

Ярема Павлів

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ БЕРВІНКОВИХ НАГРАВАНЬ ГУЦУЛЬСЬКОГО СКРИПАЛЯ

Матеріалом для нашого дослідження слугували аудіозаписи (CD) гри видатного традиційного гуцульського скрипаля Кирила Линдюка (шпiцнамен «Вiтишин», 1929–2003), здiйсненi Богданом Яремком у селах Люча та Космач Косiвського району Ивано-Франкiвської облaстi у 2000 та 2002 роках, та його стаття до цих аудіозаписів [1]. Продовженням знайомства зі скрипалем стала інформація, отримана зі статті Б. Яремка про К. Вітишина, вміщена в розширеному варіанті в одному зі збірників «Етномузыка» [2], а також наше транскрибування скрипкових награвань музиканта і спроба їх дослідити. Отже, звернемося до постаті народного музиканта з погляду на його творчий шлях та підсумки текстологічного аналізу виконуваних ним на скрипці двох версій бервінкової мелодії (ладканки).

Кирило Линдюк («Вітишин») – загально визнаний майстер з-поміж скрипалів середньої генерації космацько-шепiтської традиції. Народився 1929 р. в Космацькому присiлку Мел. Ще малим хлопцем прагнув перейняти прийоми гри від свого далекого родича Василя Пожоджука («Генца»), котрий був одним із найславiтнiших гуцульських скрипалів [3, с. 34]. Виконавська діяльність Кирила розпочалася у віці 11 років, коли він створив разом зі своїм братом-цимбалістом дует, а також став лауреатом Коломийського огляду художньої самодіяльності за виконання гуцульської музики з однолітком сопілкарем (фуярністом). Невдовзі, опинившись на засланні в Омській області (за участь одного з членів родини в лавах УПА) і взявши участь у розбудові гуцульського традиційного середовища на чужині, К. Линдюк організував інструментальну капелу, з якою обслуговував різні релігійні та інші свята. Повернувшись через дев'ять років на Батьківщину, Кирило розпочав співпрацю як скрипаль з найяскравішими музикантами свого краю, а його капели в період від 1957 до 2003 року обслуговували весілля та святково-урочисті події не лише в Космачі й сусідніх селах, а й у багатьох інших місцевостях Гуцульщини та Покуття.

Ще зі студентських часів (2011–2013) я намагався засвоїти гуцульську музику безпосередньо в традиційному середовищі, а знайомство зі скрипковою музикою Кирила Линдюка «Вітишина» (2012) через слухання її в записі на аудіодиску Б. Яремка стало поштовхом для фольклорних експедицій до Космача. На жаль, на той час Линдюк вже помер, але вдалося зібрати багато інформації про нього від музикантів-колег, чимало з яких і дотепер активно музикують на теренах Косiвського, Надвiрнянського та Коломийського районiв Ивано-Франкiвської облaстi, а 2013 р. пройти школу традиційної скрипкової гри у космацького скрипаля і баяніста Петра Семчука-«Семенишина» (1945 р. н.).

Першими зразками здiйснених нами нотаційних записiв традиційної гуцульської музики є кілька награвань сольної гри К. Линдюка зі згаданого аудіоальбому Б. Яремка. Серед них – нотування двох виконавських версій «Бервінкової» – весільна ладканка, локалізована переважно на теренах покутсько-гуцульського регіону як невід'ємна обрядодія гуцульського весілля. Її виконують жінки, котрі

плетуть віночок молодій під супровід інструментальної капели. Зробімо текстологічний аналіз здійснених нами транскрипцій обох скрипкових версій «Бервінкової» у виконанні Кирила Линдюка.

Перша скрипкова версія бервінкової К. Линдюка спирається на віршовий варіант, який має два дврядкові різновиди віршової структури (далі – ВС): I ВС: (443) 2; II ВС: (557) (556), що уможливує зробити припущення відносно свідомого поєднання скрипалем цих різновидів у межах однієї п'єси. Друга скрипкова версія бервінкової базується на шестирядковій віршовій структурі (443)4 (557)(556). Наводимо віршові тексти обох версій виконаних Линдюком бервінкових:

I версія:

Ой куда ж ти, молоденька, ходила,
Що так твоя головонька зацвила?
Ні калинонька, ні малинонька,
ні твоя дитинонька,
Лиш того пана, лиш того пана,
Що в'на з ним шлюб брала.

II версія:

– Ой куда ж ти, молоденька, ходила,
Що так твоя головонька зацвила?
– Я ходила, рідна мамко, в садочок,
Припав мене й калиновий цвіточок.
Ні калинонька, ні малинонька,
ні твоя дитинонька,
Лиш того пана, лиш того пана,
Що в'на з ним шлюб брала.

Обидві версії «Бервінкової» скрипаль виконував у досить швидкому темпі з цифровими позначками, відповідно, 84 і 76, тоді як вокальні виконання ладканки з інструментальним супроводом звучать приблизно в темпах, позначених цифрою 60. Можна стверджувати, що «Бервінкові» у виконанні Кирила Линдюка – це не формальне відтворення традиційної обрядової музики, а його власна натхненна інтерпретація давнього кантиленного ліричного твору, що є одним з головних на гуцульському весіллі. Той факт, що Кирило Линдюк виконав «Бервінкову» двічі, причому у другій версії – з варіаційними і деякими змінами у формі, свідчить про велику увагу музиканта до цього вельми зручного для тембру скрипки твору.

Перша скрипкова «Бервінкова» має просту тричастинну форму з репризою, що складається з трьох періодів: $8/4 (a + a_1) 6/4 (b + b_1) (a_2 + a_3)$:

Бервінкова I

Кирило Линдюк

Музичний ритм – змінний часокількісний, більшість ритмічно визначених звуків мелодії забарвлені різноманітною мелізматиною, яка не лише орнаментально збагачує переважно монодичну фактуру, а й має змістове значення. Так, якщо мелодію п'єси позбавити мелізмів і виконати її згідно зі складами віршованого тексту, то друга чвертка першого такту буде групуватися двома восьмими нотками. У скрипковій же версії замість двох восьмих виконується чвертка, ритмічно ускладнена мордентом, якому передує форшлаг.

Ладова структура першої п'єси охоплює звукоряд мінорного гептахорду з основним тоном **d**, варіативними IV, VI і VII ступенями, субквартою та високою субсекундою. Кадансування відбуваються в VI т. (заклучна тоніко-субквартова каденція), у 10 т. (серединна автентична каденція на квінтовому тоні домінанті), у 12 т. (перервана тонічна каденція, акцентована сфорцандо) та 16 т. (фінальна тонічна каденція).

Фактурний аналіз твору дав можливість виявити такі особливості викладу:

- фрагментарне застосування подвійних нот, інколи з елементами педальної домінантової та тонічної основ;
- чергування монодичної лінеарності зі стрічково-октавним, рідше септимовим і квартовим, а також бурдонним двоголоссям, викладеним гармонічною інтервалікою;
- артикуляція як спосіб «вимовляння» послідовної низки звуків (легато, нон-легато) та акцентуація з різною динамікою звучання (легкий акцент, акцент, акцент зі сфорцандо);
- розмаїття ритмічних малюнків у мелізмах, винахідливість виконання яких зафіксовано в їхньому транскрибуванні і конкретизується використанням таких ритмічно згрупованих тривалостей і фігур, як шістнадцяті, тридцятьдругі, шістдесятчетверті, восьма або шістнадцята з однією чи двома крапками, тріолі та квінтолі.

Принцип розвитку мелодичних послівок базується на інтонаційно- ритмічному варіативному повторенні мелопоспівки **a** в першій і третій частинах і спорідненої з нею мелопоспівки **b** похідного контрасту в другій частині:

Бервінкова І.в

Кирило Линдюк

Комбінаторна послідовність мелопоспівок утворює тричастинну форму, кожна частина (мелострофа) якої формується з двох мелопоспівок. При цьому усі мелопоспівки являють собою складне ритмо-інтонаційне утворення: перше з них виконує роль «зачину» (імпульсу) і «ходу», а друге – недосконалого або (наприкінці мелострофи) досконалого кадансування.

Характерним є використання виконавцем інтенсивної інтонаційно-ритмічної варіативності мелізматичного типу, що охоплює перші ритмо-інтонаційні утворення першої і третьої мелостроф, і її відсутність на каденційних ділянках. Ритмічні рисунки мелізматичних звуків, що оздоблюють чи не кожен восьму долю мелодії, досить різноманітні: від ритмічно ускладнених мордентів з форшлагами до угруповань, в яких можуть сполучатися форшлаг, дрібна трель (зокрема із шістьдесят четвертих тривалостей), мордент та прохідні звуки. Так, «зачини» і «ходи» мелопоспівок **a**, **a1**, **a2** і **a3** характеризуються інтенсивною мелізматичною насиченістю, утворюючи варіативність вищого рівня. Завершуються вони кадансуванням – рухомим (**a**), цезурованим традиційним тоніко-субквартовим (**a1** і **a3**) і тонічним перерваним (**a2**). Мелопоспівки **b** і **b1** характеризуються меншою насиченістю мелізмами та дрібними тривалостями, внаслідок чого виявляється їх кантиленна сутність, посилена довгим цезуруванням. У мелопоспівці **b1**, яка завершується автентичним кадансуванням, вперше з'являється підвищений IV ступінь.

Друге виконання К. Линдюком «Бервінкової» має певні зміни, зокрема в побудові музичної форми, яка, залишаючись простою тричастинною, має першу частину у вигляді складного періоду із чотирьох речень: (**a** + **a1** + **a2** + **a3**) (**b** + **b1**) (**a4** + **a5**). Мелопоспівка **a** в обох «Бервінкових» повторюється у вільній комбіаторній послідовності:

Бервінкова II

Кирило Линдюк

Різниця між двома виконаннями полягає в наступному: у мелодичних деталях бервінкового типу; у регістрово-тембрових змінах (на октаву вниз у викладі перших двох мелопоспівок другого виконання; у ритмічних варіативних змінах як у самій мелодичній лінії, так і в мелізматичці, частково у музичній формі, яка залишається простою тричастинною репрізною, але з розширенням I ч. до складного періоду з чотирьох речень у другому виконанні; у більшій наявності подвійних нот (октав, квінт, малих і великих септим) у бервінковій першого виконання.

Спільним в обох виконаннях є: ладова структура у другому виконанні залишається такою самою: мінорний гептахорд з основним тоном **d**, варіативними IV, VI і VII ступенями, субквартою (переважно на каденційних ділянках).

Фактура кожного з виконань не є індивідуалізованою стосовно одна до одної, залишаючись монодичною з елементами двоголосся, зумовленого використанням подвійних нот, а саме:

- стрічкового паралельного октавного і квінтового двоголосся;
- бурдонного двоголосся, в якому трелеподібні оспівування верхнього тону в септимах відбуваються на тлі нижнього тону (такти 2, 4 в першій бервінковій).

Схожими є також ж артикуляційні прийоми у двох награваннях, які можна поділити на два види: легато і деташе. Легато музикант застосовує для об'єднання дрібних ритмічних тривалостей. Завдяки цьому прийому вони звучать легато. Прийомом деташе виконуються усі звуки, не пов'язані між собою. Через дію винахідливої комбінаторики на артикуляційному рівні прийомами легато і деташе чітко прослуховуються і мелодичний «каркас», і додані до нього орнаментальні угруповання, і агогічні зміни, а втім посилюється змістовність усього звучання. Кирило Линдюк досягнув блискучої артикуляційної чіткості, що сприяє донесенню звучання кожного тону, навіть найдрібнішої тривалості, у віртуозному потоці скрипкового мелоінтонування. Вміле, відпрацьоване до найдрібніших деталей артикулювання звуків цим музикантом підносить виконання ним скрипкових бервінкових до бездоганного, концертно-сценічного рівня.

Акцентуація, як прийом штрихової техніки правої руки, яким послуговується музикант, підкреслює майже усі відокремлені звуки (четвертні, половинні), а також початкові тони певним чином організованих ритмічних угруповань. Завдяки цьому досягається виконавський ефект декламаційності. Вирізняються три види акцентів:

- а) легкі акценти (легкий «укол» смичка), що застосовуються найчастіше;
- б) сильні акценти (сильний «укол» смичка), які з посиленою динамічною градацією підкреслюють взятий звук; використовуються рідше, підкреслюючи опорні тони в мелопоспівках;
- в) акценти-сфорцандо (досягаються сильним притиском і прискореним веденням смичка), яких у першому награванні три (шоста доля мелопоспівки **a**, кінцеві звуки мелопоспівок **a1** і **a2**), у другому – чотири (ті самі випадки, а також кінцевий звук мелопоспівки **a3**), підкреслюючи опорні тони мелопоспівок і падіння в субквартовий звук, акценти-сфорцандо посилюють динамічну шкалу відносно сталого звучання обох награвань.

У техніці лівої руки для обох виконань спільними є такі прийоми, як вібрато (на звуках четвертних і половинних тривалостей, які виконуються без мелізмів) і глісандо (в межах малої терції), що вживається на пролонгованому звуці автентичного кадансування в мелопоспівці **b1**.

Що стосується естетики звучання та стилістичних особливостей бервінкових награвань Кирила Линдюка, то слід відзначити, що індивідуальний стиль цього скрипаля утворюється з органічного поєднання стилістичних ознак, притаманних естетиці гуцульського традиційного скрипкового виконавства, і власної майстерності, що сформувалася на ґрунті цієї естетики. Звучання скрипки у бервінкових награваннях Кирила *Вітишина* визначається їхньою вокальною мелодикою. Це конкретизується широкою та досить інтенсивною вібрацією, частим вживанням прийому глісандо, дзвінким тембром звучання довгих тонів. Вокальна традиція співу бервінкових ладканок, звичайно, не могла не вплинути на звучання їх у скрипковій версії. Як раніше згадувалось, «Бервінкова» є вокальним жанром і найчастіше виконується разом зі скрипкою і капелою, які супроводжують вокал. Отже, традиційна манера виконання «Бервінкової» виявляється у темпераменті звучання скрипки, у динамічному фразуванні, в акцентуації та в агогіці, у манері виконання штрихів, *vibrato*, мелізмів та інших можливих складових виконавської

інтерпретації. Бервінкові награвання Кирила Линдюка легко зіставляються з вокальним виконанням цих мелодій, чим підтверджується спільна їх природа.

Манера давнього гуцульського скрипкового музикування, яка, зрозуміло, відрізняється від академічного, характеризується своєрідною технікою гри і, відповідно, неповторним темброво-гармонічним колоритом звучання. Збагачення фактури інтенсивною інтонаційно-ритмічною варіативністю мелізматичного типу, фрагментальне застосування подвійних нот, чвертьтонове інтонування характерне не лише для сольних бервінкових награвань Кирила Линдюка, а й для творів подібного жанру у виконанні інших видатних традиційних скрипалів Гуцульщини. Зокрема, у аудіозаписі представника виконавської традиції долини ріки Чорний Черемош, знаменитого скрипаля-лідера гуцульської капели «Черемош» Романа Кумлика (1948–2014, Верховина Івано-Франківської обл.), тема «Бервінкової» на скрипці-соло звучить теж у вільному, імпровізованому викладі. Інтерпретації «Бервінкової» кожним з цих двох скрипалів, що презентують дві сусідні виконавські традиції, мають деякі спільні ознаки. Мелодичний каркас першої теми у бервінкових награваннях Кирила Линдюка майже однаковий із тим, на якому базується виконання Романа Кумлика. Арсенал мелізмів і техніка їх вигравання теж подібні: це ритмо-інтонаційна комбінаторика із форшлагів, мордентів, трелей, які оздоблюють мелодичну лінеарність. Ще один спільний фактор у виконанні «Бервінкової» обома скрипачами – це поява бурдонного двоголосся (переважно на каденційних ділянках), в якому трелеподібні оспівування верхнього тону відбуваються на тлі нижнього тону «порожньої» струни. Щодо відмінностей, то в Романа Кумлика вони проявляються у характері звучання *quasi ad libitum*, а у Кирила Линдюка у вольовій, строгій ритміці, підсиленій експресією через акцентуацію окремих долей. Отже, виразно індивідуальний виконавський стиль кожного з цих, Богом обдарованих музикантів, є великим мистецьким надбанням гуцульського традиційного виконавства. Як влучно зауважує Б. Яремко, музично-виконавський стиль Кирила «Вітишина» сприймається яскравим явищем гуцульської скрипкової традиції із закладеним у ній усім тим художньо вартісним, що утвердили і розвинули у своїй музично-ансамблевій творчості його талановиті попередники – майстри-скрипалі В. Вардзарук («Якобишин»), Д. Линдюк («Дем'єн Попичин», В. Походжук («Генц»), Д. Гудим'як («Гудим'ячків»), М. Слочак, П. Коб'юк («Козар»), І. Менюк («Менів») та інші [2, с. 99].

Скрипаль і альтист Іван Арсенич (1950 р. н.), представник академічного і гуцульського виконавства, який був приятелем космацького скрипаля і постійно спілкувався і грав з колегами його капели, засвідчує, що стиль виконавства *Вітишина* базувався на відчутті глибинних зв'язків із стародавнім, суто гуцульським музичним мисленням [2, с. 98]. Для створення скрипкових п'єс або скрипкових партій у капелі музикант майстерно розвивав мелодії, використовуючи послідовності ритмо-формул, мелодичні та мелізматичні комбінації на різних ділянках форми. Попри велику кількість стильових ознак, які є спільними для інтерпретації «Бервінкової» Кирилом Линдюком та його колегами, видатними скрипачами тієї самої традиції, гра цього музиканта вирізняється яскравою самобутністю. Кирило «Вітишин» володів прекрасним, експресивним, дзвінким скрип-

ковим звуком. Точне інтонування, артистичну вібрацію (там, де вона потрібна), «вимовляння» кожного звука забезпечувала міцна, віртуозна техніка лівої руки. Вібрація у Кирила Линдюка не була академічною, а народною («запальною»), за емоційною ж насиченістю – вразливою. Вразливість вібрації рельєфно окреслювала гуцульську скрипкову мелодику, підтримувала сріблясто-дзвінкове звучання цимбалів, що в сукупності демонструвало неповторне індивідуальне музичне мислення скрипаля.

Техніка правої руки Кирила «Вітишина» сприяла активному, але співучому звучанню, дозволяла виконувати складні орнаментальні комбінації високої динамічної градації. «Карпатський маестро К. Линдюк володів технікою смичка на рівні професійного академічного скрипаля. Так, під час гри гуцульської музики “до танцю” він користувався переважно середньою частиною смичка, а “до слухання” – смичком біля колодки. Звідси виконання ним музики “до співу”, “до слухання” й “до танцю” було з технічного боку надзвичайно віртуозним, чітким та блискучим» [2, с. 97]. Акцентуація секундових і квартових інтонацій, а також каденційні завершення окремих фрагментів або цілої п’єси, були характерними для його виконання. Такий високий рівень володіння інструментом пояснюється великим музичним обдаруванням музиканта. На думку Івана Арсенича, таємниці гри на скрипці Кирилові Линдюку ніхто не передавав, у жодного «професора» він не брав уроки, жодної ноти не знав і не бачив, як вона виглядає. Кирило «Вітишин» зачаровував слухачів своїми мелодіями, оскільки творив їх, внутрішньо відчуваючи, що ці мелодії йому «передав сам Бог» [2, с. 98]. Даючи оцінку легкого, простого і натхненного музикування К. Линдюка, І. Арсенич наголошував: «У нього як думала голова, так і руки слухали і творили музику». Кирило Васильович під час гри настільки фанатично віддавався справі, зокрема музиці “до співу”, що слухача неначе за “душу брало”» [2, с. 98].

Здійснений музично-текстологічний і виконавський аналіз двох награвань «Бервінкової» у виконанні гуцульського скрипаля Кирила Линдюка дає підстави стверджувати, що у його виконанні бервінкові набувають виразних рис сольних скрипкових п’єс. У виконанні обидвох награвань присутні елементи імпровізаційності, які виявляються у регістрових змінах проведення мелодії, у вільній комбіаторній послідовності вживаних мелізмів, у побудові музичної форми кожного з награвань, у варіативності викладу музичного матеріалу, коли музикант вдається до незначних змін у мелодії, зберігаючи основний її каркас незмінним.

Награвання бервінкових Кирила Линдюка, на нашу думку, є одними з кращих зразків гуцульського традиційного скрипкового виконавства. Адже подібної виконавської майстерності, що народжується імпровізаційно, може досягти лише винятково талановита і досвідчена особистість, здатна вільно й майстерно використовувати усі чинники поспівково-формульного комплексу, сформованого в процесі багатолітньої виконавської практики в межах гуцульського середовища.

Діяльність Кирила Линдюка («Вітишина») як народного скрипаля і, зокрема, його гра «Бервінкових» не можуть не викликати інтерес у представників професійного скрипкового виконавства та інших академічних музикантів, адже усним

шляхом цей скрипаль досягнув справжніх вершин з властивою йому самотньою манерою гуцульського традиційного виконавства.

Музично-текстологічний аналіз бервінкових награвань Кирила Линдюка передбачає подальше дослідження індивідуального виконавського стилю цього гуцульського музиканта, включаючи дослідження питань аплікатури і постановки рук, зокрема, на рівні порівняння його бервінкових награвань з виконаннями інших видатних скрипалів Гуцульщини.

Yarema Pavliv. Comparative Analysis of “Barvinkova” Melodies Performed by a Traditional Hutsul Violinist. The article presents musical-textological and also, partially, performance analysis of two solo violin versions of the traditional wedding ladkanka (wedding ritual song) “Barvinkova”, placed into professor Bohdan Jaremko’s audio album “Skrypal Kyrylo Lyndiuk”, performed by a renowned traditional Hutsul violinist Kyrylo Lyndiuk “Vityshyn” (village of Liucha, Kosiv district, Ivano-Frankivsk region). Based on the transcription of those two audio recordings, we have analyzed their musical forms, rhythmic, scale structures, texture peculiarities. Texture analysis of the note text of two performances of “Barvinkova” by Kyrylo Lyndiuk has enabled us to research voice-leading, articulation techniques, characteristic rhythmic groups (on the level of intonation-rhythmic variation of melismatic type) and the principles of melod motives development. The comparative analysis of the two “barvinkova” melodies performances by Kyrylo Lyndiuk is revealing interpretative ideation, sound aesthetics, and style of performance of this prominent traditional Hutsul violinist.

Keywords: Hutsul traditional violin music, Kyrylo Lyndiuk “Vityshyn”, Barvinkova”, wedding cappella, musical-textological and performance analysis.

Література

1. Скрипаль Кирило Линдюк: Аудіоальбом / запис, вступна стаття Богдан Яремко, звукооператор А. Вавренчук. – [=Славетні музиканти Гуцульщини]. – Рівне, 2006.
2. Яремко Б. Скрипаль Кирило Линдюк (“Вітишин”) – лідер космацько-шепітської традиції // *Етномузыка: Збірник статей та матеріалів, присвячених 100-й річниці експедиції для фонографування дум / упоряд. Ірина Довгалюк, Юрій Рибак. – Львів: ЛНМА, 2008. – Ч. 5. – С. 91–99.*
3. Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції // *Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Теоретичні студії / упоряд. Богдан Луканюк. – Львів: ЛДК ім. М. Лисенка, 1992. – С. 28–39.*
4. Сливинський Ю. Заспіви весільних ладканок: типи і поширення // *Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Теоретичні студії / упоряд. Богдан Луканюк. – Львів: ЛДК ім. М. Лисенка, 1991. – С. 20–29.*
5. Луканюк Б. Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок // *Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Теоретичні студії / упоряд. Богдан Луканюк – Львів: ЛДК ім. М. Лисенка, 1992. – С. 38–45.*
6. Луканюк Б. Про тактування творів народної музики: До постановки питання // *Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Теоретичні студії / упоряд. Богдан Луканюк. – Львів: ЛДК ім. М. Лисенка, 1991. – С. 12–19.*

