каданс. *Ритміка* – гуцулково-коломийова (вісімки з шістнадцяткими та чверткові закінчення), за винятком єдиного синкопово викладеного такту в середині «розгону». *Ладова парадигма* – співвідношення C-dur – d-moll – характерна для переважної більшості фінальних частин широкоформатних гуцулкових композицій у різних субрегіональних зонах Гуцульщини. Це – ніби своєрідна емблема всього регіону, що проникла, як бачимо, навіть на найкрайніші, найвіддаленіші від метрополії, осередки ареалу поширення характеристичних ознак гуцульського музичного діалекту від, власне, гуцульсько-покутської аж до буковинської та мараморoської зон його поширення. Бойківсько-, опільсько-, західноподільсько-бессарабські пограниччя значно слабше позначені цими характерними ознаками новітніх форм гуцульської мелоритмостилістики, які фактично виразно збігаються з ареалом активного їх побутування із зонами поширення генамісотонічних нахилів на всьому обширі галицької, закарпатсько-мараморoської та буковинсько-бессарабської зон побутування гуцульського мелосу.

Загалом, *мелоритмотип Ц* разом з його менш *трансформованими варіантами Ц1* і навіть частково варійованим типом Ц2 своєю *мелоритмічною* та *етнофонічною побудовою* дуже нагадують типологію рефренних епізодів «А», що дозволяє говорити не лише про ознаки рондальності, але й певні зародкові елементи «сонатного» формотворення. Щоправда, ця своєрідна «сонатність», не встигнувши сформуватись, одразу ж розбивається об стихійну лавину віддалених ладово-інтонаційних нахилів (A-dur – C-dur) оригінальних народних способів модуляційних зрушень і тональних відхилень, що нерідко межують із проявами цілком атональної мелоструктури.

Такою густо усіяною хроматизованими фігураціями модуляційного характеру є, зосібна, половинно-каденційна зона *типу Ц2*_(c2.h1c2d2e2fis2g2f2e2f2e2e2d2), що в мелоритмотипі Ц3 раптом стає «зачином» і постулюється впродовж усього першого напівперіоду аж до тональної розв'язки в традиційний ре-мінор. Описана мелоритмотвірна структура у співвідношенні зі щоразу іншими мікро-, мелізматично- й альтераційними та чисто етнофонічними прийомами штрихово-артикуляційної техніки кумулятивно нагнітають настрій фіналу, що наближається. Істотно, що акомпануюча група не забарилася зцементувати цей результат ме-

лотворення традиційними вкрапленнями яскраво вираженого звучання відкритих струн (d1/a1).

Артикуляційно й мелічно схожий із типом Б поточний *мелоритмотип Ч* далі своєї репетиційно-кумулятивної семантики (a2//:g2e2gf2.g2://g2e2gf2.g2f2e2f2g2a2a1) не розвинув, вочевидь, перейнявши на себе функцію закріплення / зміцнення не розвиткової, а, врешті-решт, фінальної ре-мінорної мелоритмостиліс-тики (a2a2g2e2 f2e2f2g2.f2e2d2f2e2d2a1.d1..a1). Процес кумулятивного повторення основного мелоритмомотиву так захопив провідного музи́ку, що йому у квадраті періоду не вистачило буквально однієї частки такту (яку довелося додати поза логікою традиційно «квадратової структури»). Якби заслугою мелотипу Ч була лише ця функція, то його, безсумнівно, вартувало було б виокремити в число важливих епізодів / періодів в архітектурі величної будівлі «Николаєвої».

Власне, чи не найголовнішим висліодом цієї функції стало навернення до модуляційно видозмінених «рефреноподібних» *епізодів А9–А10*, де мотиви мелоритмоформул попередніх періодів (a2g2e2g2f2e2f2gis2) + (a2gis2f2e2a2gis2 f2e2f2e2f2gis2) + (a2gis2f2e2f2e2d2c2d2.a1) дивовижно перегукуються з головною мелоритмоформулою А Вступу та з намаганням скрипаля-соліста віднайти вихідну тоніку фінальної тональності (d2.a1). Однак і ці прагнення наближення тоніки, навіть за підтримки гармонічного супроводу акомпанементу, не привели до очікуваного висліду. Без раптової модуляції у двох останніх фінальних тематичних епізодах Ш(У) і Щ таки не обійшлося.

Передфінальний мелоритмотип Ш(У) у стилі brilliante феєрично вривається у товщу фактури твору, переконливо і впевнено претендуючи на право завершення композиції XX ст., що водночас має явити світові феномен етностильової злуки й технічної довершеності. Густо пересипаний мікроальтерованою мікромелізматикою «зачин» періоду (g2as2g2as2g2) через тавтологічно повторюваний мотив формули «розгону» (f2e2f2e2g2f2.e2.d2e2g2) вводить мелодію фіналу в так само блискуче відартикульовану формулу половинної каденції (f2e2f2ed2a1). Лише кількома нотками видозмінений мелоритмоконтур констатує й закріплює право саме цього мелоритмотипу на домінуючу силу творення фінальної частини композиції.

«Зачин» епізоду Ш(У)1, підкинувши декілька додаткових мікромелізматичних «іскринок» у багаття (g2 as2g2as2g2e2), що палахкотить уже на межі всіх скрижалей системи координат парадигматичної вертикалі (мелічної, ритмічної, метричної, ладової, темпово-агогічної та етнофонічної) і дещо мікромелізматично доповнивши формули «розгону» (f2e2f2e2.g2f2e2.d2e2g2) та половинної каденції (f2e2f2e2e2a1) усіма засобами тієї самої вертикалі, включно з контрапунктичними протиставленнями гармонічного супроводу, що двічі повторюються в кожному з напівперіодів (a1h1.gis1a1e1.g1f1e1…), упевнено вводить побудову в «переможну» стилістику до-мажорного фіналу.

Розпочинається *фінальний епізод Щ* з іскрометного sforzando атонального звука as у наднизькій теситурі провідної скрипки, що тут же феєрично переходить у зону до-мажорного «зачину» (c2.d2c2h1c2d2c2g1), який розвивається в «розгоні» (c2h1c2..d2e), підводячи побудову цього характерного для всіх гуцульських широкоформатних інструментально-танцювальних гуцулкових феєрій під блискавичний мотив згадуваної вже легендарної техніки «гри за підставкою» (f2e2f2e2f2e). Так екзотично і надзвичайно віртуозно «інкрустований» перший такт другого напівперіоду далі переводить процес нагнітання фактури з мелічної (домажорної) парадигматики в зону етнофонічних засобів розвитку форми: дрібні трелі ненормативної ритміки, маркування вісімок (d2.e2a1), синкопування «розгінного» епізоду (d2.a1), мікроальтераційні (d2.e2a1), форшлаговані підкреслення характерних нот (cis2d2a1) прикінцевого кадансу фінального ре-мінору тощо.

Група однорідного скрипкового акомпанементу після першого такту паузи у відповідь на екзотичне атонально-позатеситурне sforzando, полишивши звичну для себе практику тривалого «зависання» / запізнілої реакції на радикальні зміни мелоритмоконтура провідної партії, цього разу напрочуд виразно й рішуче долучилася до підтримки до-мажорного супроводу першого напівперіоду та ре-мінорного – другого. Нарешті, став реально відчутним фінал!

Цю історичну для даної феноменально позначеної композиції місію довелося виконати мелоритмічному епізоду Щ1. Саме він органічно примирив у своїй структурно-типологічній (парадигматичній) побудові дві, здавалося б, цілком інтонаційно й стилістично протилежні стильові парадигми всього балкано-татро-карпатського гірського масиву – слов'янсько-українську мажоро-мінорну діатоніку та орієнтально-румунсько-угорську мінорну генамісотоніку – і вивів їх безкомпромісну «боротьбу» за панування на українських просторах Полонинського хребта на стезю історичного співіснування та остаточного діатонічного мажоро-мінорного фіналу. Майстерно й філігранно модифікувавши мелоформулу «розгону» (c2h1c2d2c2e2fis2 g2a2g2f2f 2e2f2e2f2e2d2) історично слов'янської діатонічно-мажорної зони і ще гостріше, ніж у попередньому епізоді, відартикулювавши характерно синкоповані й субквартово позначені мелоритмоформули прикінцевої каденції (d2.e2a1d2.a1 d2a1e2a1 d2a1.) не менш історично гуцульського натурального мінору, геніальні брати Прилипчани нота за нотою, ритмічний зворот за зворотом упевнено скерували композицію «Николаєвої» в питоме лоно своєї історично сформованої буковинсько-гуцульської скрипково-інструментальної традиційної практики. З інших способів радикалізації та максимального загострення емоційного й фактурного загострення всього вертикально-парадигмального спектру передфінального періоду варто також відзначити контрапунктуючі хроматизовані «спалахи» другої скрипки (e1c1e1gis1a1gisg1) та їх касацію / навернення в автохтонне русло питомо рідної діатоніки (a1d1.a1.a1d1/ a1) на тлі незворушно стабільного іктово-остинатного «баса». Таке перебирання на себе функції «боротьби» діаметрально протилежних інтонаційно-стильових парадигм від природного її носія – провідної скрипки – виглядає глибоко органічним і знаковим. У народній музично-інструментальній практиці поділ на провідні й супровідні партії вельми умовний і, як правило, завжди демонструє глибину та міцність «сплаву» інтонаційно-ритмічної горизонталі з гармонічно-акордовою вертикаллю.

Кожен такт так довго очікуваної *Коди*, ніби прагнучи виокремитись у щільній архітектоніці музичної драматургії цього направду непересічного витвору народного генія фактично являє собою калейдоскопічну «антологію» найголовніших *архетипових мелоритмотипів* (a1g2f2.e2.d2 g2a2g2. –g2h2..a2 –gis2. f2e2f2e2f2e2d2 –d2a1e2a1 –d2.a1) та *парадигматично-виконавських прийомів композиції* (каскад широкодеташованих стрибкоподібно-спадних мелоритмозворотів, співвідношень форшлагів зі зліґованим гострим staccato, мікроскопічно відтвореним детонаційним альтеруванням характерної інтерваліки, демонстрацією подрібненої мікромелізматики й не менш гостро й витончено артикульованої штрихової техніки marcato і staccato тощо). Академічній скрипковій техніці на подібний спосіб і рівень філігранності й глибини проникнення в семантично-технологічну товщу скрипкової фактури годі й сподіватися. Досить тут лише констатувати, що за майже 30-річну практику спроб сягнути рівня цієї глибини й віртуозності студентами-реконструкторами, випускниками Київської консерваторії, це вдалося, як засвідчив сам метр української етноорганології та батько-автор запису цієї безсмертної композиції Ігор Маціївський, лише одному – Сергієві Охрімчуку.

Починається Кода архетиповим і характерним для всієї України мелоритмозворотом висхідного руху мелодії від так само архетипової для українців субкварти до верхньої тоніки (a2.h2cis2), а відтак аж до верхньої тоніки (d3a2h2a2), що зовсім неочікувано завершується традиційно академічною мажорною, т. зв. «бахівською терцією»! Ця терція, що отримала свою назву від імені геніального німця Й.-С. Баха, а в жодній традиційній культурі практичного застосування, здається, не отримала, раптом символічно зустрілася з народним генієм аж саме в гуцульській Путилі, засвідчивши самій традиції і цілому світові, що міжстилеві і навіть політично-історичні перепони не знають ні кордонів, ні меж. Цей останній акорд направду таки геніальної «Николаєвої», що «тривалим відлунням звукових обертонів у розсіяно-акустичному просторі» (ремарка транскриптора), підсилений реверберацією купольних зводів / склепінь безсмертного творіння ще одного геніального українця – архітектора козацького бароко Григоровича-Барського – автора-будівничого ще не висвяченої на

час цього історичного запису Покровської церкви на київському Подолі, переконливо символізує всю велич і непересічну музичну здібність народу, «якого правди сила ніким звойована ще не була!». Додамо, і ніколи переможеною не буде! Бо народ, який володіє такою могутньою традицією, котрої його чисельним ворогам і недругам не вдалося здолати впродовж тисячоліть, нікому й ніколи перемогти не вдасться! Бо дух його гартує, окрім Божої правди й ласки, ще й саме ця геніальна музика, що, немов молитва до Бога в церкві й поза нею, береже і зміцнює волю до вічної боротьби за свою Гідність, Правду і Волю!

Висновки. Виходячи з методологічної засади, згідно з якою специфіка і сутність кожного явища світобудови, природи й духовного життя людини визначається структурним наповненням його змісту / сутності й форми, аналітичний розгляд описаного щойно феномену структурно-типологічної будови великої традиційно-музичної форми – однорідної скрипкової гуртово-ансамблевої гри «Николаєвої» гуцульських народних музик-професіоналів братів Прилипчанів – містить у собі такі основоположні логічні висліди:

1. Історично вже дещо віддалені від сьогодення факти віднайдення Ігорем Маціївським (70-ті рр. минулого сторіччя) та запису на цифрову (Digital) плівку на студії Українсько-канадського спільного підприємства «Кобза» (1991) феноменального явища української традиційної культури – «Николаєвої» – широкоформатної композиції, створеної колективним генієм гуцульської традиції на межі професіоналізму народного і його техніко-, художньо- та виконавськи аналогічно наближених до найвищих досягнень професіоналізму академічного, становить на сьогодні одну з найреальніших сходинок зарахування цієї перлини української (гуцульської) традиційно-музичної культури до вершин світових здобутків людства. Разом із традиційним гуртовим співом безсмертної Крячківки та розстріляної в Харкові більшовиками монументально-епічної кобзарсько-лірницької думової традиції, цей витвір народного генія українців посідає, на наше переконання, чільне місце в переліку найвидатніших зразків традиційних музично-інструментальних практик світу.

2. Утім, незважаючи на феноменальність самого явища та наявність унікального цифрового аудіозапису і навіть аудіокасетної (1997) та CD-дискової фонопублікацій (2010), цей унікальний звуковий матеріал, сколихнувши естетичну уяву музичної й фольклористичної громадськості України й, частково, Польщі, ширшого міжнародного розголосу та особливої науково-аналітичної оцінки, на жаль, не отримав. Дуже складний, суб'єктивно й об'єктивно надто «тернистий» шлях довелося долати й транскрипціям та науково-виконавським реконструкціям цієї надзвичайно знакової композиції в далеко не сприятливих умовах 25-річної копіткої праці автора цих рядків зі студентами НМАУ ім. П. Чайковського в Києві. Усе йшло до того, що потрібні були надзусилля цілого колективу високофахових професіоналів, оскільки одній людині ні в Києві, ні у Львові це було не до снаги. Необхідно було здійснити складний комплекс науково-теоретичних і практичних науково-аналітичних досліджень цього унікального звукового матеріалу, які б відкрили шлях до глибшої його структурно-типологічної аналізи.

3. Такі умови визріли аж тоді, як останній із братів – провідний музика родинного гурту братів Спиридон Прилипчан відійшов у кращий світ. Ця ситуація стала своєрідним морально-естетичним шоком для всіх зацікавлених, і одразу ж у 2012 році капела інструментальної музики «Надобридень» під орудою С. Охрімчука (слуховим методом!) здійснює фантастичний проєкт науково-виконавської реконструкції безсмертної «Николаєвої». А дещо згодом (2010–2013), у програмі планової теми сектору етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України «Регіонально-жанрова антологія українського музичного фольклору» (авторка ідеї – професорка Софія Грица, керівник теми «Інструментальний фольклор Українських Карпат» – професор Михайло Хай) провідний мистецтвознавець цього відділу Володимир Атаманчук виконав надзвичайно трудомістку й важкодоступну роботу з нотного транскрибування цієї унікальної композиції. Кілька літ перед тим донька Ігоря Володимировича Вікторія Маціївська в режимі захисту кандидатської дисертації зано-

тувала гуцулкову її частину. Публікація та порівняльна аналіза їх іще попереду – то ж невдовзі, сподіваємося, нас чекає науково-аналітичний тріумф «Николаєвої» на міжнародному рівні! Передбачаючи можливу й неодмінно корисну критику, одразу відповімо словами К. Квітки опонентам транскрипцій дум М. Лисенка: «Ніхто до Лисенка і після нього цього не зробив і маємо подякувати йому за таку неймовірно складну, психологічно та фізично виснажливу і важку роботу». Тому дана публікація розцінюється тут лише як найперша спроба цієї надважливої, надскладної й водночас проблемної праці.

4. Окрім констатації самого факту феноменальності розглядуваного тут предмету, у даному прикладі структурно-типологічної (парадигматичної) аналізи його внутрішньо-стильової та композиційної побудови вперше у європейській (а, можливо, й у світовій) етноорганологічній практиці на прикладі найзнаковішого зразка гуцульської традиційної інструментально-ансамблевої музики здійснюється спроба характеристики й музично-діалектологічного вивчення / визначення гуцульського музичного діалекту. Зосібна, тут уперше акцентується увага на зіставленні двох ладово-інтонаційно контрастних коломийкових мелосубстратів – автохтонного мажорного іонійсько-лідійського та орієнтально-напливового (передусім румунського) мінорного – генамісотонічного. Про необхідність подібних порівняльних, структурно заглиблених етномузикологічних студій на теренах балкано-українсько-карпатського ареалу багато писали видатні етномузикологи європейського рівня – Ф. Колесса, Б. Барток, З. Кодай, О. Ельшек, І. Маційовський та ін. І лише сьогодні завдяки досягненням сучасним цифровим технологіям та самовідданій жертовній праці групи українських фахівців-етноіструментознавців це стає можливим, не лише теоретично, а й практично – шляхом етнофонічної реконструкції.

5. Вступна частина композиції, з одного боку, являє собою звичайну для Українських Карпат інструментальну версію ладканково-коломийкової (у гуцульському варіанті «бервінково»-співанкової) імпровізації, що функційно в побуті могла відігравати роль інструментального супроводу до «співаного» епізоду перед великим коломийково-гуцулковим танцювальним дійством. А з другого, її можна розглядати як окремішній, композиційно й художньо цілком довершений твір, що може самостійно функціювати і ситуативно використовуватися з будь-якої обрядової чи позаобрядової нагоди народного обряду, свята чи побутової ситуації: «єгри для себе», «для слухання», «до співу» тощо.

У побудові ж даної композиції повільна її частина виконує функцію не лише Вступу, а одночасно також своєрідної Інтродукції, пов'язаної з парадигматикою багатьох гуцулкових епізодів як тематично, так і передовсім етнофонічно: характером варіативності, орнаментики, технічних і штрихових комплексів тощо. Відрізняється вона від них лише темпово-агогічними характеристиками та «розмитою» внаслідок цього умовною «строфікою» коломийкової, у своїй основі, означеного мелоритмоконтура, мелодії. Інакше, вступна частина тут виступає синтезуючим стилеутворюючим чинником, як усередині самої себе, так і серед багатобарвного «килима» парадигматично розмаїтих, мелічно й етнофонічно порізному розіграних мелоритмотипів усієї композиції.

6. Однак справжня мозаїчність стилістики твору міститься у внутрішній структурно-типологічній парадигматиці 17-ти мелоритмотипів (позначених кирилицею від «А» до «Щ»!) та їх численних варіантах, що не розвинулися в самостійні мелоритмотипи і органічно, а подеколи й контрастно, розмежованих специфічними гуцульськими переграми в характері «на міру». Окремі з останніх демонструють спроби творення власної внутрішньо-видової «парадигматики», а менші, що складаються лише з кількох звуків / комплексів залишаються при своїй первісній («на міру») функції. Над аурою цієї фантасмагорично яскравої і технічно блискуче артикульованої «мозаїки» червоною ниткою всю побудову «Николаєвої» пронизує тема «боротьби» двох архетипових модусів інтонаційного мислення в традиційному інструменталізмі Балкано-Карпатського гірського масиву. Перший з них – автохтонно-гуцульський – пов'язаний з архаїчними мажоро-мінорними діатонічними ладами, властивими для всієї України, а другий – напливово-орієнтальний – за-

несений в Українські Карпати шляхом складних взаємостосунків із сусідами неслов'янського походження. Виявлені вже в цьому дослідженні діалектико-причинно-наслідкові зв'язки можуть стати головною детермінантою і пошуковою базою для перспективи подальших глибоких структурно-типологічних студій у цій архіважливій і давно назрілій проблематиці. «Николаєва» – найперший клубок у процесі її успішного вирішення. Щоби не було кровопролитних війн між народами – спочатку слід розв'язувати наслідки «боротьби» мелоритмотипів, діалектів, дифузійних взаємопроникнень і типологічних асиміляцій на полі міжнародних і регіоналістичних структурно-типологічних студій сусідніх традиційних культур. Музична регіоналістика України завжди провадила й надалі, сподіваємося, буде провадити перед у цих суспільно та цивілізаційно важливих дослідженнях.

Джерела та література

1. Гусак Р. Традиції клезмерів Поділля. Вінниця, 2013. 287 с.
2. Кіндратюк Б. «Історія української літератури» М. Грушевського як етноорганологічне джерело. Івано-Франківськ, 2017. 203 с.
3. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ, 1978. 95 с.
4. Маркович Г. Михайло Хай. Науково-етнофонічний досвід. Хмельницький, 2019. 446 с.
5. Мацієвський І. Грають брати Прилипчани. *Грають брати Прилипчани. Інструментальна традиція Буковинської Гуцульщини.* Аудіокасета. Київ : УКСП «Кобза», 1997.
6. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. 463 с.
7. Мацієвський І. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній народній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії. *Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди*. Івано-Франківськ, 2000. С. 10.
8. Народна інструментальна музика Середньої Наддніпрянщини / упоряд., вступ. стаття М. Хая. Київ, 2019. 281 с.
9. Сокальский П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и римическом и отличие ее от основ современной музыки. Харьков, 1888. 476 с.
10. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). Київ ; Дрогобич, 2011. 559 с.
11. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ ; Дрогобич, 2011. 467 с.
12. Хай М. Микола Будник і кобзарство. Львів, 2015. 320 с.
13. Хай М. Музика Бойківщини. Київ, 2002. 303 с.
14. Хай М. Синкретична скрипкова традиція буковинських гуцулів братів Прилипчанів. *Прилипчани. Проект «Моя Україна «Берви»*. AVE 020. Київ : Арт Екзистенція Арт Велес, 2010. С. 5–7.
15. Хай М. Ембріональні форми антифонно-поліфонічного мислення в сучасному колядницькому обряді бойків. *Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди*. Івано-Франківськ, 2000. С. 20–42.
16. Шостак В. Цінності, що виходять за межі часу. Ужгород, 2014. 160 с.

References

1. HUSAK, Raisa. *Traditions of Podillia Klezmers.* Vinnytsia, 2013, 287 pp. [in Ukrainian].
2. KINDRATIUK, Bohdan. *The "History of Ukrainian Literature" by M. Hrushevskyi as an Ethnoorganological Source.* Ivano-Frankivsk, 2017, 203 pp. [in Ukrainian].
3. LYSENKO, Mykola. *Characteristics of Musical Peculiarities of Ukrainian Dumas and Songs Performed by Kobzar Veresai.* Kyiv, 1978, 95 pp. [in Ukrainian].
4. MARKOVYCH, Halyna. *Mykhailo Khai. Scientific and Ethnophonic Experience.* Khmelnytskyi, 2019, 446 pp. [in Ukrainian].
5. MATSIIEVSKYI, Ihor. *Prylypchany Brothers are Performing. Instrumental Tradition of Bukovynian Hutsulshchyna.* Audio cassette. UKCE «Kobza». Kyiv, 1997, pp. 1–2 [in Ukrainian].
6. MATSIIEVSKYI, Ihor. *Musical Instruments of the Hutsuls.* Vinnytsia, 2012, 463 pp. [in Ukrainian].

7. MATSIIEVSKYI, Ihor. Christian and Ethnotraditional in the Instrumental Folk Music of the Carpathians People: Relationships and Antinomies. *Traditional Music of the Carpathians: Christian Customs and Rites.* Ivano-Frankivsk, 2000, pp. 10 [in Ukrainian]

8. KHAI, Mykhailo, compiler. *Folk Instrumental Music of the Midle Over Dnipro Lands.* Prefaced by Mykhailo KHAI. Kyiv, 2019, 281 pp. [in Ukrainian].

9. SOKALSKY, Petr. *Russian Folk Music, Great Russian and Ukrainian in Its Melodic and Rhythm Structure and Its Difference from the Principles of Modern Music.* Kharkov, 1888, 476 pp. [in Russian].

10. KHAI, Mykhailo. *Musical-Instrumental Culture of Ukrainians (Folklore Tradition).* Kyiv; Drohobych, 2011, 559 pp. [in Ukrainian].

11. KHAI, Mykhailo. *Ukrainian Instrumental Music of Oral Tradition.* Kyiv; Drohobych, 2011, 467 pp. [in Ukrainian].

12. KHAI, Mykhailo. *Mykola Budnyk and Kobzardom.* Lviv, 2015, 320 pp. [in Ukrainian].

13. KHAI, Mykhailo. *Music of Boikivshchyna.* Kyiv, 2002, 303 pp. [in Ukrainian].

14. KHAI, Mykhailo. The Syncretic Violin Tradition of the Bukovyna Hutsuls of the Prylypchany Brothers. *Prylypchany. "My Ukraine 'Bervy'" Project.* AVE 020. Art Existence Art Veles. Kyiv, 2010, pp. 5–7 [in Ukrainian].

15. KHAI, Mykhailo. Embryonic Forms of Antiphonal-Polyphonic Thinking in Modern Caroling Rite of the Boikos. *Traditional Music of the Carpathians: Christian Customs and Rites. Ivano-Frankivsk*, 2000, pp. 20–42 [in Ukrainian].

16. SHOSTAK, Viktor. *Values, Transcending Time.* Uzhhorod, 2014, 160 pp. [in Ukrainian].

Надійшла / Received 11.08.2022
Рекомендована до друку / Recommended for publishing 25.11.2022