

УДК 785.1 (477.8) XX

О. С. СМОЛЯК

### ТРАДИЦІЙНЕ НАРОДНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ В 50–60-ИХ РОКАХ XX СТОЛІТТЯ

*У статті висвітлені питання, пов'язані з дослідженням традиційного народного інструментального виконавства Західного Поділля в контексті культурних традицій 50–60-их років XX століття. Насамперед звернено увагу на ансамблеві форми музикування, яких переважно дотримувалися західноподільські народні музиканти в цей час.*

**Ключові слова:** інструментальний ансамбль, традиційне народне виконавство, скрипка, цимбали, басоля, репертуар.

О. С. СМОЛЯК

### ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНОЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО ЗАПАДНОГО ПОДОЛЬЯ В 50–60-ЫХ ГОДАХ XX ВЕКА

*В статье освещаются вопросы, связанные с исследованием традиционного народного инструментального исполнительства Западного Подолья в контексте культурных традиций 50-60-ых годов XX века. В первую очередь обращено внимание на формы ансамблевого музицирования, которых в основном придерживались западноподольские народные музыканты в это время.*

**Ключевые слова:** инструментальный ансамбль, традиционное народное исполнительство, скрипка, цимбалы, басоля, репертуар.

O.S. SMOLYAK

### TRADITIONAL FOLK INSTRUMENTAL PERFORMING OF THE WESTERN PODILLYA IN THE MIDDLE OF THE 20TH CENTURY

*This article describes problems of traditional folk instrumental performing in the Western Podillya as a part of culture traditions in the 50-60th of the twentieth century. In the first place, attention is drawn to the ensemble forms of music playing, which were widely-spread among the Western Podillya musicians of that time.*

**Key words:** instrumental ensemble, traditional folk performing, violin, cymbals, repertoire.

Дослідження регіонального традиційного народного інструментального виконавства є особливо актуальним у останній час в українському етномузикознавстві. Адже ще в деяких селах проживають їхні безпосередні виконавці на традиційних народних інструментах, які подають інформацію про автентичні форми ансамблевого інструментального виконання й самі можуть проілюструвати ряд традиційних награвань.

Дослідженням традиційної народної інструментальної музики Західного Поділля в різні часи займалися українські етномузикознавці та органісти. Серед них І. Мацієвський, А. Іваницький, Р. Гусак, Б. Водяний, Р. Нямба та ін. На жаль, їхні дослідження торкаються традиційних інструментальних форм в цілому, не загострюючи увагу на якомусь конкретному історичному періоді або на конкретній формі музикування. Власне 50–60-ті роки XX століття стали тим рубежем, коли традиційне народне інструментальне виконавство почало витіснятися класичним інструментарієм, а то й електронними формами передачі музичної інформації.

Мета статті – висвітлити традиційні ансамблеві форми музикування, що здавна зберігалися в районі Західного Поділля у 50–60-их роках XX століття та зробити аналіз участі кожного інструмента у складах інструментальних капел.

50-60-ті роки XX століття в Західному Поділлі були тим рубежем, який відділяв традиційне народне інструментальне виконавство від новаторського (напливового), тобто з того часу, коли інтенсивно розпочалося його витіснення та заміна новими формами музикування. Адже традиційний інструментарій почав виходити з уживання, а замість нього

використовувався інший – класичний (напливовий). Треба зауважити, що географія витіснення традиційних форм музикування в досліджуваному районі була нерівномірною. Насамперед виходили з виконавської практики троїсті музики (скрипка, цимбали й басоля), що були найпоширенішою формою музикування в південних районах Західного Поділля до Другої світової війни (про що неодноразово стверджують місцеві інформанти-старожили, з якими доводилося нам спілкуватися під час фольклорних експедицій). Вони часто повідомляли, що найпоширенішою формою музикування в їхній місцевості була весільна інструментальна капела, що складалася з трьох інструментів (скрипки, цимбалів та басолі (до речі, вона найбільше шанувалася місцевими жителями). Така інструментальна капела як форма музикування постійно запрошувалася на весілля та інші поважні заботи, які відбувалися переважно після закінчення великих та малих постів – на Йордан, Провідну неділю, Трійцю, Івана Купала тощо.

У Західному Поділлі, як зазначають місцеві старожили, найпоширенішою формою музикування серед інструментальних ансамблів була капела, до складу якої входили скрипка, цимбали й триструнний бас (басоля; в деяких місцевостях досліджуваного району, зокрема в центральних, її ще називали баском). Відповідно до назви інструментів називали й музикантів: скрипністий, цимбалістий, басістий [3, с. 44]. Ударні інструменти до складу весільних капел в означений період рідко входили (до речі, ця традиція набула поширення лише в 60-их роках ХХ століття).

Кожен з інструментів, що входив до складу весільних капел, відповідно виконував свою функцію.

Найголовнішим інструментом була скрипка. Вона зазвичай відтворювала мелодію. Гра на скрипці надавала особливого колориту в ансамблі. Відомі подільські музиканти-«скрипкари» володіли високою технікою гри на цьому інструменті. «Вони вдаються до орнаментики – форшлагів, мордентів, дрібних прохідних та допоміжних нот, застосовують гармонічні фігурації...» [2, с. 246–247]. Місцеві весільні музиканти часто відтворювали глісандуючі елементи, що наслідували звуки різних тварин чи явищ природи, могли до невпізнання збагатити інструментальний колорит різними форшлагами, мордентами та тремоло. Скрипка могла сама в крайньому випадку відіграти будь-яку забаву, навіть і весілля. У таких випадках до неї долучався бубон, або інспірувалася гра на столі чи шафі, що імітувало гру на бубні, й таким чином відбувалася ансамблева гра.

Цимбали у весільній капелі або в інших ансамблевих складах переважно утримували гармонічний фон. Це вказує на те, що вони були переважно ансамблевим інструментом. Лише окремі високопрофесійні народні музиканти часто дублювали мелодію й таким чином розширювали спектр своєї сольної функції. У такого роду капелах цимбалісти часто функціонально мінялися зі «скрипкарями», передаючи одні одним ведення основної мелодії. У таких ансамблях звукова палітра збагачувалася тембрально і фактурно, що надавало ансамблістам високомистецької гри. Прикладом такого роду ансамблю була весільна капела зі с. Скородинці Чортківського району Тернопільської області у 50-60-их роках ХХ століття. У цій капелі, як згадує відомий український фольклорист-етномузикознавець С. Стельмащук, гідно могли позмагатися в грі музиканти-віртуози двоюрідні брати Андрій та Іван Савицькі [3, с. 68].

Цимбали як інструмент були обов'язковою складовою у весільних капелах. При відсутності цього інструмента весільні гості вважали саме весілля бідним, а господаря – скупим та неповажним. Через те музиканти-цимбалісти користувалися великим авторитетом серед сільського населення.

Найсуттєвішим елементом у подільському стилі гри на цимбалах була рівнозначність функцій обох рук. При відсутності глушників (педалей) до виконуваної мелодії створювався своєрідний «гармонічний фон», що забезпечував масивність звучання інструмента. Це суттєво відрізняло гру традиційних західноподільських цимбалістів від гри на академічних цимбалах з глушниками. Треба зауважити, що західноподільські традиційні народні цимбали відзначаються дзвінким «блискучим» звуком, особливо завдяки натягнутим мосяжно-сталевим струнам. Як зауважують місцеві музиканти-цимбалісти, теперішні сталеві струни того ефекту і

сили звука не дають. «Близька за звучанням до західноподільських цимбалів – «королева» українського інструментарію – бандура» [3, с. 71].

Бас (басоля, басок) під час ансамблевої гри виконували подвійну функцію: відтворювали метро-ритмічний малюнок та основні гармонічні функції – переважно I, IV, V. Якщо твір укладався у дводольний та чотиридольний метр, то бас (басоля, басок) відтворював кожну із долей такту, а якщо у тридольний, то цей інструмент підкреслював лише першу (спорадично могли відтворюватися й типові басові ходи – від V вгору до I та від I вгору до IV). Такого роду мелодичний басовий рух «розцвічував» гармонічні функції і робив їх більш рухомими та різноманітними.

Найповажнішою ансамблевою формою весільної капели був подвійний її склад. Він використовувався лише на весіллі під час походу гостей із молодими до шлюбу та повернення з нього (це об'єднання творили музиканти молодої та молодого, йдучи до шлюбу та виконуючи весільні марші). У такому разі мелодії двох скрипок звучали одногосом або двогосом, цимбали створювали звучний гармонічний фон, а два басы або басоли поділяли між собою функції таким чином, що один із них виконував сильні долі, а інший – слабкі на рівні примового або квінтового співвідношення. Таке звучання приносило особливий колорит та ефект і привертало увагу багатьох односельчан, які виходили не тільки привітати молодих, але й послухати гру двох спарених капел.

Репертуар весільних музик Західного Поділля у 50-60-их роках ХХ століття в основному складали танці західноукраїнського регіону та суміжних з ним іншоетнічних земель – Польщі, Чехії, Словаччини, Австрії. Це були переважно коломийки, козацькі, аркани, каперуші, трамболянки, василихи, швещі, чабани, а також іншоетнічні напливові танці – польки, вальси, фокстроти, краков'яки, танго. Крім цього, весільні музиканти супроводжували або окремо виконували фрагменти весільних обрядів, що пов'язані з головними складовими весілля – з накладанням на голову молодої весільного вінка, впровадженням молодих до шлюбу, даруванням молодої та накладанням їй на голову хустки (у давніший період – рантуха).

Цікавою формою ансамблевого музикування є гра весільних віватів (у південних місцевостях Західного Поділля їх ще називають ладканнями). Коли розпочинався обряд дарування молодої, то музиканти починали грати одну з мелодій весільного вівата (ладкання), що було своєрідним знаком початку дарування молодих. Опісля мама, тато, брати і сестри підходили до столу молодих і дарували гроші, а весільні свашки чи будь-хто з весільних гостей співали їм вівати. Після кожного вівата музиканти виконували перегру цієї мелодії, на яку виконувався віват, спонукаючи ще до співу інших присутніх. Коли підходили до молодої інші родичі, то музиканти знову розпочинали перегру тією самою мелодією або іншою. Таким чином гра весільних віватів тривала до кінця дарування молодих. Отже, гра весільними музикантами віватів – це було свого роду сакральне дійство (без нього не могло відбуватися дарування молодих), що ініціювало щастя й добробут молодої пари в майбутньому подружньому житті. Крім обряду дарування молодих, весільні музиканти були обов'язковою складовою й інших обрядів – прощання молодої з подружками та накладання молодій на голову хустки. Під час весілля обрядова музика виконувалася й в інших місцях. Незважаючи на це, вона переважно базувалася на мелодіях типових ладканок. Найпоширенішою серед них була доволі відома в досліджуваній місцевості весільна мелодія «Горіла сосна, палала».

Окрему групу весільної обрядової музики становили марші, які не мали спеціальних назв, а виконувалися переважно для привітання гостей та при переході молодих до шлюбу. У Західному Поділлі найчастіше виконувалися весільні марші на мелодії популярних в Галичині стрілецьких пісень «Ми – гайдамаки», «Гей, там на горі Січ іде», «За Україну», «Гей нум, браття, всі до зброї» тощо. До речі, ці марші виконувалися в період тоталітарного комуністичного режиму, коли стрілецькі пісні були під строгою заборонаю, тому вони часто звучали без словесних текстів, а мелодії цих маршів для комуністичних церберів були невідомі, тому й не викликали підозри.

Традиції українських народних весільних капел в Західному Поділлі останнім часом відсутні (хоча відбуваються спроби їхнього відродження: крім електронних інструментів весільні музиканти часто використовують акустичні – сопілку, скрипку, бубон тощо). Це

безпосередньо пов'язано з відходом їхніх автентичних носіїв. Сьогодні відбуваються намагання використовувати фольклоризовані (реставраційні) підходи, через що не завжди зберігаються давні традиції музикування, а нав'язуються аматорські (самодіяльні).

У 50–60-их роках ХХ століття поряд із традиційними народними інструментами – скрипкою, цимбалами та басолею – використовувалися у весільних інструментальних капелах напливові (академічні) інструменти – кларнет (по місцевому – клярник), флейта (по місцевому – флет), труба (по місцевому – трубка, корнет), великий та малий барабани з тарілками та ксилофонами. Про це зазначає й дослідник традиційної народної інструментальної музики, етноорганолог Б. Водяний: «З 50-х років ХХ століття розпочинається період, який вносить інтенсивні зміни у склад традиційних ансамблів. По мірі того, наскільки втрачають своє значення традиційні інструменти і переважають сучасні (баян, акордеон, саксофон, гітари та ін.), настільки швидко руйнується всяка регіональна самобутність і специфіка народноінструментального стилю» [1, с. 46].

Треба зауважити, що напливові інструменти в основному дублювали основну мелодію або терцієво її дублювали, а також тембрально збагачували загальне звучання ансамблю. У деяких західноподільських інструментальних весільних капелах, зокрема у весільній капелі з с. Настасів Тернопільського району Тернопільської області, кларнет і флейта дублювали мелодію в терцію (флейта відтворювала перший голос, а кларнет – другий). Такого роду музикування на дерев'яних духових інструментах в настасівській весільній капелі було властиве лише для творів, що виконувалися в повільних та помірних темпах. Коли виконувалися жваві, а то й швидкі твори, то кларнет та флейта часто використовували асоціативні звукові ефекти: кларнет наслідував тьохкання солов'я, кукурікання півня, або відтворював слабкі долі в тактах; флейта часто відтворювала тремоло, пасажі чи педалізовані мелодичні ходи. Але це було властиве лише для висококласних народних музикантів з великим виконавським досвідом.

У настасівській інструментальній капелі у 50-60-их роках ХХ століття використовувався цілий набір ударних інструментів, на яких грав один музикант<sup>1</sup> – великий та малий барабани, тарілка та малий дерев'яний ксилофон, що був прикріплений до верхньої частини великого барабана. Такий комплекс ударних інструментів надзвичайно збагачував тембральну палітру ансамблю, робив його привабливим як для слухачів, так і для інших музикантів.

Отже, традиційне народне інструментальне виконавство Західного Поділля у 50–60-ті роки ХХ століття було переломним в ансамблевих формах: традиційні народні інструменти – скрипка, цимбали й басоля – активно виходили з ужитку, а їхнє місце займали напливові академічні інструменти – кларнет, флейта, труба, саксофон, малий та великий барабани. Це спричинило відхід у минуле перших і закріплення в інструментальній практиці других, а в кінцевому результаті – зміну традиційного інструментарію новим – напливовим.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бодяний Б. Еволюція складу традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля / Богдан Водяний // Друга конференція дослідників народної музики червоно-руських (галицько-володимирських) земель (Львів, 27–31 березня 1991 р.). Теоретичні студії / [Упоряд. Б.Луканюк]. – Львів, 1991. – С. 43–47.
2. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих і середніх учбових закладів / А. Іваницький. – К.: Музична Україна, 1990. – 336 с.
3. Стельмашук С. Троїста музика Західного Поділля (на матеріалі с. Скородинці Чортківського району Тернопільської області) / С. Стельмашук // Традиційна народна музика Західного Поділля / [Ред.-упоряд.: О.Смоляк, В.Коваль]. – Тернопіль: Астон, 2004.

---

<sup>1</sup> На ударних інструментах у настасівській весільній капелі в цей час грав місцевий житель, талановитий музикант Богдан Білий.