

УДК 785.03(477.8)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2020.15.219359>

Ірина Федун

<https://orcid.org/0000-0001-6359-9338>

Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
тел.: +380667906037; e-mail: irynafedun01@gmail.com

Композиційні особливості західноукраїнської традиційної інструментальної ансамблевої музики

Проаналізовано характерні особливості композицій західноукраїнської народно-інструментальної ансамблевої музики ХХ – перших десятиліть ХХІ століття на основі власних записів, архівних і друкованих матеріалів. Зокрема, розглядаються такі істотно важливі компоненти традиційної інструментальної музики: загальний баланс звучання, функції інструментальних партій та їх рольова диференціація, види інструментального багатоголосся, ладова будова, мелодика, ритміка, темпи, динаміка, музичні форми.

Ключові слова: народний інструментальний ансамбль, композиція, фактура, види багатоголосся, лад, мелодика, ритміка, темп, динаміка, музична форма

Музиканти західноукраїнських традиційних інструментальних ансамблів свідомо ставилися до побудови форми «продукту» своєї діяльності – інструментальної музики. Вони її творили-відтворювали як на мікрорівні (вибір прикрас, варіантів мелодій, послідовності тем), – так і на макрорівні: шляхом поєднання або чергування творів, оновлення репертуару й т. ін. **Метою** статті є аналіз композиційних особливостей західноукраїнської народної ансамблевої музики ХХ – перших десятиліть ХХІ століття. **Завдання:** охарактеризувати загальний баланс її звучання, функції та ролі інструментальних партій, види інструментального багатоголосся, ладову будову, мелодіку, ритміку, темпи, динаміку, музичні форми. **Методи дослідження:** історико-діалектичний (простеження еволюційних тенденцій у народній ансамблевій культурі впродовж останнього століття), *аналітичний* (аналіз специфіки ансамблевої музики), *компаративно-типологічний* (порівняння різних регіональних культур західноукраїнських земель).

Пропонована стаття – перше в українській етномузикології узагальнення композиційних особливостей західноукраїнської народно-ансамблевої музики, оскільки попередні дослідження були або вузькотематичними та присвяченими лиш окремим її аспектам – фактурі, багатоголосцю, виконавській специфіці і т. п. (у А. Гуменюка, І. Мацієвського, М. Хая, Б. Водяного, О. Бута та інших), або ж вузько-регіональними (Поділля – у Б. Водяного, Р. Гусак; Закарпаття – у В. Шостака; Бойківщини – у М. Хая; Гуцульщини – в І. Мацієвського та

В. Мацієвської; Західного Полісся – у В. Ярмоли). Порівняно найбільше загальної інформації можна почерпнути хіба зі статті І. Мацієвського «Про рухливість і стійкість структури в зв'язку з імпровізаційністю» (Маціевский І., 1972), хоча тут аналізується лише гуцульська скрипкова музика, а також 5-го розділу монографії «Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)» М. Хая (2007, с. 326-451), де, однак, висновки більше стосуються окремих жанрів і регіонів, а не ансамблевої культури загалом.

Для аналізу музики трієстих музик беруться до уваги архівні (у тому числі й власні) та опубліковані *матеріали* із західноукраїнських земель, особливо з регіонів Карпат і Західного Полісся (вибір цих регіонів зумовлений багатшим представленням тут саме інструментальної музики), хоча висновки багато в чому матимуть універсальний характер.

Традиційний інструментальний ансамбль – конгломерат *єдності* виконавців і, водночас, їхньої *індивідуальності*. З одного боку, гра народних музикантів-професіоналів в ансамблі максимально гармонійна й злагоджена, що утворює суголосну музичну цілісність звучання, з іншого – у ній спостерігаємо певну змагальність, адже кожен виконавець прагне бути почутим.

Досягнути загального гармонійного *балансу* звучання двох-чотирьох інструментів у традиційних капелах було не складно, коли партії 1–2 скрипок підтримували малі цимбали, бас та бубон («решіткою»). Зі збільшенням кількості інструментів у складі капел доводилося

їх трансформувати. Почали використовувати звукопідсилюючі пристрої для скрипки, збільшувати розмір цимбалів, інколи залучати великий контрабас замість басу, великий «бубон» замість «решітка», додавати нові мелодичні інструменти і т. д. (подекуди це практикують і досі). У разі, якщо звучання інструмента було не достатньо гучним, музикант вдавався до зміни регістру чи до гліссандування, аби «прорізатися» ними в загальній насиченій фактурі.

Водночас із гармонійною злитністю та взаємопідтримкою в народних ансамблевих композиціях спостерігається й певна змагальність між інструментами. Виконавці на другорядних інструментах епізодично переймають першість на себе, інколи справляючи на слухачів більше враження, ніж солісти. Особливо яскраво це проявлено в сольній віртуозній «перегрі» на окремих інструментах (на кшталт джазових сольних імпровізацій у джем-сесенах), що можна вважати відносно пізнім явищем. За свідченням скрипаля Івана Мартищука із с. Замагора Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., такі «перегри» виконували у великих композиціях (напр., «Гуцулка», причому лиш у другій її частині – козачку) під час концертних виступів, а в традиційних ситуаціях (на весіллях, навіть танцювальних забавах) ніколи не використовували. Скрипаль космацько-брустурської традиції Іван Соколюк розповідав:

І.: У самій весільній капелі того не замічав, а вже як робили ці оркестри, і брустурський був у нас, і шепітський, ... то там уже давали соло і скрипці, і сопілці... Хіба як «Волошки» грають, то цимбали б'ють легенький акомпанімент, а скрипка грає... Барабан лиш приглушує звук тоді... як «Волошки» йшли, то на тарілці не бив, а лиш так легенько..., аби було чути.

О.: Але на весіллі так не робили?

І.: Так як ті «Волошки» – то було, а так, щоб повністю окремо грав – то ні... Як тато мій грав [на цимбалах], то на «Волошках» навіть лівою рукою приглушував струни таково, а соло скрипка грала. Ну і цей з Верховини, запис я чув, цей Гавець грав, то там трошки так, що цимбали лиш давали фон рівний, а скрипка соло грала. Але це вже так рідко, не так практикували часто. [с. Ковалівка Коломийського р-ну Івано-Франківської обл., Архів ПНДЛМЕ, НІ-12¹].

Імовірно, цю традицію гуцули могли запозичити від академічних музикантів (безпосередньо, або ж через румунсько-молдавських виконавців). У нинішніх карпатських капелах солювання в козачковій частині «Гуцулки» практикують доволі часто під час найрізноманітніших концертно-публічних виступів. Усі сольні епізоди є переважно тематично нейтральними, адже ними музиканти демонструють свої віртуозні можливості. Очевидно, відносно найдавнішими (напевно, від першої половини ХХ століття) можна вважати скрипкові сольні епізоди з мінімальною підтримкою цимбалів, усі ж інші – результатом активної концертної діяльності гуцульських музикантів (від середини ХХ століття). Деякі сучасні гуцульські виконавці під час виступів дають можливість заграли соло навіть на ударному інструменті, зокрема й на «бубні».

Фактурні особливості ансамблевої музики визначено роллю інструментів у традиційних ансамблях. І. Мацієвський вважає, що число «три» в назві «троїстий» визначає таке розмежування *функцій* інструментів ансамблю: 1) перша, провідна партія – верхній, мелодичний голос (скрипка чи якийсь духовий інструмент); 2) друга партія – з основною функцією мелодико-структурного стрижня або, в пізніші часи, гармонічного кістяка твору (друга скрипка, цимбали, бас, контрабас); 3) третя партія – метроритмічний фундамент ансамблю, нерідко з поєднанням функції гармонічного басу (бас, контрабас, барабан, бубон) (Мацієвський, 1985).

Отже, одні й ті самі інструменти потрапляють до різних функційних груп, тому цю класифікацію критикує Олег Бут (2001, с. 27), зокрема щодо баса. Однак причина такої ситуації дещо глибша, адже деякі інструменти насправді можуть поєднувати одночасно чи послідовно різні функції. Навіть у головній солюючій скрипковій партії часто звучать бурдонуючі відкриті струни, особливо в каденційних зворотах. Цимбалісти також внаслідок широкого спектру можливостей свого інструмента можуть виконувати мелодію, бурдон, гармонічний супровід чи ритм, причому навіть у рамках одного твору, як із наведених у І. Мацієвського (2012)², хоча домінуюча функція цимбалів у гуцульській музиці все ж таки мелодична. Бурдонові цимбали, характерні для Бойківщини й Лемківщини, виконують лише бурдон і ритм,

етнології Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

² Те саме пише І. Назіна про білоруські цимбали, котрі в рамках одного твору то на мить підхоплюють мелодичний контур, то розгалужуються підголосками, то збагачують його гармонічно і фонічно (Назіна, 1989, с. 35).

¹ Тут і далі – покликання на архівну справу Архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної

див. (Хай, 2002; Хай, 2011). Рівно ж і функційно бурдонові друга скрипка та бас можуть давати одночасно й ритмічну підтримку солістові. Тому для **музично-функційного** розмежування інструментів троїстої музики класифікація І. Мацієвського є цілком логічною, проте з обумовленням, що один і той самий інструмент може одночасно бути віднесеним до різних груп.

О. Бут визначає три основні функції інструментальних партій традиційного ансамблю: *верх* (мелодична партія, провідна), *втора* (акомпануюча, комплементарно заповнююча), *підбивання* (ударно-ритмічна). Втору за типами фактури він поділяє на а) бурдонну, б) інтервально-гармонічну та в) дублюючу мелодію (Бут, 2001). Але дублювання мелодії лише частково відповідає поняттю акомпанування, тож фактично тут змішуються функції з видами інструментального багатоголосся, що й призводить до протиріч і свідчить про недосконалість запропонованої системи.

Як видається, логічніше розмежувати функції інструментів ансамблю на **музичні й рольові**. За рольовим навантаженням у традиційних капелах завжди є **один** соліст (переважно скрипаль), котрий виконує головну мелодію твору. Навіть якщо її подвоюють інші інструменти – як у гуцульських капелах флюярка, згодом труба, саксофон, – вони завжди слідуєть за солістом і, зазвичай, пізніше вступають, коли не знають точно, яку з тем далі гратиме соліст. Отже, можна стверджувати, що функційне розмежування голосів троїстої музики – це провідна солююча партія та акомпанемент. Така диференціація виконавців кардинально відрізняє народні ансамблі від академічних, де може бути кілька солістів чи їх почергова зміна.

Різні форми **інструментального багатоголосся** Н. Супрун-Яремко диференціює на: 1) бурдонні; 2) унісонно-гетерофонічні з незначним відхиленням від унісону; 3) гетерофонічні. Остання є різновидом «нерозвиненого підголоскового багатоголосся, де відхилення від унісону мають характер нескладної, але свідомої імпровізаційності і створюють прообраз самостійних підголосків, що виникають під час паралельного [...] руху голосів, який закінчується зазвичай унісонним або октавним кадансуванням». Четвертою формою вчена вважає бурдонно-гетерофонічне багатоголосся, що є видом мішаної фактури, іноді «з елементами антифонії, що виникає при почерговому виконанні мелодії двома групами виконавців» (Супрун-Яремко, 2010, с. 357). Проте, третьому виду багатоголосся – на межі підголоскової поліфонії – в інструментальній музиці властивий не лише рух паралельними

інтервалами, а й одночасне поєднання доволі віддалених варіантів мелодії, а щодо четвертого, то антифонію, як спосіб виконання, а не вид багатоголосся, логічніше би було розглядати окремо.

І. Мацієвський в одному із покажчиків до антології награвань музичних інструментів гуцулів подає також «антифонне одноголосся», але розглядає його як різновид фактури, а не багатоголосся. Для зразків у виконанні троїстої музики він розрізняє такі види награвань за фактурними особливостями: гетерофонне з епізодичними чотири-п'ятиголоссям; гетерофонне двоголосся з подвійним (епізодично потрійним-почетвірним) бурдоном; гармонічне багатоголосся (одноголосся, епізодично двотриголосся з акордовим супроводом); гетерофонне триголосся з акордовим супроводом на тлі декількох бурдонів (хоча у наведеному ним прикладі № 113 радше спостерігаємо поєднання з акордовою гармонією, ніж триголосну гетерофонію); поєднання гетерофонного багатоголосся, імітаційної поліфонії, акордової гармонії та бурдонів (Мацієвський, 2012, с. 396–397).

Загалом у музикологів та етномузикологів немає однастайності в диференціації гетерофонії і підголоскової поліфонії. Їх позиціонують кардинально різними (мотивуючи тим, що в гетерофонії голоси позбавлені самостійності), чи підголоскову поліфонію вважають частиною гетерофонії, трактуючи останню досить широко, або ж як явище на межі гетерофонії та поліфонії. Та й саме визначення «підголоскова поліфонія» не цілком вдале щодо його застосування до народної музики. Із цього приводу Б. Луканюк слушно зауважив: «Термін *підголосок* придуманий з орієнтацією на академічне розуміння гомофонного багатоголосся, де тема переважно буває у верхній партії, а нижні вторять їй або підпирають її гармонічно; в українському фольклорі один або два доповнювальні голоси розташовуються виключно *над* провідним, тож фактично виступають *надголосками*³ чи принаймні *міжголосками*, коли в нижньому провідному голосі з'являються епізодичні гетерофонічні розшарування» (Луканюк, 2020, лекція 2). У традиційній інструментальній ансамблевій музиці часто досить складно провести межу між гетерофонією й підголосковою поліфонією через більшу схильність виконавців, порівняно з вокальною музикою, до імпровізації (особливо якщо це різновид орнаментальної гетерофонії⁴).

³ Див. про це також у статті Ол. Шевчук (2019, с. 52).

⁴ Термін ужито О. Мурзиною (2016, с. 347), згодом Т. Мюллером (2019).

Отож, зважаючи на специфіку українського народного інструментального ансамблевого музикування, можемо виділити такі **види багатоголосся в ансамблевій фактурі**:

1. *Монофонія (рух в унісон чи октаву, подекуди в кілька октав).*

Цей вид багатоголосся у традиційних капелах трапляється епізодично, виникаючи між окремими інструментами; він не має важливого значення, адже тривала гра в унісон чи октавами не буде надто цікавою для слухачів.

2. *Гетерофонія.* Саме гетерофонія є основою давньої ансамблевої традиції, котра, вочевидь, формувалася в часи панування монодії. Більшість обрядових і старовинних побутових творів має гетерофонний склад. Тяжіння до монодії особливо чітко простежується в гуцульських інструментальних капелах, де практично всі інструменти виконують основну мелодію (включно з пізнішими, здавалося би, першочергово призначеними для гармонії гармошками, акордеонами та баянами, котрі теж доволі віртуозно грають мелодію. І. Мацієвський частково простежує її у деяких виконавців навіть у партії «бубна» – через удари в різних частинах мембрани, що дають різну «висоту». У традиційних ансамблях натрапляємо на такі типи гетерофонії:

- переважно унісонна (із незначним розгалуженням голосів);
- бурдонна (з одним чи кількома бурдонами);
- орнаментальна (накладання доволі розвинених варіантів мелодії);
- стрічкова (із рухом паралельними співзвуччями чи акордами).

Мінімальна, унісонна гетерофонія, як і одноголосся, також не надто часте й радше епізодичне явище в ансамблях. Бурдон найбільше використовують у бойківських капелах. Він є характерною рисою стилю, адже притаманний не лише для бурдонових цимбалів, а й для другої скрипки та баса (чимало нотаций із бойківськими бурдоновими цимбалами та басом є у збірниках М. Хая (2002; 2011). Хоч і в інших регіональних традиціях бурдон також доволі часто вживають (Гуменюк (упор. і заг. ред.), 1962; Хай, 2011; Мацієвський, 2012 та ін.). За наявності кількох мелодичних інструментів в ансамблі їхні голоси, як правило, поєднуються в орнаментальній гетерофонії, де кожен інструмент, залежно від виконавських можливостей, виконує свій варіант мелодії. У стрічковій гетерофонії, за твердженням Б. Луканюка, головний голос завжди перебуває внизу, що її кардинально різнить від гомофонії, де головна мелодія знаходиться у верхньому голосі (Луканюк, 2020, лекція 2). Утім, така гетерофонія в інстру-

ментальних творах також надто мало вживана й властива більше вокальній музиці.

3. *Поліфонія:*

- (під)голоскова (із відносно самостійними голосами);
- спонтанна контрастна.

Оскільки, як ішлося вище, термін «підголоскова поліфонія» для традиційної музики не надто коректний, можна лишити лише термін «голоскова поліфонія». Типова вона для партій виконавців, схильних до імпровізації, коли основну мелодичну лінію іноді навіть важко впізнати (зокрема у виконанні деяких гуцульських флюяристів). Хоча, межа між орнаментальною гетерофонією й голосковою поліфонією дуже непевна, і останню можна відносити до розвиненої гетерофонії. Контрастна ж поліфонія не притаманна традиційній музиці й може виникати лиш у спонтанних ситуаціях, наприклад, коли на весіллі капели молодого й молодої зустрічаються біля церкви й кожна грає свою мелодію (інколи навмисно «збиваючи» своїх конкурентів загальним незлагодженим звучанням).

4. *Гомофонія.* Це, безумовно, пізнє явище в ансамблевій традиції, що особливо почало поширюватися від середини ХХ ст., хоча, порівняно з академічною традицією, у народній практикують обмежене використання гармонічних функцій. Народні музиканти рідко виходять за межі тоніко-домінантово-субдомінантових співвідношень, частіше використовують лише дві функції – тоніку й доміанту, що свідчить про пристосування пізнішої гармонії до давнішої традиційної мелодії.

Подібне спостерігаємо й у *ладовій будові*, коли новіша музика, належна до тональної системи з плином часу щоразу більше змінює давнішу музику з проявами модального типу мислення. У давніх творах народної музики, у тому числі й ансамблевих, частіше простежується тетрахордове мислення, аніж тональне. Особливо це характерно для обрядової музики монодичного типу, хоча також трапляється й у старовинних танцювальних мелодіях. Якщо у вокальних творах кількість тетрахордів в одному творі невелика через обмежений діапазон голосу, то в творах інструментальних, унаслідок ширших можливостей звукових знарядь, із тетрахордів можуть бути сформовані досить скомпліковані комбінації⁵. Прикметно, що інструментальна ансамблева музика дає краще й об'єктивніше уявлення про ладову будову творів порівняно із сольною, позаяк кількість мелодичних

⁵ Однотетрахордові мелодії, котрих предостатньо в народновокальних обрядових творах, в інструментальній ансамблевій музиці практично не трапляються.

інструментів у ній збігається з кількістю одночасно виконаних варіантів мелодії, що дає змогу оперувати більшим порівняльним матеріалом.

Окрім зразків суто модальних, є низка творів із перехідною, за умовною назвою Б. Луканюка⁶, так званою квінтатордовою системою, коли при загальному тетракордовому мисленні в мелодиці акцентуються квінтові співвідношення між основами тетракордів – подібно до тоніко-домінантових ходів у мелодіях тонального типу.

Зразками суто тональних мелодій, що свідчать про їхнє пізніше походження, є, наприклад, частина козачків композиції гуцулки, хоча й у них подекуди відчуються прояви модальності: у квартових стрибках між стійкими щаблями та в обмеженому використанні гармонічних функцій. У сюїтних композиціях, виконуваних музикантами народних інструментальних ансамблів, ладо-тональний план не завжди одноманітний (хіба більше у капел із використанням бурдонових інструментів). Традиційні музиканти-професіонали легко переходять в інші тональності, колоритно урізноманітнюючи загальну композицію. Вершинну майстерність у цьому виявляють гуцульські музиканти в гуцулках, не лише вільно переходячи в інші тональності, а й іноді повторюючи ті самі теми в нових тональностях, незважаючи на те, що традиційно за кожною темою закріплена певна тональність (наприклад, початок козачків – у F-dur).

Вибір тональностей для виконання твору капелою із традиційним інструментальним складом визначено тим, наскільки вони є зручними для кожного інструмента, але передусім для скрипки. Такими зручними тональностями для скрипки, як головного інструмента ансамблю, є D-dur, d-moll, A-dur, a-moll, F-dur тощо. Однак, якщо в капелі є інструменти з незмінною висотою строю, то скрипалям доводиться пристосовуватися до них чи навіть спеціально перестроювати інструмент (скажімо, узгоджуючи з баяном, кларнетом та ін.).

Технічні й естетичні якості *мелодики* в народноансамблевих творах залежать не лише від здібностей виконавців, а й від технічних можливостей інструментів, адже саме вони визначають спроможність музикантів майстерно варіювати мелодичну лінію. Прикметно, що народні музиканти-професіонали майже ніколи не повторюють ту саму мелодію в незмінному звучанні. Рівень інтенсивності мелодичних змін безпосередньо залежить від обдарування музикантів та їхнього вміння імпровізувати. Тому

талановиті виконавці використовують усі обрані на їхній розсуд можливості для орнаментування мелодії, як-от: оспівування її головних тонів прохідними й допоміжними звуками та заміна їх на однофункційні; мелізматичні прикраси; заповнення стрибків відповідними мелодичними фігураціями; пропуски окремих тонів та ін. Усе це чітко проявляється через порівняння тем, які звучать повторно або по чергово у різних інструментів. При цьому характерним є те, що, як наголошує А. Скоробогатченко, «...ансамбль з меншою кількістю учасників володіє більшою імпровізаційною свободою й навпаки...» (Скоробогатченко, 1994, с. 116).

У середовищі народних музикантів надзвичайно високо цінують мистецтво мелодичної імпровізації як уміння майстерно розвивати наспіви засобами орнаменталізації саме під час виконання. Наприклад, на Західному Поліссі орнаменталізацію мелодії позначають такими термінами, як «вибенди», «варіації», «фіндіклюшки», «перебори»:

І.: То як я зробив, помімаєш, вибенди всякі, то аж він сміється. Як грає на гармошки, чи там на баяні «Яблучко», а я тако як зроблю, то... То я там один грав, такий старічок грав, ми кончили своє весілля, кажемо: ідем на друге весілля, побачимо, там знакомий грав, я зайшов туди, а він каже, той музикант, що на гармошки: «Санька, візьми-но скрипку». Я кажу: «Дядя Андрей, ви позволите мені пограти?», він каже: «Пожалуста». Як я йому впекнув «Яблучко» на гармошки, я, знаєш, той, вибенди робив – аж подскікує, сміється, такий дувольний. Каже, що с тубою можна, Санька, грати, а з ним мені тяжело грати....

О.: А те, що ви робите, той вибендик, то ви самі собі видумаете, чи то колись так грали?

І.: Сам, я з своєї голови сам так. І хороше вже, помімаєш [с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, Архів ПНДЛМЕ, ЕК-182/2].

Коли спочатку по-простому, а потім вже починаєш перебором грати, щоб красивіше було [с. Велимче Ратнівського району Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ПН-12].

То начало, як я. А вже як я навчився, то вже я усовершенствовав сам, став варіації свої робити. А вже я добавляв після сам, од своєї голови... Там нема всяких варіацій, фіндіклюшок, але він правильно міг зобразити мелодію. Варіації – то я вже сам придумав [с. Велимче Ратнівського району Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ПН-12].

⁶ Запозиченою, вочевидь, у В. Гошовського.

Особливе місце у збагаченні мелодики займає *орнаментика*, яка утворюється мелодичними зворотами (оспівуванням звуків мелодії додатковими тонами у плавних ходах і стрибках), що прикрашають основний абрис мелодії, посилюючи експресивність її звучання і динамічний розвиток тематизму на всіх ділянках музичної форми. Одним із проявів орнаментики в народній інструментальній музиці є *мелізми* у вигляді невеликих мелодичних прикрас, якими виконавці залюбки користуються на будь-якому мелодичному інструменті незалежно від його функції в ансамблі. Частота використання тих чи інших мелізмів залежить від індивідуальних уподобань музикантів, виконавської майстерності та технічних можливостей інструмента. Характерно, що гуцульські музиканти частіше вживають орнаменту, аніж виконавці інших регіонів, що свідчить про їхнє особливо розвинене художнє мислення. У регіоні Полісся колишнє багатство мелізматичної й мелодики загалом суттєво нівельоване, можливо, через заміну давніших ансамблевих скрипок пізнішими гармошками та баянами.

Вагомою об'єднавчою силою в ансамблі є *ритміка*, що виявляє себе яскраво й структурно упорядковано в гуртовому музичному інструменталізмі. Суто ритмічну функцію в ансамблі можуть виконувати не лише ударні інструменти, а й друга або третя скрипка, цимбали, бас, одночасно з мелодичною підтримкою взаємодіючи у спільному процесі чітко структурованого звукотворення. У танцювальній музиці загальну партитуру звучання твору в реальній виконавській ситуації суттєво доповнюють удари ніг танцюючих (т. зв. *корпофони*, за Д. Олсен⁷, чи *корпоромузыка*, за І. Мацієвським). Та й самі музиканти нерідко під час гри вистукують ритм ногою (хоча це більше типово для сольного виконання, що сприймається як компенсація відсутності ударних інструментів). Прикметно, що в деяких транскрипціях І. Мацієвського та М. Хая удари ноги музикантів чи навіть їхні плескання в долоні транскрибуються, що, безумовно, можна вважати виявом дуже позитивного досвіду (Хай, 2011, с. 223, 275; Мацієвський, 2012, с. 146).

У ХХ – перших десятиліттях ХХІ століття найважливішими ритмічними знаряддями в українських традиційних інструментальних ансамблях були суто ударні: бубон («решітко») та великий барабан з тарілкою («бубон»). Головні вимоги для яскравої гри на цих інструментах були пов'язані з обов'язком вправно супроводжувати мелодію та чітко підтримувати ритм:

О.: А хороше б'є, то як він мусить бити?

І.: Не напивається, под музику шоб бив, він за нами йшов, як музика грає, так бубнер мусить [с. Столинські Смоляри Любомльського району Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-182/2].

То ж ни кажний вміє барабанити ше. Шоб барабанити, то треба вміти пуд скрипку. То якшо він харашо барабанить, баби співають, а вже мені й лекше грати [с. Тур Ратнівського району Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176/26].

Береш когось кращого, є такі, шо як б'є, то аж легко грати, так підганяє. А є такий, шо затягує. З ким легше грати, того береш. То такий харашо, шо ритмічно грає [с. Воєгоща Камінь-Каширського р-ну Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-167/1,2].

Уважали, що добрі барабанщики істотно полегшують і підтримують гру скрипаля (гармоніста, баяніста), а за потреби «заглушують» можливі недоліки гри соліста:

Я тіко тако смиком туди-сюди, а він покриває...

І.: То решіткою воно переглушить, перебере, і получається. А сам мусиш руками ше нажимати, шоб говорила. А як барабанщик є, то шо й не так, а воно получиться [с. Тур Ратнівського району Волинської обл., Архів ПНДЛМЕ, ЕК-176/26].

Ритмічно найорганізованіша ансамблева танцювальна музика переважно виконується в акцентно-динамічному ритмі, оскільки для зручності танцювання необхідні чіткі акценти. Утім, у давніх танцювальних композиціях стабільні акценти далеко не завжди можна почути, а ритм більше набуває ознак дольного⁸, ніж акцентного. У решті ж творів тип ритміки залежить від жанру. За частотністю використання в ансамблях це знаний із теоретичних розробок Б. Луканюка (2017) т. зв. часо-кількісний ритм і його різновиди: дольний, мірний і рубатний (Луканюк, 1989). Останній, хоча більше притаманний сольним композиціям, однак трапляється також в ансамблях у вигляді рубатних фрагментів, як, наприклад, у деяких весільних ладканках, у початковій темі відомої «Верховини», коли соліст виконує у вільній ритміці мелодію, а інші інструменти його легко підтримують.

⁷ Див.: <https://www.jstor.org/stable/852676?seq=1>

⁸ Згідно з типами ритміки, запропонованими Б. Луканюком (1989).

У межах відносно стабільної загальної метроритмічної схеми майстерність народних музикантів-професіоналів проявляється у вмілому відході від заданого ритму без порушення цілісності композиції. Розмаїттю метрики сприяють акцентування слабких долей, синкопи (особливо міжтактові), зміщення метричних долей в однакових мелодичних мотивах. У ритміці також використовують величезну кількість прийомів варіювання основних угруповань у межах сталої метро-ритмічної схеми (дроблення, введення довгих тривалостей після коротких та багато інших).

Темпи в народноінструментальній ансамблеві музиці є традиційно усталеними, хоча й мають регіональні відмінності, коли ті самі твори в одних населених пунктах виконують швидше, в інших – повільніше. Крім того, темпи можуть змінюватися й історично. Приміром, гуцульські музиканти стверджують, що колись танець «Гуцулку» виконували повільніше, ніж тепер. Також темпи можуть бути змінені залежно від ситуації виконання, як от коли музиканти змагаються з танцюристами, постійно збільшуючи швидкість, аби втомити останніх. Подібним є типове виконання танцювальних сюїт, починаючи від повільніших танців і завершуючи швидкими. Прийом каденційного заповільнення темпів почав поширюватися в ХХ столітті під впливом писемної традиції.

Динаміка в народній музиці, не маючи такого значення, як в академічній, є досить стабільною і залежить більше від ситуації, жанру чи загального шумового контексту. Винятком є окремі жанри, у яких наявні стабільні динамічні контрасти, як у танці «Аркан» із програмними частинами «Батько спить» і «Батько встав», чи поступове динамічне наростання в танцювальних сюїтах. Під впливом академічної традиції народні музиканти на завершення твору іноді зменшують гучність звучання або, навпаки, посилюють динаміку, що особливо характерно для музики пізнішого походження.

У **музичних формах** в ансамблевих композиціях, порівняно із сольними, імпровізаційність виявлено меншою мірою.

У творах, виконуваних «до співу», формотворення залежить від пісенного відповідника, переважно строфічного чи, значно рідше, тирадного. У танцювальних і маршових композиціях основою формотворення цілого є музичні періоди, які своїми характеристиками мало різняться від добре знаних та описаних у класичній музиці. У середовищі народних музикантів періоди головним чином співмірні

з так званими колінами або куплетами, під якими розуміємо різні мелодії в межах одного твору⁹:

Ми три куплети тільки граємо, а вона ше, там є більше цього, коли я тако слухав, ... раз чув, один грав, но ми обикновенно так грали.

О.: Як у вас називають: куплети чи коліна, по-давньому?

І.: Три коліна. То так, то так [с. Велимче Ратнівського району Волинської обл., Архів ПНДЛІМЕ, НІ-12].

У танцювально-маршовій ансамблеві народноінструментальній музиці Західних Карпат і Полісся переважають восьмитактові квадратні періоди повторної будови. На відміну від серединних каденцій класичних періодів академічної музики, половинна каденція здебільшого завершується тонічною функцією, а не доміантовою (чи умовно тонічною в модальній системі). Та є чимало відхилень від цієї схеми, а саме:

- 16-тактові та чотиритактові періоди, величина котрих може залежати від різних позначень у них розміру, залежно від індивідуального трактування нотувальника (приміром, у І. Мацієвського (2012) деякі гуцульські коломийкові й козачкові твори транскрибовано в розмірі 4/4, а не 2/4, із, відповідно, чотиритактовими періодами замість восьмитактових, як у інших дослідників (пор. із: Гарасимчук, 2008));
- періоди з двома реченнями неповторної будови, у яких іноді друге не має самостійного тематичного матеріалу, а радше є розширеним кадансуванням із обігруванням тоніки чи головного ладового устою¹⁰;
- періоди наскрізної будови;
- періоди із трьох або чотирьох речень, котрі, зазвичай, є різновидами періодів із двома різноматичними реченнями, лише з їхніми репризними повтореннями;
- періоди з внутрішнім розширенням, що трапляються доволі рідко (наприклад, в окремих темах гуцулки);
- періоди із зовнішнім розширенням, найтипівіші для бойківської танцювальної музики, коли так звані «перегри» (фактично, розгорнені додаткові каденції) між головними тематичними побудовами мо-

⁹ Хоча є й інші трактування поняття «коліно»; див. про це у І. Фетисова (Фетисов, 2004).

¹⁰ У західноукраїнській танцювальній народній інструментальній музиці таких періодів кількісно менше, аніж повторних.

жуть перевершувати за обсягом самі теми, див. нотні приклади у М. Хая (2002).

Завершені побудови-періоди лучаться у великі композиції різних форм. Аналізуючи їх, дослідники вирізняють прості (одно-, дво-, тричастинні) та складні (варіаційні, рондо-подібні, концентричні, сюїтні, сонато-подібні) форми. Важливо враховувати те, що в народній музиці форми не є сталими, що зумовлено багатьма факторами. Адже кожен твір існує у безлічі виконавських варіантів, котрі за формою можуть суттєво різнитися один від одного. Залежно від конкретних умов певна композиція реалізується по-різному, зокрема в часовому вимірі, оскільки тривалість звучання танцю визначається кількістю охочих натацюватися, силою й запасом їхньої енергії (Маціевський, 1972, с. 323).

До мобільних елементів композиції належать кількість тем, а також співвідношення між постійними темами, що їх варіюють, і новими, про що читаємо у І. Мацієвського: «В одних випадках за кількістю проведень, масштабом, інтенсивністю розвитку й мірою варіювання своєї власної структури та її елементів на перший план виступають одні теми, в інших – вони поступаються місцем іншим темам, своїм “сусідам” із композиції» (Маціевський, 1972, с. 318). Наприклад, п'ятьом різночасовим і різно-ситуативним записам одного бойківського козачка відповідають такі комбінації мелодій:

ГНІ-12, 6/XI, №6/11 ¹¹	AA ₁ BCC ₁ A ₂ A ₃ DB ₁ C ₂ C ₃
ГНІ-12, 7/I, №5/8	AA ₁ BCC ₁ A ₂ A ₃ B ₂ C ₂ B ₃ C ₃
ГНІ-12, 7/V, №8/9	ABC
ГНІ-12, 8/II, №25/35-38	AEFF ₁ GF ₂ A ₁ E ₁ F ₂ F ₃ A ₂ A ₃
ГЕК-34, №5/13-17	B{Γ}AA ₁ EFF ₁ F ₂ F ₃

Таким чином, задля об'єктивної оцінки формальної будови народноінструментальних награвань необхідні багаторазові записи і, найголовніше, у природних виконавських ситуаціях. Адже, граючи спеціально на прохання збирачів, музиканти можуть суттєво скорочувати композиції. Виконавці свідомо творять форми й навіть дають свої назви окремим їх елементам або частинам.

Деякі українські етноінструментознавці аналізують форми народноінструментальних творів на базі лиш існуючих експедиційних матеріалів, без особливих намагань простежити наявність у них певних закономірностей. Одна з дослідниць, Вікторія Ярмола (2011), спробувала не лише розглянути всі зафіксовані нею виконавські версії рівненсько-волинської

скрипкової традиції, а й вирізнити їхні типові риси. На основі аналізу вона виокремила такі типові для вказаного регіону форми: A_n, A+B_n, A+B+A_n, A+B+C_n. Друга із цього ряду форма реально функціонує радше як розширений варіант попередньої, лише з обрамленням: (A+B)_n+A. Тож фактично дослідниця задекларувала лише три форми як типові для досить великого етнографічного регіону, що певною мірою спрощує реальну картину народноінструментального музикування. Насправді ж, виконуючи один твір, виконавці рідко оперують більшою кількістю тем, ніж три, але не завжди вони грають їх у такій схематичній послідовності. Наведемо для прикладу схеми кількох інтерпретацій записаних авторкою західнополіських польок, які формально значно складніші та не вкладаються у схеми цих трьох типів, і їх навряд чи можна вважати виконавськими «помилками»¹²:

AA₁BB₁CA₂A₃B₂B₃C₁C₂A₄B₄A₅B₅B₆C₃C₄A₆A₇B₇B₈C₅C₆
ABA₁A₂B₁A₃B₂A₄B₃A₅A₆B₄A₇
AA₁BCC₁A₂A₃B₁C₂C₃A₄A₅B₄B₅A₆A₇B₅B₆A₈A₉

Тож, як бачимо, композиції набувають рис в'язанок, що відповідає популярному серед народних музикантів терміну-словосполученню «в'язанка мелодій». Більше того, за твердженням самих поліських виконавців, під час танцювальних забав вони іноді з'єднували докупи кілька танців, граючи їх без перерви. Найчастіше починали з повільнішого вальсу, далі переходили на швидку одну або кілька польок, виконаних підряд. На Західному Поліссі не були сформовані стабільні структурні поєднання як у гуцулці (коломийки + козачки з визначеним набором тем), хоча й виникали поодинокі випадки щодо творення макрокомпозицій. Подібне траплялося і в народній інструментальній музиці бойків, коли традиційно після сторцака виконували козак, а потім швидші коломийки, чи в лемків, котрі так само сполучали початкові повільніші танці з подальшими швидшими. Така дводільність композицій, а часом і тридільність (головне – з поступовим пришвидшенням чи композиційним нагнітанням) – типове явище для традиційної інструментальної музики загалом.

Досить лаконічний і чи не найвдаліший поділ танцювальних форм пропонує Р. Гарасимчук для гуцульських танців, що його (поділ) можна застосувати також для інших регіонів і жанрів. Так, усі твори він поділяє лише на дві групи:

¹¹ Усі оригінали зберігаються в Архіві ПНДЛІМЕ при ЛНМА ім. М. Лисенка; чотири перші приклади – з особистих записів авторки.

¹² Наведені схеми взято з Архіву ПНДЛІМЕ, ГНІ-12/10/5, с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл.

1) «gównokształną»¹³, тобто з однорідними, ідентичними частинами (типу А+А+А+А і т. д.) та

2) складені з різних мелодій, котрі називає «złożonymi», які, своєю чергою, комбінуються у великі форми (Harasymczuk, 1939, s. 11)¹⁴.

Беручи за основу цей поділ та дещо його вдосконалюючи, диференціюємо народноінструментальні композиції на такі:

1 – *однорідні* строфічної¹⁵ будови, причому, складені не лише з однієї теми, а й зі стабільного повторення кількох тем (максимум трьох) типу «заспів – приспів / розгорнений приспів». До них можна віднести всі типові західнополіські (поширені і в інших регіонах) форми А_n, АВ_n, АВС_n;

2 – *різномірні*, які поділяємо на

а) «в'язанкові» – набір різних тем у межах одного твору;

б) сюїтоподібні – поєднання кількох творів в одній композиції.

В'язанкові форми також можуть структуровані по-різному – залежно від певних виконавських ситуацій. Це, зокрема, твори наскрізної тематичної будови зі схемою (АА₁ВСС₁DD₁EE₁F)¹⁶, а також із моментами повторності й тематичними арками (АВВ₁СС₁А₁А₂С₂С₃); рондоподібні (АА₁А₂А₃ВВ₁А₄А₅ А₆СА₇, АВСА₁В₁ДЕВ₂А₂); концентричні (АА₁ВСС₁В₁В₂А₂А₃); тричастинні репризні (АА₁ВВ₁А₂А₃, АА₁ВСА₂); комбіновані (наприклад, рондоподібна + наскрізна з елементами повторності: АА₁ВВ₁А₂СС₁А₃А₄ДЕFD₁F₁GG₁E₁) та інші. Кілька таких композицій може бути сполучено в сюїти. Лиш одна з них – гуцулка – отримала, окрім сталого поєднання двох танців – коломинок і козачків, ще й свою сталу назву, нехай і недавнього походження. Це свідчить про особливості росту професіоналізму та унікальність музичної культури Гуцульщини.

Компонування, як процес творчості народних музикантів-професіоналів, певною мірою було пов'язано з новаторською інтерпретацією відомого автохтонного чи запозиченого матеріалу та здійснене як деякі порушення суворих законів і вимог традиції. Лише згодом під впливом авторської музики виконавці почали створювати власні

композиції, а пізніше ще й власні досить вдалі авторські пісні чи інструментальні мелодії.

Висновки. Отже, композиція традиційної ансамблевої музики залежала від:

- усталеної традиції етнічного середовища;
- історико-культурних змін;
- конкретних виконавських ситуацій;
- індивідуальності народних музикантів-професіоналів.

Позаяк інструментальний ансамбль – гармонійне поєднання виконавців-індивідуумів, для ансамблевої музики надзвичайно важливою є її фактурна специфіка. В українській народно-інструментальній музиці одні й ті самі інструменти можуть виконувати різні функції (мелодичну, супровідну, ритмічну), однак рольова диференціація музикантів переважно зберігається: з одного боку, соліст / лідер, керівник гурту, з іншого – виконавці, які підтримують та акомпанують. Залежно від видів і музичної стилістики творів, в ансамблевій музиці витворено й різні види багатоголосся: монофонія, гетерофонія (унісонна, бурдонна, орнаментальна, стрічкова), поліфонія (голоскова, спонтанна контрастна), гомофонія.

Інші характерні параметри ансамблевої музики – лад, тональність, мелодика, ритміка, темп, динаміка, музична форма – є типовими не лише для ансамблевої, а й для всієї української народноінструментальної музики. Саме в ансамблевому, а не сольному контексті інструментальної композиції найкраще здійснювати розгляд кожного з них, тож і аналітичні висновки як наслідок такого розгляду будуть об'єктивнішими.

У ХХ – перших десятиліттях ХХІ століття на теренах Карпат і Західного Полісся відбувалися значні зміни в розвитку культури, її інструментальної традиції, зокрема, пов'язані із частковою втратою питомих жанрів і форм музикування та заміною їх напливовими. Чимало змін у цей час відбулося й у композиційних особливостях народноансамблевої музики. Зі збільшенням складу капел музиканти почали використовувати нові виконавські прийоми. Під впливом писемної традиції та інших зовнішніх чинників у репертуар додали концертні сольні фрагменти, у фактуру творів проникла гомофонія, у ладовій будові тональна музика щоразу частіше змінює давнішу модальну, у ритміці посилюється акцентність на противагу давнішій часокількісній організації (квантитативності), у темпах з'являються нетипові заповільнення наприкінці творів із відповідним спадом динаміки на кшталт сценічно-концертних, до традиційних форм впроваджуються нові епізоди і т. п. На сучасному етапі через різке зростання комунікації середовищ (завдяки головно інтернет-простору) асимілятивні культурні процеси невинно поглиблюються.

¹³ За польськомовним виданням 1939 року. В україномовному перевиданні 2008 року ці терміни відсутні.

¹⁴ Подібний поділ композиційних блоків подає і М. Хай для форм танцювально-приспівкової музики українців: «а) монотематичні, варіаційно розгалужені; б) політематичні великі композиції» (Хай, 2007, с. 438).

¹⁵ Тут ідеться про строфу інструментальну, котра, зрештою, часто має і вокальні відповідники.

¹⁶ Усі подані схеми – із реальних, зафіксованих авторкою творів, що зберігаються в Архіві ПНДЛМЕ, фонд ГНІ-12.

Список використаної літератури і джерел

- Бут, О. (2001). *Втора як механізм творення ансамблевих форм української традиційної інструментальної музики*. (Магістерська робота), 80 с. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського.
- Гарасимчук, Р. (2008). *Народні танці українців Карпат: у 2 кн. Кн. 1: Гуцульські танці*. 608 с. Львів: Інститут народознавства НАН України.
- Гуменюк, А. (Упор.). (1962). *Українські народні танці*. 360 с. Київ: АН УРСР.
- Луканюк, Б. (1989). Диференціальний принцип тактування. *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики*: зб. наук. праць, сс. 59–86. Київ: Вид. КДК ім. П. І. Чайковського.
- Луканюк, Б. (2017). *Музичний часокількісний ритм*, 304 с. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка.
- Луканюк, Б. (2020). *Курс лекцій з музичного фольклору / підгот. Л. Добрянської*, 301 с. Препринт. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка.
- Маціевський, І. (1972). О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью. В кн. И. И. Земцовский. (Ред.). *Славянский музыкальный фольклор: статьи и материалы*, с. 299–339. Москва: Музыка.
- Маціевський, І. (1985). Троица музыка: к вопросу традиционных инструментальных ансамблей. *Artes populares*, 14, 95–120. Budapest: Szerkesztette Voigt.
- Мацієвський, І. (2012). *Музичні інструменти гуцулів*, 464 с. Вінниця: Нова Книга.
- Мурзина, О. (2016). Народне багатоголосся. В кн. О. Шевчук, Б. Фільц. (Ред.). *Історія української музики: У 7 томах. Том 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Книга 1: Народна музика*, с. 340–368. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського.
- Мюллер, Т. (2019). *Гетерофония*. Получено с URL: <https://www.belcanto.ru/geterofonia.html> (дата звернення 16.03.2020).
- Назина, И. (1989). *Беларуская народная инструментальная музыка*, 654 с. Минск: Наука і тэхніка.
- Скоробогатченко, А. (1994). *Профессиональная народно-инструментальная ансамблевая культура Западного Поозерья (к проблеме звукоидеала в традиции белоруссов)*. (Дисс. канд. искусств).: в 2 т. Т. 1: 152 с. Т. 2: 282 с. Санкт-Петербург: РИИИ.
- Супрун-Яремко, Н. (2010). Специфіка українського народного інструментального багатоголосся. У кн.: Н. Супрун-Яремко. *Музикознавчі праці*, с. 354–362. Рівне: Видавець О. Зень.
- Фетисов, І. (2004). Форма танцювальних награвань в контексті фольклорного поняття «коліно». *Проблеми етномузикології*, 2, 255–265. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Хай, М. (2002). *Музика Бойківщини*, 303 с. Київ: Родовід.
- Хай, М. (2007). *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*, 544 с. Київ – Дрогобич: Коло.
- Хай, М. (2011). *Українська інструментальна музика усної традиції*, 472 с. Київ – Дрогобич: Коло.
- Шевчук, Ол. (2019). Ще раз про українське народне багатоголосся (типи фактурного устрою). *Проблеми етномузикології*, 14, 49–76. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183850>
- Ярмола, В. (2011). *Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся (середовище-інструмент-виконавець-репертуар)*. (Дис. канд. мистецтвозн.), 162 с. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка.
- Naraszczuk, R. W. (1939). *Tańcie huculskie*, 156 s. Lwów: Ruch.

References

- But, O. (2001). *Vtora yak mekhanizm tvorennia ansamblevykh form ukrainskoi tradytsiinoi instrumentalnoi muzyky* [«Vtora» as a mechanism for creating ensemble forms of Ukrainian traditional instrumental music] (Master's thesis), 80 p. Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].
- Fetysov, I. (2004). Forma tantsiuvalnykh nahravan v konteksti folklorneho poniattia «kolino» [Form of dance tunes in the context of the folklore concept «knee»]. *Problemy etnomuzykolohii* [Problems of Music Ethnology], Iss. 2, 255–265. Kyiv [in Ukrainian].
- Naraszczuk, R. (2008). *Narodni tantsi ukraintsiv Karpat* [National Dances of Ukrainian Carpathians]: in 2 vol. *Knyha persha. Hutsulski Tantsi* [Book one. Hutsul dances], 608 p. Lviv. [in Ukrainian].
- Naraszczuk, R. W. (1939). *Tańcie huculskie* [Hutsul Dances], 156 p. Lviv: Ruch [in Polish].
- Humeniuk, A. (Ed.). (1962). *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian Folk Dances], 360 p. Kyiv: AN USSR [in Ukrainian].
- Jarmola, V. (2011). *Skrypкова tradytsiia Rivnensko-Volynskoho Polissia (sередovyshe-instrument-vykonavets-reperuar)* [Violin tradition of Rivne-Volyn Polissya (environment-instrument-performer-repertoire)]. (Candidate's thesis), 162 p. Lviv: LNMA named after M. Lysenko [in Ukrainian].
- Khay, M. (2002). *Muzyka Boikivshchyny* [Music of Boykivshchyna], 303 p. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Khay, M. (2007). *Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsiv (folkliorna tradytsiia)* [Musical Instrumental Culture of Ukrainians (Folklore Tradition)], 544 p. Kyiv – Drohobych: Kolo [in Ukrainian].
- Khay, M. (2011). *Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii* [Ukrainian Instrumental Music of Oral Tradition], 472 p. Kyiv – Drohobych: Kolo [in Ukrainian].

- Lukaniuk, B. (1989). Dyferentsialnyi pryntsyyp taktuvannia [Differential timing principle]. *Aktualni pytannia metodyky fiksatsii ta transkryptsii tvoriv narodnoi muzyky* [Current Issues of Methods of Recording and Transcription of Folk Music], 59–86. Kyiv: KDK named after P. I. Tchaikovsky. [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2017). *Muzychnyi chasokilkisnyi rytym* [Musical Quantitative Rhythm], 304 p. Lviv: LNMA named after M. Lysenko [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2020). *Kurs lektsii z muzychnoho folkloru* [Course of lectures on musical folklore]. Lviv: LNMA named after M. Lysenko, (Preprint) 301 p. [in Ukrainian].
- Matsievskii, I. (1972). O podvizhnosti i ustoichivosti struktury v sviazi s improvizatsionnostiu [On the mobility and stability of the structure in connection with improvisation]. In the book I. I. Zemtovskiy. (Ed.). *Slavianskii muzykalnyi folklore* [Slavic musical folklore], 299–339. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Matsievskii, I. (1985). Troista muzyka: k voprosu traditsionnykh instrumentalnykh ansamblei [Troista music: on the issue of traditional instrumental ensembles]. *Artes populares*, 14, 95–120. Budapest: Szerkesztette Voigt. [in Russian].
- Matsievskiy, I. (2012). *Muzychni instrumenty hutsuliv* [Hutsul musical instruments], 464 p. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].
- Miuller, T. (2019). *Heterophoniya* [Heterophony]. Retrieved from URL: <https://www.belcanto.ru/geterofonia.html> (date of review 16.03.2020) [in Russian].
- Murzina, O. (2016). Narodne bahatoholossya [Folk Part Singing]. In the book O. Shevchuk, B. Filts (Eds). *Istoriya ukrayinskoyi muzyky: u 7 tomah. Tom1: Vid naydavnishykh chasiv do XVIII stolittya. Knyha 1: Narodna muzyka* [History of Ukrainian Music: In 7 volumes. Volume 1: From Ancient times to the 18th century, Book1: Folk Music], pp. 340–368. Kyiv: M. T. Rylskiy Institute of Art, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Nazina, I. (1989). *Belaruskai narodnaia instrumentalnaia muzyka* [Belarusian folk instrumental music], 654 p. Minsk: Navuka i tekhnika [in Belorussian].
- Shevchuk, O. (2019). Shche raz pro ukrainske narodne bahatoholossya (typy fakturnoho ustroi) [Once again about the Ukrainian Folk Part Singing (the Types of Textural Structure)]. *Problemy etnomuzykologii* [Problems of Music Ethnology], Iss. 14, 49–76. Kyiv [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183850>
- Skorobogatchenko, A. (1994). *Professionalnaia narodno-instrumentalnaia ansambliivaia kultura Zapadnogo Poozeria (k probleme zvukoidieala v traditsii bielorussov)* [Professional folk instrumental ensemble culture of the Western Poozerie (to the problem of the sound ideal in the tradition of Belarusians)]. (Candidate's thesis). In 2 vol. Vol. 1: 152 p. Vol. 2: 282 p. Sankt-Peterburg: RIII [in Russian].
- Suprun-Jaremko, N. (2010). Spetsyfika ukrainskoho narodnogo instrumentalnogo bahatoholossya [Specifics of Ukrainian folk instrumental polyphony]. In the book: N. Suprun-Jaremko. *Muzykoznavchi pratsi* [Musicological Works], pp. 354–362. Rivne: Publisher O. Zen [in Ukrainian].

Iryna Fedun

<https://orcid.org/0000-0001-6359-9338>

Lviv Ivan Franko National University,

Ukrainian Folkloristic's Department

named after Academician Filaret Kolessa,

Street Universytetska, 1, Lviv, Ukraine, 79000,

tel.: +380667906037; e-mail: irynafedun01@gmail.com

Compositional features of Western Ukrainian traditional instrumental ensemble music

The article is devoted to the study of the characteristic features of the compositions of folk instrumental ensemble music of the 20th – first decades of the 21st century on the example of the Ukrainian Carpathians and Western Polissya regions. *Research materials*: the author's own records, archival and printed sources. *Research methods*: historical-dialectical (tracing evolutionary trends in folk ensemble cultures over the last century), analytical (analysis of the specifics of ensemble music), comparative-typological (comparison of different regional cultures of Western Ukrainian lands).

As a result of the analysis of the material we can draw the following *conclusions*. The composition of traditional ensemble music depended on the established tradition of the ethnic environment, historical and cultural changes, specific performance situations and the individuality of professional musicians.

Since the instrumental ensemble is a harmonious combination of individual performers, its texture specificity is extremely important for ensemble music. In Ukrainian folk instrumental music, the same instruments can perform different functions (melodic, accompanying, rhythmic), but the role differentiation between musicians is mostly preserved: on the one hand, soloist / leader, band leader, on the other – supporting and accompanying performers. Depending on the types and musical stylistics of the works, different types of polyphony are produced in ensemble music: monophony, heterophony (unison, bourdon, ornamental, 'tape'), polyphony (tune-line, spontaneous contrast), homophony.

Other characteristic parameters of ensemble music – musical system, tonality, melody, rhythm, tempo, dynamics, musical form – are typical not only for ensemble, but also for all Ukrainian folk instrumental music. It is in

the ensemble rather than the solo context of the instrumental composition that it is best to consider each of them, so the analytical results will be more objective.

In the 20th – first decades of the 21st centuries in the Carpathians and Western Polissia there were significant changes in the development of culture, its instrumental tradition, in particular, associated with the partial loss of specific genres and forms of music and their replacement by influx. Many changes took place in this period in the compositional features of folk ensemble music. As the number of bands increased, the musicians began to use new performing techniques. Influenced by the written tradition and other external factors, concert solo fragments appeared, homophony penetrated into the texture of the works, tonal music changed the old modal, in slowing down at the end of works with a corresponding decline in dynamics such as stage and concert, new episodes are introduced into traditional forms, etc. At the present stage, due to the sharp growth of communication environments (mainly due to the Internet space) assimilative cultural processes are deepening.

Keywords: folk instrumental ensemble, composition, texture, types of polyphony, musical system, melody, rhythm, tempo, dynamics, musical form.

Ирина Федун

Львовский национальный университет
имени Ивана Франко,

кафедра украинской фольклористики
имени академика Филарета Колессы,

ул. Университетская, 1, Украина, 79000,

тел.: +380667906037; e-mail: irynafedun01@gmail.com

Композиционные особенности западноукраинской традиционной инструментальной ансамблевой музыки

Статья посвящена изучению характерных особенностей композиций народно-инструментальной ансамблевой музыки XX – первых десятилетий XXI века на примере регионов украинских Карпат и Западного Полесья. *Материалы исследования:* собственные записи автора, архивные и печатные источники. *Методы исследования:* историко-диалектический (прослеживаются эволюционные тенденции в народной ансамблевой культуре на протяжении последнего столетия), аналитический (анализируется специфика ансамблевой музыки), компаративно-типологический (сравниваются различные региональные культуры западноукраинских земель).

В результате анализа материала можем сделать следующие *выводы*. Композиция народной ансамблевой музыки зависела от устоявшейся традиции этнической среды, историко-культурных изменений, конкретных условий исполнения и индивидуальности народных музыкантов-профессионалов.

Инструментальный ансамбль – гармоничное сочетание исполнителей-индивидуумов, поэтому для ансамблевой музыки чрезвычайно важна её фактурная специфика. В украинской народной инструментальной музыке одни и те же инструменты могут выполнять различные функции (мелодическую, аккомпанирующую, ритмическую), однако ролевая дифференциация между музыкантами в основном сохраняется: с одной стороны, солист / лидер, руководитель группы, с другой – поддерживающие и аккомпанирующие исполнители. В зависимости от видов и музыкальной стилистики произведений в ансамблевой музыке существуют различные виды многоголосия: монофония, гетерофония (унисонная, бурдонная, орнаментальная, ленточная), полифония («голосочная» – с относительно самостоятельными голосами, спонтанная контрастная), гомофония.

Другие характерные параметры ансамблевой музыки – строй, тональность, мелодика, ритмика, темп, динамика, музыкальная форма – являются типичными не только для ансамблевой, но и всей украинской народной инструментальной музыки. Именно в ансамблевом, а не сольном исполнении инструментальной композиции лучше всего осуществлять рассмотрение каждого из них, поэтому и аналитические результаты будут более объективными.

В XX – первых десятилетиях XXI века на территории Карпат и Западного Полесья происходили значительные изменения в развитии культуры, ее инструментальной традиции, в частности, связанные с потерей многих традиционных жанров и форм музицирования и заменой их произведениями более позднего происхождения. Немало изменений в этот период произошло и в композиционных особенностях народной ансамблевой музыки. С увеличением состава капелл музыканты начали использовать новые исполнительские приемы. Под влиянием письменной традиции и других внешних факторов появились концертные сольные фрагменты. В фактуру произведений проникла гомофония, в ладовом строении тональная музыка все больше вытесняет давнюю модальную, в ритмике усиливается акцентность в противовес давней квантитативности. В темпах появляются нетипичные замедления в конце произведений с соответствующим снижением динамики – как результат копирования концертно-сценической стилистики; в традиционные формы внедряются новые эпизоды и т. п. На современном этапе из-за резкого повышения степени коммуникации общества (благодаря, в основном, интернет-пространству) ассимилятивные культурные процессы усугубляются.

Ключевые слова: народный инструментальный ансамбль, композиция, фактура, виды многоголосия, лад, мелодика, ритмика, темп, динамика, музыкальная форма, современные процессы трансформации.

Стаття надійшла до редакції 07.09.2020 р.