



УДК 78.036.4(477.85):780.614.331:78.071.2Менів(045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2024.19.319752>

Ярема Павлів

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1273-0281>
Етноорганолог, доктор філософії, скрипаль,
старший викладач кафедри музичної фольклористики
ЛНМА імені Миколи Лисенка
вул. О. Нижанківського, 5, 79005, Львів, Україна.
Тел. +380672968750, e-mail: yarkomuzyka@ukr.net

ТРАНСМІСІЯ СКРИПКОВОЇ ТРАДИЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ГУЦУЛЬСЬКОГО НАРОДНОГО СКРИПАЛЯ ІВАНА МЕНІВА

У пропонованій статті висвітлено особистість і творчу діяльність славетного гуцульського скрипаля Івана Меніва «Менюка» (1910–1984). Дослідження охоплює біографічні відомості про музиканта; жанрову класифікацію його репертуару; етномузикознавчий аналіз окремих різножанрових зразків, зафіксованих від скрипаля на аудіо; характеристику та порівняння виконавських манер, які практикував І. Менів. На основі зіставлення давнішої та новішої виконавських манер аргументовано спрямованість І. Меніва на адаптацію до сучасних йому художньо-стильових норм інтерпретації «Гуцулки», еволюцію в ладовому структуруванні й техніках виконання цього танцю. Не менш важливого значення надано ролі І. Меніва у відтворенні й передачі представникам молодших поколінь тематизму та художньо-стильової естетики раритетних жанрів гуцульської традиції. Наведено паралелі між інтерпретаціями творів тих самих жанрів різними скрипачами, у результаті чого визначено спільні та відмінні якості гри представників однієї традиції. Автор статті постулює гіпотезу щодо трансформації значного пласта танцювально-приспівкових гуцульських коломийкових мелодій із жанрової групи «до танцю» в жанрову групу «до співу» і наголошує на цінності збережених зразків виконання цих мелодій у давній манері, яку музичний фольклорист М. Тимофіїв зафіксував від І. Меніва у 1975 році.

Ключові слова: етноорганологія, інструментальна музика Карпат, народні скрипалі, Гуцульщина, трансмісія музичної традиції, виконавська манера, Іван Менів «Менюк», танець «Гуцулка», музика «до танцю», музика «до співу», музика «для слухання», «Коломийка», «Козачок».

Вступні зауваги

Музика функціонуючої традиції відображає модус мислення її носіїв у конкретному фольклорному середовищі. Манера інструментального музикування чутливо реагує на зміни в світогляді нових поколінь, особливо під впливом технічної та культурно-інформаційної глобалізації суспільства. Серед народнопрофесійних інструменталістів є лідери, здатні пристосовувати репертуар, власний виконавський стиль, кількісний склад учасників та інструментарій капели до актуальних вимог сучасного їм соціуму. Зазвичай такі музиканти реформують традицію, впливаючи виконавською та, іноді, етнопедагогічною діяльністю на манеру гри й репертуар колег свого і молодших поколінь. Зміни локальної манери гри й трактування етнотворів можна комплексно осмислити лише через кількадесят років за умов переконливих відомостей щодо манери музикування інструменталістів попередніх поколінь і генерацій. Власне такі дані є промовистими щодо художньо-стильової і техніко-виконавської еволюції народноінструментального музикування в космацько-брустурському локусі Гуцульщини упродовж 1930–2000-х років.

Попри сформовану гіпотезу щодо причин і динаміки змінних процесів у зазначеному регіоні, дотепер не надано належної уваги ролі одного з найяскравіших скрипалів-капельмейстерів традиції – Івана Меніва «Менюка» (1910, Космач – 1984, Коломия) у процесі відтворення, передачі й еволюції локальної манери скрипкової (сольної та дуетної) і капельної гри. **Метою статті** є охарактеризувати й порівняти манери гри І. Меніва, його колег та послідовників на матеріалі зразків зафіксованого від них репертуару. Відповідно до поставленої мети сформульовано **завдання:** 1) висвітлити біографічні відомості про скрипаля; 2) аналітично розглянути його репертуар; 3) визначити музично-структурні, техніко-виконавські, звукоестетичні особливості гри І. Меніва та його колег; 4) пояснити ймовірні причини змінних процесів у скрипковому трактуванні основних інструментальних жанрів космацько-брустурської традиції.

Джерельною базою дослідження слугували друковані та аудіоматеріали. До друкованих належать монографія В. Шухевича «Гуцульщина» з уміщеними до неї нотними транскрипціями, які зробив Ф. Колесса (Шухе-

вич, 2018, с. 451–478); стаття М. Кондрацького «Музика Гуцульщини», у якій вперше здійснено музикознавчий аналіз гуцульських танців (Kondracki, 1935); монографія С. Мерчинського «Музика Гуцульщини», до якої увійшли численні нотації інструментальних мелодій, котрі у 1930-х років. С. Мерчинський освоїв від гуцульських традиційних скрипалів, у тому числі від І. Меніва (Mierczyński, 1965); монографії Р. Гарасимчука «Tańce huculskie» (Harasymczuk, 1939) і «Народні танці українців Карпат» (Гарасимчук, 2008), до нотних додатків яких уміщено 12 нотацій, зроблених від І. Меніва; стаття Богдана Котюка «Музиканти весільних капел космацької традиції» (Котюк, 1991), автор якої надав характеристику середовища народних інструменталістів космацької традиції середини XIX – кінця XX століть; статті Богдана Яремка «Творчий портрет скрипаля Василя Пожоджука» (Яремко, 2005), «Гуцульський скрипаль Василь Вардзарук («Якобишин») і його послідовники» (Яремко, 2007), «Реконструкція “пантеону” скрипалів космацько-шепітської традиції» (Яремко, 2010), «Життєдіяльність Івана Лабачука в контексті гуцульської традиційної інструментальної музики» (Яремко, 2019), що містять багато фактологічної інформації стосовно біографій, творчої діяльності та народнопрофесійної спадковості скрипалів космацько-шепітсько-брустурської традиції; книга Миколи Савчука «Музики правобережної Коломийщини», у якій здійснено характеристику музично-інструментального середовища регіону й подано перелік усіх народних музикантів, відомих дослідникам (Савчук, 2023); студії автора статті, у яких досліджено стилістику гри І. Меніва (Pavliv, 2021в), (Павлів, 2023а, сс. 137–139, 167–182), його послідовників (Павлів, 2022а), (Павлів, 2023б), давню і новішу манери виконання танцю «Гуцулка» (Pawliw, 2021б), (Pawliw, 2022б).

До мультимедійних належать: 1) аудіозапис «Гуцулки», на якому, вірогідно, зафіксовано гру І. Меніва в капелі (Аудіоальбом «Music of the Ukraine», 1951); 2) аудіозапис сольної та скрипково-дуєтної (з Петром Петрованчуком) гри І. Меніва (Аудіозапис Тимофіїва, 1975); 3) анонімний аудіозапис гри скрипаля Івана Лабачука, учня І. Меніва (Капела Лабачука [б. д.]); 4) аудіоальбом за участі скрипаля Миколи Сіреджука, котрий через навчання в І. Лабачука є послідовником І. Меніва (Аудіоальбом «Космацькі музики», 2004); 5) фрагмент із відеофільму «В гостях у Палагнюків», у якому зафіксовано гру братів Миколи, Михайла та Юрія Данишуків – послідовників школи І. Меніва та І. Лабачука (Капела братів «Палагнюків», 2007); 6) аудіоальбом із записом гри капели братів «Палагнюків» («Магія гуцульських мелодій», 2009).

Прогалини у відомостях щодо біографії І. Меніва, його індивідуального трактування традиційної музики та етнопедагогіки вдалося заповнити завдяки свідченням інформантів – родичів і колег скрипаля, інтерв'ю з якими автор проводив упродовж 2017–2024 років.

Штрихи до творчого портрету

Народився Іван Менів 21 січня 1910 року в селі Космач (присілок Діл) Косівського району Івано-Франківської області у сім'ї сільського газди Олексія Меніва. Іван мав четверо братів і трьох сестер. Чи були музиканти серед представників старших поколінь роду Менівих, не відомо, проте найстарший брат Івана Василь дуже вправно грав на скрипці. Трагічна й не до кінця ясна історія його передчасної смерті в юному віці після музичного парі з ромським мандрівним скрипалем спричинила батькову заборону брати в руки музичні інструменти всім іншим його дітям. А найдужче до музики тягнувся Іван, котрий сам собі майстрував сопілочки й скрипчини під час випасання худоби. Не один такий саморобний інструмент батько ламав, відібравши з рук си́на у стані пересердя, доки не зрозумів, що марно протистояти його здібностям і наполегливій волі до музикування. Тому, коли хлопцеві виповнилося десять років, батько придбав йому дорослу скрипку.

Іван практикував гуцульські мелодії, нишком наслухаючи їх у музикантів, котрі грали весілля в Космачі й сусідніх селах. Його завжди запрошували супроводжувати на скрипці спів колядників. Згодом, будучи вже зрілим капельмейстером, І. Менів так висловлювався про своє навчання гри на скрипці: *«мене ніхто не вчив, як треба грати, талановита дитина сама беретси, лиш би учюти мелодій добрих»*. Проте, респонденти з-поміж музикантів космацько-брустурської традиції стверджують, що *«"Менюк" у юному віці знав багато тих мелодій, які грав "Якобишин"»*, отже вважають, що *«брав він їх»* насамперед у цього корифея (Яремко, 2007, с. 62). Якщо відхилити ймовірність безпосереднього навчання І. Меніва у Василя «Якобишина» та інших скрипалів, то вартує взяти до уваги, що талановитий юнак активно спілкувався й грав із місцевими музикантами свого та старших поколінь. Так, відомим фактом є виступ І. Меніва в дуеті з брустурським цимбалістом Іваном Соколюком (1908–1991) на регіональному конкурсі «Гуцульщина» у Ворохті 1934 р., де вони отримали другу премію¹. Цей факт свідчить не лише про визнання І. Меніва як одного із провідних скрипалів Гуцульщини, а й про його ансамблеву зіграність із І. Соколюком – постійним учасником капели В. «Якобишина» та сталонним виконавцем його репертуару. З огляду на наведені факти можна припустити, що І. Менів оволодів скрипкою самостійно, а традиційний репертуар перейняв від тих капельмейстерів, гру котрих чув і запам'ятовував, та від досвідчених колег-ансамблістів.

Чи була в юного «Менюка» весільна капела усталеного складу, на жаль, свідчень не збереглося. Проте відомо, що в 30-ті роки XX століття скрипаль обслуговував весілля й інші урочистості в селах космацько-

¹ Першу премію було присуджено знаменитому верховинському скрипалеві Іванові Курилюку «Гавецю» (1889-1958) зі селища міського типу Жаб'є (тепер Верховини).

брустурської традиції, чим здобув собі добру славу серед односельчан. Цимбаліст І. Соколюк вважав «Менюка» *«одним із передових скрипалів»* традиції поруч із корифеєм Василем Пожоджуком «Генцом» (1899–1991) та іншими знаменитими лідерами весільних капел¹. Є вагомі підстави для припущення, що аудіозапис танцю «Гуцулка», поміщений до альбому «Music of the Ukraine» фірми «Folkways Records» (1951, США), зроблено в період 1930–1940-х років від капели, скрипалем якої був І. Менів. Гіпотетичну ідентифікацію анонімного аудіозразка b2 «Hutsulka and Kozachok Dances», паспортна інформація якого зводиться до коментаря *«записано в Україні від карпатського весільного оркестру»* без вказаних дати і місця запису, учасників оркестру та збирача (Аудіоальбом «Music of the Ukraine», 1951), здійснив автор цієї статті, спираючись на: 1) порівняння транскрипцій вищезгаданого анонімного ансамблевого запису «Гуцулки» зі сольним скрипковим виконанням цього танцю, яке 1975 року Михайло Тимофіїв зарекордував на аудіо від І. Меніва у Коломії (Аудіозапис Тимофіїва, 1975, трек 22); 2) думку респондентів, які прослухали анонімний запис «Гуцулки»².

Етнохореолог Роман Гарасимчук у 30-х роках ХХ століття транскрибував від І. Меніва скрипкові награвання мелодій до 14-ти гуцульських танців, які розмістив у нотному додатку до своєї монографії «Tańce huculskie» (Narasymczuk, 1939)³. Якщо зазначені вище дослідники своїм першочерговим завданням вважали фіксацію етнотворів від респондентів старших поколінь, то етнохореолог Р. Гарасимчук упродовж фронтальних польових досліджень гуцульських танців охопив значно ширше коло респондентів, до якого також увійшов І. Менів. Ці приклади вчений розмістив серед нотацій тотожних або близько споріднених мелодій танців, що уможливило їх порівняльний аналіз. Згадані аудіо- та друковані матеріали підтверджують значимість І. Меніва у середовищі космацько-брустурської традиції 1930-х – 40-х років.

Під час Другої світової війни скрипаль вступив до лав УПА, де виконував функції лікаря під псевдонімом «Скрипка». Задля конспірації він був змушений 1945 року поселитися в сусідньому з Космачем селі Шепіт (на той час Брустурах), де його гостинно прийняла родина Лабачуків⁴. У газдівського сина, 16-річного Івана Лабачука, «Менюк» відразу спостеріг неабиякий талант і бажання до музикування. Поступово розкриваючи хлопцеві тонкощі скрипкової гри гуцульських мелодій «до співу» і «до танцю», він здійснив виняткову місію у формуванні видатного

традиційного скрипаля І. Лабачука «Шевчука» (1927–2009)⁵.

У 1952 році родина Менівих вийшла з підпілля. Зі своєю дружиною Анною та сином Миколою скрипаль переїхав до Коломиї, де невдовзі відновив діяльність сільської музики. Проживання в районному центрі дало змогу І. Меніву розширити напрями професійної діяльності. Як капельмейстер він обслуговував весілля в Коломийському, Косівському, Верховинському та інших районах Івано-Франківської області, як майстер – працював у майстерні музичних інструментів коломийського побутового комбінату. В «Менюка» щороку збільшувалось середовище колег та знайомих, накопичувався репертуар і досвід весільно-обрядового музикування в різних традиціях Покуття й Гуцульщини. Скрипаль став настільки знаним серед народних музикантів Коломиїщини, що художній керівник Гуцульського ансамблю пісні і танцю Михайло Гринишин запросив його до оркестрової групи ансамблю в Івано-Франківськ. Проте І. Менів відхилив запрошення авторитетного діяча влаштуватися на роботу до найвідомішого на той час музичного колективу Івано-Франківська, адже не бажав відлучатися від сім'ї на тривалі періоди гастрольних поїздок.

І. Менів знався з багатьма музикантами космацько-брустурської традиції, зокрема підтримував міцні зв'язки з мультиінструменталістами Петром Петрованчуком, Курилом Коб'юком і Юрієм Далаб'юком. Найактивніше скрипаль співпрацював із П. Петрованчуком (1939–2013), котрий теж проживав зі своєю сім'єю у Коломії (див. Фото 2). Син П. Петрованчука Олексій Петрованчук (1971 р.н.) пригадує динаміку творчої співпраці двох музикантів. *«Тато з вуйком Іваном дуже багато грали разом, практично кожного весільного сезону їздили в гірські й підгірські села грати весілля. Тато грав у фуярку, цимбали і скрипку. Брав на весілля той інструмент, який було потрібно для необхідного складу капели, проте найчастіше музикував на фуярці»*. Вартує відзначити, що П. Петрованчук сам робив цимбали та сопілки (фуярки, денцівки, тилинки), змайстрував бубон. Його талант і вміння виготовлювати музичні інструменти високо оцінював І. Менів, котрий теж був вправним майстром. *«Бувало, вуйко Іван приходить до тата і каже: – Ану Петрусь, допоможи мені вірхтувати цю деталь... У тата були золоті руки – все, за що брався, вдавалось»*, – згадує О. Петрованчук. Музикували два брати не лише під час весіль, а й для себе в домашніх умовах. *«Збиралися пограти і на свята, і в звичайні дні, щоби згадати різних мелодій. До них долучалися знайомі музики з Коломиїщини і Косівщини. По неділях у господі Менівих часто можна було почути гуцульські мелодії. “Менюк” був дуже гостинний, завжди радо запрошував до себе колег»*, – зазначає О. Петрованчук.

¹ Інформацію почерпнуто з інтерв'ю, яке Богдан Яремко брав у Івана Соколюка під час збирацького сеансу 27.01.2006 р. у селі Ковалівка Коломийського району Івано-Франківської області (сеанс задепоновано в архіві ПНДІМЕ ЛНМА ім. М. В. Лисенка: іменний фонд Богдана Яремка).

² Порівняльний аналіз двох версій здійснено в роботах автора (Pavliv, 2021в, с. 203–212; Павлів, 2023а, с. 176–182).

³ У паспорті транскрипцій прізвище скрипаля помилково вказано Минюк.

⁴ До 1968 року Шепіт був присілком села Брустури.

⁵ Факт навчання І. Лабачука в І. Меніва описано у статті Б. Яремка (Яремко, 2019, с. 123). І. Мацієвський зараховує І. Лабачука (у І. Мацієвського прізвище вказано з помилкою – Лобачук) до визначних скрипалів, котрі є гордістю музичної культури гуцулів на межі тисячоліть (Мацієвський, 2012, с. 67).

Періодично до хати скрипаля навідувалися гості із села Шепіт Косівського району. Серед них – вищезгаданий Іван Лабачук «Шевчук», котрий неодноразово приїздив до І. Меніва для спільного музикування «в дві скрипки», відточуючи таким чином майстерність гри гуцульських мелодій, і спадкоємець «школи» В. «Якобишина», через І. Меніва та І. Лабачука, скрипаль-мультиінструменталіст Юрій Данишук «Палагнюк» (1951 р.н.)¹.

Співпрацював скрипаль також із традиційними музикантами, вихідцями із сіл покутсько-гуцульського пограниччя², серед яких – Микола і Мирослав Поповичі, Михайло Тимофіїв, Василь Чупрей, Василь Бойчук, Павло Антонюк, Микола Загорняк. Основним цимбалістом «Менюкової» капели був Микола Попович (1905–1977) родом із села Раківчик Коломийського району (див. Фото 2). Цей музикант оселився в Коломиї 1956-го року після повернення з десятирічного сибірського заслання. Весільно-обрядовий репертуар М. Попович грав на гуцульських цимбалах роботи відомого майстра Лук'яна Чернявського. Син М. Поповича Мирослав Попович (1957 р.н.) теж грав на цимбалах у «Менюковій» весільній капелі, коли в 1970-х роках іноді потрібно було замінити батька. «*Миросю, прийди до мене – я тебе навчу правильно грати “Гуцулку”*», – казав І. Менів юному Мирославі.

Коло знайомих І. Меніва постійно розширювалося, адже він умів добре ремонтувати музичні інструменти, продавав реставровані скрипки та смички. Наприклад, скрипаль і альтист Іван Арсенич пригадує, як 1964-го року познайомився з І. Менівом у Коломиї, коли купував скрипку фабрики «Stradivarius», яку він (І. Менів) відреставрував. Щоби продемонструвати юному покупцю, як звучить інструмент, «Менюк» зіграв кілька космацьких мелодій «до співу». І. Арсеничу так сподобалися ці мелодії, що він їх одразу запам'ятав, навчився грати й до сьогоднішніх днів зберіг у своєму репертуарному активі.

У 1973 році до майстерні І. Меніва завітав Михайло Тимофіїв (1944 р.н.) – сопілкар-мультиінструменталіст, майстер і дослідник гуцульських традиційних музичних інструментів³. Він подав смичок на ремонт і мав нагоду пересвідчитись, як І. Менів віртуозно грає – для клієнта майстер виконав фрагмент космацької «Гуцулки». Ідучи до майстерні наступного разу, М. Тимофіїв прихопив зі

собою фрілку, адже був практикуючим фрілкарем весільних капел. «*Пане Михайле, та ми з Вами ніби десять років грали*» – радісно вигукнув І. Менів після спільно виконаних кількох мелодій «Гуцулки». Так почалася співпраця двох гуцульських музикантів у весільних капелах, які ситуативно організовував "Менюк", запрошуючи вищезгаданих інструменталістів.

М. Тимофіїв одразу усвідомив багатство й красу виконавського стилю І. Меніва, значимість цього музиканта в середовищі традиційної музики Гуцульщини та Покуття. Саме тому, 22 серпня 1975 р. він прийшов у гості до І. Меніва записати його репертуар на магнітофонну стрічку. Впродовж вечора й ночі скрипаль сольо відтворював на бобінний магнітофон відомі йому етнотвори, коментував їхній зміст і обставини виконання⁴. В результаті цього та кількох інших сеансів звукозапису⁵ М. Тимофіїв поповнив власну архівну аудіоколекцію 39-ма творами, які І. Менів зіграв сольо, і 6-ма творами, які у скрипковому дуеті виконали І. Менів із П. Петрованчуком. Також цінними зразками для порівняльного аналізу є чотири твори, які М. Тимофіїв зарекодував на тих самих сеансах від двох інших скрипалів – П. Петрованчука і «Геня»⁶.

Усі наведені матеріали уможливають порівняння індивідуальних виконавських стилів у середовищі однієї (І. Менів та П. Петрованчук – гуцульська) та двох різних (І. Менів – гуцульська, «Геня» – буковинська) традицій. Прикметно, що кожен із музикантів виконував твори спільних жанрових груп, очевидно демонструючи власні репертуар і виконавську стилістику під час музичної бесіди. Зіставлення цих записів із аудіовізуальними матеріалами, які зафіксовано впродовж 1990–2009-х років від учнів і послідовників «Менюкової» школи – шепітських мультиінструменталістів Івана Лабачука, Миколи і Юрія Данишуків та космацького скрипаля Миколи Сіреджука, – дозволяє простежити спільні й відмінні ознаки трактування традиційних жанрів у практиці музикантів спільної музичної традиції та виконавської «школи».

Огляд і жанрова класифікація репертуару

До аудіоколекції М. Тимофіїва увійшли етнотвори із жанрових груп «до танцю», «до співу» і «для слухання». Найоб'ємніше серед них представлено групу жанрів «до танцю», що охоплює 19 одиниць (далі од.).

¹ Детальніше про передачу скрипкової традиції див. у дисертації автора статті (Павлів, 2023, с. 85–86). Інтерпретацію танцю «Гуцулка», який було зафіксовано 2008 р. від капели Ю. Данишука «Палагнюка» досліджено у статті: (Павлів, 2023а, с. 61–71).

² Мова про села, розташовані у Коломийському районі Івано-Франківської області на теренах правобережжя ріки Прут (Савчук, 2023, с. 3–4).

³ Михайло Тимофіїв (1944 р.н.) – заслужений майстер народної творчості України, педагог, композитор і виконавець (Павлів, 2020, с. 474–475). Стаття про М. Тимофіїва-етноорганолога вийде наприкінці 2024 року (Павлів, Я., 2024). Михайло Тимофіїв – етноорганолог: до ювілею митця, дослідника, педагога. *Етномузика*. Ч. 20 / ред. Л. Лукашенко). Львів.

⁴ Коментарі виконавця перед звучанням твору було зафіксовано на аудіо в одиницях (далі од.) № 14 «Старинні гуцульські мелодії» і № 31 «Пісня про Довбуша»; між звучанням твору – в од. № 2 «Клепало», № 7 «Як вівчар вівці згубив», № 8 «Голубка/Решето»; після звучання твору – в од. № 1 «Косарі косять».

⁵ Скрипковий дует Івана Меніва та Петра Петрованчука, як і сольні награвання П. Петрованчука та скрипаля «Геня» з Буковини (село Глинниця Чернівецької області), М. Тимофіїв зафіксував на бобінний магнітофон під час інших, менш тривалих сеансів у Коломиї того ж року.

⁶ П. Петрованчук – «Бервінкова» (од. № 12). «Геня» зі села Глинниця Чернівецької області – «Пісня про Довбуша», буковинський варіант (од. № 31), «Полька подружжя» (од. № 33), «Буковинська полька» (од. № 44).

Зокрема це танці, які побутують на теренах Гуцульщини, Покуття, Буковини («Гуцулка»¹, «Голубка»², «Старий Гуцул»³, «Аркан», «Чабан», «Волошка», «Гуральська»), Галичини («Коломийка», «Катерина»⁴, «Краков'як» «Чумак»), усієї України («Козак»⁵, «Гопак», «Полька»⁶).

Наступною за кількістю записаних одиниць є група жанрів «до співу», до якої належать два гуцульські календарно-обрядові твори (колядка «жеканка» й гаївка «Перепелонька»), три весільно-обрядові мелодії («барвінкова», дві весільні ладканки)⁷, 10 вольних гуцульських співанок коломийкової форми⁸, дві балади⁹, лірична пісня¹⁰, маршова пісня¹¹.

¹ Танець «Гуцулка» І. Менів виконав двічі – у більш розлогій композиційній версії (од. 22), що складається з 11-ти давніх гуцулкових тем, і в мініатюрній (од. 25), побудованій на трьох давніх гуцулкових темах, які виконують під час танцю «Микуличинка». Дослідження і транскрипція першої композиційної версії (од. 22) знаходяться у праці (Павлів 2023, с. 167–172).

² До другої половини ХХ ст. у більшості гуцульських сіл цей танець називали «Решето». Назву «Голубка» в той час використовували в Космачі, Малому Рожневі, Яблуніці, Ворохті (Narasumczuk, 1939, с. 190).

³ Композиція «Старий гуцул» побутує в середовищі народних скрипалів покутсько-гуцульського пограниччя як тематично усталене, можливо, концертне трактування двох танцювальних мелодій коломийкової форми, які взяли з давніх коломийкових танців. Назва «Старий гуцул», ймовірно, співвідноситься з призначенням конкретного танцю «для старших гуцулів».

⁴ Од. №20 «Коломийка» – це в'язанка найвідоміших коломийкових тем, які побутують у музичних традиціях Східної Галичини. Од. №21 «Катерина» – споріднена тема з тими, що увійшли до коломийкової в'язанки.

⁵ Композицію з козацьких мелодій виконано відразу після завершення коломийкової «Гуцулки», що ймовірно свідчить про трактування виконавцем «Козака» як другого розділу «Гуцулки». Музиколог Міхал Кондрацькі вказував на два формотворчі різновиди «Гуцулки» в локальних традиціях Гуцульщини 30-х рр. ХХ ст.: «Гуцулка» звична (І) і з козаками (ІІ). Перший різновид передбачав виконання лише коломийкового розділу «Гуцулки», після завершення якого часто виконували козачки. Другий різновид охоплював коломийковий і козацький розділи в межах однієї цілісної композиції (Kondracki, 1935, с. 188).

⁶ І. Менів виконав три різні версії Польки: од. 43 «Гамай кицю», од. 45 «Полька подружжя» (лише фрагментарне награвання) і од. 46 «Українська полька». Скрипаль «Геньо» зі с. Глинниці Чернівецької обл. був присутній під час одного зі звукозаписуючих сеансів і виконав «Буковинську польку» (од. 44).

⁷ Під назвою «Весільні ладканки» виконано дві весільно-обрядові співанки коломийкової форми, які побутують у селах покутсько-гуцульського пограниччя. Народні інструменталісти сіл зазначеного регіону вважають весільними ладканками не лише обрядові наспіви своєрідної силабічної структури (443)2, (557)2 із типовим зачином-«передладканкою» (термін Б. Луканюка) «Ой лиже берви, бервінкової» та поширеною в середовищі назвою «Бервінкова», а й весільно-обрядові співанки (446)2, які виконують *attacca* після «Бервінкової». Їх іноді називають «забервінковими мелодіями».

⁸ Сім із десяти одиниць вольних гуцульських співанок (№№ 10, 14, 15, 24, 27, 33, 47) репрезентують по одній коломийковій мелодії, а три одиниці (№№ 9, 11, 23) – по дві й більше мелодій, укладених у формі в'язанок. І. Менів назвав кожну з цих одиниць зокрема: № 9 «Гуцульські застільні мелодії», №№ 10, 11, 23, 24 «Мелодії гуцульські», № 14

Третьою за чисельністю записаних одиниць є група жанрів «для слухання», більшу частину якої становлять весільно-обрядові пригри та марші¹² (вісім етнотворів), а меншу – програмні композиції (три твори). Серед весільно-обрядових пригр і маршів, які І. Менів виконав під час сеансу, є твори суто гуцульського побутування (од. 34 «Віват-імпровізація»¹³, од. 35 «Гуцульський зустрічний марш»¹⁴) і загальноукраїнського (од. 36–38 «Зустріч молоді – заводять до хати», «Заходять за стіл», «У добрий час»¹⁵, «Гості виходять з-за столу», «Підвіконний марш»).

Програмні імпровізовані композиції скрипаль виконав із коментарями та елементами скрипкової звукообразності. Перша з них – п'єса з розповіддю «Півторак» (од. 2), яку І. Менів створив на основі гуцульського танцю «Півторак» і звукообразних скрипкових прийомів, що імітують звуки загострювання коси клепалом. Друга – програмна композиція «Як вівчар вівци згубив» (од. 7), у якій проілюстровано відомий сюжет із пастушого побуту (інші назви – «Тужна за вівцями»). Третя – «Дуда» (од. 26) – це гуцульська мелодія коломийкової форми, на прикладі якої І. Менів імітував звучання гуцульської дуди («кози»). Для бурдонного звучання субкварти скрипаль перелаштував ІV струну на секунду вверх.

«Старинні мелодії», № 15 «Йа вже сонце засвітило», № 27 «Старий гуцул, І варіант» (наступний трек 28 із назвою «Старий гуцул, ІІ варіант» слід віднести до танцювальної музики – Я.П.), № 33 «Попід верби», № 47 «У неділю на подвір'ї музики заграли».

⁹ Од. 31 «Пісня про Довбуша» розпочинається з коментаря І. Меніва щодо змісту відомої балади «Ой попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький», а завершується скрипковим награванням гуцульської мелодії до цієї балади (ймовірно, скрипкового акомпанементу до співу – Я.П.). Од. 32 – аудіозафіксоване від скрипала «Гені» почергове вокальне й скрипкове виконання балади цього ж змісту, проте вже з іншою, буковинською мелодією.

¹⁰ Од. 1 – це лірична пісня «Косарі косять», яку І. Менів зіграв на скрипці. Після завершення гри музикант розповів зміст пісні, чим підкреслив суть її драматургії.

¹¹ Маршову пісню «Терном-терном» І. Менів виконав вокально.

¹² Автор статті дотримується принципу жанрової класифікації народної музики, яку розробив професор Богдан Луканюк. Згідно з нею, весільно-обрядові пригри і марші за способом музичного вираження належать до драматичних жанрів, а за функцією – до музики для слухання (Луканюк, 2022, с. 110–113, 390).

¹³ Од. 34 «Віват» – це коротка комбінація з імпровізованих фанфар і мелодичних зворотів ймовірно авторства І. Меніва. Гуцульські скрипалі такі комбінації ще називають «пробка», «туш». Під час весілля подібні награвання виконують функцію «вівата» – коротких вітальних фанфар.

¹⁴ Од. 35 «Гуцульський зустрічний марш» – це одна з двох основних маршових пригр, з якої капела розпочинає «пригравати біля хати» і котра звучить як привітання господарів, супровід руху «весільного поїзда» до шлюбу, до хати, привітання гостей.

¹⁵ Од. 38 «У добрий час» – скрипаль виконав дві версії весільно-обрядового «Надобридня». Перша – традиційна покутська інструментальна мелодія козацької структурованості. Друга – «Ой, дай Боже в добрий час» – твір Юліана Добриловського, який увійшов до гуцульської весільної традиції, доповнивши співом давню інструментальну версію «Надобридня».

Ще одним аудіоджерелом, на якому, ймовірно, зафіксовано гру І. Меніва як скрипача-лідера капели, є аудіозапис b2 «Hutsulka and Kozachok Dances» із альбому «Music of the Ukraine» фірми Folkways Records, 1951, США. Можна припустити, що його зроблено в період 1930–1940-х років, адже в 1941–1952 роках скрипаль перебував у підпіллі. У цій версії «Гуцулки» є прямі аналогії з версією, яку І. Менів виконав сольо на запис М. Тимофіїва – од. 22 (Pavliv, 2021в, с. 203–205).

Окрім розглянутих аудіоматеріалів важливим джерелом є нотні транскрипції награвань І. Меніва до танцю, які у 1930–1960-х роках здійснив і розмістив у своїх монографіях Р. Гарасимчук (Harasymczuk, 1939, Dodatek litograficzny «Melodie taneczne», с. 8 № 25, с. 10 № 34, с. 12 № 70, с. 41 № 201, с. 42 № 204, 206), «Народні танці українців Карпат» (Гарасимчук, 2008, с. 435 № 96, с. 448 № 132, с. 452 № 152, с. 460 № 187, 190, с. 461 № 195, с. 480 № 267, с. 482 № 276, с. 493 № 336, с. 496 № 357, с. 564 № 517, с. 565 № 524, с. 567 № 528). 3-поміж 14-ти фрагментарних нотацій – мелодії до танців «Піп»¹, «Косар»², «Чумак»³, «Гопака»⁴, «Гуцулка»⁵, «Решето»⁶.

¹ Транскрипцію чоловічого танцю «Піп» Р. Гарасимчук опублікував у єдиній виконавській версії, яку занотував від І. Меніва у 1930-х роках (Harasymczuk, 1939, Dodatek litograficzny «Melodie taneczne», с. 8 № 47), передрук: (Гарасимчук 2008, с. 435 № 96). Етнохореолог класифікує цей танець як сюжетний коломийковий вставлений, тобто зі вставленою в його будову неколомийковою мелодією. Хореографічна будова танцю, особливо його вставленої частини, демонструє сюжет – імітацію поклонів, що, на думку Р. Гарасимчука, споріднює танець із пантомімою (Гарасимчук, 2008, с. 80). Тематичним матеріалом для вставленої частини танцю «Піп» послужив мотив пісні «Верховино, світку ти наш».

² Награвання чоловічого танцю «Косар» Р. Гарасимчук транскрибував від І. Меніва у 1930-х роках і опублікував як єдиний музичний приклад цього танцю в обох згаданих монографіях (Harasymczuk, 1939, с. 12 № 70; Гарасимчук, 2008, с. 448 № 132). Фактично ж звучання музики до «Косаря» зафіксував і М. Тимофіїв від І. Меніва під час сеансу аудіозапису 22.08.1975 року. У цьому разі виконавець чергував гру з розповіддю, адже твір було призначено для слухання. Очевидно, тому назва записаної одиниці не «Косар», а «Півтора-клепало». У двох награваннях з різницею приблизно в 40 років мелодії першої і третьої частин танцю є різними, проте обидві підходять для супроводу танцювальних кроків «тропот», «гайдук», «підківка» й «крутитися». Ці кроки танцюристи виконували під час першої і третьої фігур танцю «Косар», тримаючись за плече (Гарасимчук, 2008, с. 118).

³ Один із найдавніших козацьких танців «Чумак» (інша назва – «Джуман»), що у XIX– на початку XX століття побутував на Покутті й Гуцульщині, Р. Гарасимчук транскрибував від І. Меніва у 1930-х роках (Harasymczuk, 1939, с. 39 № 187). Передрук: (Гарасимчук, 2008, с. 452 № 152). Під час сеансу аудіозапису 22.08.1975 р. М. Тимофіїв зафіксував від І. Меніва танець із тими ж назвою та мелодією (од. 4). Р. Гарасимчук зазначає, що «Джуман» танцювали під козацькі мелодії, та приводить приклад однієї з тем давнього козацького танцю «Чурило» (Гарасимчук, 2008, с. 455 №168). Цієї теми ще немає у першому випуску монографії за 1939 р., адже вчений занотував її згодом, у 1952–1960-х роках від Василя Грималюка «Могура» (1920–1998) із смт Жаб'є (тепер смт Верховина Івано-Франківської області).

Аналітичний розгляд аудіо- і нотних джерел, у яких зафіксовано гру І. Меніва, дає змогу зробити такі висновки.

Мелодія «Чумака» суттєво відрізняється від зазначеної мелодії «Чурило» переважанням ознак пісенності, а саме: чергування амфібрахічної пульсації з хореїчною і спондеїчною, розвиненість мелодичної лінії, рух більшими ритмічними тривалостями.

⁴ Р. Гарасимчук опублікував три мелодії танцю «Гопака», занотовані від І. Меніва в період 1930–1960-х років. Ймовірно, найранішою з цих транскрипцій є та, котру опубліковано в обох випусках Монографії (Harasymczuk, 1939, с. 30 № 55) / передрук (Гарасимчук, 2008, с. 461 № 195). Обидві інші вчений транскрибував гіпотетично після 1952-го року, адже вони увійшли лише до посмертно укладеної монографії «Народні танці українців Карпат», кн. I «Гуцульські танці» (Гарасимчук, 2008, с. 460 № 187, 190). М. Тимофіїв зафіксував на аудіо ще іншу мелодію «Гопака» під час сеансу звукозапису гри І. Меніва 1975 року (од. 30).

⁵ Три мелодії танцю «Гуцулка», які Р. Гарасимчук занотував від І. Меніва у 1930-х роках, суттєво відрізняються ритмічними рисунками від гуцулкових тем, поширених у середовищі космацько-брустурської традиції останньої чверті XX – першої чверті XXI століття (Harasymczuk, 1939, с. 4 № 25, с. 6 № 34, с. 21 № 126) / передрук (Гарасимчук, 2008, с. 480 № 267, с. 482 № 276, с. 496 № 357). Такими ж раритетними в наш час потрібно вважати більшість тем композиції «Hutsulka and Kozachok Dances» (ймовірно 1930-ті роки) і двох сольних версій «Гуцулки» (1975 рік), які було аудіо зафіксовано від І. Меніва. У жодній зі згаданих трьох композицій не трапилося тотожних тем із тими, які транскрибував Р. Гарасимчук у 1930-х роках. У нотаціях №№ 102, 103 (Harasymczuk, 1939, с. 16) / №№ 336, 337 (Гарасимчук, 2008, с. 493) від І. Меніва зафіксовано мелодію весільно-обрядової пісні-маршу «Ой, дай Боже в добрий час». Залишається не з'ясованим питання, чому саме етнохореолог зарахував ці транскрипції до групи коломийкових мелодій, які звучать у першому розділі танцю «Гуцулка».

⁶ Танець «Решето» Р. Гарасимчук транскрибував від І. Меніва у чотирьох виконавських версіях (Harasymczuk, 1939, с. 41 № 201, с. 42 №№ 204–206) / передрук (Гарасимчук, 2008, с. 564 №№ 517, 518, с. 565 № 524, с. 567 № 528). Усі вони побудовані на спільній мелодичній основі, проте різняться мелодико-ритмічною організацією. Зокрема, у транскрипціях №№ 204, 205 / передрук: №№ 517, 518 зафіксовано одну мелодію в двох варіантах із незначними відмінностями – від скрипалів І. Меніва (I-й варіант) і Юрія Герасим'юка «Ровенського» (1898–1954) із села Прокурави Косівського району Івано-Франківської області (II-й варіант). Зважаючи на те, що цю тему Р. Гарасимчук зафіксував лише від музикантів космацько-брустурської традиції, можна припустити, що вона локалізувалася в її межах. Дві інші мелодії «Решета» (№№ 201, 206 / передрук: №№ 524, 528) розповсюджені в різних традиціях Гуцульщини й мають простішу ритмо-інтонаційну організацію. У кожній з них по-своєму укладено порядок споріднених фраз і зіставлено тональності. Ці ж дві мелодії І. Менів виконав 22.08.1975 року під час аудіозапису М. Тимофіїва (од. 8). Перша з них тотожна з транскрипцією № 201 / 524, а друга – з транскрипцією № 206 / 528. У процесі награвання скрипаль прокоментував першу мелодію: «*Це під ту настоящу, яка колись давно була... Колись назвали "Решето" це о – "Голубку"...*». Перед проведенням другої мелодії збирач М. Тимофіїв оголосив: «*А тепер другий варіант*». Вартує зауважити, що в середовищах верховинської та верхньонадпрутської традиції розповсюджена інша мелодія танцю «Решето», яку не зафіксовано від І. Меніва й інших музикантів космацько-брустурської традиції №№ 193–200 / передрук №№ 507–514).

– У репертуарі скрипалів домінують етнотвори «до танцю» (20 одиниць аудіо і 14 нотаций), серед яких більшість – питомі гуцульські й покутські коломиїкові та коломиїково-козачкові танці («Гуцулка», «Коломиїка», «Півторак», «Голубка», «Старий гуцул», «Косар», «Піп»), а меншість – напливові українські та іншоетнічного привнесення, котрі упродовж другої половини XIX – початку XX століть закорінювалися в різних традиціях Галичини («Аркан», «Чабан», «Волошки», «Козак», «Гопак», «Чумак», «Краков'як», «Полька»). Від музиканта не було зафіксовано жодного з танців, які привнесено на терени Гуцульщини на початку XX століття, зокрема, Вальса, Фокстрота, Чардаша. Зважаючи на тривалу діяльність І. Меніва як лідера весільних капел, малоймовірно, що він не мав цих танців у репертуарі, – радше надавав їм меншого значення.

– Етнотвори «до співу» хоча чисельністю й поступаються танцям, проте становлять значний відсоток репертуарного фонду скрипалів, і в основному належать до питомої гуцульської традиційної культури (весільно-обрядові «ладканки»¹, вольні співанки коломиїкової форми, покутська пісня не коломиїкової форми «Косарі косять»). Усі мелодії І. Меніва виконав у манері локальної космацько-брустурської традиції².

– Обсяг весільно-обрядових пригор і маршів у репертуарі І. Меніва є більшим від того, яким мусили володіти музиканти гуцульських весільних капел. Окрім гуцульського зустрічного маршу (аудіо зафіксовано одну з двох його версій) скрипаль знав дві різні версії «Надобридня» і пригри, якими супроводжував конкретні дії обряду: зустріч молодої (заводять до хати), захід і вихід гостей з-за столу (дві різні пригри), «підвіконний марш» тощо. Широку обізнаність І. Меніва у весільно-обрядовому репертуарі можна пояснити кількома причинами: 1) високою вимогливістю до себе як до капельмейстера, що породжувало зацікавлення весільно-обрядовими творами різних традицій; 2) обслуговування весіль у селах різних етнографічних регіонів (Гуцульщина, Покуття, Буковина, Західне Поділля, Опілля), зокрема, регулярним музикуванням у середовищі мишинсько-печенижинської та космацько-брустурської традицій; 3) глибинним знанням гуцульської традиційної музики, яку І. Менів освоював у першій половині XX ст. в середовищі видатних капельмейстерів, – В. Вардзарука «Якобишина» (1858–1941)³, Г. Брустурняка (?), М. Слочака «Федорина» (?), Ю. Герасим'юка «Ровен-

ського» (1898–1954)⁴, В. Пожоджука «Генца» (1899–1991)⁵, Л. Логойди «Бойчука» (1908–1987) та інших⁶.

– Програмну композицію «Як вівчар вівци загубив» скрипаль проілюстрував, орієнтуючись на гуцульські традиції музичного втілення сюжету, поширеного в різноетнічних культурах Карпат. Конкретний аудіо зафіксований зразок є компактною музичною ілюстрацією з коментарями до різножанрових і різнохарактерних награвань (полонинський трембітний сигнал, мелодія «тужна за вівцема», «весела танцювальна»), якими І. Менів зображає програму⁷. Скрипалі, на відміну від сопілкарів, для втілення цієї програми додають імітацію трембіти⁸. Два інших награвання («Півторак» і «Дуда») умовно можна теж вважати програмними, адже перше з них – ілюстрація музики до танцю «Косар», яку І. Менів чергував із коментарями-поясненнями щодо прийомів звуконаслідування, а друге – виконання гуцульських дударських мелодій у фактурних умовах, наближених до звучання дуди.

Аналіз репертуару і виконавського стилю

Виконавський стиль І. Меніва нерозривно пов'язаний із локальними традиціями інтерпретування жанрів, які займають вагомe місце в його репертуарі. До них належать питомі етнотвори гуцульсько-покутсько-буковинського побутування, що мають у своїй ритмічній основі коломиїкову, козачкову або коломиїково-козачкову організацію. Першою чергою – це гуцульські танці з приспівками та співанки. Основним і найвіртуознішим танцем гуцулів є коломиїково-козачкова «Гуцулка», що виникла на основі питомих коломиїкових і напливових козачкових танців. Скрипаль виконував її у двох манерах – *давнішій* і *новішій*. *Давнішу манеру* виконання «Гуцулки» у наш час майже втрачено. Її відтворення можливе лише за умов експонування в першому розділі композиції коломиїкових мелодій давньої стилістики. Такі мелодії є наближеними до коломиїкових співанок із півкадансовим цезуруванням чверткової тривалості й частими синкопами. Естетику виконання цих, імовірно найдавніших, мелодій «Гуцулки» характеризують орнаментальні оздоблення основних тонів мелізмами. Це надає звучанню мелодій ритмічного розмаїття та підкреслює їхні характерні лейт-інтонації. Темп у давнішій («старовіській») манері не міг бути дуже швидким: метрономічна позначка (далі – МП) зазвичай була в межах 145–180 ударів на хвилину. Попри помірний темп, ритмічні

¹ Мелодію «Бервінкової» М. Тимофіїв записав сольо від П. Петрованчука, а двох весільних «ладканок» – сольо від І. Меніва.

² Ймовірно, скрипаль у своїй практиці виконував велику кількість українських народних пісень, проте не надав жодній з них пріоритетного значення під час аудіо запису свого репертуару.

³ Творчий портрет цього скрипалів описав Б. Яремко, спираючись на друковані й власні експедиційні матеріали (Яремко, 2007, с. 57–66),

⁴ Про цих скрипалів згадано в дисертаційній роботі автора статті (Павлів, 2023а, с. 83–85).

⁵ Творчий портрет цього музиканта створив Б. Яремко (Яремко, 2005, с. 93–102).

⁶ Діяльність лідерів весільних капел космацької традиції висвітлено в статтях Б. Котюка (Котюк, 1991, с. 28–39) і Б. Яремка (Яремко, 2010, с. 261–265).

⁷ Розгорнутий зразок програмної композиції «Тужна за вівцема» транскрибував Б. Яремко від уторопського сопілкаря Миколи Павлюка (Яремко, 1997, с. 58–77).

⁸ Транскрипцію скрипкової програмної композиції Василя Грималюка «Могура» «Ранок в Карпатах» здійснив Ігор Мацієвський (Мацієвський, 2012, с. 168–174).

рисунки «старовіцьких» мелодій більшою мірою корелюються з танцювальними кроками, ніж у мелодіях пізнішого часу.

Від І. Меніва зафіксовано дві сольні композиції «Гуцулки», які він виконав у «старовіцькій» манері, – «Гуцулка» з десятима темами (од. № 22) і «Микуличинка» з трьома іншими темами (од. № 25)¹. «Гуцулку» (нотація 1) скрипаль уклав із давніх танцювально-приспівкових мелодій, які в середині XIX – на початку XX століть побутували на Покутті (танець «Коломийка») і Гуцульщині (танець «Гуцулка»), де набували більшою мірою інструментальної, ніж вокальної інтерпретації. Темп, у якому скрипаль їх виконував, зростав від МП 156 до 174, що пов'язано з давньою традицією поступово пришвидшувати танець. У початкових мелодіях композицій простежуються незначні ознаки лірики (нотація 2), а в розвиткових та завершальних (нотація 3) – цілком превалює драма, тобто моторика мотивів формульної або подібної до формульної ритмічної організації. Отже, засобами штрихової техніки змінювали манеру артикулювання: від зв'язної, у якій переважав штрих *legato*, – до гостро-маркованої, яку відтворювали штрихами короткого *detaché* й *marcato*². Гуцульські традиційні скрипалі старших генерацій володіли цими двома способами артикулювання, що було необхідним для диференціації танців, які на початку XX ст. вийшли з активного побутування.

«*Hutsulka and Kozachok Dances*» є зразком *новішої манери* виконання, яку формували гуцульські скрипалі космацько-брустурської традиції у першій половині XX століття. Те, що в молодому віці скрипаль виконав танець у новішій манері гри, а в старшому (1975 рік запису) – в давнішій, можна пояснити такими факторами як: 1) відмінності між сольним та ансамблевим інтерпретуванням жанру; 2) прагнення окремих винятково талановитих інструменталістів до новацій у традиційній манері гри й репертуарі; 3) свідоме бажання музиканта відтворити давнішу стилістику на основі раритетного тематизму в той час, коли у традиції відбуваються активні й незворотні зміни. Очевидно, у випадку І. Меніва діяли всі три фактори, які спонукали його в різні періоди свого життя репрезентувати власне таку манеру і такий тематичний матеріал.

Вироблення новішої манери виконання танцю «Гуцулка» спричинене змінами його трактування в гуцульському традиційному середовищі, які стосуються хореографічних і музичних компонентів. До змін у *хореографії* належать: 1) вилучення значної кількості давніх коломийкових і козачкових танцювальних кроків; 2) деформація колових фігур танцю і спрощення танцювальних кроків; 3) швидші темпи танцю; 4) порушення традиційно-усталеної послідовності танцювальних кро-

ків; 5) втрата знань, практичного досвіду і розуміння естетики танцювальних кроків; 6) спрощення жанру до виконання одного або кількох танцювальних кроків в умовах однієї або двох фігур.

Музична компонента танцю змінювалася впродовж першої половини XX століття під впливом кількох, не пов'язаних між собою, причин: 1) спрощення хореографії провокувало у танцюристів і музикантів бажання розвинути швидший темп, динамічно підкреслити метричну пульсацію, досягнути «різкішого» (темпераментнішого) характеру звучання інструмента / інструментів капели; 2) поступове введення до структури «Гуцулки» нових мелодій «козачків» і «волошок» («рмунок») спонукало музикантів до вироблення відповідної виконавської техніки, яку вони почали застосовувати під час гри більшості тем танцю, у тому числі й питомих «гуцулкових» мелодій; 3) часткова хроматизація цимбалів і залучення до інструментальних капел кларнета і баяна / акордеона спонукали скрипалів-капельмейстерів створювати нові мелодії до танцю своєрідної стилістики і трансформувати деякі існуючі теми шляхом ладово-гармонічного ускладнення (розширення амбітуса тем, додавання тонів домінантового тризвука, заміни мікроінтервальної варіативності інтонування на півтонову) і трансформації характерних ритмічних рисунків (далі р.р.) тем на типові для конкретного інтерпретатора р.р., які він експлуатував на матеріалі більшості мелодій танцю; 4) вплив художньо-естетичних вимог сценічного виконавства позначився на спрямованості більшості музикантів до максимальної віртуозної репрезентативності, а відповідно, до гри у радикально швидких темпах.

Поняття «виконавська манера» – це комплекс технічних і художньо-естетичних чинників, які музиканти задіюють у процесі інтерпретування твору. Так як у середовищі усної традиції твір «живе» лиш у виконанні, то до інтерпретації доцільно віднести не лише техніко-виконавські та звукоестетичні аспекти, а й процеси формотворення, вибору і трактування тематизму, побудови кульмінацій, загальної драматургії, виявлення артистичної репрезентативності. Усі ці аспекти залежать не лише від традиційно сформованих поглядів на виконання творів того чи іншого жанру в конкретному фольклорному середовищі (локальної манери), а й від індивідуальних інтерпретаторських якостей (індивідуального виконавського стилю) музиканта. У композиції «*Hutsulka and Kozachok Dances*» яскраво виражено і нову локальну космацько-брустурську манеру виконання «Гуцулки» у першій половині XX ст., й індивідуальний інтерпретаторський стиль І. Меніва.

Тематизм композиції охоплює коломийкові та козачкові мелодії, які музиканти капели виконали наскрізно в одному, дуже швидкому темпі (МП = 192). Теми давньої коломийкової структури («гуцулкі») скрипаль артикулював не зв'язно, а відокремлено – штрихами легкого і короткого *detaché* та *spiccato* (за винятком угруповань тонів дрібних тривалостей, об'єднаних під ліги) (нотація 4). Ліги І. Менів не зв'язував із сусідніми, відокремленими тонами, що створило

¹ Перша тема «Микуличинки» є майже цілком тотожною із прикладом цього танцю у книзі Р. Гарасимчука (Гарасимчук, 2008, с. 549 № 474).

² Терміни *legato*, *detaché*, *marcato* запозичено з академічного музикознавства.

ефект «розсипання намистинок бісеру». Попри мелодико-ритмічну тотожність першої коломийкової теми композиції і першої мелодії «Гуцулки» І. Меніва, яку аудіозафіксовано 1975-го року (нотація 1), їхнє звучання суттєво відрізняється. У версії 1930-х років превалює «ажурна» моторика тонів, серед яких динамічного пріоритету музикант надавав лише основним опорним, а в композиції 1975-го року – виразне озвучення та зв'язаність усіх тонів, навіть орнаментованих, які скрипаль виконував на однаковому динамічному рівні з основними. Ладові умови першої теми в обох композиціях різні – у версії 1930-х років перша тема звучить у тональності ре-мінор із натуральними 6 щаблем і субсекундою (далі – s_2), а в композиції 1975-го року – у ре-мажорі з мікроінтонаційно варіативним IV щаблем і пониженим на пів тона VI щаблем. Отже, І. Менів не змінював і не трансформував мелодії коломийкового розділу танцю, проте виробив манеру швидкого, легкого та віртуозного їх виконання. Техніка правої руки скрипаль, попри різний характер артикулювання, має спільні ознаки в обох версіях «Гуцулки». Її можна назвати технікою репетиційного наголошування лейт-інтонацій (термін автора)¹, або по-місцевому – «смичком вироб'єти». Скрипаль втілював її шляхом виконання мелодичних і гармонічних фігурацій у такий спосіб, щоб якомога частіше повторювати основні й характерні тони мелодії.

Манера виконання другого, козачкового розділу «Гуцулки» 1930-х років не відрізняється від тієї, яку І. Менів застосував у її першому, коломийковому розділі, хоча тематизм обох розділів є контрастним за мелодико-ритмічною і ладовою структурованістю. Превалювання в другому розділі напливових мелодій «волошок», тематичний розвиток і побудова кульмінації на їхньому матеріалі вказує на те, що скрипаль трактував композицію драматургічно цілісно і надав усьому її звучанню козачково-волошкового характеру (Павлів, 2023а, с. 176–182).

Зі свідчень І. Соколока (1944–2021) відомо, що І. Менів полюбував переходити на «волошки» в «Гуцулці» відразу після «гуцулок» (коломийкового розділу танцю). Власне такий формотворчий уклад «Гуцулки» був винятковим явищем у космацько-брустурській традиції, бо «волошковий» епізод виконували під кінець другого, козачкового розділу, і то не всі капельмейстери. Респонденти вважають, що «волошки» запозичили на початку ХХ століття ті скрипалі, котрі працювали за кордоном, і що корифеї старших генерацій не мали чогось подібного в своєму репертуарі. Цікаво, що славетний В. Пожоджук «Генц» (1899–1991), як вважають, був одним із тих космацьких скрипалів-лідерів, котрі запозичили «волошки» і долучили їх до масштабної «Гуцулки». Проте, «Генц» дотримувався давніх традицій щодо темпу і манери виконання «Гуцулки», і не хотів їх змінювати. Скрипаль критикував тих колег-сучасників, котрі «грають “Гуцулку” так швидко, наче січку ріжуть».

¹ Пояснення цього терміну автор статті подав у дисертації (Павлів, 2023а, с. 160).

Із часом (із 1950-х років) капела цього скрипаль найчастіше обслуговувала весілля вже у тих селах, де танцювали в помірних темпах. Отже, аудіоматеріали і свідчення респондентів дають підстави стверджувати, що І. Менів у 1930-х роках був одним із реформаторів своєї музичної традиції, адже виконував основний танець «Гуцулку» в новій манері, експлуатувавши при цьому велику кількість нових напливових мелодій.

Окрім «Гуцулки», різнорідний і багатоваріантний тематизм якої становить значну частину репертуару гуцульських інструменталістів весільних капел, від І. Меніва зафіксовано 12 одиниць коломийкових награвань, п'ять із яких – танцювально-приспівкові, а сім – співані. Всі вони годяться до співу, будучи гуцульськими різновидами синкретичного танцювально-приспівкового жанру «Коломийка»². Зазвичай, ті ж самі мелодії виконували і до співу, і до танцю, причому багато з них стабільно увійшли до першого розділу коломийково-козачкової «Гуцулки» та до новіших коломийково-козачкових танців. Функції значної кількості давніх коломийкових мелодій змінювалися з танцювально-приспівкових на суто співані, адже всі давні коломийкові танці (крім Коломийки) упродовж першої половини ХХ століття вийшли на Гуцульщині з ужитку, поступившись коломийково-козачковим танцям. Унаслідок таких змін разом із самостійними танцями втрапилась і танцювальна функція мелодій, які виконували для їхнього супроводу. Інструменталісти весільних капел залучали ці мелодії до в'язанок, які традиційно грає музика (капела) для слухання на правах дивертисменту під час різних урочистостей. У процесі виконання таких в'язанок гуцульські скрипалі другої половини ХХ століття практикують традиційну манеру гри «до співу», яку сформовано в тому чи іншому локусі (якщо до музик може будь-хто підійти і почати співати власне ту мелодію, яку вони в той момент грають, то до танцю, навіть цілком не вимушено, пускатися в урочисті моменти не личить – на це буде спеціально відведений час). Мабуть тому, збереглися численні варіанти цих тем і традиції їх орнаментування, проте відійшли в небуття елементи, які надавали «дригу» й потрібних акцентів під час виконання танцювальних кроків.

Найдієвішими чинниками щодо змін манери виконання коломийкових мелодій є темп і ритм, які впливають на фразування, цезурування, характер штрихів, артикуляцію і тембрально-звукову естетику. В наш час такі своєрідні «дивертисменти» у танцювальному характері почути майже неможливо (про «Гуцулку» не йдеться), проте трапляються окремі винятки³.

Серед награвань від скрипкового дуету І. Меніва та П. Петрованчука є «*Гуцульські застільні мелодії*»

² Од. №№ 20, 21 поширені на теренах усієї Галичини.

³ Таким винятком є аудіозапис гуцульських мелодій, який здійснив скрипаль І. Соколюк, фіксує свою гру вдома на магнітофонну стрічку. В'язанка зі семи мелодій – одна із численних награвань і композицій музиканта, які він сольо записав удома. В контексті інших творів ця композиція привертає увагу слухача тембрально прозорим, мережаним звучанням співанок у доволі жвавому, танцювальному темпі (МП = 144). Композиція заслуговує окремого розгляду.

(од. 9) – композиція простої тричастинної форми, що складається з двох коломийкових тем і їхніх варіантів: $A(a+a_1)4 B(b+b_1)4 A_v(a_v+a_{v1})4$ (нотація 5)¹. Цей твір музиканти виконали у жвавому темпі під рівномірне вистукування ритму ногами (МП = 120). Обидві теми композиції підходять до супроводу давніх коломийкових танців. Зокрема, тема «А» (далі – т. «А») ритмічною структурою найкраще надається до супроводу танцю «Півторак», а т. «В» – «Трисунки». Транскрипції близько споріднених варіантів тт. «А» і «Б» опублікував Р. Гарасимчук (Harasymczuk, 1939, *Dodatek litograficzny "Melodie taneczne"*, с. 1 № 1, с. 3 № 22). Отже, грою цих мелодій у 1930-х роках супроводжували танці з приспівками, танці без приспівок, спів без танців. Із експедиційних джерел відомо, що в другій половині ХХ століття вони збереглися лиш як співані.

Іншим зразком награвань такого гатунку є в'язанка «Мелодії гуцульські» (од. 11), яку М. Тимофіїв записав від того ж скрипкового дуєту 22.08.1975 року. Чотири із семи мелодій музиканти повторили на відстані з варіативними змінами. Основною ознакою тотожності варіантів однієї теми є подібні мелодичні контури, які зберігаються в умовах змін тонального нахилу, ладових і теситурних ознак, варіативності ритмічних рисунків. Формотворення в'язанки має свої закономірності. Як і в композиціях «Гуцулки», у ній є так звані експонуючі та розвиткові теми, послідовність виконання яких має логіку драматургічного розвитку. Експонуючим темам властиві розвинені мелодичні звороти, побудовані на тонічній і, часто, плагальній функційній основах. Такі мелодії музиканти артикують більшою мірою зв'язно, ніж уривчасто, знаходять у них змогу провести один або кілька протяжних тонів, які підсилюють динаміку звучання перед кульмінаційними точками фраз і речень (Harasymczuk, 1939, *Dodatek litograficzny «Melodie taneczne»*, с. 5, № 30). Усе це створює добрий ґрунт для розгортання тематизму в наступних періодах. Теми розвиткового плану характеризуються яскраво вираженою ритмічною пульсацією, чим зручні для утвердження характерних лейт-інтонацій і, відповідно, нарощення емоційної напруги. Більшість із них у цій в'язанці має просту ритмічну організацію, тотожну із силабічним ритмом коломийкового вірша, що дозволяє музикантам підкреслювати вісімкові тривалості короткими акцентованими мелізмами (там само, с. 7 № 40). Проте, в ритмічних рисунках однієї з тем (т. 4) – своєрідної «перегри», котру скрипалі тричі повторили на відстані, – домінують дрібні тривалості, моторика звучання яких слугувала драматургічному розвитку композиції (Шухевич, 2018, с. 453 № 6). Музиканти виконали в'язанку в помірному темпі (МП=108).

¹ Транскрипцію коломийкової мелодії, тотожної з першою темою «Гуцульських застільних мелодій» опубліковано у праці Р. Гарасимчука (Harasymczuk, 1939, *Dodatek litograficzny «Melodie taneczne»*, с. 7 № 40).

Фактура цих двох композицій є стрічково-октавною з елементами гетерофонії. Обидва скрипалі зазвичай синхронно виконують мелізми. Верхній голос І. Менів інтенсивно орнаментував форшлагами, нахшлагами, мордентами та трелями. Нижній голос (втору) П. Петрованчук динамічно підсилював і збагачував фрагментарними квінтами (перша октава) і квартами (мала – перша октави), чим надавав інтонаційної та тембральної опори солуючій («ведучій») скрипці. Музиканти синхронно підтримували пульсацію гри через акцентування окремих основних і орнаментальних тонів, які припадали на змістовно важливі частки (еквівалентні силабічним складам) коломийкової строфи (періода). У деяких мелодіях П. Петрованчук чергував втору з басуванням, що могло бути пов'язано з їхніми ритмічними особливостями, згідно з характером звучання. Такі теми музиканти виконали перед завершенням композиції із незначним *accelerando* (Harasymczuk, 1939, с. 4, № 25). Спільним у дуєті І. Меніва та П. Петрованчука є також інтонування, що має свої особливості в кожній мелодії. Особливо це відчутно під час інтонування III і IV щаблів, які скрипалі тотожно і стабільно мікроальтерували.

У виразно танцювальній манері І. Менів сольо виконав «Гуцульські мелодії» (од. 23) – в'язанку з трьох «гуцулок» (тем коломийкової форми), які раніше виконували для супроводу давніх гуцульських коломийкових танців і першого розділу танцю «Гуцулка». Зокрема, кілька варіантів мелодії, тотожної з т. 1 цієї композиції, транскрибував і опублікував у своїй монографії Р. Гарасимчук, зарахувавши її до танцювальних коломийкових мелодій (Harasymczuk 1939, *Dodatek litograficzny «Melodie taneczne»* сс. 1–2, №№ 11–13, 15, 16), а в доповненій версії праці – до мелодій першого розділу танцю «Гуцулка» (Гарасимчук 2008, сс. 477–478, №№ 251–253, 255–257). Манера гри цієї та двох наступних тем підкреслено пульсована й рясно орнаментована в умовах жвавого темпу (МП = 144). Хвилеподібний рух мелодій скрипаль організовував гостро артикульованими акцентами, а початки й завершення фраз динамічно підсилював акцентованими квінтою, секстою, великою септимою і октавою. Акцентуація припадала не лише на сильні, а й на окремі слабкі частки тактів, зокрема на синкоповані й не синкоповані тони. Слабкі вісімкові частки тактів музикант регулярно підкреслював акцентованими на *sforzando* октавою, квінтою та великою септимою, даючи цим ауфтакт-імпульс для енергійного проведення наступних фраз в умовах строгого акцентно-динамічного ритму. Така манера гри, вірогідно, була властивою гуцульським скрипалям найстаршої і старшої генерацій, у репертуарі котрих переважали питомі танцювально-приспівкові мелодії коломийкової та коломийково-козачкової структури.

Дві версії Коломийки – «Коломийку» (од. 20) і «Катерину» (од. 21) – І. Менів виконав на запис М. Тимофіїва 1975 року в манері, подібній до тієї, яка

домінувала під час гри згаданих коломийкових танців¹. Тематизмом обох версій слугували мелодії, поширені в різних етнографічних регіонах Галичини. Першу версію музикант уклав із шести найвідоміших тем танцю, які наскрізно продовжують одна одну, повторивши на відстані тт. 3 і 5. У другій версії І. Менів тричі провів одну мелодію, споріднену з темами в'язанки. Цікаво, що в обидвох версіях превалує козацька організація ритмічних рисунків (за винятком стабільних коломийкових кадансів) і прийоми артикуляції *non-legato* (коротке і притиснуте *detaché, marcato, staccato*). Тони більших ритмічних тривалостей скрипаль оздоблював артикуляційно зв'язними й тембрально м'якими мелізмами в умовах темпового пришвидшення (МП у першій версії змінюється від 144 до 168, а в другій – стабільно становить 184 удари за хвилину). І. Менів блискуче відтворив стилістику характерних ритмо-інтонаційних зворотів цього жанру.

Коломийкову ритмічну форму мають ще сім етнотворів, які 1975-го року зафіксував М. Тимофіїв від І. Меніва на аудіо. Їх можна диференціювати на обрядові (гуцульські весільні «ладканки», великодні «Перепелонька») і вольні (гуцульські співанки). До останніх належить «мелодія гуцульська» (од. 24), яка, можливо, є трансформованою інструментальною версією відомої співанки в гуцульському середовищі². Мелодія цієї співанки у трактуванні І. Меніва набула віртуозного хвилеподібного руху засобами ритмічної та ладово-інтонаційної трансформації (нотація 6). Перше речення коломийкового періоду побудовано на ритмоформулі, яку скрипаль утвердив у чотирьох мотивах. Перші три з них організовані в модальній ладовій системі й виражені низхідним інтонаційним рухом в межах тетраорду (g^2-c^3), а четвертий – у перехідній квінтакордовій ладовій системі (d^2-a^2)³, що дозволило скрипалю утвердити тони «d» й «a» у другій і першій октавах. Друге речення строфи побудовано на чотирьох мотивах, у кожному з яких своєрідно утверджено тони «d²» і «gis²» в умовах квінтакордової ладової системи (d^2-a^2). Обидва речення І. Менів виконав у рясно-орнаментальній манері, основними ознаками якої є «вплетення» допоміжних, прохідних і додаткових мелізматичних тонів до мелодичного каркасу. Така особливість трактування мелодії створює ефект тембрального виокремлення мелодичних тонів верхньої теситури і бурдонно-остинатних квінтових та октавних тонів. Темп цієї мелодії І. Менів поступово пришвидшував – від МП = 108 у першому її проведенні до МП = 116 – у третьому. Скрипаль підкреслював акцентно-динамічний ритм акцентуванням сильних, особливо перших, часток тактів, проте не акцентував *sforzando* слабкі. На відміну від інших мелодій виразно танцювального характеру, цю музикант

трактував як співанку, котра могла б входити до інструментальних в'язанок-дивертисментів і, ймовірно, бути перехідною до танцювальної в'язанки, про що свідчить пришвидшення темпу.

До співу або для слухання І. Менів із П. Петрованчуком виконали «старовіцьку мелодію», котру І. Менів прокоментував так: «дві сопілки – фояра і ця коротка, – дві скрипки, цимбали й бубен. Йо, а бубен легосенько лиш так – так якби контрабас. То це баби плакали! То така екась жіль – чути, що це старинне, стародавнє». Три проведення звучать у помірному темпі (МП = 72) з ритмічною організацією вісімками (нотація 7). Ямбічної пульсації музиканти досягли шляхом зміщення наголосів із непарних вісімкових тонів тактів на парні, та через продовження їхньої тривалості в межах додаткових шістнадцятки або вісімки. Схожий тип пульсації є характерним для полонинських співанок, котрі прийнято виконувати у некваптивому темпі з протяжним оспівуванням парних складів коломийкової строфи. Тому, доцільно порівняти «старовіцьку мелодію» І. Меніва та П. Петрованчука зі «співанкою ватага» у вокально-інструментальному виконанні космацьких мультиінструменталістів Василя Линдюка та Миколи Сіреджука⁴. Якщо у «співанці ватага» виконавці виразно та стабільно продовжували тривалість її парних складів приблизно на вісімку (МП = 72), то у «старовіцькій мелодії» музиканти почали зміщувати наголос із сильних на слабкі вісімки лише із середини першого речення, продовжуючи їх у двох наступних проведеннях не щоразу і на меншій тривалості (шістнадцятка або шістнадцятка з крапкою). Ладові умови відрізняються у двох зразках: «співанку ватага» виконано в модальній системі двох тетраордів (e^2-a^2) (a^1-d^2), тоді як «старовіцьку мелодію» – у перехідній, квінтакордовій системі, адже І. Менів та П. Петрованчук акцентували верхній увідний і субквартовий тони тетраорду (d^2-g^2), ймовірно трактуючи їх як основні. Натомість, верхній тон тетраорду g^2 скрипалі інтонували з мікроальтераційною варіативністю в межах чвертьтону, що заперечує значення цього тону (g^2) як основного для виконавця. Отже, «старовіцька мелодія», ймовірно, належить до групи полонинських співанок із розвиненою в інструментальній манері мелодичною лінеарністю, що розгортається у фактурних умовах стрічково-октавного двоголосся з елементами бурдону.

Спорідненим із «старовіцькою мелодією» є інструментальне награвання «полонинська», яке зафіксовано від космацької капели⁵. З-поміж трьох мелодій, які капела виконала наскрізно, перша характеризується ямбічною пульсацією – скороченням непарних і продовженням парних тонів, і ладовою структурованістю в

¹ Транскрипції мелодично споріднених «Коломийок» опубліковано у праці (Narasymczuk, 1939, с. 15–16 № 88–95).

² Співанка «Ой, музико, музиченку, як ти файно й граєш».

³ Термін Богдана Луканюка (Луканюк, 2013, с. 463–535).

⁴ Аудіоальбом «Космацькі музики (2004), трек 6.

⁵ Аудіоальбом «Космацькі музики (2004), трек 9.

модальній системі двох тетраходів (a^1-d^2), (e^2-a^2)¹ з варіативним тоном g^2 . Контури цієї мелодії є простішими, більш вокальними порівняно зі «старовіцькою». Відповідно, мелодичні інструменти (скрипка і фуярка) звучать кантиленно в умовах дуже помірного темпу (МП = 69), а цимбали – динамічно, в безперервному фігуративно-тремулянтному русі. Друга мелодія, що лучиться із цією протяжною, має ще ближчу спорідненість зі «старовіцькою», адже базується на тих самих фразах, які укладено в іншу, не строфічну послідовність. Порівняно простішою є її ладова будова, яка, як і в попередній мелодії, конкретизується модальною системою двох тетраходів (a^1-d^2), (e^2-a^2) зі стабільно підвищеним IV щаблем. Ця мелодія належить до суто інструментальних версій полонинського репертуару «до співу», який традиційно виконують сольо в імпровізованій манері. Третя мелодія «полонинської», очевидно, є версією імпровізованого награвання «тужної за вівцею», яку трансформовано на ладовому й інтонаційному рівнях. Якщо І. Менів її виконував у квінтакродовій ладовій системі (d^2-a^2) із підвищеними III і IV щ., то космацька капела – у тональній системі (A-dur–G-dur–D-dur) зі зміною гармонічних функцій від G-dur – до D-dur у другій фразі обидвох речень. В обох версіях простежується тріольна пульсація. Це пов'язано з таким самим поділом на тріолі кожної з двох часток такту, як і в інших, вищерозглянутих зразках із ямбічною пульсацією. Манера гри скрипалів космацької капели М. Сіреджука різниться з тією, у якій грав І. Менів, вільнішим у ритмічному плані проведенням мелодичної лінії, та має спільні ознаки на рівнях інтонування (варіативність тонів «cis» і «gis»), фактури (додавання октави на кадансовому тоні d^2 і квінти на кадансовому тоні a^2) й орнаменталізації (виконання форшлагів перед більшістю основних тонів і оздоблення більшості з них мордентами).

Традиційним для космацько-брустурських інструменталістів є нестрофічне награвання, яке І. Менів помістив на початок сольної в'язанки полонинських мелодій із назвою «Попід верби» (од. 33). Воно викликає асоціації з полонинськими нестрофічними імпровізованими рецитаціями на фуярці². Ладова система награвання є модальною, організована в межах двох тетраходів (cis^2-fis^2) (e^1-a^1) зі стабільно підвищеним тоном «dis²», верхнім увідним тоном «g²», і нижнім увідним тоном «h²». Власне такі ладові умови є типовими для сольних імпровізацій фуярністів. У побудові речення чергуються мотив тематичного «зерна» із мотивами «ходу» та кадансу. Умовно мелодія має дводільний метр, проте скрипаль виконує її довільно в речитативній манері. Ритм відчутний у жвавому «промовлянні» орнаментально оздобленого мотиву «ходу», який контрастує із протяжним «зачинном».

¹ У цій ладовій системі організовані голоси мелодичних інструментів – скрипки і фуярки.

² Про це свідчать ладова організація та ілюстративно-імпровізований характер награвань. Останній найяскравіше виявився у гамоподібній кодї, виконаній *rubato*.

Те саме награвання зафіксовано від капели братів «Палагнюків» із села Шепіт (скрипка, цимбали і бубон) (Капела братів „Палагнюків” [2007])³. Ладово-інтонаційні та ритмічні умови скрипкової гри скрипалів капели Ю. Данищука «Палагнюка» майже ідентичні з тими, які можна простежити в награванні І. Меніва «Попід верби», лише воно звучить на кварту вище. Награвання у виконавській версії капели «Палагнюків» доцільно розглядати в тональній системі, адже цимбали супроводжують скрипку тремулянтними арпеджіо на основі тону «d¹» мажорного нахилу. Відповідно, звучання капели позначене насиченою фактурою в амбітусі від малої до третьої октави в умовах лідійсько-міксолідійського ладу. Між двома версіями награвання є відмінності на мелодико-інтонаційному рівні: капела братів «Палагнюків» трансформувала друге проведення мелодії, суттєво змінивши напрямок її руху. Натомість, І. Менів розпочав награвання зі вступу – імпровізованої «проби», яку плавно з'єднав із основною мелодією. Версія І. Меніва відрізняється від тієї, яку зафіксовано від Ю. «Палагнюка» в супроводі капели, порівняно жвавішим темпом, гострішою артикуляцією, додаванням квартових і квінтових інтервалів, спонтанним і не цілком репрезентативним підходом до гри. Награванню Ю. «Палагнюка» властивий більш кантиленний, темпово помірний характер, дотримання якого дозволяє цимбалісту М. «Палагнюку» інтенсивно заповнювати фактуру. Попри ці незначні відмінності, обидві версії награвання є настільки спорідненими, що підтверджують спадкоємну передачу традиції від представників старшої генерації її музикантів (В. Вардзарука, В. Пожоджука, І. Меніва, І. Соколюка) – до представників середньої (І. Лабачук, І. Соколюк-син, М. Данищук «Палагнюк») і молодшої (Ю. Данищук «Палагнюк», В. і М. Сіреджуки) генерацій.

Висновки

Іван Менів сформувався як традиційний музикант у середовищі потужних інструменталістів, з якими спільно музикував і від яких перейняв репертуар та локальну манеру гри. Найважливішу роль у становленні скрипалів відіграли Василь Вардзарук «Якобишин» і його послідовники – Василь Пожоджук «Генц», Іван Соколюк «Федьків», інші славні музиканти старшої генерації космацько-брустурської традиції. Розквіт творчої діяльності І. Меніва припав на складний міжвоєнний період, коли гуцульська традиційна культура зазнавала різносторонніх впливів, що особливо позначилося на побутуванні танцювальних і танцювально-приспівкових жанрів. Питомі гуцульські танці коломийкової структури поступово припинили самостійне функціонування, ставши тан-

³ Скрипаль Ю. Данищук і його капела продовжили композицію двома коломийковими мелодіями «до співу», перша з яких споріднена з тією, котру І. Менів виконав *attaca* після нестрофічної мелодії. Отже, тематизм і послідовність його укладу є спільними для двох скрипалів різних генерацій (1910 і 1951 р.н), проте однієї традиції та «школи».

цювальними кроками «Гуцулки». Чимало коломийкових мелодій цих танців перейшло в жанрову групу «до співу», що спричинило зміни в манерах їхнього інтерпретування на рівні темпів і ритмічної акцентуації. Жанр «Гуцулка» впродовж першої половини ХХ століття перебував у процесі активних хореографічних трансформацій, зокрема деформування основної хореографічної фігури («кола») та заміни давніх танцювальних кроків («Коло», «Рівна», «Трісунка», «Висока», «Півторака») на новіші («Микуличинка», «Підпогаринка» й інші), що спричинило естетико-стильове переосмислення його музичного трактування. Так, зміни стосуються темпу й артикуляційної манери гри танцю, вибору і послідовності укладу мелодій, кількісного співвідношення між коломийковими та козацькими мелодіями, їх орнаментування.

І. Менів зумів перейняти від скрипалів старших генерацій мелодії давніх коломийкових і коломийково-козацьких танців та, ймовірно, манеру їх відтворення (аудіозаписів гри В. Вардзарука, Г. Брустурняка та їхніх сучасників, на жаль, не збереглося). Водночас, скрипаль сприйняв і розвинув тогочасні тенденції щодо трактування «Гуцулки» і, можливо, був новатором у підходах до її композиційної побудови та експлуатування тематизму.

Аудіозафіксовані від І. Меніва композиції «до танцю» можна диференціювати за їхнім походженням на: 1) давніші питомі, 2) давніші напливові, 3) новіші питомі, 4) новіші напливові. Танці кожної з цих груп скрипаль виконував у різних манерах. Питомі коломийкові – у давній, що характеризується помірним темпом, інтенсивними мелізматикою, акцентуацією, фрагментарним бурдонуванням. Питомі коломийково-козацькі танці у сольному виконанні звучали теж «по-старовіцьки», а в капельному – в новому художньо-естетичному трактуванні, що відзначається дуже швидким темпом, менш інтенсивними акцентуацією та мелізматикою, фігуративною фактурною організацією більшості мелодій. Таке трактування «Гуцулки» було новаторським у 1930-х роках, отже ймовірно, що І. Менів – один із творців нової манери виконання танцю. Напливові танці давнішого й новішого привнесення скрипаль сольо виконував у гостро-артикульованій манері, відповідній до козацької художньо-стильової естетики, яка суттєво відрізняється від коломийкової, пов'язаної з давньою гуцульською манерою гри. Зокрема, варто зазначити, що танцювальні мелодії «Волошки» І. Менів виконував у дуже швидкому темпі. Темп і манера гри цих мелодій могли мати вплив на манеру виконання всієї «Гуцулки», адже скрипаль надавав їм пріоритетного значення в козацькому розділі танцю.

Послідовники й учні Івана Меніва – Іван Лабачук, Микола і Юрій Данищуки, Микола Сіреджук – перейняли новаторську манеру «Менюкового» виконання «Гуцулки» і розвинули її на ще віртуознішому рівні.

На прикладі згаданих інструменталістів, родинних капел Соколюків (с. Брустури), Думитраків (с. Шепіт), Сіреджуків (с. Космач), самотнього скрипаля-капельмейстера Кирила Линдюка, можна засвідчити еволюцію ладового мислення та виконавської техніки в новій манері відтворення «Гуцулки». Натомість, давнішу манеру гри «Гуцулки» і коломийкових танців практикував лише скрипаль Іван Соколюк, усвідомлено репрезентувавши її як етнокультурне надбання своїх попередників-інструменталістів.

Етнотвори «до співу» і «до слухання» І. Менів сольо відтворював у давній гуцульській манері, для якої властивими є: 1) «рясне» мелізматичне оздоблення основних тонів мелодії; 2) фрагментарне залучення по-двійних нот (зокрема бурдонного типу); 3) ускладнення мелодичної лінії через комбінаторику ритмоформульних або наближених до ритмоформульних орнаментально оздоблених мотивів; 4) нестандартна ладова організація награвань, яка дозволяла скрипалеві відтворювати інтонації кожного окремо взятого етнотвору відповідно до давньої стилістики музичної мови космацько-брустурської традиції.

Мелодії «до співу» прийнято виконувати у більш індивідуалізованому стилі, порівняно із сучасними інтерпретаціями «Гуцулки». Проте, видатні послідовники І. Меніва І. Лабачук, І. Соколюк, брати М. та Ю. Данищуки, М. Сіреджук вважають за честь і найвище досягнення «точно відтворювати» колись почути від учителя мелодію – так, *«щоби не мож було до неї ні чогось додати, ні від неї щось забрати»*. Тому в їхніх інтерпретаціях мелодій «до співу» та полонинських награвань збережено давні особливості локального скрипкового діалекту космацько-брустурської традиції.

І. Менів не вважав себе педагогом і не ставив собі мети сформувати власну школу. Проте щедро ділився знаннями й досвідом, навчав молодших колег космацького репертуару та локальної виконавської манери, був відкритим до всіх, хто потребував допомоги. Так як більшість свого життя музикант прожив поза межами рідної традиції, він суттєво розширив власний репертуар етнотворами сусідніх гуцульських та покутських традицій. Водночас, скрипаль твердо усвідомлював свою місію репрезентувати, аудіофіксувати, передавати наступним поколінням традиційну музику рідного Космача. Саме тому, з ім'ям Івана Меніва «Менюка» пов'язано багато традиційних гуцульських мелодій, а провідні скрипалі космацько-брустурської традиції упродовж пів століття вдячно згадують його як свого Вчителя. Нехай же творчий внесок Івана Олексійовича в гуцульську, покутську, національну етнокультуру продовжує жити в музиці усного функціонування, шириться серед традиційних скрипалів нових поколінь і генерацій, а також реконструкторів інструментальної традиції.

Цитована література та джерела

Друковані джерела

- Гарасимчук, Р. (2008). *Народні танці українців Карпат*: у 2 кн. Кн. 1. Гуцульські танці. Львів: ІННУ. 608 с.
- Грица, С. (2002). *Трансмисія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки*. Київ–Тернопіль: АСТОН. 236 с.
- Котюк, Б. (1991). Музиканти весільних капел космацької традиції. *Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель. Теоретичні студії*, 28–39. Львів.
- Луканюк, Б. (2013). Думовий лад. Причинок до теорії модальності. *Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси): Збірник наукових праць та матеріалів*, 463–535. (Серія «Українська філологія: школи, постаті, проблеми». Вип. 13). Львів: ЛНУ ім. І. Франка.
- Луканюк, Б. (2022). *Курс музичного фольклору: у 3-х книгах. Кн. 1: Лекції*. Львів: СПОЛОМ. 512 с.
- Павлів, Я. (2020). Тимофіїв Михайло Миколайович. У кн.: *Українська фольклористична енциклопедія. Т. 2: М–Я*, с. 474–475. Київ.
- Павлів, Я. (2021а). Ретроспективний погляд на виконання коломийкових мелодій «Гуцулки» в практиці скрипалів космацько-брустурської традиції. *Етномузика*, 17, 121–146. Львів.
- Павлів, Я. (2022а). «Генцова Гуцулка» в інтерпретації космацького традиційного скрипаля Миколи Сіреджука. В кн.: М. Хай (Упор.). *Проблеми кобзарознавства та етноінструментології. Матеріали науково-практичної конференції I-го Міжнародного з'їзду кобзарознавців та етноорганологів ім. М. Будника. Книга 2*, с. 213–232. Ірпінь (2021, 13–14 жовтня).
- Павлів, Я. (2023а). *Гуцульські народні скрипалі та їхня музика (за матеріалами польових досліджень космацько-брустурської традиції)*. (Дис. ... доктор філософії). Львів. 421 с.
- Павлів, Я. (2023б). «Шепітська Гуцулка» братів Палагнюків: структура, драматургія, виконавська стилістика. *Етномузика*, 19, 55–78. Львів.
- Савчук, М. (2023). *Музики правобережної Коломийщини (Від Слободи до Спасу)*. Брустури. 96 с.+72 іл.
- Шухевич, В. (2018). *Гуцульщина: монографія в 5 частинах*. Харків. 1217 с.
- Яремко, Б. (2005). Творчий портрет скрипаля Василя Пожоджука. *Студії мистецтвознавчі*, 8(12), 93–102. Київ.
- Яремко, Б. (2007). Гуцульський скрипаль Василь Вардзарук («Якобишин») і його послідовники. *Етномузика*, 3, 57–66. Львів.
- Яремко, Б. (2010). Реконструкція «пантеону» скрипалів космацько-шепітської традиції. *Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики: матеріали міжнар. конф-ії*, с. 261–265. Харків (2010, 29–30 жовтня).
- Яремко, Б. (2019). Життєдіяльність Івана Лабачука в контексті гуцульської традиційної інструментальної музики. *Вісник львівського університету. Серія мистецтвознавство. Вип. 20*, 119–132. Львів.
- Narasymczuk, R. W. (1939). *Tańce Huculski*. 349 s. Lwów.
- Kondracki, M. (1935). Muzyka Huculszczyzny. *Muzyka Polska*, 7 kwartalnik, 186–202. Warszawa.
- Mierczyński, S. (1965). *Muzyka Huculszczyzny / przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Sęszewski*. Kraków. 200 s.
- Pavliv, Y. (2021a). Taniec huculka w interpretacjach skrzypków trzech pokoleń (część 1). *Pismo Folkowe*. 157(6), 9–11. Lublin.
- Pavliv, Y. (2021b). An attempt of performance and textological research of «Hutsulka» (on the material of the oldest audio recording). *Res Humanitariae. Vol. 29*, 199–213. Klaipeda.
- Pavliv, Y. (2022b). Taniec huculka w interpretacjach skrzypków trzech pokoleń (część 2). *Pismo Folkowe*. 158–159 (I–II), 9–12. Lublin.

Мультимедійні джерела

- Аудіозапис Тимофіїва*. (1975). *Аудіозапис гри гуцульського традиційного скрипаля Івана Меніва* (вибране зі збирацького сеансу Михайла Тимофіїва). Коломия, 22.08.1975. Із приватної колекції М. Тимофіїва.
- Капела братів «Палагнюків»*. (2007). [Відео]. Фрагмент із відеофільму «В гостях у Палагнюків» / автор ідеї, зйомки і коментарів В. Мороз. Youtube. Отримано 24.12.2024 з сайту: <https://youtu.be/fPaOjXHq-Ds?si=7af4bYU6aHiOt6yM>
- Капела Лабачука*. (б.д.). Анонімний аудіозапис гри капели скрипаля Івана Лабачука під час гуцульського весілля у с. Шепіт Косівського району Івано-Франківської області (1990-ті роки). Із приватного архіву Я. Павліва.
- «Космацькі музики»*. (2004). [CD audio]. Серія «Етнічна музика України» / автор ідеї та муз. ред. О. Турянська. Київ, 2004. Отримано 24.12.2024 з сайту: <https://www.discogs.com/release/11582365-Various->
- «Магія гуцульських мелодій»*. (2009). [CD audio]. Серія «Автентична музика Українських Карпат» / звукозаписи В. Мороза, Г. Бойчук у с. Шепіт Косівського району Івано-Франківської області 2007–2008 років. Отримано 24.12.2024 з сайту: <http://umka.com/ukr/catalogue/authentic-performing/hutsul-magic-authentic-hutsul-music-from-the-ukrainian-carpathians>
- «Music of the Ukraine»*. (1951). [CD audio]. Анонімний запис танцю «Гуцулка» (track B2, «Hutsulka and Kozachok (Dances)»), який уміщено до аудіоальбому «Music of the Ukraine» фірми "Folkways Records" (1951 р., США). Youtube. Отримано 24.12.2024 з сайту: https://www.youtube.com/watch?v=om8Gk5lWX70&list=OLAK5uy_nF5EYIBdbeckSL5PdldEvepTnY2Jerb8&index=6

References

Printed

- Narasymczuk, R. (1939). *Tańce Huculskie [Hutsul dances]: a monograph*. Lviv. 349 p. [in Polish].
- Narasymchuk, R. (2008). *Narodni tantsi ukrainsiv Karpat. P. 1: Hutsulski tantsi [Folk Dances of Ukrainians of the Carpathians]*. In 2 parts. P. 1: *Hutsulski tantsi [Hutsul Dances]*. Lviv. 608 p. [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2002). *Transmissiia folklornoi tradicii: Etnomuzykologichni rozvidky [The Transmission of Folk Tradition: Ethnomusicological exploring]*. Kyiv–Ternopil'. 236 p. [in Ukrainian].

- Kondracki, M. (1935). Muzyka Huculszczyzny [Music of Hutsulshchyna]. *Muzyka Polska [Polish Music]*. Iss. 7. 186–202. Warszawa [in Polish].
- Kotiuk, B. (1991). Muzykanty vesilnykh kapel kosmatskoi tradytsii [Musicians of wedding bands of kosmach tradition]. *Druha konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) zemel. Teoretychni studii [The Second Conference of Researchers of Folk Music of the Red Rus' (Halychyna and Volodymyria) and Adjacent Lands]*, 28–39. Lviv [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2013). Dumovy lad. Prychynok do teorii modalnosti [The mode of дума (ukrainian epic song). Approach to the theory of modality]. *Rodyna Kolessiv – spadkoiemnist naukovo-mystetskykh tradytsii (z nahody 140-richchia vid dnia narodzhennia akademika Filareta Kolessy) [The Kolessas: the Succession of Scholarly and Artistic Traditions (Dedicated to the 140-th Birth Anniversary of the Academician Philaret Kolessa)]*: A collection of scholarly papers and materials, 463–535. (Series «Ukrainian philology: schools, personalities and problems». Iss. 13). Lviv [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2022). *Kurs muzychnoho folkloru [Course on Musical Folklore]*: in Three Volumes. Vol. 1: Lectures. Lviv: SPOLOM. 512 p. [in Ukrainian].
- Mierczyński, S. (1965). *Muzyka Huculszczyzny [Music of Hutsul Region]*: a monograph. Kraków 200 p. [in Polish].
- Pavliv, Ya. (2020). Tymofiev Mykhailo Mykolaiovych. [Mykhailo Tymofiiv]. In: *Ukrainska folklorystychna entsyklopediia [Ukrainian Folkloristics Encyclopedia]*. Vol. 2: M–Ya, p. 474–475. Kyiv [in Ukrainian].
- Pavliv, Ya. (2021b). An attempt of performance and textological research of «Hutsulka» (on the material of the oldest audio recording). *Res Humanitariae*. Vol. 29, 199–213. Klaipeda [in English].
- Pavliv, Ya. (2021a). Retrospektyvnyi pohliad na vykonannya kolomykivkykh melodiï «Hutsulky» v praktytsi skrypalyv kosmatsko-brusturskoi tradytsii. [Retrospective view of the performance of Kolomyika melodies in the dance Hutsulka by violinists of the Kosmach-Brustury tradition]. *Etnomuzyka [Ethnomusic]*. Iss. 17, 121–146. Lviv [in Ukrainian].
- Pavliv, Ya. (2021b). Taniec hucułka w interpretacjach skrzypków trzech pokoleń (część 1) [Dance Hutsulka in the interpretation by violinists of three generations (1)]. *Pismo Folkowe [Folk writing]*. Iss. 157(6), 9–11. Lublin [in Polish].
- Pavliv, Ya. (2022a). «Gentsova Hutsulka» v interpretatsii kosmatskoho tradytsiinoho skrypalia Mykoly Siredzhuka [«Gents hutsulka» in the interpretation of Kosmach violinist Mykola Siredzhuk]. In: M. Khai (Ed.). *Problemy kobzaroznavstva ta etnoinstrumentolohii [Problems of Kobzarology and Ethnoinstrumentology]*: in 2 vol. Vol. 2, p. 213–232. Irpin (2021, October 13–14) [in Ukrainian].
- Pavliv, Ya. (2022b). Taniec hucułka w interpretacjach skrzypków trzech pokoleń (część 2) [Dance Hutsulka in the interpretation by fiddlers of three generations (2)]. *Pismo Folkowe [Folk writing]*. Iss. 158–159 (I–II), 9–12. Lublin [in Polish].
- Pavliv, Ya. (2023a). *Hutsulski narodni skrypali ta yikhnia muzyka (za materialamy polovkykh doslidzhen kosmatsko-brusturskoi tradytsii) [Hutsul Folk Fiddlers and Their Music (Based on Field Research of the Kosmach-Brustur Tradition)]*. (PhD diss). Lviv. 421 p. [in Ukrainian].
- Pavliv, Ya. (2023b). «Shepitska hutsulka» brativ Palagniukiv: struktura, dramaturhiia, vykonavska stylistyka. [The «Shepit hutsulka» by the «Palagniuk» brothers: structure, dramaturgy, performance style]. *Etnomuzyka [Ethnomusic]*. Iss. 19, 55–78. Lviv. [in Ukrainian].
- Savchuk, M. (2023). *Muzyky pravoberezhnoi Kolomyishchyny (Vid Slobody do Spasa) [Musicians of the Right-bank Kolomyia Region (From Sloboda to the Spas)]*. Brustury. 96 p. + 72 pic. [in Ukrainian].
- Shukhevych, V. (2018). *Hutsulshchyna [Hutsulshchyna]*: a monograph in 5 parts. Kharkiv. 1217 p. [in Ukrainian].
- Yaremko, B. (2005). Tvorchyi portret skrypalia Vasylya Pozhodzhuka. [Creative portrait of violinist Vasyl Pozhodzhuk]. *Studiyi mystetstvoznavchi. Teatr. Muzyka. Kino [Researches of the Fine Arts. Theater. Music. Cinema]*. No. 8(12), 93–102. Kyiv [in Ukrainian].
- Yaremko, B. (2007). Hutsulskyi skrypaly Vasyl Vardzaruk («Yakobyshyn») i yoho poslidovnyky [Hutsul violinist Vasyl Vardzaruk («Yakobyshyn») and his followers]. *Etnomuzyka [Ethnomusic]*. Iss. 3, 57–66. Lviv [in Ukrainian].
- Yaremko, B. (2010). Rekonstruktsiia «panteonu» skrypalyv kosmatsko-shepitskoi tradytsii [Reconstruction of the «pantheon» of violinists of the kosmach-shepit tradition]. *Tradytsiina kultura v umovakh hlobalizatsii: suchasni sotsiokulturni praktyky [Traditional culture in the conditions of globalization: modern sociocultural practices]*: proceedings of the international conference, p. 261–265. Kharkiv (2010, October, 29–30). [in Ukrainian].
- Yaremko, B. (2019). Zhyttiediiialnist Ivana Labachuka v konteksti hutsulskoi tradytsiinoini instrumentalnoi muzyky [Ivan Labachuk's life in the context of hutsul traditional instrumental music]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: mystetstvoznavstvo [Visnyk of Lviv University. Art history series]*. Iss. 20, 119–132. Lviv [in Ukrainian].

Multimedia

- Audiozapys Tymofieva* (1975). [Audio recording of Tymofiev]. *Audiozapys hry hutsulskoho tradytsiinoho skrypalia Ivana Meniva (vybrane zi zbyratskoho seansu Mykhaila Tymofieva) [Audio recording of the performance by Ivan Meniv, a Hutsul traditional fiddler]*. Kolomyia, 22.08.1975. From the private collection of M. Tymofiiv.
- «*Music of the Ukraine*». (1951). [CD audio]. An anonymous recording of the Hutsulka dance (track B2, «Hutsulka and Kozachok (Dances)»), included in the audio album «Music of the Ukraine» by Folkways Records (1951, USA). Youtube. Retrieved 24.12.2024 from: https://www.youtube.com/watch?v=om8Gk5IWX70&list=OLAK5uy_nF5EYIBdbjeckSL5PdldEvepTnY2Jerb8&index=6
- Kapela Labachuka* (b.d.) [Wedding band of the Labachuk]. An anonymous audio recording of violinist Ivan Labachuk playing a chapel during a Hutsul wedding in the village of Shepit, Kosiv district, Ivano-Frankivsk region (1990s). From the private archive of Ya. Pavliv.
- «*Kosmatski muzyky*» (2004) [Musicians from Kosmach]. [CD audio]. Series «*Etnichna muzyka Ukrainy*» [Ethnic music of Ukraine] / author of the idea and musical editor O. Turyanska. Kyiv. Retrieved 24.12.2024 from: <https://www.discogs.com/release/11582365-Various->

Капела братів «Palahniukiv». (2007). [Wedding band of the «Palagniuk» brothers]. Excerpt from the video «V hostiakh u Palahniukiv» [Visiting the Palagniuks] / V. Moroz, author of the idea, shooting and commentary. Youtube. Retrieved 24.12.2024 from: <https://youtu.be/fPaOjXHq-Ds?si=7af4bYU6aHiOt6yM>

«Mahiia hutsulskykh melodii». (2009). [The Magic of Hutsul Melodies]. [CD audio]. Series «Avtentychna muzyka Ukrainskykh Karpat» [Authentic Music of the Ukrainian Carpathians] / Sound recordings by V. Moroz and H. Boichuk in the village of Shepit, Kosiv district, Ivano-Frankivsk region, 2007-2008. Retrieved 24.12.2024 from: <http://umka.com/ukr/catalogue/authentic-performing/hutsul-magic-authentic-hutsul-music-from-the-ukrainian-carpathians>

Нотні приклади

Нотація 1

Скрипка-соло

СТАРОВІЦЬКА ГУЦУЛКА

Виконав Іван Менів 1975 р.

"На міру"
♩ = 156

Нотація 2

Скрипка-соло

СТАРОВІЦЬКА ГУЦУЛКА

Виконав Іван Менів 1975 р.

"На міру"
♩ = 156

Нотація 3

Скрипка-соло

СТАРОВІЦЬКА ГУЦУЛКА

Виконав Іван Менів 1975 р.

"На міру"
♩ = 160

Нотація 4

HUTSULKA AND KOZACHOK DANCES

"На міру"
♩ = 192

Нотація 5

№ 9
 Виконали: Іван Менів (I скрипка)
 ГУЦУЛЬСЬКІ ЗАСТІЛЬНІ МЕЛОДІЇ Петро Петрованчук (II скрипка)

♩ = 120

Скр. 1
 Скр. 2
 Скр. 1
 Скр. 2
 Скр. 1
 Скр. 2

Нотація 6

Скрипка-соло
 ГУЦУЛЬСЬКА МЕЛОДІЯ
 Виконав Іван Менів 1975 р.
 Записав Михайло Тимофіїв
 Транскрибував Ярема Павлів 2023 р.

♩ = 108

gliss.
 gliss.
 gliss.

Нотація 7

№ 14
СТАРОВІЦЬКА МЕЛОДІЯ

Виконали: Іван Менів (I скрипка)
Петро Петрованчук (II скрипка)



Фото 1. Молодіжна ОУН. Село Космач, 1930. У першому ряду зліва Іван Менів. (Передруковано з приватного фотоархіву Михайла Тимофіїва).

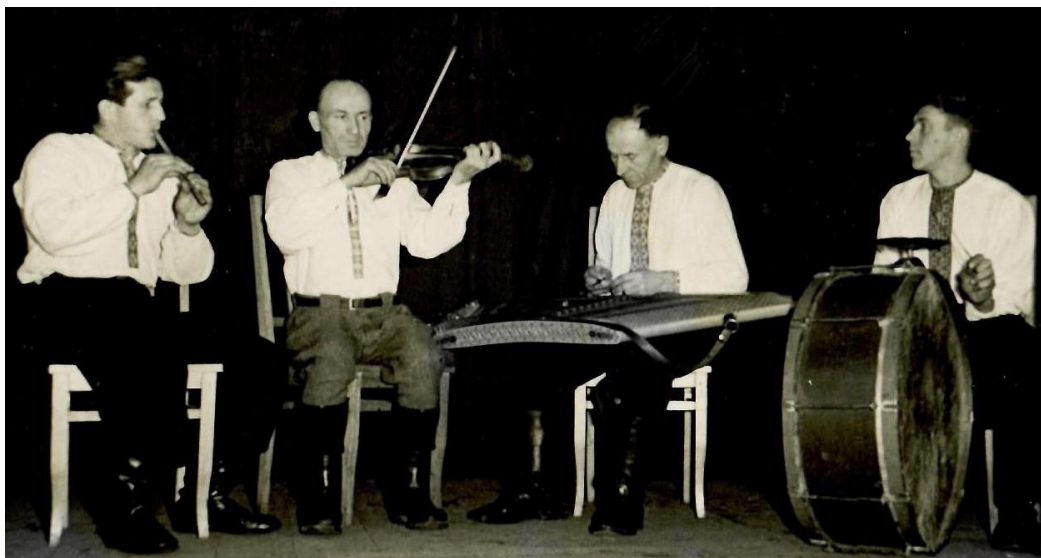


Фото 2. Село Космач, 1960-ті роки.
Зліва направо: Кирило Коб'юк (фрілька), Іван Менів (скрипка),
Микола Попович (цимбали), Дмитро Сандуляк (барабан).



Фото 3. Іван Менів (зі скрипкою) і Михайло Тимофіїв під час запису гуцульської музики. Коломия, 22 серпня 1975 року



Фото 4. Іван Олексійович Менів (20.01.1910–28.11.1984)

Yarema Pavliv

ORCID ID: 0000-0003-1273-0281

Ethnoorganologist, PhD, violinist, lecturer at the Department of Musical Folkloristics of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, O. Nyzhankivskoho str. 5, 79005 Lviv, Ukraine +38 067 2968750, E-mail: yarkomuzyka@ukr.net

TRANSMISSION OF FIDDLER TRADITION EXEMPLIFIED BY THE WORK OF HUTSUL TRADITIONAL FIDDLER IVAN MENIV

The proposed article highlights the creative activity of the renowned Hutsul fiddler Ivan Meniv («Meniuk») (1910–1984). The study encompasses: biographical information about the musician; an analytical review and genre classification of his repertoire; an ethnomusicological analysis of selected multi genre samples recorded from the fiddler; a characterization and comparison of the performance manners practiced by I. Meniv. Parallels are drawn between various interpretations of works within the same genres, identifying the common and distinctive qualities of playing among representatives of a single tradition.

Based on a comparison of older and newer performance manners, the article substantiates I. Meniv's inclination toward adapting his interpretations of the «Hutsulka» dance to the contemporary artistic and stylistic norms of his time, as well as the evolution in tonal structuring and performance techniques of this dance. Equally significant is the role of I. Meniv in preserving and transmitting to younger generations the thematic elements and artistic stylistic aesthetics of rare genres within the Hutsul fiddler tradition. The author posits a hypothesis regarding the transformation of a significant corpus of Hutsul dance-song kolomyika melodies from the «dance» genre group into the «song» genre group. Emphasis is placed on the value of preserved samples of these melodies performed in the ancient style, which were recorded by the music folklorist M. Tymofiiiev from I. Meniv in 1975.

Ivan Meniv developed as a musician within the context of a robust instrumental tradition that, in the second quarter of the 20th century, was undergoing active genre functional and aesthetic stylistic transformations. He taught himself to play the violin at the age of seven or eight and gained his first practical experience shortly thereafter, accompanying caroling groups. In the 1930s, I. Meniv began his career as a fiddler and kapellmeister, perform at weddings and other celebrations in the villages of the Kosiv district, Ivano Frankivsk region, until the onset of World War II.

For more than a decade, the Meniv family lived in hiding due to Ivan's involvement in the Ukrainian Insurgent Army (UPA), where he served as a medic under the pseudonym «Skrypka» («Violin»). After leaving the underground, I. Meniv, together with his wife and son, moved to Kolomyia. In this city, they led a highly productive life. The fiddler worked in a municipal musical instrument workshop, significantly expanding his circle of musician acquaintances. Simultaneously, I. Meniv resumed performing at weddings. His musical activities extended across Kolomyia, Kosiv, Nadvirna, and Verkhovyna districts and, less frequently, to certain villages and towns in the Ivano Frankivsk, Chernivtsi, and Ternopil regions. I. Meniv was sought after by fiddlers from the villages of the Kosiv district as a leading expert and master performer of the traditional Kosmach Brustury repertoire. Among the most notable multi instrumentalists who adopted examples of traditional ethnomusical works and performance manners from I. Meniv were Ivan Labachuk («Shevchuk») (1927–2009), Mykola (born 1944) and Yuriy (born 1951) Danyshchuks («Palagniuks»).

The key words: Ethnoorganology, Instrumental Music of the Carpathians, Fiddlers, Hutsul Region, Transmission of Musical Tradition, Performance Style, Ivan Meniv («Meniuk»), the «Hutsulka» Dance, Music «for Dancing», Music «for Singing», Music «for Listening», «Kolomyika», «Kozachok»