
РЕЦЕНЗІЇ, БІБЛІОГРАФІЯ

Надія Сунрун

МОНОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ СОПІЛКОВОЇ ТРАДИЦІЇ ГУЦУЛІВ

Богдан Яремко. *Сопілкова музика гуцулів*. Львів: Сполом 2014. 180 с.

У львівському видавництві «Сполом» побачила світ наукова праця етноорганолога професора Богдана Яремка, яка самою своєю назвою може збудити інтерес не лише у працівників академічних наукових установ, але й у тих, хто знає, шанує і досліджує Гуцульщину, оволодіває грою на сопілці, флейті або гобої чи кларнеті. І ті з них, хто старанно перечитають зміст, який охоплює різні аспекти щодо традиційних гуцульських сопілок, зокрема методики оволодіння грою на них, презентує реконструйовані творчі портрети чотирьох видатних народних сопілкарів і нотний матеріал 29 записаних від 11 гуцульських музикантів і транскрибованих сопілкових п'єс, гадається, відчують наукову і практичну нетривіальність монографії, що є наслідком багаторічної дослідницької, творчої і педагогічної роботи її автора в галузі музичного карпатознавства. Додамо, що на сьогоднішній день Б. Яремко є поки що єдиним музикантом, котрий одноосібно, систематично (від 1977 р.) і комплексно займається народними карпатськими (гуцульськими і бойківськими) сопілками, зокрема роблячи, як педагог вищої школи, успішні спроби впровадження їх вивчення в навчальний процес на базі власних науково-практичних і творчих досягнень.

Музично-етнографічні матеріали для написання монографії Б. Яремко нагороджував у численних фольклористичних експедиціях на теренах Східних Карпат, зокрема у селах Уторопи, Річка, Шепіт, Брустури, Космач Косівського району Івано-Франківської області, у яких функціонує потужна гуцульська інструментальна культура так званої космацько-шепітсько-уторопської традиції Галицької Гуцульщини. На базі зроблених ним аудіозаписів і транскрибованих сопілкових п'єс (за загальноприйнятою у сучасному етноінструментознавстві методикою аналітично-синтезуючої письмової фіксації зразків інструментальної музики усного функціонування) та зібраної інформації (і в польових умовах, і з наукових джерел) вчений комплексно і масштабно дослідив сопілкову культуру цієї традиції, яку докладно презентував у двох книгах (фонографічна збірка «Уторопські сопілкові імпровізації». Рівне, 1997. 103 с.; навчальний посібник «Етноінструментознавство». Рівне, 2003. 188 с.) і в багатьох наукових статтях.

Монографія «Сопілкова музика гуцулів» є підсумковою працею Б. Яремка в галузі музичного карпатознавства. Вона складається із вступного авторського слова (с. 8–9), трьох розділів (с. 10–152), післямови (с. 153–156), бібліографії (с. 157–162, 82 позиції); резюме укр. і англ. мовами (с. 163–165), переліку гуцульських традиційних сопілкарів (с. 166–174, 37 позицій), покажчика вокальних, сопілкових,

скрипкових транскрипцій, вміщених у книгах Ф. Колесси, Ст. Мерчинського та Р. Герасимчука, у порівнянні з сопілковими транскрипціями Б. Яремка (с. 175–177), додатку (світлина 1985 р. з ідентифікацією зображених на ній музикантів, с. 178). Музичний матеріал у вигляді 29 транскрипцій розміщений у другій частині (с. 44–125) другого розділу.

У вступному слові Автор інформує про матеріали, на базі яких створена монографія; перераховує сопілкові інструменти, на яких інформанти виконували свої награвання (керамічна зозуля, окарина, фоярка, середня флюєра, денцівка); пояснює методику транскрипцій з відображенням у нотних текстах дворядкових партитур (в яких у другому рядку виписано мелодичний каркас, у першому – докладне розшифрування мелізматичних знаків), структури музичних творів (диференційованих на музику «до співу», «до танцю», «до слухання», «до коляди» та маршову весільно-обрядову), позначень засобів виконавської виразності та «робочої» аплікатури.

Перший невеликий розділ (с. 11–14) присвячений розгляду т. зв. глобулярних керамічних сопілок: дитячої іграшкової зозулі з чотирма грифними отворами і десятиотворної окарини. Тексту розділу передують записані зі слів шепітського сопілкаря Миколи Данишука напівфантастична «приповідка» щодо закопані на перехресті дороги сопілки з налитим в неї молоком, здоєним від чорної корови і через дев'ять днів випитим, після чого «у людини вже проявляє си той розум до музики, який вона не мала» (с. 10). У розділі надається стисла інформація щодо історії поширення цих інструментів серед гуцулів, їх будови, морфології, також аплікатури тонів робочого звукоряду двох окаринових п'єс. Нотний матеріал представлений трьома мелодіями, записаними від Григорія Матійчука (зозуля; «Перші мелодії гуцульського музиканта»), Григорія Гавки (окарина; «Буковинська полька») і Дмитра Левицького (окарина; «Гуцульські мелодії на Буковині») (с. 44–49). Додамо, що підрозділи 1.1. і 1.2. ілюстровані двома світлинами із зображенням Олександра Рибалка (колишнього студента Б. Яремка), який грає, відповідно, на зозулі та окарині. До речі, навчаючись в класі свого вчителя в 2006–2011 роках, О. Рибалко настільки успішно оволодів грою на шестигрифній гуцульській фоярці, виконуючи на ній транскрибовані Б. Яремком п'єси, що за їх виконання отримав звання лауреата на всеукраїнському конкурсі виконавців на сопілці і цимбалах (Луцьк), а на міжнародному фестивалі традиційного народного мистецтва «Покуть» (Харків) виступив з науковою доповіддю про гуцульського сопілкаря П. Ревджука, ілюструючи її грою на фоярці.

У другому розділі (с. 14–125), «Сопілки з шістьма грифними отворами», розглядаються три різновиди відкритої (безсвисткової) короткої фоярки: a^1 («камертонка»), b^1 («півтонка»), h^1 («сопілка тоном вище»), також відкрита (безсвисткова) середня флюєра h та свисткова денцівка a^1 . У підрозділі 2.1. визначено конструктивні особливості кожного з трьох різновидів фоярки, звуковисотні та аплікатурні позиції гри на них у так званих «основному», «нижньому», «середньому» та двох «високих» строях («голосах»), функції головних і субквартових опорних звуків, аплікатура кожного тону мелодичного мажорного семиступеневого звукоряду. Важливим, на рівні відкриття, є такий висновок автора: завдяки тому, що опорні тони на трьох різновидах фоярки видобуваються в п'яти строях, утворюється можливість виконувати награвання аж в 22-х тональностях: D-dur, d-moll; A-dur, a-moll; E-dur, e-moll; F-dur, f-moll, G-dur, g-moll (фоярка a^1); Es-dur, es-moll; B-dur,

b-moll; F-dur, f-moll; Ces-dur, ges-moll; As-dur, as-moll (фоярка b^1); E-dur, e-moll; H-dur, h-moll; Fis-dur, fis-moll; G-dur, g-moll (фоярка h^1), а також розширювати робочий звукоряд фоярки a^1 через виникнення варіантів побічних тонів з мікроальтераційною висотою. Приміром, у розширеному звукоряді з амбітусом від «а» малої октави до «соль» третьої варіативними є третій, четвертий, шостий і сьомий ступені, які музикант видобуває через послаблення або посилення подачі струмочка повітря, повернення сопілки ліворуч чи праворуч тощо. Отже, виявлені Б. Яремком технологічні прийоми, якими користувалися сопілкарі під час проведення збирацьких сеансів, включають октавне, квінтове, квартове і терцієве передудання, комбінаторику затулених і відкритих грифних отворів двох (по три) груп, кореляцію висоти звука в межах півтону, регуляцію сили подачі струмочка повітря в інструмент. Усе це, разом зі з'ясованими п'ятьма звуковисотними й аплікатурними позиціями гри, утвердженими в сопілковому музикуванні з виконавсько-практичного досвіду, дозволило автору монографії переконатися в тому, що фоярка, незважаючи на наявність лише шести грифних отворів, має значні конструкційно-акустичні, ладо-тональні і художньо-виконавські можливості. Показовими з цього погляду є 29 вміщених в монографії сопілкових награвань, записаних у виконанні видатних музикантів і письмово зафіксованих автором.

Описавши запропоновану систему аплікатурних знаків, якими слід користуватися для утворення звуків у робочих звукорядах і награваннях, Б. Яремко докладно зупиняється на виявлених ним і виписаних у межах Прикладу № 10 робочих діатонічних звукорядах (загальна кількість – 21), якими користуються гуцульські сопілкарі під час творення сольної або капельної музики на загальнозживаній фоярці a^1 (с. 22–29).

Корисним для початківців-виконавців є підрозділ, присвячений опису шляхів практичного опанування технологією гри на відкритій фоярці a^1 , що включає способи тримання інструмента в руках, видобування звуків, постановку губного апарату тощо (с. 30–43). Увесь описаний процес початкового оволодіння грою на інструменті включає засвоєння спочатку сьомого ступеня g^2 (різними тривалостями) прямого семиступеневого діатонічного звукоряду, який утворюється шляхом відкриття всіх грифних отворів, потім – октавного звука a^2 , далі – низхідної послідовності тонів мінорного і висхідної мажорного тетраходів (відповідно: $g^2-f^2-e^2$; $a^2-h^2-cis^2$) і, нарешті, виконання вправ у вигляді простих мелодій дитячих ігор. Вивчення висхідних і низхідних пентаходових та октахордових звукорядів мажорного і мінорного нахилів (певною зафіксованою аплікатурою) уможливило здійснити спроби вивчення фрагментів окремих фояркових п'єс, нотні зразки яких зафіксовано в прикладах 32, 34–36.

Нотні фояркові композиції (23) розміщено у відповідності до диференціації їх на музику «до співу» (4; виконавець Микола Думитрак), «до танцю» (11, зокрема «Аркан», «Голубка», «Коромисло», «Цв'єчок», «Чабан», «Полька»; виконавці Петро Грималюк, М. Думитрак, Петро Мохначук, Петро Реведжук, Микола Павлюк), «до слухання» («Наспіви з полонини», «Довбушева пісня»; виконавці Михайло Мотрук і Михайло Гаджук), «до коляди» («Нова радість стала»; П. Мохначук) та маршову весільно-обрядову (5; М. Думитрак, П. Реведжук). Транскрипційні тексти сопілкових п'єс мають вигляд дворядкових партитур, у яких у першому рядку докладно виписано розшифрування певного мелізматичного знака (трель, трель з фор-

шлагом, мордент, мордент з форшлагом, зокрема подвійним), в другому рядку – основний мелодичний каркас. У танцювальних і маршових п'єсах ритмічна організація звуків у відповідні угруповання підкоряється не тільки метричній періодизації, а й закономірностям композиційної будови чотирнадцятискладової коломийкової структури, чим пояснюється використання в транскрипційних текстах цих творів неповної пунктуованої тактової риски.

В окремому підрозділі йдеться про свисткову денцівку а¹ (с. 43), ареал поширення якої обмежений кількома гірськими селами, також надаються транскрипції трьох п'єс «до співу» у виконанні на денцівці Григорія Линдюка (с. 120–125).

У третьому розділі окреслюються творчі портрети чотирьох гуцульських сопілкарів-корифеїв, що залишили помітний слід в історії інструментальної культури космацько-шепітсько-уторопської традиції як сопілкарі-солісти й учасники весільних капел: Миколи Думитрака (с. 126–133), Петра Реведжука (с. 134–141), Григорія Линдюка (с. 141–148) та Миколи Павлюка (с. 148–152). У кожному «портреті», створеному на матеріалах інформації, отриманої Б. Яремком у процесі спілкування з народним музиком та його колегами і, як результат дослідження, записаних від нього награвань, окреслюються біографічні віхи сопілкаря, пов'язані зі становленням його як продовжувача гуцульської інструментальної традиції і водночас носія власного виконавського стилю. Також описано репертуар сопілкаря, набутий ним упродовж багаторічної співпраці з талановитими музикантами свого і сусідніх регіонів, артикуляційні, динамічні й акцентуаційні прийоми, техніка дихання, засоби використання різноманітних виконавських штрихів, орнаментики, ритмомелодичних формул і комбінаторно-варіативного принципу їх розвитку. На прикладах етномузикознавчого (формотворчого, ладоструктурного, мелодикоінтонаційного, ритмічного) і виконавського аналізу окремих творів надається загальна характеристика музичної мови кожного сопілкаря, його індивідуального виконавського стилю. Так, індивідуальний стиль Миколи Думитрака (1942–2014), талановитого спадкоємного сопілкаря і скрипаля із с. Брустури, визначається перш за все мелодикою, переважно орнаментовані звуки якої майстерно артикулюються і продовженим нон легато, і стакато, і легато. Філігранності звучання сопілкар досягає через бездоганне володіння артикуляційною технікою, використання різноманітних видів орнаментики, ритмічних та мелодичних формул в їх варіативно-комбінаторному чергуванні, також такими найбільш характерними засобами динамічного розвитку мелодії, як «репрезентативна» хвилеподібна динаміка експозиційного типу, поступова динаміка, що відображає хвилеподібний рух, та комбінована, яка поєднує цей рух з монолінійним. У регулярноакцентній ритміці виконуваних М. Думитраком зразків танцювальної музики метричні наголоси чергуються із зовнішніми і внутрішніми акцентами, які досягаються засобами орнаментики і мелодичної вершини. На базі етномузикознавчого аналізу 9-ти (із 13) транскрибованих п'єс М. Думитрака (зокрема танців «Аркан», «Голубка», «Чабан», «Коромисло») розглядається їхня музична мова, формотворення, характер розгортання мелодичних послідовок. Індивідуальний стиль музиканта характеризується як світлорадісний, тремтливий, насичений безперервним рухом чітко організованої, нібито «пульсуючої» монодичної фактури.

В індивідуальному виконавському стилі талановитого професійного народного віртуоза-сопілкаря із с. Космач Реведжука Петра Васильовича (1949–2005),

діяльність якого тривала майже 50 років, поєдналися космацький давній полонинсько-сольний і сучасний весільно-капельний стилі. Музиканту під силу було легко, яскраво і натхненно творити на фоярці не тільки гуцульську музику (в будь-якій із десяти однойменних тональностей), а й в інших «етнічних» стилях, зокрема в молдавському, румунському та угорському. У сольних награваннях процес формотворення П. Реведжук здійснював через варіативно-комбінаторне повторювання двох (танець «Аркан») або однієї (танець «Голубка», весільний марш «Ой, дай, Боже, в добрий час») мелодичних послівоків, посилюючи моторику виконання мелізматичним забарвленням переважної більшості тонів, вираженими четвертними і восьмими тривалостями. Розпочавши грати у весільній капелі у семирічному віці (!), П. Реведжук залишився в пам'яті космацьких музикантів і мешканців регіону авторитетним майстром («першим сопілкарем»), знавцем величезного різножанрового репертуару, який накопичував упродовж багаторічної творчої роботи з обдарованими музикантами і «капельмейстерами»-скрипачами.

Індивідуальність виконавського стилю космацького сопілкаря Линдюка Григорія Семеновича (1941 р. н.) виявляється в тому, що він через трудову діяльність вівчаря (влітку) і робітника лісництва (взимку) вимушений був рано відійти від участі в гуртовій грі весільних капел і залишитися музикантом одноосібного виконання на фоярці й денцівці – для власного естетичного задоволення («для себе») або, рідше, «до слухання» чи «до співу» під час гостювання за весільним столом. Особливостями одноосібних награвань Г. Линдюка на свистковій денцівці є те, що їх мелодика базується на коломийковому структуруванні, в якому «задіяні» три варіативні ритмоформули (дві експозиційні та одна каденційна), що забезпечують формотворчий процес. Ці ритмоформули мають гармонічну основу, тобто їх мелодика базується переважно на звуках орнаментально збагачених гармонічних фігурацій, що наповнює стабільні й мобільні ритмоінтонаційні структури живим емоційним змістом.

Індивідуальновиконавський стиль одного із самобутніх сопілкарів с. Уторопи, музиканта найстаршої генерації Павлюка Миколи Дмитровича (1925–1996), творча робота якого тривала 60 років, визначається вмінням майстерно імпровізувати. Ознаками його стилю є яскраво виразна одноосібна гра великих, синтезовано формованих імпровізаційних композицій, мелодика яких, переважно танцювальна, перенасичена мелізматикою, винахідливим ритмічним і ладоінтонаційним варіюванням, розмаїттям каденційних ритмомелодичних формул. Усе це, разом з володінням повним, з легким вібрато тембровоекспресивним звуком, гострим відчуттям ритму і темпу, дає можливість вважати М. Павлюка найяскравішим гуцульським сопілкарем другої половини ХХ століття.

Монографія Богдана Яремка «Сопілкова музика гуцулів» написана досвідченим етноорганологом і педагогом на основі індивідуальної збирацько-польової, транскрипційної, дослідницької, виконавської та педагогічної праці, є водночас і пам'яткою гуцульської інструментальної музики, і глибоким етномузикознавчим дослідженням, а також містить цінний дидактично-навчальний і репертуарний матеріал.

