

## РОЗДІЛ IV

## ТРАДИЦІЙНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА

УДК 78.09:780.614.331:801.73+78.071.2Соколюк

**Ярема Павлів***<https://orcid.org/0000-0003-1273-0281>**Кафедра музичної фольклористики**Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка**вул. О. Нижанківського, 5/53, 79005 Львів, Україна**тел.: +38 067 296 8750, e-mail: yarkomuzyka@ukr.net***Герменевтика гуцульського індивідуального скрипкового виконавства космацько-брустурської традиції (на прикладі творчої діяльності Івана Соколюка)**

У статті розглянуто творчу діяльність видатного народного гуцульського скрипаля космацько-брустурської традиції Івана Івановича Соколюка (1944 р. н.) та досліджено його індивідуальний виконавський стиль за такими ознаками: репертуар, виконавська естетика, фразування, цезурування, орнаментика, комбінаторика, імпровізаційність, динаміка, артикулювання, інтонування, штрихова та аплікатурна техніки, положення скрипки і постановка рук.

*Ключові слова:* автентична гуцульська скрипкова музика, Іван Соколюк, космацько-брустурська традиція, «Гуцулка», «Бервінкова», герменевтика, індивідуальний виконавський стиль, гуцульське скрипкове виконавство

З-поміж напрямів гуцульської етнокультурної традиції одне з найвагоміших місць посідає інструментальна, зокрема, скрипкова музика усного функціонування. Вона базується на багатому архаїчному мелосі Карпат і впродовж століть передається від однієї генерації музикантів до іншої в автентичній манері відтворення.

Усна традиція скрипкового виконавства на Гуцульщині збереглась і активно функціонує в наші дні великою мірою завдяки весільному обряду, у якому важливою складовою є капела трієстої музики. Лідером весільного інструментального гурту є, зазвичай, скрипаль-віртуоз («капельмейстер») – народний професіонал із глибинним знанням характерного для даного регіону традиційного весільно-обрядового репертуару. Історично на Гуцульщині утвердилося шість локальних інструментальних традицій: верховинська, космацько-брустурська, мишинська, буковинська, рахівська, верхньонадпрутська.

Монографія відомого українського етнографа Володимира Шухевича «Гуцульщина» має окремий розділ, присвячений музичним інструментам і музиці гуцулів, де містяться нотації гуцульських співаних, танцювальних та сигнальних мелодій, виконуваних на скрипці, трембіті, флюярі й денцівці, здійснені видатним фольклористом Філаретом

Колесою (Шухевич, 2018). Дослідник української хореографії Роман Герасимчук у своїй монументальній праці «Народні танці українців Карпат» подає нотації численних мелодій до танців, транскрибованих ним самим, Ф. Колесою і С. Людкевичем, а також узятих зі збірників Ф. Биліцького (F. Bylicki), І. Воробкевича, П. Бажанського, що розглянуті автором у книзі першій – «Гуцульські танці» (Герасимчук, 2008). У статті польського музикознавця Міхала Кондрацького (Michał Kondracki) «Музика Гуцульщини» («Muzyka Huculszczyzny») надані характеристика загальних стилістичних рис гуцульської інструментальної музики та, на базі транскрибованих фрагментів танців «Гуцулка» й «Аркан», аналіз її музично-текстологічних параметрів (Кондрацький, 1935). Збірник польського етноінструментознавця, скрипаля і композитора Станіслава Мерчинського (Stanisław Mierczyński) «Музика Гуцульщини» («Muzyka Huculszczyzny»)¹ із транскрипціями гуцульських весільних капел космацько-брустурської, верховинської та верхньонадпрутської традицій містить різножанрові рари-

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183863>

¹ Збірник вийшов у світ посмертно під редактуванням Яна Стеньшевського (Jan Stęszewski) (Mierczyński, 1965).

тетні мелодії Галицької та Покутсько-Буковинської Гуцульщини, виконані провідними музикантами означених традицій (Miernyński, 1965). Практичне вивчення С. Мерчинським гуцульського репертуару Василя Пожоджука «Генца», Івана Курилюка «Гавиця», Івана Менюка «Меніва» та інших відомих скрипалів-лідерів весільних капел дозволило вченому фрагментарно транскрибувати основні жанри, що виконувались капелами цих скрипалів. Зважаючи на трансформаційні процеси, що від другої половини ХХ століття відбуваються у гуцульському традиційному весільно-обрядовому музикуванні й конкретизуються заміною давніх, складніших тематичних різновидів, на осучаснені, простіші для виконання, вищезгадана література є особливо цінною, адже у ній графічно зафіксовані тематизм, ритмоінтонаційні та стилеві особливості гри видатних музикантів старшої генерації.

Вагомий внесок у вивчення гуцульського скрипкового виконавства здійснив провідний етноінструментознавець східної Європи Ігор Мацієвський, дослідивши особливості формотворення різномірних інструментальних композицій, а також стилістику і техніко-виконавські виразові засоби гри кращих скрипалів традиції долини річки Чорний Черемош Верховинського району Івано-Франківської області (Маціевский, 1970). Продовжила справу дослідження гуцульського скрипкового виконавства Вікторія Мацієвська, взявши за об'єкт кандидатської дисертації виконавську діяльність низки скрипалів галицького, буковинського та закарпатського регіонів, а також пройшовши певний період навчання у деяких носіїв скрипкової традиції (Маціевская, 2003). Основним респондентом у згаданих студіях Ігоря та Вікторії Мацієвських був Василь Грималюк «Могура» (1920–1997) – корифей серед традиційних гуцульських музикантів долини річки Чорний Черемош<sup>2</sup>. Окремі аспекти репертуарної специфіки єврейського весільно-обрядового музикування зі спогадів В. «Могура» досліджено у статті професора Богдана Луканюка (Луканюк, 1992), а життєвий і творчий шлях славетного музиканта висвітлено краєзнавцями Іваном та Ярославом Зеленчуками<sup>3</sup>.

У 1994 р. рівненський етноорганолог Богдан Яремко на базі експедиційно-польової роботи в середовищі носіїв народно-професійної сопілкової музики започаткував фольклористичний цикл «Славетні музиканти Гуцульщини (космацько-

шеп'ятська традиція)» (Яремко, 2014, с.126–152), а в 2005 р. продовжив його реконструкцією життєдіяльності визначних скрипалів цієї традиції, створивши творчі портрети видатних постатей – Василя Вардзарука «Якобишина» (1858–1941), Василя Пожоджука «Генца» (1899–1991), Дем'яна Линдюка «Попиччина» (1919–1959), Юрія Книшука «Штудера» (1927–2007), Івана Лабачука «Шевчука» (1927–2009), Кирила Линдюка «Вітишина» (1929–2003) (Яремко, 2010), а також нині сущого мультиінструменталіста Петра Грималюка «Ванишука» (1949 р. н.).

На сучасному етапі актуальним є заглиблення у проблеми виконавського музикознавства на конкретному матеріалі скрипкових композицій, раніше зафіксованих фольклористами від музикантів, які вже відійшли у вічність, а також від сучасних репрезентантів означеної традиції. Саме в руслі цих проблем, із деталізацією всіх складових скрипково-виконавського процесу, виокремлюються напрями дослідницьких студій автора, пов'язаних із вивченням життєдіяльності конкретних персоналій скрипалів та текстологічним аналізом транскрибованих зразків їхнього репертуару (Павлів, 2016).

Висвітленню творчого шляху одного з найяскравіших представників сучасного автентичного скрипкового виконавства Гуцульщини, чудового знавця раритетних творів традиційної інструментальної музики Галицької Гуцульщини, Івана Соколока (1944 р. н.) присвячено публікацію автора, написану в жанрі творчого портрету та оглядового аналізу окремих зразків репертуару скрипаля (Павлів, 2017). **Метою** статті є поглиблене дослідження індивідуального виконавського стилю цього видатного музиканта в контексті середовища рідної йому космацько-брустурської традиції. Звідси витікає низка завдань, пов'язаних із максимальним охопленням, систематизацією та аналітичним дослідженням репертуару І. Соколока, музично-текстологічним і виконавським аналізом транскрибованих взірців його репертуару, визначенням особливостей манери гри скрипаля та закономірностей його інтерпретаційного мислення. **Об'єкт** дослідження – гуцульська скрипково-виконавська традиція космацько-брустурського регіону; предмет – індивідуальний стиль яскравого репрезентанта традиції, скрипаля І. Соколока.

І. Соколок відомий як скрипаль-соліст та капелмейстер не лише на території Косівського та Коломийського районів Івано-Франківської області, а й далеко за їх межами. Його репертуар охоплює основні жанри традиційної гуцульської музики, перейняті усним шляхом від традиційних музикантів космацько-брустурського та інших локусів Гуцульщини, а також інтерпретовані ним самим. Яскравий індивідуальний виконавський стиль («почерк») був сформований завдяки вродженому

<sup>2</sup> У 2007 році у Верховині було навіть започатковано Фестиваль гуцульських троїстих музик імені Могура, котрий проводиться й до сьогодні (Зеленчук, 1997).

<sup>3</sup> Серед публікацій Івана та Ярослава Зеленчуків, присвячених Василю «Могуру», найвичерпнішою з погляду на життєтворчість музиканта є стаття «Життя і творчість видатного музиканта Гуцульщини Василя Грималюка «Могура» (Зеленчук, 2015).

таланту музиканта, потужним сімейним традиціям, великому досвіду традиційного одноосібного та капельного музикування. Комплексне аналітичне дослідження індивідуального виконавського стилю І. Соколюка уможливило розкриття низки маловивчених питань, пов'язаних із особливістю відтворення гуцульського репертуару ним, а також кращими народними скрипальями минулого і сучасності космацько-брустурської традиції. Важливу роль для дослідження відіграє той факт, що музикант володіє не лише винятковим талантом і високим рівнем народного професіоналізму, а й широкою ерудицією стосовно ретроспективної інформації про репертуар, виконавство, біографії яскравих персоналій космацько-брустурської традиції, стильові розгалуження репрезентантів однієї «школи», регіональні естетичні критерії доброї гри, вміє охарактеризувати специфіку техніко-виконавського апарату – власну та відомих йому народних скрипалів. Професійна педагогічна освіта І. Соколюка (вчитель історії) проявилася в його етнопедагогічній діяльності. Це допомогло автору статті простежити деталі та загальні принципи гри скрипалю, а когнітивним і комплексно-апробаційним методами практично оволодівати власно транскрибованими зразками з репертуару І. Соколюка та в студійних умовах спільно з ним їх виконувати.

Знайомство автора з музикантом та його грою відбулося восени 2015 року в селі Ковалівка Коломийського району, в якому скрипаль мешкає від 1967 року. Спілкування неодноразово відбувалося в оселі виконавця. Отримані раритетні зразки гуцульської скрипкової музики послужили об'єктом для їх комплексного дослідження. Спробуємо інтерпретувати індивідуальний виконавський стиль І. Соколюка в контексті середовища рідної йому космацько-брустурської традиції.

Народився Іван Іванович Соколюк у вересні 1944 року в селі Брустури Косівського району Івано-Франківської області в сім'ї Івана Федоровича Соколюка (1908–1994) і Марії Василівни Слижук (1908–1987)<sup>4</sup>. Батько був славетним на всю Гуцульщину цимбалістом, знавцем традиційного репертуару, який був засвоєний від музикантів старших генерацій. Дует цього цимбаліста із відомим космацьким скрипалем Іваном Менюком «Менівим» (1910–1984) був оцінений у 1934 р. другою премією на регіональному конкурсі «Гуцульщина» у Ворохті (перша премія присуджена знаменитому верховинському скрипалю Івану Курилюку «Гавицю» (1889–1958)). Користуючись великим автори-

тетом серед місцевих музикантів, Іван Федорович працював у їхніх весільних капелах, зокрема з представником найстаршої відомої генерації Василем Вардзаруком «Якобишином» (1858–1941), який утверджував і розвивав давні виконавські традиції свого регіону, формуючи базовий репертуарний фонд для послідовників космацько-брустурської традиції. Перебуваючи в капелі «Якобишина» понад п'ятнадцять років та здобувши від нього визнання «найкращого цимбаліста», Іван Федорович Соколюк самостійно оволодівав грою на скрипці, переймаючи мелодії та манеру гри від цього музиканта. Проте цимбали для Соколюка-батька залишились основним музичним інструментом, а досвід, набутий за час гри в капелі «Якобишина», був цінним не лише для нього, але й для молодших колег, яким передавав репертуар і розкривав тонкощі локальних скрипково-виконавських діалектів космацько-брустурського стилю.

Після смерті Василя Вардзарука «Якобишина» у 1941 році І. Ф. Соколюк співпрацював із провідними космацькими скрипальями Василем Пожджуком «Генцом» (1899–1991), Василем Дзвінчуком «Шлягуном» (роки життя невідомі), Іваном Менюком «Менівим» (1910–1984), Лук'яном Логойдою «Бойчуком» (1908–1987), а також зі своїм давнім партнером, сопілкарем капели «Якобишина» Дем'яном Линдюком «Попиччином» (1919–1959). У 1940-х роках Д. Линдюк, один із родичів якого належав до лав УПА, був жорстоко побитий енкаведистами і, втративши здоров'я, не міг вже грати на фуярці, проте удосконалив свою гру на скрипці, якою, вірогідно, силвся оволодіти у часи юнацтва, і став «скрипністом» капели І. Ф. Соколюка. Разом із юними космацькими музикантами – фуярністом Дмитром Левицьким «Косованом» та бубністом Василем Калинським (котрі згодом славили Космач, будучи провідними віртуозами-виконавцями на своїх інструментах), Дем'ян Линдюк незмінно грав у капелі І. Ф. Соколюка до своєї передчасної смерті у 1959 році. Завдячуючи винятково талановитим учасникам, капела користувалась великою шаною серед жителів рідних їм Брустурів і навколишніх сіл. І. І. Соколюк пригадує: «Коли Дем'ян “Попиччин” вперше заграв на скрипці в нашому домі, немов би струмом по мені пройшло – наскільки гармонійно були підібрані мелодії!». Не приховував свого захоплення незвично гарним, чистим інтонуванням Д. «Попиччина» і батько, І. Ф. Соколюк, про що довідуємося з аудіозапису інтерв'ю Б. Яремка з І. І. Соколюком (від 27.01.2006)<sup>5</sup>. Зокрема, Іван Іванович добре пригадує слова батька: «Дем'ян грав зі мною в капелі на

<sup>4</sup> Село Брустури межує з селами Космач і Шепіт Косівського району Івано-Франківської області, що позначилось на звичай називати музикантів цих сіл «космацько-брустурсько-шепітськими», а музичну традицію регіону як «космацько-брустурську» або «космацько-шепітську».

<sup>5</sup> Цей аудіозапис зберігається в домашньому архіві Б. Яремка.

сопілці, але я ніколи не знав, що він грає на скрипці і що він так добре грає».

Завдяки творчому середовищу, яке панувало в хаті Соколюків, діти Івана Федоровича – Василь, Микола та Іван – з колиски несвідомо вбирали слуховою пам'яттю інтонації рідної культури. Яскраві музичні здібності синам передалися не лише від батька, а й від матері Марії Василівни, яка знала багато співанок і прекрасно їх виконувала. Дім Соколюків регулярно відвідували колеги з капели Івана Федоровича, а також музиканти з інших сіл. Серед них Іван Соколюк відзначає скрипаля і цимбаліста Дмитра Захарчука з Ворохти та скрипаля «Томашевського» з Микуличина – поважних музик, котрі запрошували батька до співпраці у весільних капелах. Такі відвідини зазвичай завершувались домашнім музикуванням, залишаючи незабутні враження у всіх його учасників і слухачів. Найдопитливішими з присутніх були, вочевидь, наймолодші члени родини, отож не дивно, що всі три брати Соколюки змалечку проявили ініціативу щодо навчання гри на музичних інструментах. Василь Соколюк (1934–1999) в дитинстві оволодів скрипкою, сопілкою, згодом баяном, а закінчивши Івано-Франківське музичне училище по класу баяна впродовж усього життя викладав цей інструмент у музичній школі Косова, але продовжував грати і на скрипці. Микола Соколюк (1938–2004) з малих років грав на цимбалах, бубні та баяні, ставши знаменитим традиційним цимбалістом. Наймолодший з трьох братів, Іван Іванович (1944 р. н.), як і його брати, успадкував від батьків феноменальні музичні здібності. З дев'яти років він вже грав на бубні, оволодіваючи паралельно скрипкою та цимбалами.



**Фото 1.** Зліва направо: Іван Соколюк (1944 р.н.), Василь Соколюк (1934–1999), Марія Соколюк (Слижук), (1908–1987), Микола Соколюк (1938–2004), Іван Соколюк (1908–1994). Село Брустури. Світлина із домашнього архіву І. І. Соколюка, близько 1955 р.

Виявивши у синів хист та наснагу до музики, Іван Федорович зайнявся їхнім музичним вихованням. Іван Іванович пригадує вечори, коли батько

збирав синів і навчав їх спочатку грати мелодії «до співу», котрі найлегше відтворювати на слух, згодом «марші», мелодії «до слухання», «бервінкові», «до танцю», також зразки народної музики іноетнічних національних культур (румунсько-молдавської, угорської, циганської). Процес навчання відзначався увагою батька до найдрібніших деталей щодо виконання мелодій і супроводжувався його награваннями на скрипці або цимбалах. Добре розуміючи специфіку гри на них, Іван Федорович навчав синів грати мелодії з урахуванням технічних і художніх властивостей кожного з цих інструментів. Завдяки педагогічному принципу батька – «від простого до складнішого» – Іван Іванович запам'ятав і до цього часу може відтворити на скрипці або цимбалах ті перші мелодії, яких навчився грати вдома.

Вихованці І. Ф. Соколюка успадкували від свого вчителя не лише мелодії гуцульських награвань, а й художньо-виразові засоби, до яких, зокрема у скрипковій грі, належать: орнаментальні оздоблення мелодичної лінії за допомогою комбінаторики лівої та правої рук, збагачена темброва палітра через виконавські прийоми *вібрато* і *глісандо*, весь комплекс реєстрово-теситурних можливостей інструмента, техніка подвійних нот з елементами бурдонного та стрічково-октавного двоголосся<sup>6</sup>. Ревно дотримуючись особливостей стилістики інструментального виконавства свого і сусідніх сіл, навчаючи учнів репертуару В. Вардзарука «Якобишина», І. Ф. Соколюк здійснював важливу місію передачі космацько-брустурської виконавської традиції музикантам молодшої генерації.

Своїм музичним досвідом Іван Федорович щедро ділився з усіма перспективними молодими інструменталістами, які звертались до нього за допомогою, або з котрими доводилось разом грати в капелах. Вихованцями І. Ф. Соколюка, крім трьох його синів, були такі обдаровані і яскраві шепітські музиканти, як видатний цимбаліст Микола Данищук (1944 р. н.) та унікально музично обдарований скрипаль Іван Лабачук «Шевчуків» (1927–2009). І. Лабачук нерідко проводив у домі Соколюків вечори, переймаючи в Івана Федоровича найдрібніші нюанси щодо виконання «Гуцулки» та інших жанрів традиційного скрипкового репертуару. «Має бути так, – часто промовляв Іван Федорович, ілюструючи на скрипці той чи інший епізод. – Я не так чисто заграю, ти можеш краще, але отут треба зробити так, як грав “Якобишин”, як грали “Тенці”, Меньюк та інші передові скрипалі», – цитує свого батька

<sup>6</sup> У дослідженні використовуються терміни, подані у статті Надії Супрун-Яремко «Специфіка українського народного інструментального багатоголосся» для визначення форм народного багатоголосся (Супрун-Яремко, 2010).

ка І. Соколюк. Цимбаліст Микола Данишук, будучи сопілкарем у капелі І. Ф. Соколюка, набивався досвіду ансамблевої гри, успішно освоював репертуар, а також навчався тонкощів цимбального виконавства. Вміння дуже добре настроїти цимбали, «як годинник» тримати ритм, вдало підбирати гармонію, «не забивати» скрипку – такими були якості, властиві Івану Федоровичу Соколюку та, отже, і його учням-цимбалістам<sup>7</sup>.

Будучи одинадцятирічним хлопцем, Іван Іванович Соколюк розпочав свою діяльність ансамблевого традиційного гуцульського музиканта, граючи на бубні у створеній батьком весільній капелі в с. Шепіт. Очолівши ансамбль зі своїх вихованців (Іван Лабачук «Шевчуків» – скрипка, Микола Данишук – фуярка, І. Соколюк-батько – цимбали, І. Соколюк-син – бубон), Іван Федорович Соколюк утвердив власну «школу» музичної етнопедогогіки, готуючи представників нового покоління музикантів космацько-брустурської традиції до весільної практики капельного музикування.

Практичний досвід гри у весільній капелі був добрим стартом і стимулом для Івана Івановича щодо самостійного навчання гри на скрипці та цимбалах. Батько довіряв малим синам скрипку, хоча вона була «цілою» за розміром і годилася, здавалось би, лише для дорослих рук. Оволодівав Іван Соколюк скрипкою в природний для музиканта усної традиції спосіб. Першочерговими його завданнями було відтворення з пам'яті почутих мелодій і досягнення бажаного їх звучання. Прислухаючись до гри досвідчених музикантів, хлопець прагнув якомога швидше перейняти їхню музику, виконувати її не менш вправно, ніж вони. Власне такий підхід уможливив формування індивідуального виконавського стилю, пов'язаного із використанням великої кількості виразових прийомів, що в комплексі відтворюють регіональні особливості музичної мови традиційного репертуару. Спираючись на музичну пам'ять, спостережливості та індивідуальний досвід сприйняття музики, скрипаль-початківець шукав свій шлях до бажаного результату – відтворення, а потім мистецького відшліфування мелодій. При цьому орієнтувався він на сформовану ним самим ідею щодо досягнення кінцевого художнього результату через дію такого процесуального континууму: пошуки на інструменті почутої мелодії – технічне її удосконалення – індивідуальне її тлумачення артикуляційно-виразовими засобами, які найбільше відповідають закладеним у самій мелодії змісту або програмі, – формування індивідуального стилю під час одноосібного або гуртового виконання.

<sup>7</sup> З аудіозапису інтерв'ю Богдана Яремка з Іваном Івановичем Соколюком про батька Івана Федоровича Соколюка, цимбаліста; с. Ковалівка, 27.01.2006р.

Виходячи з викладених міркувань, спробуємо інтерпретувати індивідуальний скрипково-виконавський стиль Івана Соколюка за такими параметрами: репертуар, виконавська естетика, фразування, цезурування, орнаментика (мелізматика, мелодичні та гармонічні фігурації), динаміка, артикуляція, інтонування, аплікатура, виконавські прийоми та штрихова техніка, постановка скрипки і рук, комбінаторика, імпровізаційність.

**Репертуар** Івана Соколюка охоплює основні жанри гуцульської традиційної інструментальної музики, представлені багатьма різновидами весільних обрядових та необрядових награвань («марші», «бервінкові» мелодії «до співу», «до слухання» та «до танцю»), колядами, полонинською музикою (танець «Чабан» та імпровізації на сигнали трембіт і мелодії пастуших співанок), значною кількістю запозичених різнонаціональних та різнорегіональних мелодій. З-поміж репертуару інструменталіста, музика «до слухання» охоплює значний обсяг співаних і танцювальних тем, які у сольній скрипковій інтерпретації І. Соколюка набувають індивідуалізованих рис, демонструючи стилістичні особливості космацько-брустурського традиційного скрипкового виконавства. Наприклад, награвачи у певній послідовності улюблені мелодії, музикант покликається на персоналії, які ці мелодії раніше виконували (найчастіше Дем'ян Линдюк «Попиччин», Василь Пожоджук «Генц», Іван Менюк «Менів», Іван Лабачук «Шевчуків», Петро Коб'юк «Козар», Василь Слочак «Федорин»), вважаючи обов'язковим достовірно відтворити як характерне для кожного виконавця структурування награвань, так і ритмо-інтонаційну специфіку комбінаторного використання мелопоспівкових формул у межах речення або періоду. Щодо темброво-теситурних змін, характеру виконання (*quasi ad libitum* в мелодіях «до співу»), закономірностей агогічних відхилень, орнаментальної техніки, динаміки, ладо-інтонування, естетики звукотворення, то відзначимо, що ці параметри яскраво виокреслюють індивідуальну манеру гри І. Соколюка, сформовану в середовищі вищезгаданих видатних народних інструменталістів і розвинуту в процесі майже шістдесятирічної виконавської практики скрипаля-капельмейстера. Музикант вільно орієнтується в регіональних версіях того чи іншого награвання, знає слухачські вимоги не лише своєї рідної, «космацько-брустурсько-шепїтської», а й інших гуцульських традицій.

В репертуарі І. Соколюка є і музика «до танцю»: «Гуцулка», «Аркан», «Голубка», «Микитка», «Гопак», «Козак» і багато інших танців, з-поміж яких чимало іноетнічних (переважно румунських та угорських) і з регіональними назвами. «Гуцулці», як вершинному з погляду на віртуозність жанру в інструментальній традиційній музиці гуцулів, му-

зикант надає особливого значення, сповна розкриваючи свій багатий арсенал комбінаторної техніки заради виконання танцю на високому, майстерному рівні. Виконуючи «Гуцулку» сольо, І. Соколюк може, в залежності від мети, включати до неї ті чи інші теми у відносно стабільній для традиції послідовності. У випадку ансамблевої гри скрипаль орієнтується на звичні для космацько-брустурської традиції формотворчі версії танцю, враховуючи потенціал учасників капели та ситуативні потреби слухачів і танцюристів. За свідченнями Івана Івановича, до сучасних найпоширеніших версій космацької «Гуцулки» входять такі «коліна», котрі є оптимальними у техніко-виконавському плані і узагальнено містять комплекс художньо-виразових засобів регіонального стилю, що дозволяє навіть посереднім скрипальям витримати навантаження під час цілісного за музичною формою виконання твору. Натомість чимало гуцулкових тем, відомих І. Соколюку з юнацьких років завдяки музикуванню батька із кращими скрипальями, на жаль, після відходу більшості прямих та непрямих послідовників знавця «Гуцулки» В. Вардзарука «Якобишина», забулися як надто складні для освоєння і виконання. Останніми, хто володіє майстерністю їх відтворення, є брати «Палагнуки» із с. Шепіт Косівського р-ну Івано-Франківської обл. (цимбаліст Микола Данишук, 1944 р. н., і скрипаль Юрій Данишук «Палагнуков», 1951 р.н.) та Іван Соколюк, з ілюстрованої розповіді якого відома історія інтерпретування танцю провідними скрипальями за останні понад півстоліття. Надаємо зразок початку «Гуцулки» у виконанні Івана Соколюка (нотація 1; запис 2017 р. самого музиканта, нотація Я. Павліва).

Музика «до співу» включає інструментальні версії більшості відомих гуцульських пісенних мелодій, а також загальноукраїнські народні мелодії, індивідуалізовані як самим І. Соколюком, так і місцевими музикантами. В залежності від характеру та сюжетного змісту етнотвору «до співу», музикант послуговується відповідними виконавськими прийомом, що конкретизується, зокрема, застосуванням *вібрато* і *глісандо* під час гри «бервінкових» ладканок і майже цілковитою їх відсутністю в процесі виконання коломиїкових співанок<sup>8</sup> (нот. 2, 3).

**Виконавська естетика** гри І. Соколюка вражає високою культурою звука, художньо-емоційне і темброве наповнення якого виразно передає гуцульський характер. Грі музиканта (як і вербальним інтонаціям його мовлення) властиве «оспівування» тонів різної довжини (як у мові – голосних звуків). Рясна мелізматика, органічно вплітаючись у мело-

дику, надає рельєфності і змістовності звучанню. Промовисте, виразове фразування наближує виконання І. Соколюком гуцульських співанок і полонинських імпровізацій до рецитації, «бервінкових» ладканок – до тембрової плинності жіночого голосу, а танцювальних жанрів – до дрібної «мозаїки» різних ритмічних угруповань, що нерозривно в'яжуться у потоці віртуозних мелодичних фігурацій. Загальною рисою, яка могла б охарактеризувати виконавську естетику скрипаля у творах усіх жанрів, є плинність звучання, що об'єднує розмаїтий комплекс орнаментальної, штрихової та звуково-виразової техніки в лінарне фонічне ціле, що процесуально розгортається, утворюючи завершену музичну думку. У залежності від конкретного жанру традиційної музики, звучання інструмента в руках І. Соколюка набуває своєрідного забарвлення, передаючи експресивну виразність. Для збагачення та інтенсифікації темброво-звукової палітри музикант послуговується не стільки сильним притиском смичка до струн, скільки орнаментикою та виразовими засобами *вібрато* і *глісандо* у кантиленно-протяжних епізодах. У відносно жвавіших мелодіях «до співу» і швидких танцювальних композиціях це досягається рясною орнаментациєю мелодичного каркасу, конкретизованою дробленням довших ритмічних тривалостей на коротші і додаванням прохідних оздоблюючих тонів, також зміною швидкостей проведення смичка, різноваріантними акцентуаціями *та глісандо*, одним із різновидів якого є звуконаслідувальний ефект *«фівкання»*, (його приклади можна зустріти у тактах № 6, 8, 14–16 транскрипції «Гуцулкових мелодій» Дем'яна Линдюка «Попиччина», див. нот. 4).

Усе це сприяє досягненню високого рівня володіння орнаментальною комбінаторикою, за допомогою якої музикант висловлює контрастні емоційні зіставлення, що виникають, наприклад, між шляхетно-стриманими речитативними мелодіями «до співу» та ритмічно чітко організованими «мережковими» епізодами «Гуцулки» (приклад 5). Звучання інструмента в руках майстра завжди полонить філігранністю, чистотою і витонченістю скрипкового «голосу», близького своїм м'яким сріблястим тембром до вокального.

Грі І. Соколюка властиве наскрізне **фразування**, зумовлене плинною періодичністю структурування мелодичного матеріалу. **Цезурування** виникає переважно на каденційних ділянках музичної форми, а інколи – в середині вокального виконання.

**Динамічні градації** в грі І. Соколюка залежать не лише від характеру виконуваного твору, але й від акустичних умов та форми музикування (сольне чи акомпануюче, ансамблеве дуетне чи гуртове капельне). Враховуючи враження від сприйнятої «наживо» сольної гри скрипаля в домашніх умовах та від побаченої на відео або почутої в аудіозаписах

<sup>8</sup> Весільний обряд заплітання барвінкового віночка в ареалі космацько-брустурської традиції супроводжується жіночим гуртовим або одноосібним співом «бервінкових» ладканок у супроводі інструментальної капели.

капельної, можна стверджувати, що сольна гра музиканта відзначається найтоншими динамічними відтінками. Ліричні епізоди у награваннях майстра, що приваблюють властивою йому легкістю звукотворення, набувають камерного, інтимного звучання, а спонтанні динамічні зростання і падіння гармоніюють із тембровими можливостями інструмента та акустикою приміщення. Одноосібна форма музикування позначається на інтерпретаційному мисленні скрипаля, коли він збагачує фактуру і ритміку додатковими голосами і підголосками, тим самим свідомо компенсуючи відсутність ансамблюючих інструментів. Форма музикування в супроводі цимбалів конкретизується репрезентативнішою атакою звука і, відповідно, зростанням динаміки на кульмінаційних вершинах, гострішою артикуляцією, меншою кількістю агогічних відхилень. Виконання скрипалем традиційної весільної музики в капелі під відкритим небом характеризується загостреним звучанням високих, дзвінкх тонів, акцентуацією мелізматичних угруповань, стабільним рівнем динаміки, підкреслено енергійною грою моторних епізодів.

**Комбінаторика**, як одна із найбільш вражаючих якостей гри І. Соколюка, пов'язана з технікою лівої і правої рук, також із виконанням орнаментики та усім формотворчим процесом. Синхронна «робота» виконавського апарату цього скрипаля включає співдію аплікатурної і штрихової технік у визначеному ним самим алгоритмі, що забезпечує артикулювання двох рівнів – легатного і нон-легатного.

**Аплікатурна техніка** визначається прагненням музиканта мінімізувати рух зручно згрупованих пальців на грифі та в умовах змін позицій. У першому випадку він обирає таку позицію, в якій можна зіграти найбільшу кількість звуків, не змінюючи положення руки (див. приклад 5, Т<sub>25тр-2</sub> «волошкова»). У другому – скрипаль озвучує міжпозиційні (близькі і далекі) переходи характерним *глісандо*, часом доводячи його звучання до ефекту грайливого звуконаслідувального ефекту «фівкання» (нот. 4). При цьому більше задіяними є певний палець і зап'ястя, ніж передпліччя. Під час виконання мелодичних фігураций положення зап'ястя зумовлене віддаленням його від грифу, тоді як для виконання мелізмів воно, зап'ястя, наближається до грифу, ніби прагнучи його «обійняти». Особливістю чисто гуцульського виконання мелізмів є надання їм пріоритетного значення в загальному мелодичному русі, і тому для досягнення рельєфності їхнього звучання музикант традиційно використовує народну постановку руки, майже не відриваючи долоню від обичайки скрипки і тим самим залучаючи більшу групу м'язів (див. фото 2).



**Фото 2.** Іван Соколюк і заснований ним у 1976 р. шкільний ансамбль (с. Ковалівка). Ліворуч від І. Соколюка – скрипаль і педагог Олег Юзюк. Цимбаліст – Іван Соколюк (син). Світлина з домашнього архіву І. І. Соколюка. Близько 1985 р.

### **Штрихова техніка** представлена:

- чергуванням «народного» детаşe полегшеного типу, яким скрипаль виконує мелодичні фігурації у моторних танцювальних епізодах, та ліг, що пов'язують на один смичок не більше п'яти тонів або мелізматичні угруповання різної величини в межах одного опорного тону;

- акцентуацією і маркуванням окремих звуків (наприклад, акцентуація, посилена вібрацією у перших звуках зачину першої теми «козака» (нот. 6), зумовлена, вочевидь, бажанням виконавця виокремити ці звуки як потужний імпульс до наступного розвитку); маркування пов'язується з атакою осібних звуків у танцювальних і маршових мелодіях з метою виокремлення жанрових ознак.

**Орнаментальна комбінаторика** конкретизується нон-легатними мелодичними фігураціями і легатними мелізматичними угрупованнями, почерговість виконання яких теж має свій алгоритм. У швидких гуцульських мелодіях музикант демонструє орнаментальну техніку, конкретизовану об'єднанням опорних звуків мелодії дрібними тривалостями (переважно шістнадцятими) і мелізмами (форшлагами, мордентами, трелями, також угрупованнями з форшлаг-мордентів і форшлаг-трелей). Мелізматичні угруповання «вплітаються» у мелодичну лінеарність, немов розбиваючи ритмічну пропорційність і оздоблюючи, зазвичай, не кінцеві, а початкові й серединні мелопоспівки речень та фраз.

**Артикуляція** як спосіб звукотворення характеризується плавним переходом з ноти до ноти і чіткістю «вимовляння» орнаментальних прикрас. Мелізматичні угруповання в гуцульських награваннях Івана Соколюка є артикуляційно диференційованими щодо решти мелодичних зворотів, вони

неначе виконують роль або своєрідних «наголосів» та акцентів (форшлагги, морденти, угруповання з форшлаг-мордентів і форшлаг-трелей), або оспівують окремі тони (приміром, довгих трелей) у потоці загального звучання. Відповідно, артикулювання мелізмів музикантом поділяється на акцентоване (форшлагги, морденти) і оспівуване (трелі, групетто). Акцентоване артикулювання позначене швидким вдаренням пальця лівої руки по грифу, завдяки чому виникає ефект «перебивання» плинної мелодичної лінії. Трелі Іван Соколюк переважно пов'язує з вібрацією, надаючи зап'ястю лівої руки інтенсивного коливання невеликої амплітуди, коли скрипаль у фазах наближення та віддалення від грифу по чергово ставить і знімає палець, що виконує трелюючий тон. Такий тип трелювання сприяє співучості цього тону та забезпечує більшу динамічну рельєфність. Ще один тип трелювання, гостро артикульований, у грі І. Соколюка зустрічається рідше і здійснюється за умов відсутності *вібрато*, а отже статичного положення зап'ястя руки, коли один палець залишається на струні, а інший активно трелює. Завдяки такому способу трелювання звучання набуває жорсткішого та більше іскристого забарвлення.

Приєм *вібрато* І. Соколюк по-різному застосовує в залежності від характеру виконуваного епізоду. Незалежно від того, це *трель-вібрато*, чи *вібрато*, наближене до академічних зразків, під час його виконання музикант задіює зап'ястя лівої руки, надаючи початкового імпульсу амплітудним його розгойдуванням і балансує ліктьовою частиною руки. У моменти пришвидшення коливання долучається передпліччя, беручи участь вже у інтенсивнішому коливанні меншої амплітуди і надаючи зап'ястю більшої пружності. За умов сповільнення коливання передпліччя музикант досягає розширення амплітуди звукового діапазону вібраного звука, який може зростати від мікро- до цілотноності. У гуцульських традиційних жанрах *нетрелююче вібрато* І. Соколюк застосовує рідко, компенсуючи його відсутність розмаїтим орнаментуванням. Винятками є окремі мелодії «до співу», в яких задля підсилення щемливо-ліричного характеру скрипаль вібрує четвертий ступінь звукоряду, та сольні скрипкові версії «бервінкових», позначені кантиленністю звучання, що досягається вібрацією майже кожного тону. При цьому, як закономірність, спостерігаємо розширення коливання звукової амплітуди на завершальних тонах фраз та її інтенсифікацію в моменти динамічного наростання. У запозичених жанрах румунсько-молдавської традиції (дойна, хора, жайвір) і угорської (угорські мелодії, чардаш) І. Соколюк послуговується дрібною, проте дуже інтенсивною вібрацією майже усіх пролонгованих тонів, надаючи їм енергійного

звучання, а отже, бажаного вияву темпераменту. Вібрацією І. Соколюк, зазвичай, замінює або підсилює мелізматичку, виконуючи її, вібрацію, у комплексі таких виконавських прийомів, як *глісандо* і *тремоло*.

**Положення скрипки.** Під час гри І. Соколюк притискає скрипку підборіддям до ключиці, не користуючись містком чи подушечкою, що зумовлює незначний нахил її (скрипки) вниз (фото 2). **Постановка рук** музиканта передбачає їх природне положення у процесі гри. Пальці лівої руки, що високо не піднімаються над грифом, вдаряють по струнах фалангами і перебувають у згрупованому стані, тоді як зап'ястя рухається і змінює кут положення в залежності від артикуляційних потреб. Передпліччя правої руки перебуває під таким кутом, щоби, не затискаючись і не впливаючи на силу звука, уможливити різні швидкості проведення смичка, легко утримуванею пальцями скрипаля.

**Імпровізаційність** є властивою рисою індивідуального виконавського стилю І. Соколюка, котра своєрідно проявляється в залежності від жанру, а також від складу ансамблювання. Її дія поширюється на формотворчі, ладові, фактурні, ритмо-інтонаційні, орнаментальні, артикуляційні та темброво-теситурні параметри композицій<sup>9</sup>. Аналізуючи імпровізаційність, виокремимо такі три основні її види, що процесуально виявляються в усьому розмаїтті багатого репертуару скрипаля: регламентована (1), вільна (2), і на рівні вільного фантазування (3).

**Регламентована імпровізаційність** проявляється у вигляді (нот. 7):

– незначних ритмо-інтонаційних змін, які зазнає мелодична лінійність в умовах варіативного її проведення (наприклад, другого речення того самого періоду);

– орнаментальної комбінаторики (варіативного оздоблення окремих тонів мелодичних поспівок, що повторюються, мелодичними фігураціями та різними видами мелізмів або мелізматичних угруповань);

– артикуляційного оновлення (повторення мелопоспівок зі змінами *легато* на *нон-легато* або навпаки і додаванням таких звуковиразових прийомів, як *вібрато*, *глісандо*, *піцикато*, *тремоло*);

– темброво-регистрових зіставлень;

– фактурного збагачення (через застосування техніки подвійних нот з інтервалікою від секунди до децими під час лінійного розгортання мелопо-

<sup>9</sup> Проблематиці мобільності та стабільності структури у зв'язку з імпровізаційністю присвятив своє дослідження Ігор Мацієвський, базуючись на транскрибованих ним зразках «Гуцулки», зафіксованих від скрипалів традиції долини річки Чорний Черемош (Верховинський р-н, Івано-Франківська обл.) (Мацієвський, 1970).



співок, а також подвійних квартових, квінтових чи октавних нот та три- і навіть чотиритонових акордів на каденційних ділянках, що час від часу «падінням» униз гальмують лінійний рух, утворюючи макро-остинатний ефект у вигляді тонічної або домінантової фонової педалі).

До **вільної імпровізаційності** належать ладова, формотворча та мелопоспівкова варіативність, що оновлює інваріантну тему і конкретизується такими факторами:

– вільним вибором певної **ладової системи**, її мажорного або мінорного нахилу, появою окремих альтерованих тонів, варіативністю «на відстані» певного ступеня, модуляціями в інші ладові системи;

– спонтанною будовою **музичної форми** цілої композиції, що може розширюватись або звужуватись, з волі виконавця отримуючи вступ і коду, зміни в послідовності тем, можливості їх повторення (прямого чи «на відстані»), що особливо характерно для форми в'язанки;

– **ритмо-інтонаційною комбінаторикою** пов'язаною із варіативними змінами у зачині, ході та кінцівці, що призводять до оновлення мелодичного каркасу з тенденцією на спорідненість або контрастність стосовно попереднього викладу, також із вільним поєднанням в будові речень двох і більше ритмо-інтонаційних угруповань із попереднього або наступного мелодичного матеріалу, суттєвою трансформацією каркасу мелодії на каденційній ділянці через інтенсивну орнаментацию, яка завершується фоновою педаллю в нижньому регістрі.

Імпровізаційністю типу **вільного фантазування** скрипаль користується в окремих випадках. По-перше, під час одноосібного музикування «для себе», коли на власний розсуд обирає мелодії і вільно їх розробляє в неконтрастній послідовності, або свідомо зіставляє їх на рівні максимального контрастування, утворюючи нову, спонтанно організовану форму. При цьому, виходячи з певного емоційного стану, він чітко визначає жанрову спрямованість (наприклад, «гуцульська дойна», «угорські мелодії», «імпровізація» у формі в'язанки) чи задану програму (приміром, «Плач цимбалів» як присвята пам'яті батька, виконана ним на гуцульських цимбалах). По-друге, це може бути гра в дуеті з колегою-цимбалістом, в ситуації, коли той підхоплює щойно почуту тему і вступає в творчий процес спільного імпровізування. По-третє, вільне фантазування може виявлятися як спрямований на слухача репрезентативний виступ, метою якого є бажання продемонструвати максимальні можливості професійного музиканта, спроможного прилюдно відтворити і вільно розвинути будь-які почуті теми. В усіх трьох випадках І. Соколюк спирається на можливість вільного

оперування виконавськими ознаками різностильових діалектів, зокрема властивих молдавським леутарам в інтерпретації карпатських музик.

Виконуючи традиційні гуцульські композиції, І. Соколюк вдається переважно до **регламентованої і вільної імпровізаційності**, адже, вочевидь, завдається метою максимально достовірного відтворення перейнятого від своїх видатних попередників традиційного репертуару, індивідуально ним переосмисленого. Можна припустити, що вищезгадані види імпровізаційності були властивими музикантам попередніх генерацій, але І. Соколюк перейняв їх разом із мелодіями та індивідуалізував згідно зі своєю інтерпретаторською концепцією.

Отже, як бачимо, індивідуальний виконавський стиль Івана Соколюка позначений високохудожнім народним скрипковим професіоналізмом щодо відтворення гуцульської традиційної і, ширше, карпатської музики з особливою, властивою лише йому естетичною витонченістю і глибинною експресивністю звучання. Змалечку набуто під час слухання і розвинуто в процесі скрипкової гри інтонаційне «чуття» майстра сформувало величезний комплекс його виразових засобів, штрихів та прийомів, філігранно «виробленої» орнаментальної техніки, що розкривають індивідуальну інтерпретаторську концепцію І. Соколюка і виражають регіональну діалектику гуцульського традиційного скрипкового виконавства. Свідомою ідеєю музиканта є максимальне охоплення усіх відомих йому тематичних різновидів у межах конкретних жанрів та збереження традицій їх виконанням провідними скрипачами попередніх генерацій. Завдяки широкій репертуарній ерудованості І. Соколюка маємо змогу пізнати розмаїття мелодій різного рівня спорідненості, а також різноваріантні інтерпретування однієї мелодії, які він полюбить грати по чергово. Це дозволило виявити цілу низку стабільних і мобільних ознак виконавського стилю музиканта, класифікувати три основні рівні його імпровізаційного мислення, охарактеризувати штрихову, орнаментальну та комбінаторну техніки. Невичерпність Івана Соколюка як респондента – скрипача-інтерпретатора та історика, знавця рідної регіональної стилістики гуцульського скрипкового виконавства, – надає підстави вважати його корифеєм серед сучасних музикантів космацько-брустурської традиції. Високомистецька, прониклива гра цього скрипача полонить, заворожуючи слухача красою, духовним багатством і глибинним корінням гуцульського мелосу.



**Фото 3.** Дует Івана Соколюка та Миколи Данищука (під час збирацького сеансу, здійсненого Кафедрою музичної фольклористи і ПНДЛІМЕ ім. М. Лисенка у селі Шепіт Косівського району Івано-Франківської обл. 4.06.2019 р.). Світлина Я. Павліва

### Список використаної літератури і джерел

- Герасимчук, Роман. (2008). *Народні танці українців Карпат. Кн. 1: Гуцульські танці*. Львів: ІННУ. 608 с.
- Зеленчук, Іван (1997). Життя і музика Могура. *Гуцульщина*, № 3–4, С. 17–19.
- Зеленчук, І., Зеленчук, Я., (2015). Життя і творчість видатного музиканта Гуцульщини Василя Грималиюка «Могура». Retrieved from URL: <https://ndiu.org.ua/book/akt-ukr-na-vikon-rozpor.pdf/> (Дата звернення: 12.07.2019).
- Луканюк, Б. С. (1992). Інструментальна музика єврейської свадьби на Гуцульщині. *Первая международная конференция памяти М. Я. Береговского (к столетию со дня рождения): Программа и тезисы докладов*, 13–16. Санкт-Петербург. (12–14 октября, 1992 г.). (Перевидання, розширене: Луканюк, Б. (1995). Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині. *Родовід*, 1995, № 11, С. 15–19.
- Мацневская, В. И. (2003). *Исполнительское искусство гуцульских скрипачей*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Санкт-Петербург. 24 с.
- Мацневский, И. В. (1970). *Гуцульские скрипичные композиции*. (Автореф. дис...канд. искусствоведения). Ленинград. 24 с.
- Мацневский, И. В. (1972). О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на материале гуцульской народноинструментальной музыки). *Славянский музыкальный фольклор: статьи и материалы*, сс. 299–339. Москва: Музыка.
- Павлів, Я. Д. (2016). Порівняльний аналіз бервінкових награвань гуцульського скрипальця. *Українська музика. Число 2 (20)*, С. 31–38. Львів.
- Павлів, Я. Д. (2017). Гуцульський скрипаль Іван Соколюк – репрезентант традиційної музики села Брустури (творчий портрет народного музиканта). *Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галлицько-володимирських) та суміжних земель: зб. ст. і мат. на пошану проф. Богдана Луканюка*, С. 269–280. Львів. (Львів, 21–23 квітня 2017 р.).
- Супрун-Яремко, Н. О. (2010). Специфіка українського народного інструментального багатоголосся. *Музикознавчі праці*, С. 354–362. Рівне: Возень.
- Шухевич, В. (2018). *Гуцульщина: в 5 частинах. Т. 3. Монографія (раритетне видання 1899-1908pp.)*. Харків. 1218 +[10] с.
- Яремко, Б. І. (2010). Реконструкція «пантеону» скрипкової космацько-шепітської традиції. *Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики*, С. 261–265. Харків.
- Яремко, Б. І. (2014). *Сопількова музика гуцулів: монографія*. Львів. 180 с.
- Kondracki, Mihał (1935). Muzyka Huculszczyzny. *Odbitka z Kwartalnika, Muzyka Polska*, 7, 186–202. Warszawa.
- Mierczyński, Stanisław (1965). *Muzyka Huculszczyzny: monografia. Przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył Jan Sześzewski*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne. 200 s.

### References

- Herasymchuk, R. (2008), *Narodni tantsi Ukrayintsiv Karpat. Knyha persha. Hutsulski tantsi [National dances of Ukrainian Carpathians. The first book. Hutsul dances]*. Lviv. 608 p. [In Ukrainian].
- Zelenchuk, I. (1997). Jyttia i muzyka Mogura. [Life and music of «Mogur»]. *Hutsulshchyna [Hutsul region]*, № 3–4, 17–19. [In Ukrainian].
- Zelenchuk, I., Zelenchuk, Y. (2015). Jyttia i tvorchist vydatnoho muzykanta hutsulshchyny Vasyliya Hrumaliuka «Mogura». [Life and creativity of outstanding hutsul musician Vasyl Hrymaliuk «Mogur»]. Retrieved: July, 12, 2019 from <https://ndiu.org.ua/book/akt-ukr-na-vikon-rozpor.pdf/>. [In Ukrainian].
- Kondracki, M. (1935). Muzyka Huculszczyzny. [Music of Hutsulshchyna]. *Muzyka Polska*, 7 (kwartalnik), 186–202. Warszawa. [In Polish].
- Lukaniuk, B. (1992). Instrumentalnaya muzyka yevreiskoi` svad`by na Hutsulshchinie. [Instrumental music of the jewish wedding in Hutsulshchyna]. *Piervaya miejdunarodnaya konferenciya pamyati M. Y. Beregovskoho (k stoletiu so dnia rojdieniya). Programma i tezisy dokladov [The first international conference of memory of M. Ya. Beregovsky (to the 100th birthday): Program and abstracts]*, pp. 13–16. Sankt-Peterburg. [In Russian].
- Reissue, extended: Instrumentalna muzyka yevreiskoho vesillia na Hutsulshchyni. [Instrumental music of the jewish wedding in Hutsulshchyna]. *Rodovid*, 1995, №11, 15-19. [In Ukrainian].

- Matsievskaya, V. (2003). *Ispolnitel'skoe iskusstvo hutsul'skikh skripachei [Performing art of Hutsul violinists]*. (Avtoreferat diss... kand. iskusstvovedeniya). Sankt-Peterburg. 24 p. [In Russian].
- Matsievskiy, I. (1970). *Hutsul'skie skripichnye kompozitsiyi [Violin compositions by Hutsuls]*. (Avtoreferat diss... kand. Iskusstvovedeniya). Leningrad. [In Russian].
- Matsievskiy, I. (1972). O podvizhnosti i ustojchivosti struktury v svyazi s improvizatsionnostiu. [About structure mobility and stability of the due to improvisation]. *Slavianskiy muzykalnyi folklor: statyi i materialy [Slavic Musical Folklore: Articles and Materials]*, p. 299–340. Moskov. [In Russian].
- Mierczynski, S. (1965). *Muzyka Huculszczyzny. [Music of Hutsulshchyna]*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne. 200 p. [In Polish].
- Pavliv, Y. (2016). Porivnialnyi analiz bervinkovykh nahravan` hutsul'skoho skrypalia [Comparative analysis hutsul violinist' playing bervinkovy]. *Ukrainska muzyka. Iss. 2 (20)*, 31–38. Lviv. [In Ukrainian].
- Pavliv, Y. (2017). Hutsul'skyi skrypala Ivan Sokoliuk – reprezentant tradytsijnoyi muzyky sela Brustury (tvorchyi portret narodnoho muzykanta) [Hutsul violinist Ivan Sokoliuk – representative of traditional music of village Brustury (creative portrait of folk musician)]. *Desiata Konferentsiya Doslidnykiv Narodnoi Muzyky Chervonoruskykh (Halysko-Volodymyrskykh) ta Symizhnykh zemel*, p. 269–280. Lviv. [In Ukrainian].
- Shuhevych, V. (2018). *Hutsulshchyna: v 5 chastynah [Hutsulshchyna: in 5 parts]*. Monograph. Harkiv. 1218 + [10] p. [In Ukrainian].
- Suprun-Yaremko, N. (2010). Spezyfika ukrainskoho narodnoho bahatoholossya [Specificity of the Ukrainian folk polyphony]. *Muzykoznavchi praci*, p. 354–362. Rivne. [In Ukrainian].
- Yaremko, B. (2010). Rekonstruktsiya «panteonu» skrypalyv kosmatsko-shepitskoyi tradytsiyi [Reconstruction of the violinist «pantheon» by the tradition of the Kosmach-Shepit areal]. *Tradytsiyna kultura v umovakh hlobalizatsiyi: suchasni sotsiokulturni praktyky [Traditional culture in the context of globalization: current socio-cultural practices]*, p. 261–265. Charkiv. [In Ukrainian].
- Yaremko, B. (2014). *Sopilkova muzyka hutsuliv. Monographiya [The Hutsuls Pipe Music. Monograph]*. Lviv. 180 p. [In Ukrainian].

## Нотні приклади

Приклад 1.

### ГУЦУЛКА

Виконання і аудіозапис Івана Соколюка  
с. Ковалівка, березень 2017 р.

Приклад 2.

БЕРВІНКОВА  
с. Брустури

Виконання Івана Соколюка  
Запис Богдана Яремка  
27. 01. 2006 р. у селі Ковалівка  
Транскрипція Яреми Павліва

Приклад 3.

## ГУЦУЛЬСЬКІ СПІВАНКИ

♩ = 96

**A** a

5

**a**<sub>1</sub>

9

13

17

Приклад 4.

ГУЦУЛКОВІ МЕЛОДІЇ ДЕМ'ЯНА ЛИНДЮКА  
«ПОПИЧЧИНА»

Виконання Івана Соколюка  
Запис Богдана Яремка 27. 01. 2006 р.  
Транскрипція Яреми Павліва

$\text{♩} = 180$  [A] a

4

9

12

17

20

Приклад 5.

Гуцулка

Предикт

$\text{♩} = 170$

2-3  
tr  
vibrato

Т<sub>25</sub>тр.2  
(волошкова)

II поз.

3

1 2-3 4

7

1 2-3 4

Т<sub>30</sub>  
(козачкова)

11

1 2-3

15

v

Приклад 6.

ГУЦУЛКА

Т<sub>15</sub> (Козак 1)

$\text{♩} = 170$

gliss.

2

vibrato

v

2

2

0 1

vibrato

v

2

Приклад 7.

ЧАБАН

Ярема Павлів

Кафедра музичальної фольклористики

Львівської національної музичальної академії ім. Н. В. Лисенка

ул. О. Нижанковського, 5/53, 79005 Львів, Україна

тел.: +38 067 296 87 50, e-mail: yarkomuzyka@ukr.net

**Герменевтика гуцульського індивідуального скрипичного виконавства космацько-брустурської традиції (на прикладі творчої діяльності Івана Соколюка)**

Дослідження виконавської діяльності Івана Соколюка (1944 г. р., с. Брустури Косовського р-на Івано-Франківської обл.; в даний час проживає в с. Ковалівка Коломийського р-на), пов'язане з виявленням особливостей його індивідуального виконавського стилю. Коротко описана музичальна середовище народних професіоналів космацько-брустурської музичальної традиції, в якій скрипач рос і формувался. Охарактеризовані **етнопедагогічні критерії** отця-цимбаліста, згідно з якими він навчав трьох своїх синів. Розглянуто процес оволодіння скрипкою І. Соколюком в континуумі таких дій: відтворення на інструменті почутої мелодії (1), технічне її удосконалення (2), індивідуальна інтерпретація артикуляційно-виразительних засобів (3), формування індивідуального стилю в процесі сольного і колективного виконавства (4). Індивідуальний стиль І. Соколюка розглядається за такими параметрами: репертуар, виконавська естетика, фразировка, цезурирование, орнаментика, комбінаторика, імпровізаційність, динаміка, артикуляція, інтонірування, штрихова і аппликатурна техніки, постановка рук.

**Репертуар** включає всі відомі жанри гуцульської традиційної інструментальної музики і значительне кількість запозичених різнонаціональних і різнорегіональних мелодій. **Виконавська естетика** характеризується «текучістю» звучання, комплексом орнаментальної, штрихової і звуковиразительної технік. **Фразировка** обумовлена структурною періодичністю мелодій.



дического материала. **Цезурирование** имеет место преимущественно в каденциях, реже – в середине предложений. **Орнаментика** конкретизирована обыгрыванием опорных звуков мелодии мелкими ритмическими длительностями и мелизмами. **В мелизматических группах** наблюдается акцентирование или вокализация отдельных тонов. **Комбинаторика** связана с техникой левой и правой рук, орнаментикой и формообразующим процессом. **Импровизационность** конкретизируется тремя видами: регламентированность, свобода и на уровне фантазирование. **Динамические градации** обуславливаются характером произведения, акустическими условиями и формой музицирования. **Артикуляция** – легатная и нон легатная – характеризуется связным переходом от ноты к ноте и четкостью «произнесения» орнаментальных украшений. **Штриховая техника** представлена легато, «народным» деташе, акцентуацией та маркировкой отдельных звуков. **В аппликатурной технике** наблюдается стремление минимизировать движение удобно сгруппированных пальцев на грифе и в условиях изменения позиций. **Интонирование** связано с ладовым структурированием произведения, вариативностью его ладовых изменений, индивидуальными особенностями интонационного «чутья». **Постановка рук** определяется естественным их положением во время игры, что диктуется особенностями индивидуального стиля скрипача. Дана высокая оценка творческой деятельности Ивана Соколюка в контексте гуцульского традиционного инструментального исполнительства.

*Ключевые слова:* аутентичная гуцульская скрипичная музыка, Иван Соколюк, космацко-брустурская традиция, «Гуцулка», «Бервинковая», герменевтика, индивидуальный исполнительский стиль, гуцульское скрипичное исполнительство

**Yarema Pavliv**

*Lviv National Music Academy named after N.V. Lysenko  
st. O. Nizhankovsky, 5/53, 79005 Lviv, Ukraine  
тел.: +38 067 296 87 50, e-mail: yarkomuzyka@ukr.net*

### **Hermeneutics of Hutsul Individual Violin Performance in Kosmach-Brustury Regional Tradition (as Exemplified by Ivan Sokoliuk's Creative Work)**

Research with regard to Ivan Sokoliuk's violin and performance activity, born 1944 (native of Brustury village, Kosiv district, resides in Kovalivka village, Kolomyiia district, Ivano-Frankivsk region) is aimed at revealing the peculiarities of his individual performance style. The musical environment is summarized of folk professionals representing Kosmach-Brustury musical tradition, where he grew up and developed. The **ethno-educational criteria** described of his father-cymbalist, according to which he taught his sons. The opinion presented on violin mastering by violin I. Sokoliuk evolving in the continuum of the following actions: search with the instrument of melody heard (1), its technical improvement (2), individual interpretation of articulatory and expressive means (3), an individual style formation during the solo and group performance (4). Interpretation provided for I. Sokoliuk's individual style according to the following parameters: repertoire, performance aesthetics, phrasing, breath marking, ornamentation, combinatorics, improvisation, dynamics, articulation, intonation, stroke and fingering techniques, violin and hands positioning.

**Repertoire** covers all the well-known genres of Hutsul traditional instrumental music and a significant number of borrowed multi-national and multi-regional melodies. **Performance aesthetics** is marked with the sound flow, which combines the complex of ornamental, stroke and sound-expressive techniques. **Phrasing** is due to the structuring periodicity of melodic material. **Breath marking** occurs predominantly in cadence parts of the form, rarely – in the middle of sentences. **Ornamentation** is specified by decoration of main melody's sounds by small rhythmic figures and melismas. **Melismatic groups** play the role of “stresses” and accents or singing individual tones. **Combinatorics** associates with the left and right hands technique, embellishment and form-generating process. **Improvisation** is characterised by three types: regulated, free and fantasy-based level. **Dynamic gradations** depend on the nature of work, acoustic conditions and music-making form. **Articulation** – legato and non-legato – is characterized by a coherent transition from a note to note and “pronunciation” clarity of ornamentation. **Stroke technique** is represented by alternating legato, “folk” detaше, accentuation and individual sounds marking. **Fingering technique** determined by the desire to minimize the movement of comfortably grouped fingers on the fingerboard and under position changing conditions. **Intonation** associated with the scale structurization of musical piece, variability of its tuning inclinations, individual features of intonation “feeling”. **Hands positioning** implies their natural position during performance due to individual violinist style requirements.

*Keywords:* Hutsul authentic violin music, Ivan Sokoliuk, Kosmach-Brustury regional tradition, «Hutsulka», «Berwinkowa», hermeneutics, individual violin performance style, Hutsul violin performance

*Стаття надійшла до редакції 16.05.2019 р.*