

СКРИПКА – ПРОВІДНИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ УКРАЇНЦІВ

Михайло Хай

Питання генези струнно-смичкових інструментів на теренах Західної, Центральної і Східної Європи, їх еволюції, традиції виготовлення і трансформування давно вже стали предметом наукових зацікавлень багатьох етноорганологів. Більшість з них історичними прародичами сучасної народної та академічної скрипки вважають західноєвропейську *однострунну ліру*, пізніші дво-, три- та чотириструнні “*кроту*”, “*в’єлю*” та “*ребек*”, давньоруський (точніше – давньоукраїнський) *гудок*, польські “*mazanki*” і “*gęsle*”¹. Однак такий симпліфікований і надто категоричний погляд, як і гіпотетичні теорії “виникнення”, “запозичення” та впливу на інші традиції, в сучасній етномузикології піддаються критичному переосмисленню².

Зі щоразу глибшим і ретельнішим підходом до джерел інформації стає очевидним, що і європейська однострунна ліра, й давньоукраїнський *гудок*, і польські “*mazanki*” і “*gęsle*”, а ще болгарські “*гадулка*” та її пізніший найбільш наближений до сучасної скрипки різновид “*цигулка*”³, словацькі “*гусла*”, а також “*сигудка*” народу комі⁴, – всі вони як прародичі (у А. Гуменюка – прототипи⁵) сучасної скрипки і, ширше, євроазійської струнно-смиркової традиції розвивалися самостійно – кожен інструмент у межах власного етнічного середовища, – взємодоповнюючи і взаємодосконалюючи один одного або й занепадаючи внаслідок зовнішніх впливів. Тому прагнення окремих дослідників довести пріоритетність саме даної традиції, її “давність” у порівнянні з іншими, що наче б то походять від неї, видаються некоректними й науково неспроможними.

* * *

Зародившись як найперші спроби відтворити максимально наближені до людського голосу звуку, найдавніші зразки струнно-

смичкових інструментів, долаючи свій специфічний етнічний еволюційний шлях, розвивались також і за загальносвітовими законами народної, а пізніше й академічно-професійної технології виготовлення, вдосконалення конструкції, естетики звука, спільними для всіх народів критеріями художнього пізнання навколишнього світу. Це щоразу спонукало до пошуків уніфікації форми, конструкції, строю, способів гри, акустичних і темброво-кольористичних характеристик звучання інструмента. Урешті-решт у академічному середовищі такий ідеал конструкції та форми було знайдено, і тепер пошуки майстрів торкаються лише акустики й естетики звука при майже незмінних формі, конструкції та строю новостворених інструментів.

Удосконалення інструментів ішло шляхом уніфікації, покращення акустики резонаторної скриньки й еволюції строю від терцево-квартового (більш поширеного на східноєвропейських та азійських теренах, який скочував техніку пальців) до квінтового, що давав можливість використовувати під час гри усі чотири пальці (крім великого) лівої руки. Саме ця особливість давньоукраїнського гудка і польських “*mazanki*” та “*gęsle*” й дала підставу для оголошення їх “прототипами” сучасної європейської скрипки, – твердження, як уже мовилося, не цілком коректного й недостатньо науково аргументованого.

Значно об’єктивнішою, коректнішою і логічнішою видається думка, що попри все описане вище народна традиція споконвіку зберігала (подекуди аж до наших днів) власні оригінальні для даного найвужче окресленого етнічного чи локального середовища способи та особливості виготовлення, критерії оцінки форми і конструкції, сприйняття естетики звука, техніку гри, особливості композиції й манери виконання.

Народна скрипка (давньоукраїнські – “гудок”, “гуслі”, “скрипица”; загальноукр. – “скрипка”; західноукр. – “скрипки”; лемківсько-закарпатські – “гуслі”) в українській традиції – це автохтонний різновид струнно-смичкового інструмента, генетичне коріння якого сягає давньоруської гудкової традиції, а сучасні форми тісно пов’язані з народними його різновидами польського, словацького, білоруського та інших сусідніх етносів та підстосованою під народну манерою гри на фабрично-майстровій модифікації інструмента – сучасній скрипці.

Осередки виготовлення народних скрипок донині частково збереглись на Гуцульщині, Бойківщині та сусідніх із ними передгірських районах Галичини, а також, значно рідше, на Волині й Поліссі. Технологія виготовлення – максимально наближена до сучасної майстрової (академічної). Зразки грубої роботи – із не склеєними, а збитими дерев’яними цвяшками чи зшитими дратвою *деками* й *облуками*, зі *спідняками*, видовбаними із суцільного шматка явора, ясена чи клена та верхняками із нерезонансної ялини (з Карпат) чи сосни (з Полісся) – явище надзвичайно рідкісне. Навіть найнедосвідченіші майстри для верхньої деки намагаються дістати шматок деки із старого (бажано віденського) рояля. Для древка смичка (бойківські “лук”, “лучок”, “смочок”; локально-поліське- “деревище”) найчастіше беруть тонкий прут вишні, черешні, груші. *Волос* – із довгого хвоста молодого коня (волосся з хвостів кобил категорично не вживають).

Тяжіння народних скрипок до примітивізму форми, конструкції, строю і невибагливості щодо тембрових, динамічно-акустичних характеристик звучання забезпечує їм своєрідність і оригінальність звучання, яке, власне, і є першоосновою певного етнічного звукоідеалу, його чи не єдиною матеріалізованою сутністю. У сукупності з виконавськими способами та прийомами гри, властивими даному регіону, локальній етностильовій зоні чи й окремому виконавцеві, своєрідність цього звучання становить

підґрунтя характерності певної регіональної чи індивідуальної виконавської манери.

Основні закономірності функціонування та передачі традиційних способів гри на народних музичних інструментах викладено у статті “Лірницька традиція як феномен української духовності”⁶, а розробку цієї проблематики (включно з методикою навчання/переймання гри на народній скрипці) продовжено в методичних працях автора⁷ та дипломній роботі студента історико-теоретичного факультету НМАУ ім. П. Чайковського Ю. Шевченка⁸. У зазначених працях зроблено найперші спроби опису й наукового узагальнення механізму переймання традиції гри на народній скрипці в автентичному середовищі та екстраполювання його на вторинні форми навчання в умовах наукової реконструкції.

Одним із характерних прикладів ідентичності та гранично лапідарно сформульованої суті цього процесу можуть служити наступні рядки:

”Микола зняв з полиці скрипку. Ще малим хлопцем він зробив собі маленьку скрипочку й сам вивчився грати козачка. Тепер він уже став музикою, купив собі недорого скрипку, підслухав усяких пісень у других музик і часто грав до танців дівчатам та хлопцям”⁹.

Найзагальніші для усїєї України характеристики техніко-виконавських прийомів гри, що не обтяжені надто професіоналізованими (як у гуцульській традиції) чи знівельованими й редукованими рисами стилю (як у поліській, надніпрянській та полтавській традиціях) показові, наприклад, для виконавських манер бойківських та західно-поліських скрипалів а, зосібна, для В. Ігнатиша з с. Либохора Турківського району (Бойківщина). “Способи гри на скрипці в традиційному середовищі”. Подібними характеристиками техніки гри та виконавського стилю позначені манери й інших народних скрипалів турківської й надсянської субрегіональних зон (в минулому т. зв. “Самбірщини”), які на відміну від скільської (“тухольської”) та зони бойківсько-гуцульського пограниччя віддають перевагу досягненню співучості й

мелодичності звуку, чіткості артикуляції й стабільної визначеності інтонації за рахунок надто подрібненої техніки, мікромелізматички, ритму й особливої загостреності інтонаційних особливостей стилю.

Окрім наспівності скрипкового звучання присутній відсоток характерного скрипкового тембру і фактури міститься і в партії скрипки-“втори”, котра забезпечує виконуваний музиці не лише темпово-ритмічну пульсацію, притаманну даній традиції музикування та відповідний їй фактурний тип традиційного супроводу (бурдонний, інтервально-гармонічний, “дублювання мелодії”), а й “щільність” фонічних характеристик ансамблевого звучання¹⁰.

Технічна оснащеність традиційних українських скрипалів та кантиленність скрипкового звучання є складовими формування етнічного кольориту виконання української інструментальної музики, ставить скрипку в ряд найуживаніших і чи не найголовніших мелодичних інструментів інструментальної традиції українців. Переважання звучань, що імітують й доповнюють людський голос (смичкова і духовна кантилена, “вокально” артикульоване звучання дрімби, бандурно-кобзовий мелодико-гармонічний “перебір” або “відбій”, що істотно різняться від дискретного тремоловання на одній (рідше двох) струні на східноазійських кобизах і кобузах, домрі і балалайці) є відмінною рисою саме українського звукоідеалу.

Епіцентр домінування скрипкового звукоідеалу в традиціях народів Європи припадає на Польщу, Білорусь, Румунію і Молдову та Болгарію. Ступінь схильності до струнно-смичкового звучання, надання переваги колоритові щипкових (азійські кобизи-кобузи, балалайка, прибалтійські кантеле й канлес, європейські мандоліни і гітари) згасає майже пропорційно в міру віддалення від центру означеного ареалу. Істотно, що функції смычкового й “щипково-акомпануючих” звучань в інструментальній традиції українців чітко розмежовані: щипкові – виключно супроводжуючі до співу; смычкові – додатково solo і танцювальний супровід. Ця

тенденція виразно зберігається навіть в пограничних і маргінальних зонах дії української смычкової традиції на теренах Польщі, Московії, Білорусі, тобто в зонах домінування струнно-смичкового звукоідеалу над щипковим. Наприклад, неодноразове й надміру гіпертрофоване прагнення дослідників російської етноінструментознавчої школи надати етнічно-російського забарвлення скрипковій традиції Курщини, Брянщини, Смоленщини і навіть надто віддаленої від них Псковщини видається тенденційним з огляду на належність більшої частини “скрипкового ареалу” до виключно української маргінальної традиції та через безсумнівну запозиченість її навіть у виключно російських зонах поширення через безпосередні етнічно-пограничні контакти, або ж (як у випадку зі смоленською традицією) через принаймні порівняно удвічі потужнішу традицію білорусів¹¹.

Спостерігаємо також чіткий функційний поділ кантиленних звучань (включаючи й сопілкові) до імітування інструментом людського голосу та ансамблювання із ним, а дискретно-комплементарних – до акомпануючих (а не мелодичних!) функцій. Це спонукало, вочевидь, до утвердження в сприйнятті українців домінуючого ідеалу звучання скрипкової (а відтак і духової) кантилени як провідного чинника етнічного звукоідеалу. Даний звукоідеал наклав помітний відбиток на типологію давніх форм сольного скрипкового виконавства й на історично пізніші типи інструментально-гуртових форм традиційного музичення українців¹².

За наспівністю інструментальної кантилени струнно-смичкова традиція українців дещо поступається хіба-що румунсько-молдавській дойні¹³, виконуваний на скрипці проникливо-наспівно й максимально наближено до тембрових характеристик людського голосу, що навіть фахово зорієнтоване вухо найдосвідченішого фольклориста часто хибить при диференціюванні темброво-коліричних характеристик вокальної та інструментальних партій. Така темброво-акустична збалансованість, функційна рівно-

правність і взаємодоповнюваність співочого й інструментального чинників у вокально-скрипкових композиціях типу колективної співогри “для себе” й “для слухання” й понині широко практикованих в багатьох регіональних традиціях т. зв. “хатнього” та “вуличного” музичення мимоволі нашо́вхують на гадку, що в давніші “скрипкові” часи ці засади відігравали у становленні етнічного звукоідеалу українців важливішу роль, аніж технічна, пальцево-моторна, смичкова й мікромелізматична вправність чи інтонаційно-стильові та темброво-кольористичні характеристики виконавської манери народного скрипаля. Особливо контрастно виявляється це в регіонах, де скрипкова танцювально-інструментальна практика або цілком згасла, або ж була замінена сурогатом гармошково-балалайково-гітарної “культури”: на Поліссі, Полтавщині, Наддніпрянщині.

Найбільшою мірою експансія і витіснення колись традиційного скрипково-кантиленного звукоідеалу “тремолююче-бряцальним” (гітарно-балалайково-мандоліновим) позначилися на традиції білорусів, що спонукало навіть до безпідставного інтерпретування, за визначенням К. Квітки, “любительських” інструментів у якості “традиційних”¹⁴.

На жаль, серед відомих опублікованих транскрипцій української традиційної скрипкової музики, вокально-інструментальні та суто інструментальні кантиленні скрипкові композиції займають мізерну (у порівнянні з танцювальними та реальним їх звучанням у побуті) частку й до того ж стосуються не “найспівучіших”, а, радше, більш “інструментальних” регіонів України: Гуцульщини, Закарпаття, Західного Полісся, Покуття, Бойківщини, Західного Поділля¹⁵. Втім і цей досить обмежений матеріал зафіксованої скрипкової кантилени дає підстави для вагомих і конструктивних регіонально-стильових зіставлень. У співвідношенні із дещо менш кантиленними ритуально-обрядовими скрипковими награваннями, маршово-приспівковими¹⁶ і танцювальними мелодіями¹⁷, всі вони (окрім хіба-що виразно дансантих інтонацій козачково-коломиїкової й полько-

вої структури) вказують на помітний вміст кантиленних компонентів в українському традиційному скрипковому інструменталізмі.

Хоч як би не намагатися підкреслювати роль кантиленності в скрипковому сольному (“для слухання” і “для себе”), супроводжувальному виконавстві (“до співу”, “до коляди”, “до ладкання” та інших весільно- й обрядово-ритуальних ситуацій), все ж домінуючою їх засадою в українському селянському побуті є не наспівність, а таки дансантиність (танцювальність). Відомо, наприклад, що найвіддаленішим від наспівних засад інструментальним жанром є полька. Найпомітніше інструментальні чинники преважують над вокальними у т. зв. “щипаних” польках, де скрипкове *arco* або виключається цілком, або ж, найчастіше, епізодично чергується з *pizzicato* (здебільшого, відкритих струн, защипуваних 3-м та 4-м пальцями лівої руки). У “щипаних” коломиїках і козачках з приспівками відчуття виняткової дансантиності на противагу відчуттю “віртуальної” кантилени виражене менш рельєфно, як з причини “захованої” у внутрішню стилістику їх “співного” мелосу, так і через помітнішу тут синкретичну єдність співу, музики і руху в названих жанрах, їх архаїчнішу – порівняно з полькою – інтонаційно-стильову природу.

Істотно, що танцювально-ансамблеве музичення в давній українській традиції тягнє до скрипкового (а не духового чи струнно-щипкового) ідеалу звучання. Інструментальна ж музика “до танцю” без участі скрипки надзвичайно рідкісна й стосується, переважно, виняткових чи екстремальних ситуацій (пастуший і військовий побут, танці під дримбу під час війни, під сопілку, бандуру, ліру чи цимбали на вечорницях, вулицях, гуляннях, коли “скрипки нема” або не вистачило грошей найняти професійну “музику” зі скрипкою¹⁸.

В індивідуальному традиційному скрипковому виконавстві України простежуються дві найвиразніше окреслені групи виконавців: а) музик, що, здебільшого, грають “для себе” й “для слухання”, гра яких характери-

зується диференціюванням ступенів індивідуалізованості й імпровізаційності; б) великих музик різних рівнів професіоналізації й уніфікування стилю манери гри.

Група "А" внаслідок своєї причетності до нерегламентованої іншими, окрім скрипково-інструментального, художньо-стильовими чинниками, сфери "для себе" й "для слухання", характеризується значним ступенем імпровізаційної свободи (як щодо структури мелодики, ритму, темпу, агогіки і композиційної побудови, так і стосовно сприйняття колористичних характеристик тембру, естетики звуку, застосування різних, мало- або й зовсім невластивих академічному виконавству штрихів і прийомів, характеру поведінки виконавців й слухачів в момент безпосереднього виконавського акту і поза ним). Тому інтенсивне використання відкритих струн, надання переваги скрипливому, ніби "засурдиненому" звучанню інструмента над темброво й акустично "вирівняним" звучанням "академічних" скрипок майстрової і фабричної роботи, природно вважається тут не вадами, а найпосутнішими ознаками народно-виконавського стилю, його традиційно "нормативними" характеристиками.

Спостерігаємо надто вже звужену зацікавленість музик-скрипалів даної групи стильово- і жанрово однотипним репертуаром (колядки для скрипалів, котрі, окрім супроводження колядницьких гуртів, функційно більше ніяк не задіяні, а також – імпровізацій "для себе", здебільшого для і "до співу" на основі, переважно, якогось одного інтонаційно-стильового матеріалу – коломийкового, коломийково-ладканкового, коломийково-козачкового, козачкового, народно-пісенного та ін.). Ця група скрипалів є найортодоксальнішим носієм традиційного інтонаційно-стильового модусу мислення певного етнорегіонального середовища, консервативних чинників автохтонного стилю творення й виконання народної інструментальної музики.

Групі "Б", навпаки, властиві риси з відчутним вмістом як народно-, так і академічно-професійних прийомів гри. У "народно-

професійній" частині свого інтонаційної та репертуарно-стильової сфери, ці музики розвивають автентичну традицію, ретельно оберігаючи її автохтонну недоторканість. Однак, потреби у посиленні гучності, у загостренні інтонаційних, темпоритмових і темброво-кольористичних барв, у багатозоровому повторенні-"вправлянні" одних і тих самих інтонаційних зворотів за ситуації гри "на замовлення" у стильово різних зонах і, нарешті, менш природне, але інтенсивно насаджувана академічним середовищем зорієнтованість на професійно "авторитетніші" музикантів-академістів, в сучасних умовах істотно впливає на зниження характерності й автентичної своєрідності виконавського стилю народних музик-професіоналів.

Сказане про скрипку як один із провідних музичних інструментів сольного та гуртового музичення в традиційній культурі українців дозволяє диференціювати дві іпостасі цього технічно й стилістично досконалого музичного інструмента – як інструмент академічно-сценічної та провідний мелодичний інструмент, власне, народно-виконавської традиції. Їх взаємодоповнення на всіх етапах еволюції сприяла випрацюванню відмінних одна від одної технологій виготовлення, прийомів гри й манер виконання.

З конструктивного боку тут виокремимо:

- фізіологічне, техніко-виконавське й моторне вдосконалення постановочно-ігрового апарату народних скрипалів-професіоналів;

- варіаційну виконавсько-стильову трансформацію характерних рис автохтонного стилю, що відбувалася у взаємодії з суміжними й позасередовищними виконавськими структурами;

- синтез і переосмислення техніко-виконавських, акустичних, інтонаційно-стильових чинників народно-виконавської сфери із адекватними й подібними собі в академічному скрипковому виконавстві;

- збагачення виконавських прийомів за рахунок проникнення й рецептивного "вростання" виражальних засобів однієї сфери

в іншу: ступеню застосування або незастосування вібрато, високих і надвисоких позицій, характерних способів їх зміни, принципів застосування аплікатури, смичкування, скордатури, штрихів, мікромелізматика й мікроальтерації тощо.

З деструктивного відзначимо:

– нівелювання й уніфікацію стилю внаслідок знеосібнення виразових чинників індивідуального характеру;

– втрати і затирання автентичних й автотонних рис стилю внаслідок інтенсифікації мобільності народно-виконавських форм;

– тенденцію до посилення негативного впливу псевдофольклорних ансамблевих форм за участю скрипалів вторинно-самодіяльного середовища на колорит скрипкової гри в сфері автентичного індивідуального та весільно-ансамблевого народного професіоналізму;

– подальшу стандартизацію композиційних форм, ритмічне спрощення і мелодичну симпліфікацію, омелодизовування давніх речитативних інтонацій, що неодмінно наближує давні індивідуальні форми скрипкового виконавства до засадпізніших ансамблевих форм.

Подальші польові студії реліктів традиційного скрипкового виконавства в зіставленні із вислідами науково-теоретичних їх узагальнень неминуче мають спонукати до фундаментального переосмислення сучасного стану по-дилетанськи витлумачених продуктивних потенцій взаємовпливу як традиційної та сценічно-академічної естетики, так і виконавських практик скрипкової гри.

¹ Ямпольський І. Русское скрипичное искусство. – М.; Ленинград, 1951. – С. 13–29; Гуменюк А. Українські музичні інструменти. – К., 1967. – С. 125–131; Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Х., 1930. – С. 7.

² Стеньшевський Я. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1988. – Ч. 2. – С. 48–49. Рихтман Ц. Несколько замечаний о балканской лире // Там само. – С. 124; Цицикян А. Древнее изображение смычкового инструмента из раскопок Двина // Там само. – С. 10–11, 172–175.

³ Народни песни на българите от Украинска и Молдовска ССР. – В 2 т. – София, 1982.

⁴ Цицикян А. Зазнач. праця; Гуменюк А. Зазнач. праця. – С. 130–131; Тодоров М. Гадулка в Болгарии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1988. – Ч. 2. – С. 149–163.

⁵ Гуменюк А. Зазнач. праця.

⁶ Хай М. Лірницька традиція як феномен української духовності // Родовід. – 1993. – Ч. 6. – С. 35–43.

⁷ Назіна І. Беларускія народныя музычныя інструменты. – Мінск, 1997.

⁸ Шевченко Ю. Етнопедагогічні принципи навчання/переймання навичок гри на народній скрипці. З власного досвіду вторинної науково-виконавської реконструкції. – Дипл. робота студента V курсу історико-теоретичного факультету НМАУ. – К., 2006; Хай М. Гра на традиційних музичних інструментах: Робоча програма. – К., 2006.

⁹ Нечуй-Левицький І. Твори в двох томах. – Т. I. – К., 1985. – С. 440.

¹⁰ Бут О. Втора як механізм творення ансамблевих форм української традиційної інструментальної музики. – Кваліфікац. робота на зд. ст. магістра мистецтвознавства. – К., 2001. – С. 37–50.

¹¹ Мацієвський І. “Троїста музика” // Матеріали II Всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору. – К., 1993. – С. 60–66.

¹² Бут О. Зазнач. праця. – С. 37–65.

¹³ Котляров Б. О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М., 1973. – С. 285–229.

¹⁴ Назіна І. Зазнач. праця. О С. 93–103, 186–199.

¹⁵ Інструментальна музика / Упорядк., вст. ст. та прим. А.І. Гуменюка. – К., 1972.

¹⁶ Там само. (“Марші”, № 4, 6, 11–15).

¹⁷ Там само. (“Метелиці”, “Гопаци”, “Тропаки”, “Чабарашки”, “Шумки”).

¹⁸ Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки // Избр. тр. В 2-х томах. – Т. 2. – М., 1973. – С. 251–273; Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. – 1995. – Ч. 11. – С. 26–42; Його ж. Трансформація громадянського суспільства. – К., 1999. – С. 333–460.

SUMMARY

Functioning of string and bow musical instruments on the territory of Western, Central and Eastern Europe, the origin and evolution, traditions in making and conversion

are the object of research for many ethnic organologists. The author of the article reflects on specific features of violin as the Ukrainian national instrument.