

УДК 398 (787.1)

ТРАДИЦІЇ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ РІВНЕНСЬКО-ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ

Вікторія ЯРМОЛА

*Кафедра музичного мистецтва,
Рівненський державний гуманітарний університет,
вул. М. Хвильового, 7, 33000 Рівне, Україна
тел.: (+38050) 823 22 60, e-mail: vita_jarmola@ukr.net*

З давніх часів у поліському музичному побуті важливу роль відігравало ансамблеве виконавство, яке кілька останніх століть і до середини ХХ ст. традиційно представляла регіональна капела у вигляді дуету зі скрипки і бубна, рідше – тріо з приєднанням скрипки-“втори”. З другої половини минулого століття ансамблі видозмінюються внаслідок проникнення до їхнього складу популярних інструментів – кларнета, гармошки і баяна. Поліські інструментальні капели обслуговували усі обрядові та необрядові традиційні дійства своєї околиці, а також практикували у досить віддалених населених пунктах.

Ключові слова: Рівненсько-Волинське Полісся, інструментальна капела, виконавець-скрипаль, весільні музиканти.

Згадки про практику інструментального ансамблевого виконавства на території України містяться ще в найдавніших писемних пам’ятках Київської Русі, зокрема у “Повісті минулих літ” (під 1068, 1074 роками) [12, с. 558] та Києво-Печерському Патерику [4, с. 68, 186].

Щодо побутування капельного музикування на Поліссі, то достеменно можна говорити про його активну форму із ХVІ ст., коли на цій території з’явилася скрипка, а ще тоді ж на західних землях почали утворюватися спеціальні цехові об’єднання музикантів-ансамблістів. Один із таких музичних цехів з’явився 1614 року в селищі Степань Сарненського району Рівненської області [20, с. 71; 22] та проіснував аж до кінця ХІХ ст. До цього об’єднання входили музиканти-професіонали, які грали на європейських інструментах, а також музики, які переважно виконували різноманітні танцювальні мелодії на побутових святах. Можна припустити, що саме друга категорія музикантів сприяла розвитку традиційного ансамблевого виконавства.

Практику капельного музикування автор висвітлює з урахуванням двох аспектів: а) еволюції складу інструментальних ансамблів; б) виконавської діяльності.

У досліджуваному регіоні ансамблі народних музикантів мали назви “музиканти”, “музики” або “музика”¹, а також побутувала загальноприйнята назва

¹ Слово “музика” означало гру на скрипці або “скрипаль”, а “музики” – гру інструментального ансамблю за участю скрипки або музикантів, які в ньому грали [3, с. 262].

– “весільні музики”, що вказувала на основне їх призначення. Термін “троїста музика” на Поліссі почав використовуватися тільки із започаткуванням клубної самодіяльності, тобто, не раніше середини ХХ ст.

Разом зі скрипкою-соло до складу ансамблів входили різні інструменти, залежно від хронології їх проникнення у поліське середовище та під впливом певних культурних чинників. На досліджуваній території, згідно з назвами інструментів, застосовували такі найменування музикантів:

<i>Інструмент</i>	<i>Виконавець</i>	
	<i>Рівненське Полісся</i>	<i>Волинське Полісся</i>
скрипка	скрипач	музика, музикант ² , скрипач
друга скрипка, скрипка-втора	друга скрипка	вторувальник, втористий, второвщик, другий скрипач, бас
кларнет, клярнет	кларнетіст	кларнетист
гармошка, баян	гармоніст, баяніст	гармоніст, баяніст, музикант (рідше)
решітко, ручний барабанчик, решітка ручна, малий бубон	барабанщик, решітник	барабанщик, решітник, бубніст, бубоніст
барабан, великий барабан, турецький барабан, бубен, бубон	барабанщик	бубнер, барабанщик

На основі цих даних можна перекоонатися в тому, що назви виконавців залежали переважно від інструментів і їх функційної належності в ансамблі. На відміну від гармоністів, кларнетистів³, лише першого скрипаля найменували музикантом, що свідчило про його впливову роль у період активної діяльності інструментальних ансамблів. Назва другого скрипаля залежала від виконання функції скрипки-“втори”. У випадку виконання гармонічної функції його називали “вторувальником”, мелодичної – “другий скрипач”.

Щодо барабанщиків, то в сільському середовищі їх не визнавали повноцінними виконавцями, тому ніколи власне музикантами й не називали: “Барабанщик входить в склад музикантів, але вже той – барабанщик”⁴. Такі ж тенденції у визначенні ролі барабанщиків, а також басистів простежували в окремих регіонах Польщі [23, с. 18].

За складом інструментів поліські традиційні ансамблі можна поділити на дві групи⁵: а) традиційний (регіональний) склад інструментів; б) склад за

² Термінами “музикант”, “музика” в поліському народному середовищі називали тільки скрипаля, дуже рідко гармоніста.

³ Їх дуже рідко називали музикантами.

⁴ Інформація від Василя Романчука із села Седлище Старовижівського району Волинської області.

⁵ Такий поділ інструментальних ансамблів на території усієї України, частково Білорусі зробив Ігор Мацієвський [8, с. 103].

загальноєвропейським зразком. Щодо першої групи, то з кінця XIX ст. до початку 30-х років XX ст. склад ансамблю найчастіше мав вигляд дуету зі скрипки та решітка (бубна) [26, с. 147], яке пізніше замінив барабан з тарілкою. У процесі експедицій, на запитання авторки, з ким скрипаль грав у давнину весілля, майже всі відповідали: "...Сама скрипка", хоча під такою відповіддю треба було розуміти, що він музикував разом із бубном (барабаном), оскільки останній виконавці уявляли винятково як невід'ємну частину ансамблю. Така інформація дає підстави припускати, що скрипкове виконавство на Поліссі первісно утвердилося як сольне, а пізніше набуло ансамблевої форми.

Ще один поліський автентичний склад інструментальної капели, але порівняно з першим рідкісніший, представляло тріо зі скрипки, скрипки-"втори" та решітка. Такі склади ансамблів були найтиповішими не тільки на Поліссі, а майже на всій етнічній території України [18, с. 177], а також у Польщі та Росії [2, с. 81; 23, с. 18]. Зрідка в таких ансамблях траплялися самозвучні інструменти, що використовувалися в господарстві – ложки, качалки. Їх застосування було цілком ситуативним та залежало від певних обставин. Зазвичай, на будь-якому з цих знарядь могла грати пересічна людина, котра мала відчуття ритму.

Також до традиційного складу можна віднести бас (басоло), який, очевидно, не набув тут достатнього поширення, а згадується у складі ансамблів лише з далекого минулого. Такого типу ансамблі (скрипка, бас, решітка) були зафіксовані на пограничних з білоруською етнічною територією українсько-поліських землях Берестейщини⁶ [5, с. 352]. Ніхто із опитаних музикантів не згадав про застосування цього інструмента в поліському музичному побуті. Тому, зважаючи на такі скупі відомості, можна припустити, що басоля не утвердилася як традиційний інструмент, а випадково проникала із сусідніх регіонів Польщі і Білорусі, де вважалася традиційним інструментом [10, с. 111; 23, с. 17–18].

За словами Михайла Лисенка-Дністровського та Інни Назіної, ще одним інструментом, що здавна існував у музичному побуті поліщуків і звучав разом зі скрипкою і бубном, була дудка-"сопілка" – викрутка [5, с. 358]. Та, як відомо, дудки-"викрутки" та дудки-"колянки" служили для задоволення своїх естетичних потреб і використовувалися для виконання танцювальних награвань, головню, у сольному музикуванні, рідше в супроводі пісенних творів. Тільки з розвитком клубної самодіяльності цей інструмент задля масовості почали активно застосовувати в інструментальних капелах [17, с. 116].

Починаючи з 30-х років XX ст., поліські ансамблі видозмінюються внаслідок проникнення у їхній склад розповсюджених побутових загальноєвропейських інструментів. Зміна складу ансамблів відбувалася так. На початку XX ст. на сусідніх із досліджуваною територіях Пінщини, Берестейщини активно побутували клезмерські ансамблі різноманітних складів, невід'ємним інструментом яких був кларнет [14, с. 81–88]. Невдовзі, як свідчать самі поліські музиканти, єврейські ансамблі – традиційний (дві-три скрипки, кларнет і бубон) та духовий – проникли й на територію Рівненського Полісся⁷. Зважаючи на ці факти, можна припустити, що саме з того часу кларнет, який на Поліссі прийнято ще називати "дудкою" [5,

⁶ Згадка про існування басоли у народних поліських ансамблях міститься у літературному творі Лесі Українки "Приязнь" [15, с. 97].

⁷ Інформація від Івана Вознюка із селища Рокитне Рокитнівського району Рівненської області.

с. 352; 19, с. 263], приєднався до традиційних поліських ансамблів. У післявоєнні роки до складу інструментальних дуетів (скрипка+бубон (“решітко”)) стрімко увірвалася гармошка, яка з часом зайняла головне місце поряд зі скрипкою, а згодом завдяки своїм численним утилітарним перевагам створила їй серйозну конкуренцію і взагалі витіснила з місцевої традиції. Щодо решітка, то його в окремих складах замінив барабан.

Згодом до традиційного складу ансамблів приєднався баян та порівняно з гармошкою великого поширення не отримав, головню, через складність у виконанні та дорожчу ціну.

У 1950-х роках на досліджуваній території утворювалися окремі духові ансамблі-оркестри⁸ [17, с. 116]. За інформацією Ярослава Сверлюка, який вивчав історію розвитку духової музики на Волині, відомо, що у другій половині XIX ст. тут набули поширення сільські духові оркестри та ансамблі. На їх укорінення в місцевому середовищі вплинули чеські емігранти, які поповнили поліський інструментарій різноманітними технічно вдосконаленими аерофонами (труби, флейти, тромбони, валторни). Окрім духових оркестрів, досить популярними були музикування малими формами (квінтети, секстети та ін.) [13, с. 97–98].

Від 1980–90-х років і донині на Поліссі утворюються нові складі ансамблів з клавішними електроінструментами та ударними установками. За словами самих інформантів, головним чинником у прийнятті нових інструментів і видозміні ансамблів була музична мода, яка змінювала смаки музикантів. А також не останню роль відігравав чинник “практичності” та “схильності до спрощення”, коли складніші за технікою гри і конструкцією інструменти еволюційно витіснялися простішими.

Утворені наприкінці XX ст. за участю нових інструментів складі ансамблів мають власну традицію побутового музикування, що впливає із закономірностей функціонування, репертуару та на основі чого визначається відмінність від архаїчної традиції. І, як зауважив Климент Квітка, вивчення новітніх традицій ансамблевої гри все ж таки повинно бути темою окремого дослідження [3, с. 262].

Щодо конфігурацій складів ансамблів, то, з огляду на еволюцію, вони були різноманітними:

– скрипка, решітко; дві скрипки, решітко; скрипка, бас (басоля), решітко; скрипка, кларнет, решітко; скрипка, кларнет, барабан; скрипка, кларнет, гармошка, барабан; скрипка, гармошка, барабан; дві скрипки, гармошка, барабан; гармошка, барабан; кларнет, гармошка, барабан; скрипка, баян, барабан; скрипка, кларнет, гармошка, барабан; скрипка, кларнет, два баяни, барабан; скрипка, сопілка, баян, барабан; скрипка, кларнет, сопілка, баян, барабан. У хронологічному порядку конфігурації ансамблів змінювалися так:

- скрипка, решітко;
- дві скрипки, решітко;
- скрипка, бас (басоля), решітко;
- скрипка, кларнет, решітко;
- скрипка, кларнет, барабан;

⁸ Також інформація про функціонування духового оркестру була зафіксована від Івана Вознюка із селища Рокитне Рокитнівського району Рівненської області.

- скрипка, кларнет, гармошка, барабан;
- скрипка, гармошка, барабан;
- дві скрипки, гармошка, барабан;
- гармошка, барабан;
- кларнет, гармошка, барабан;
- скрипка, баян, барабан;
- скрипка, кларнет, гармошка, баян, барабан;
- скрипка, кларнет, два баяни, барабан;
- скрипка, сопілка, баян, барабан.

Варіабельність складів інструментів у формах тріо, квартету, квінтету значно більша, ніж у дуетній, хоча остання була найбільш традиційною для поліського сільського середовища. Характерною рисою майже всіх модифікацій ансамблів є участь у них скрипки. Еволюційність складу простежується не завжди і не всюди. Бувало й так, що наприкінці ХХ ст. траплялися поєднання давніших років, зокрема скрипки та решітка (село Велика Глуша Ратнівського району Волинської області).

Виконавські склади капел були лише відносно сталими, оскільки музиканти могли щоразу змінюватися. Подібна ситуація загалом характерна для усієї народноінструментальної музики. За словами інформантів, майже ніколи не змінювався скрипаль, тому що був керівником капели. Непостійними учасниками ансамблю найчастіше були барабанщики, оскільки їх легко було замінити у випадку відмови від гри або інших обставин, які не давали їм змоги бути присутніми під час роботи: "...Скрипач мав талант, а на село могло бути 50 барабанщиків"⁹. Щодо гармоністів, то їх заміна відбувалася також рідко.

Незважаючи на варіабельність складів поліських традиційних інструментальних ансамблів та кількість їх учасників, стабільною залишалася чітка диференціація партій, яку можна охарактеризувати так. Виконавцем *першої, головної партії* був перший скрипаль – найдосвідченіший і найвправніший музикант, який визначав репертуар забави, обирав награвання, сигналізував про початок і кінець гри, задавав темп твору, будував його композиційну форму. Функція цієї музичної партії за народною термінологією визначалася "тримати верх". Окрім того, перший скрипаль вирішував побутові, адміністративні та "кадрові" питання, пов'язані з усім спектром функціонування капели.

Характеристика *другої партії* визначалася мелодико-гармонічною, акомпануючою функціями і була фундаментом, кістяком традиційного інструментального ансамблю, без якого він втрачав об'ємність звучання. За народною термінологією – "вторування". Цю партію могли виконувати: скрипаль-"вторувальник" – музикант, що грає на скрипці-вторі [1, с. 15], дуже рідко виконавець на басолі, гармоніст, значно пізніше баяніст. Функція супроводу скрипки-втори в поліських традиційних ансамблях була акомпануючою і дуже простою, але водночас самодостатньою. Нечасто траплялися випадки, коли друга скрипка дотримувалася терцевого або секстового дублювання першої¹⁰. Вторувальник мав досконало відчувати ритм і вміло підтримувати мелодію: "Було таке, що казали "друга скрипка", або ще

⁹ Інформація від Андріяна Лук'янчука із села Залаззя Любешівського району Волинської області.

¹⁰ Інформація від Василя Романчука із села Седлище Старовижівського району Волинської області.

“держати ритма”. Вторував на пудбаску і баску”¹¹. Дуже рідко скрипка-втора виконувала мелодичну функцію, доповнюючи мелодію першої скрипки на сексту або терцію нижче. Супровід гармошки або баяна характеризувався одночасним поєднанням гармонічної і мелодичної партій, що, зрештою, визначило їхнє лідерство¹².

Гармонічна функція інструментів на території Рівненсько-Волинського Полісся все ж таки не набула істотного значення для загальної фактури, а в давнину взагалі не побутувала в традиційній музичній культурі, оскільки тут превалювала вищезгадана мелодико-ритмічна основа музики.

Виконання метро-ритмічної функції належало *третьій партії*. Виконувалася вона решіткою, бубном або великим барабаном. Головне призначення цієї групи полягало в міцному триманні метру і темпу, що безпосередньо впливало й на звучання сольного інструмента. Зі слів інформантів відомо, що барабанщики не тільки полегшували і підтримували гру скрипаля, а й інколи приховували можливі недоліки, а окрім того, визначали тонус і характер забави [17, с. 122]: “Я тіко тако смиком туди-сюди, а він покриває... То решіткою воно переглушить, перебере і получається. А сам мусиш руками ше нажимати, щоб говорила. А як барабанщик є, то шо й не так, а воно получається”¹³.

Вищезазначені партії могли урізноманітнюватися і дублюватися внаслідок розширення кількості інструментів, які визначали ту чи іншу функцію. Наприклад, роль головної скрипки в поліських ансамблях могли доповнювати і підкреслювати кларнет, сопілка. Щодо функції другої партії, то тут роль другої скрипки могла доповнювати гармошка, баян або ж у давнину басоля. Усі ці розгалуження партій у капелах почали відбуватися тільки на початку ХХ ст. у зв’язку з проникненням на територію Полісся новіших інструментів.

Збільшення складу ансамблю часто було обумовлене бажанням музикантів залишитися на конкурентному ринку, особливо в тих місцевостях, де налічувалося багато колективів (наприклад, село Хотешів Камінь-Каширського району, село Велимче Ратнівського району, село Залаззя Любешівського району). Поряд із тим, закономірною є тенденція швидкого проникнення новіших інструментів у ті капели, що працювали в селах поблизу міських осередків.

Незалежно від диференціації партій, ступінь професійності інструментальної капели все ж таки залежав від їх злагожденості, яка визначала функціонування капели за принципом “єдиного колективного виконавця” [8, с. 102]. Досягнення такої єдності між музикантами, головню, полягало в підборі учасників за рівнем професійної майстерності (інколи через родинні або дружні стосунки, рідше через доступ до інструментів), досконалому знанні репертуару, усталених у поліському середовищі традицій і обрядів. А вже від ступеня професіоналізму ансамблю залежала його репутація серед сільського населення, яке оцінювало гру ансамблю загалом, а не окремо кожного музиканта. Та, зважаючи на первинний склад поліських ансамблів (скрипка+бубон), можна припустити, що оцінювання їх професіоналізму відбувалося за рівнем майстерності того ж таки скрипаля.

¹¹ Інформація від Івана Карпача із села Берестівка Володимирецького району Рівненської області.

¹² Як і те, що гармошку за малі гроші можна було купити в кожному райцентрі.

¹³ Інформація від Володимира Борисюка із села Тур Ратнівського району Волинської області.

Професійне заняття інструментальною музикою в поліському середовищі потрібно розглядати з урахуванням того, що зазвичай воно не було єдиним засобом для заробітку грошей, як, до прикладу, в Карпатах. Злиденні умови існування спонукали усіх без винятку музикантів займатися різноманітними господарськими промислами – землеробством, скотарством, збиральництвом, ремісництвом, тому музикування на Рівненсько-Волинському Поліссі було тільки побічним джерелом заробітку, а гонорари музикантів були значно меншими, ніж у тому ж карпатському, подільському чи буковинському регіонах.

Зазвичай гру музикантів оплачували за таким принципом: завдаток (від батька молодого) платили перед весіллям чи іншою забавою, а залишок віддавали по закінченні дійства.

На досліджуваній території під час радянської влади за два дні весілля платили від 20 до 50 карбованців кожному¹⁴; під владою Польщі, коли на весілля потрібно було затратити 6–7 днів – 10–14 злотих (1,5–2 злотих за день, за що тоді можна було купити чоботи).

Щодо розподілу заробітку, то до 1939 року, коли весілля відігравали скрипаль з решітником, третю частину гонорару забирав барабанщик, а дві третіх – скрипаль; така ж тенденція ділення грошей була властивою і для інших регіонів тогочасної Польщі [24, с. 70]. Тобто, якщо тижневе весілля коштувало 10 злотих, то 6–7 з них мав скрипаль, 3–4 барабанщик. На Рівненському Поліссі за день весілля скрипалю давали 2 злотих, барабанщику – один. За даними Пйотра Дагліґа, на етнічній території Польщі скрипаль і дудар за два дні та дві ночі весілля отримували від 15 до 20 злотих (кожен музикант). Але їхню гру оплачували самі весільні гості [25, с. 402].

Схожа ситуація залишилася й за часів радянської влади, тільки половина платні діставалася скрипалеві, а другу половину ділили поміж собою гармоніст із барабанщиком. Рідше траплялися випадки, коли заробіток ділили порівну між собою; зазвичай це відбувалося тільки через близькі дружні стосунки музикантів або ж демонструвало доброзичливий характер скрипаля.

Окрім грошей, гру музикантів оплачували натурою – різними продуктами (яйцями, борошном та ін.). Знову ж, це мало неабияке значення з огляду на постійну бідність поліщуків та часті неврожаї в цьому регіоні. Також зафіксовані випадки, коли за музичну працю скрипаля замовники не платили гроші, а допомагали йому облаштувати господарство (заготовляли дрова, приносили сіно для худоби та інше)¹⁵. У поліському сільському середовищі існували ситуації, в яких музики грали без винагороди, наприклад, на “прядках”¹⁶. Символічною відплатою за гру була гостина, яку влаштовували прядильниці¹⁷.

Окрім отриманого весільного гонорару, музикантів додатково винагороджували (своєрідні “чайові”) під час окремих фрагментів весільного обряду, наприклад, за гру весільних маршів при привітанні запрошених гостей (1–2 карбованці)¹⁸. Аналогічна

¹⁴ Приблизно стільки ж тоді коштувала нова гармошка.

¹⁵ Інформація від Станіслава Арашкевича із села Омит Зарічненського району Рівненської області та Терентія Кулакевича із села Блажове Рокитнівського району Рівненської області.

¹⁶ Колективна праця жінок-прядильниць.

¹⁷ Інформація від Григорія Філософа із села Велимче Ратнівського району Волинської області.

¹⁸ Інформація від Федора Мушика із села Мале Морочне Зарічненського району Рівненської області.

традиція існувала і дотепер існує в інших регіонах України та в Польщі [24, с. 72]. Також традиція допоміжної плати існувала при весільному обряді “Перезва”¹⁹. У селі Омит Зарічненського району Рівненської області побутував обряд “до каші”, під час якого гості підходили до музикантів, замовляли їм улюблений танець і платили за це гроші (копійки)²⁰. У період польської влади за виконаний танець скрипаль отримував 20–50 грошів, які замовник кидав у скрипку²¹.

Замовляли інструментальну капелу заздалегідь (приблизно за місяць до весілля), оскільки в пору весіль кращі ансамблі були постійно заангажованими. У процесі експедиційних опитувань кожен із музикантів усіяко себе вихваляв і популяризував: “Коли я начав грати ходити, еслі мене пригласають і пригласають других, то родичі всегда спрашивають: “А хто буде іграть?” Еслі скажут, шо я, то: “О хорошо, хорошо!”²² На запитання, хто краще грає у певній місцевості, музиканти стверджують, що їхня капела наймайстерніша і рідко коли хвалять своїх суперників. А якщо і називають кращих за себе виконавців, то ними виявляються покійні музиканти або ж ті, з якими вони давніше грали та від кого училися. Поряд із цим інформанти висловлюють немало критики на адресу гірших скрипалів і висміюють їх. Тому найоб’єктивнішу інформацію про рівень майстерності ансамблю можна отримати тільки від місцевих жителів: “...Девчата, вони оцінять, скрипаль грає, а девчата певают, як їм добре понятно, шо то хороша мелодія, і він різко грає, вельми хороше, значить вони цінять, шо він хороший”²³.

Немаловажну роль скрипаль, сольно та у складі ансамблю, відігравав під час відзначення календарних обрядів. На коляди він разом з іншими музикантами і співаками робив обрядовий обхід сільських дворів. Усі учасники – як дівчата, так і хлопці – перевдягалися у вивернуті кожухи, заходили в кожную хату і колядували. Відколядувавши цілу ніч і заробивши певний гонорар (зазвичай продукти харчування і випивку), колядники на другий день збиралися у попередньо домовленій для гуляння хаті і влаштовували танці²⁴. Під звуки музики молодь танцювала переважно польки.

За інформацією дослідників поліської інструментальної музики, відомо, що скрипка, а пізніше гармошка супроводжували обряд “водіння кози”, де остання виконувала спеціальний танець під супровід одного з цих інструментів і бубна [5, с. 360; 21, с. 89, 96]. У селі Хотешів Камінь-Каширського району існував обряд “водіння коня”, який виконували хлопці й обов’язково за участі музикантів.

Щодо літнього періоду, то тут найвагоміша роль належала скрипці під час жнивного обряду, а саме на обжинках. Про участь скрипки, щоправда у білорусько-поліському обжинковому обряді згадував ще Оскар Кольберг, посилаючись на працю Павла Бобровського про Гродненську губернію [26, с. 135].

¹⁹ Інформація від Степана Сливки із села Рокита Старовижівського району Волинської області.

²⁰ Інформація від Станіслава Арашкевича із села Омит Зарічненського району Рівненської області.

²¹ Інформація від Михайла Сергійчука із села Велика Глуша Любешівського району Волинської області.

²² Інформація від Федора Козака із села Хотешів Камінь-Каширського району Волинської області.

²³ Інформація від Григорія Філозофа із села Велимче Ратнівського району Волинської області.

²⁴ Інформація від Василя Романчука із села Седлище Старовижівського району Волинської області та Федора Козака із села Хотешів Камінь-Каширського району Волинської області.

На Рівненсько-Волинському Поліссі по закінченні жнив, за попередньою домовленістю з господарем, інструментальна капела збиралася у нього на подвір'ї і розпочинала святкування. Під час обжинкового обряду скрипка супроводжувала спів жнивних пісень, які виконували для господаря і господині, а також у процесі плетення вінка й одягання його на голову господині. Завершувалося це дійство танцювальною забавою²⁵. У кінці XIX ст. одним із танців, які виконували під час обжинок, був полонез, мелодію якого записав у Ковелі О. Кольберг [26, с. 135].

Інформацію про участь поліського інструментального ансамблю або скрипки в купальському обряді наразі не вдалося зафіксувати. Тільки у селі Серники Зарічненського району від народного скрипаля Павла Горицевича записано одну кустову пісню. Згадки про супровід купальських ритуалів грою на скрипці наявні у працях М. Лисенка-Дністровського [5, с. 360] та І. Назіної [10, с. 99].

Та найвагомішу роль традиційний інструментальний ансамбль відігравав у весільній обрядовості поліщуків. Усі зафіксовані авторкою музиканти брали участь у весільних обрядах.

Зазвичай, поліські скрипалі не обмежувалися обслуговуванням лише своєї локальної традиції. Вони відігравали різного роду забави в навколишніх селах, а також у досить віддалених пунктах інших районів. Широкі ареали гри поліських капел вимагали від них універсального володіння репертуаром (як старовинним, так і сучасним) та знання законів інших традицій: “В кожному селі по другому грав – тут мелодія така, розумієте, а от село 7 км – і вже інакше, вже й розговори інакші”²⁶. Наприклад, скрипаль Артем Цимбалюк із села Ставище, коли їхав обслуговувати весілля у ближнє село Нуйно, змушений був вивчити традиційний для цього села танець крутак на шість колін. Окрім сіл сусідніх районів, поліські капели обслуговували весілля і в інших областях (рівненські скрипалі у Волинській області, і навпаки), а також у поодиноких випадках грали на території Берестейщини (Білорусь).

За місяць до весілля батько молодого або молоді (рідше сам молодий) запрошував “музик” на весілля, даючи їм завдаток. На Поліссі весілля тривало від 2–3 днів до тижня. Перший день весілля²⁷ наповнювали різноманітні ритуальні дійства, у тім числі і церковний шлюб, а також велика роль при цьому належала весільним свахам, які кожен з обрядових кроків супроводжували співами. Від музикантів при цьому не вимагалася демонстрування особливої технічної майстерності, а тому можна вважати, що вони були задіяні мінімально. Натомість, другий день весілля був суто танцювальний, де капела показувала всі свої можливості для підтримки престижу й утримання конкурентності на ринку, особливо в тих місцевостях, де було багато музикантів.

Господарі весілля завжди шанобливо ставилися до музикантів, оскільки вважалося, що від музичної частини залежало благополуччя молоді сім'ї. Тому для музикантів будували спеціальні навіси або тимчасові побудови. Якщо на

²⁵ Інформація від Василя Романчука із села Седлище Старовижівського району Волинської області.

²⁶ Інформація від Федора Козака із села Хотешів Камінь-Каширського району Волинської області.

²⁷ За словами скрипаля М. Сергійчука із села Велика Глуша Любешівського району, перший день весілля (вінчання) розпочинався або в середу, або в п'ятницю, або в неділю.

подвір'ї було мало місця, то для них біля дороги спеціально майстрували лавку і перед нею ставили стіл: “Перегороджуємось, бо ж прутця на скрипку, можуть поламати”²⁸. Аналогічна ситуація з весільними капелами існувала і в польській музичній культурі [24, с. 238]. Окрім того, на поліському весіллі існували такі звичай вшанування музикантів: їх обдаровували підшовою від короваю, випивкою і закускою, інколи рушниками; також була традиція по-особливому прикрашати музик – прикріплювати квіти до їхнього одягу та червоні стрічки на інструменти: “...Червону ленточку, ...шоб видно було, що то є музикант. Як і одійде де, то бачать, що то музикант. Тільки червоною обв'язували”²⁹. Для музикантів спеціально виконували жартівливі приспівки³⁰.

Весільним музикантам надавалося право “відкривати” весілля або його окремі етапи, виконуючи відповідний марш (при зустрічі гостей, діленні короваю, до вінчання) та ритуальний танець батька і матері молодої. Коли молоді їхали до шлюбу, то скрипаль цілу дорогу супроводжував спів весільних ладканок, якщо ж музиканти залишалися вдома, то грали, доки молоді не повернуться додому: “Шоб чувтувалося, що весілле”³¹. Також безперервна гра капели звучала дорогою, коли молоду вели до молодого.

За словами інформантів, під час весільного обряду майже не існувало моментів, де б не звучала скрипка. Гра скрипаля супроводжувала всі пісні, які виконувалися під час обрядів передвесільного етапу – на заручинах, при випіканні короваю; та, власне, весільного – при благословенні молодих, обходженні ними стола і випроводжанні до шлюбу та зустрічі з церкви, саджанні молодих за стіл, зачинанні весільного гуляння, пов'язуванні хустки молодій, обтанцьовуванні молодої та виведенні її з комори. Окрім того, існували окремі мелодії “до отця молодої” і награвання або сигнал при випрошуванні чарки:



Варто зазначити, що твори “до співу”, зокрема весільні ладканки та пісні, зазвичай виконували під супровід однієї скрипки, так само як у весільних обрядах Бойківщини [16, с. 31], Гуцульщини [6, с. 56], Західного Поділля [11, с. 57], Білорусії [10, с. 101] та Польщі [6, с. 56]. А всі танці – ритуальні (батька і матері, обтанцьовування молодої) і неритуальні – виконували в супроводі інструментального ансамблю. Сольне виконання під час різноманітних фрагментів обряду демонструє особливу ритуальну роль скрипаля, тоді як у розважальних моментах він ніби “розчинявся” у капелі.

²⁸ Інформація від Федора Козака із села Хотешів Камінь-Каширського району Волинської області.

²⁹ Інформація від Василя Романчука із села Седлище Старовижівського району Волинської області. Прив'язування стрічки до скрипки згадав О. Кольберг в описі весільного обряду на Волині з кінця XIX ст. [27, с. 32].

³⁰ Схожі традиції вшанування музик існували в білоруській інструментальній культурі [10, с. 105].

³¹ Інформація від Федора Козака із села Хотешів Камінь-Каширського району Волинської області.

На весіллі часто траплялися ситуації, коли весільні гості замовляли різні мелодії – наспівували на вухо скрипалеві будь-яку пісню, а той мусив відразу її відтворити; або ж коли хотіли танцювати, то говорили: “Підскочної заграйте!”³². За добре виконану пісню або танець музикант отримував певну винагороду (гроші, продукти, келих горілки).

Окрім того, у весільному обряді існували моменти, коли музиканти не мали права грати – під час читання молитви “Отче наш”, коли сідали за стіл, “сповивали” молоду.

До другої половини ХХ ст. на Рівненсько-Волинському Поліссі широко побутувала хрестильна обрядовість, в якій також чільне місце відведено скрипковому сольному та ансамблевому виконавству. Під час обряду скрипка супроводжувала спів хрестильних пісень, а на завершення дійства влаштовували забаву, під час якої виконували різноманітні традиційні танці – в більшості ті ж, що й на весіллі.

Інструментальну музику, зокрема скрипкову, широко застосовували в необрядових, але приурочених до певних традиційних дійств ситуаціях. Найпоширенішим із таких дійств були вечорниці (“вечоркі”, “танці”, “му́зика”, “гріща”). Про їх функціонування на Поліссі та загалом в Україні неодноразово згадано в джерелах ще з ХVІІІ ст., а також подібна практика поширена в традиціях інших народів [6, с. 59; 10, с. 106; 23, с. 163]. Ці танцювальні забави проводили протягом усього року, окрім періодів посту. Влаштовували їх кожної неділі з ініціативи молодих хлопців, які заздалегіть узгоджували місце (велика хата в селі) для їх проведення. Улітку такі забави відбувалися на вулиці. Зазвичай скрипалі без будь-якого попереднього домовлення йшли на вечорниці зі своєю скрипкою. А за заведеним звичаєм, хлопці, рідше дівчата, давали музиканту за танець 5 копійок, або ж переважно платили натурою (продуктами, зерном, прядивом). Один із поліських скрипалів згадував: “Ну дадут там цукерка, канфетку дадут, чи там копейку яку. Я сяду граю, а вони танцюют... Я малий граю, а дорослі девки, парубки танцювали. Ну, там семочок жменю дадут”³³.

Ансамблева гра була також невід’ємною частиною звичаю “толока”, який передбачав виконання групою людей певної роботи, а потім частування і танцювальні розваги. Господар, у якого працювали, насамкінець процесу наймав музику. За словами скрипалів, цей звичай найширше побутував ще до Другої світової війни, оскільки у післявоєнні часи на західноукраїнських землях інтенсивно почали утворюватись колгоспи, внаслідок чого обряд “толоки” поступово віджив.

Ще одним звичаєм, який супроводжувала ансамблева інструментальна музика, були “прядки”. Під час цього дійства жінки збиралися в одній хаті і прядли, при цьому співаючи звичайних пісень. У перервах між роботою або при її завершенні влаштовували танцювальну забаву.

У другій половині ХХ ст., окрім вищеназваних дійств, інструментальні капели почали обслуговувати “виражанки” – проводи в армію, а також уродини (дні народження).

За весь період свого побутування капельне виконавство утвердилося радше як музика монодично-ритмічна (скрипка, решітка). Ансамблевий дует із решітка і скрипки – це є консерватизм, який активно протримався до другої половини

³² Інформація від Артема Цимбалюка із села Ставище Камінь-Каширського району Волинської області.

³³ Інформація від Григорія Філософа із села Велимче Ратнівського району Волинської області.

XX ст., коли в інших регіональних традиціях такого явища вже не існувало. Цей тип ансамблю є одним із первісних, старіших типів, який залишився і проіснував до цього часу. І тільки у другій половині XX ст., коли настали зміни в розвитку ансамблевої гри, в музичному мисленні та загалом у смаках, традиційне мистецтво почало занепадати і монодично-ритмічна функція ансамблю відійшла у минуле.

1. *Бут Олег*. Втора як механізм творення ансамблевих форм української традиційної інструментальної музики : магістерська робота / О. Бут. – Київ, 2001. – 78 с.

2. *Казанская Т.* Традиции народного скрипичного искусства Смоленской области / Т. Казанская // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сборник статей и материалов : в 2 ч. – Москва : Советский композитор, 1988. – Ч. 2. – С. 78–106.

3. *Квитка Климент*. К изучению украинской народной инструментальной музыки / К. Квитка // *Квитка Климент*. Избранные труды : в 2 т. – Москва : Советский композитор, 1978. – Т. 2. – С. 251–276.

4. *Кисво-Печерський Патерик* / [ред. Д. Абрамовича]. – Київ : Час, 1991. – 278 с.

5. *Лысенко-Днистровский Михаил*. Народные музыкальные инструменты / М. Лысенко-Днистровский, И. Назина, С. Шевчук // Общественный семейный быт и духовная культура населения Полесья. – Минск : Наука и техника, 1987. – С. 350–360.

6. *Мацевский Игорь*. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. Мацевский. – Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.

7. *Мацевский Игорь*. Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины / И. Мацевский // Славянский музыкальный фольклор : статьи и материалы. – Москва : Музыка, 1972. – С. 287–298.

8. *Мацієвський Ігор*. “Троїста музика” (до питання про традиційні інструментальні ансамблі) / І. Мацієвський // Ігри й співголосся. Контонація : музикологічні розвідки. – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 95–111.

9. *Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського*. – Київ, 1995. – 432 с.

10. *Назина Инна*. Белорусские народные музыкальные инструменты : струнные / И. Назина. – Минск : Наука и техника, 1982. – 119 с.

11. *Нярба Роман*. Традиційна скрипкова музика західноподільського Подністров'я : Магістерська робота / Р. Нярба. – Львів, 2005. – 80 с.

12. *Повість врем'яних літ : літопис (За Іпатським списком)* / [переклад з давньоруської, післяслово, коментар. В. Яременко]. – Київ : Радянський письменник, 1990. – 558 с.

13. *Сверлюк Ярослав*. З історії розвитку духової музики на Волинському Поліссі / Я. Сверлюк // Поліссезнавство : наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. – Рівне : Волинські обереги, 2001. – С. 96–99.

14. *Слепович Д.* Клезмерская традиция в Беларуси / Д. Слепович // Музыкальная культура Беларуси : перспективы исследования. Матэрыялы XIV навуковых чытаньняў памяці Л. С. Мухарынскай / скадальнік Т. С. Якіменка. – Мінск : УА Беларуска дзяржаўная акадэмія музыкі, 2005. – С. 81–88.

15. *Українка Леся*. Твори : Оповідання; Статті; Листи : в 4-х т. / Леся Українка. – Київ : Дніпро, 1982. – Т. 4. – 483 с.
16. *Федун Ірина*. Бойківський скрипаль Кузьма Воробець у контексті етнічного середовища : дипломна робота / І. Федун. – Львів, 1996. – 67 с.
17. *Федун Ірина*. Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся / І. Федун // Етнокультурна спадщина Полісся / упор. В. Ковальчук. – Рівне : Перспектива, 2004. – Вип. V. – С. 109–124.
18. *Хай Михайло*. Музично-інструментальна культура українців (Фольклорна традиція) / М. Хай. – Київ; Дрогобич, 2007. – 543 с.
19. *Хоткевич Гнат*. Музичні інструменти українського народу / Г. Хоткевич. – Харків, 2002. – 229 с.
20. *Чеченя К.* Традиції ансамблевої гри в Україні / К. Чеченя // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал. 4'2006. – Київ : Міленіум, 2006. – С. 69–74.
21. *Шейн П.* Матеріали для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. Шейн. – Т. 1. – Ч. 1. – СПб., 1890.
22. *Ясіновський Юрій*. Музика / Ю. Ясіновський // Історія української культури : У 5-ти т. – Т. 2. – Київ : Наукова думка, 2001. – С. 730–735.
23. *Bieńkowski Andrzej*. Ostatni wiejscy muzykanci / A. Bieńkowski. – Warszawa, 2001. – 303 s.
24. *Dahlig Piotr*. Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców ludowych / P. Dahlig. – Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1993. – 309 s.
25. *Dahlig Piotr*. Świadomość muzyczna wykonawców ludowych w Polsce : Pojęcie wartości, formy i funkcji muzyki : praca doktorska / P. Dahlig. – Warszawa, 1982. – 410 s.
26. *Kolberg Oskar*. Białoruś-Polesie / redaktor A. Skrukwa. Z rękopisów opracowali S. Kasperczak, A. Pawlak / O. Kolberg. – Wrocław; Poznań, 1968. – 571 s.
27. *Kolberg Oskar*. Wołyń : Obrzędy, melodii, pieśni / Z brulionow pośmiertnych przy współdziale S. Fiszera i F. Szopskiego wydał F. Tretiak / O. Kolberg. – Wrocław, Poznań, 1964. – 451 s.

TRADITION OF ENSEMBLE PERFORMANCE IN MUSICAL CULTURE RIVNE-VOLYN' POLISSYA

Victoriya JARMOLA

*Department of the Music Folklore,
Rivne State Humanitarian University,
7 M. Hvyliovoho str., 33000 Rivne, Ukraine,
tel.: (+38050) 823 22 60, e-mail: vita_jarmola@ukr.net*

Ensemble performance was an important in the musical life by Polissya (Woodland) from ancient times. Traditionally it was representes by regional ensemble composed of duo violin and tambourine (“bubon”), sometimes – trio with the addition of the second violin (“vtora”). Due to penetration of popular musical instruments such as clarinet,

harmonics and button accordion (“bayan”), from the end of the past century local ensemble has mutates. All ritual and non rituals situatuions of own land and remote areas was accompanied by polissyan instrumental enseble.

Key words: Rivne-Volyn’ Polissya, instrumental ensemble, performer-violinist, wedding musicians.

ТРАДИЦИИ АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РИВНЭНСКО-ВОЛЫНСКОГО ПОЛЕСЬЯ

Виктория ЯРМОЛА

*Кафедра музыкального фольклора,
Ривнэнский государственный гуманитарный университет,
ул. М. Хвылевого, 7, 33000 Ривнэ, Украина,
тел.: (+38050) 823 22 60, e-mail: vita_jarmola@ukr.net*

С давних времен в полесском музыкальном быту важную роль играло ансамблевое исполнительство, которое несколько последних столетий и к середине XX века традиционно представляла региональная капелла в виде дуэта из скрипки и бубна, реже – трио с присоединением скрипки-“вторы”. Со второй половины прошлого века ансамбли видоизменяются вследствие проникновения в их состав популярных инструментов – кларнета, гармошки и баяна. Полесские инструментальные капеллы обслуживали все обрядовые и необрядовые традиционные действа своей окрестности, а также практиковали в достаточно отдаленных населенных пунктах.

Ключевые слова: Ривнэнско-Волынское Полесье, инструментальная капелла, исполнитель-скрипач, свадебные музыканты.

Стаття надійшла до редколегії 4.04.2011

Прийнята до друку 11.05.2011