

Вікторія Ярмола
(Рівне)

ТАНЦЮВАЛЬНІ ЖАНРИ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ РІВНЕНСЬКО-ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ

На основі численних експедиційно-польових записів, зібраних переважно особисто автором цієї статті протягом 2000–2008 років, у поліському скрипковому репертуарі визначено кілька жанрових груп. Танцювальні жанри умовно поділено на обрядові й необрядові. Обрядовий репертуар представлений двома весільними ритуальними танцями – «пахода» та танець батька й матері молодої. З-поміж необрядових творів вирізняються питомі (які у свою чергу поділяються на локальні й загальнонаціональні) та напливові. Серед питомих локальних танців головне місце займають «крутаки», а також «гречка», «терниця», «молодичник», «чумак», «подушечки», «бура». Питомі загальнонаціональні танці репрезентують козаки, гопакі, польки та вальси. Група напливових представлена творами міграційного походження.

Ключові слова: Полісся, скрипкова музика, жанр, танець, репертуар.

Based on the numerous field records collected by the article's author par excellence on his own through 2000–2008, there is a detection of a few genre groups in the Polissia violin repertoire. The dance genres are divided for convenience into ritual and non-ritual ones. The ritual repertoire is represented by the two wedding ritual dances – pakhoda and a bride's father and mother dance. Amidst the non-ritual dances one can distinguish two species: native (by-turn divisible into local and nation-wide) and imported. Among the native local dances the krutaky ranks as principal one, as well as hrechka, ternytsia, molodychnyk, chumak, podushechky, and bura. The kozaky, hopaky, polky and waltzes represent the native nation-wide dances. The imported dances group is formed by the production of migratory provenance.

Keywords: Polissya, violin music, genre, dance, repertoire.

На основании многочисленных экспедиционно-полевых записей, собранных преимущественно лично автором этой статьи на протяжении 2000–2008 годов, в полесском скрипичном репертуаре определено несколько жанровых групп. Танцевальные жанры условно разделено на обрядные и необрядные. Обрядный репертуар представлено двумя свадебными ритуальными танцами – «пахода» и танец отца и матери невесты. Среди необрядных произведений выделяются родные (которые в свою очередь разделяются на локальные и общенациональные) и заимствованные. Среди родных локальных танцев главное место занимают «крутаки», а также «гречка», «терниця», «молодичник», «чумак», «подушечки», «бура». Родные общенациональные танцы репрезентуют козаки, гопакі, польки и вальсы. Группу заимствованных представляют произведения миграционного происхождения.

Ключевые слова: Полесье, скрипическая музыка, жанр, танец, репертуар.

Повноцінна фіксація народної інструментальної музики та її жанрова класифікація залишаються найскладнішими й остаточно невирішеними проблемами. Причини недостатнього аналітичного осмислення проявів народної інструментальної культури – визначення її іманентних властивостей – зумовлені суттєво гірше проведеною, порівняно з пісенною традицією, збирацькою роботою, що унеможливує вироблення універсальної методики аналізу жанрів на рівні локальних традицій, а також, на відміну від систематизації музичних інструментів, тут «значно важче визначити універсальні структурні (а по-

декуди й функційні) критерії розподілу матеріалу за конкретними, однозначно трактованими предметами» [10, с. 5].

На сьогодні жанрова систематика інструментальних творів найкраще розроблена на прикладі матеріалів карпатської зони [8, с. 6; 9, с. 48–51; 23, с. 36–42; 24, с. 265–266]. Щодо поліської традиції, здійснено лише окремі спроби класифікації місцевого репертуару – на рівні визначення жанрової сітки. Виходячи з характеристик жанрово-стилістичних особливостей музики поліщуків у доробках І. Назіної та Ф. Колесси, а також фоно-, відео-, нотних матеріалів, М. Хай характеризує місцеву інструментальну музику з позиції її функ-

ційної та стильової спрямованості [24, с. 267], тим самим пристаючи на позиції Ю. Бойка. Орієнтуючись головню на пастушу культуру, М. Хай виділяє в ній чотири жанрові групи, але водночас упускає деталі танцювальної музики. Крім того, у його класифікації не знаходить місця інструментальна похідна музика (марші).

На основі експедиційно-польових матеріалів, зібраних автором упродовж 2000–2008 років, і літературних джерел у пропонованій статті здійснено жанрову класифікацію танцювального репертуару поліських скрипалів та охарактеризовано основні його жанри.

Танцювальна музика виконувалася всіма представниками народної інструментальної традиції: лірниками й кобзарями, які, окрім історично-релігійних творів, що були основою їхнього репертуару, виконували ще й розважально-танцювальні та сатиричні твори [7, с. 15–16]; музикантами пастушої культури, які головню практикували сигнальні награвання на духових інструментах [25, с. 200–227], але також інколи грали танці й пісні для себе або для інших пастухів під час відпочинку на пасовищі [22, с. 64]. Щодо ансамблевих виконавців, зокрема скрипалів, то вони грали до танців майже на всіх забавах, і саме ці твори складали найчисельнішу групу їхнього репертуару.

Загальновідомо, що всі твори «до танцю» можна умовно поділити на необрядові й обрядові. Останні в репертуарі поліських скрипалів займають незначне місце, порівняно з подільськими [14, с. 58], гуцульськими [17, с. 21; 32, с. 43], буковинськими, творами «до плясу» в різдвяних обрядах [26, с. 180–187] і весільними «карагодами» (хороводами) [3, с. 82; 14, с. 5]. У білоруській інструментальній музиці, згідно зі словами І. Назіної, танцювально-обрядову жанрову групу представляють весільні ритуальні танці молодих («Галубы вальс»), свекрухи («Середа», «Чобати»), які виконують під акомпанемент скрипки [12, с. 104].

Кілька поліських весільних обрядових танців зафіксовано ще Оскаром Кольбергом у селах Волинської області. Серед них: танець сватів (с. Туличів Турійського р-ну) [31, с. 16–17], танець батька й матері молоді [31, с. 36] та курант (*kurant*) [31, с. 43] (с. Висоцьк Любомльського р-ну). Останній виконувався під час обіду в молоді, на другий день весілля.

Свати або хорунжі зі старшим сватом танцювали один за одним з одного кінця хати до другого, при цьому на головах мали шапки. Хореографічний опис танцю сватів, записаного в с. Туличів, відсутній але доповнюється нотною транскрипцією [31, с. 16]. Виконується він тими самими дійовими особами (тільки із залученням батька й матері молоді) і за таких самих обставин, як і курант. Тому можна припустити, що ці два танці – ідентичні.

Поліський **обрядовий** танцювальний репертуар представлений двома весільними ритуальними танцями – *пахода* й *танець батька і матері молоді* «Де ж той батько».

Танець *пахода* належить до рідкісних, оскільки в інструментальній версії його зумів виконати тільки один скрипаль – М. Сергійчук із с. Велика Глуша Любешицького району. Також цей танець був записаний луцьким хореографом Миколою Полятикіним від баяністів у с. Невір того самого району та в с. Залухів Ратнівського району [13, с. 101].

За інформацією народного скрипаля М. Сергійчука й кількох місцевих жінок-інформанток, *пахода* є ритуальним весільним танцем, під час якого співачки обтанцювали музиканта, приспівуючи до його гри. Виконували *паходу* зазвичай після того, як поділили коровай у молодого. У сусідньому с. Мала Глуша цей танець, тільки під назвою *шабас*, *шибас*¹, виконувала молода з боярами під супровід музикантів наприкінці першого дня весілля, перед тим як починався обряд «Комора»².

Аналогічною була функція цього танцю і в інших селах, де робив записи М. Полятикін, який до того ж детально описав хореографічні рухи *паходи* й виконуваних до неї приспівок [13, с. 102–103]. При опрацюванні індивідуального фоноархіву М. Хая знайдено запис скрипаля М. Сергійчука в 1995 році, у якому засвідчено, що *пахода* виконувалася на початку весілля й мала ще такі назви – «пощедровицька» і «повітська». За словами жителя с. Мала Глуша, остання назва танцю походить від слова «повільна» – «повітська». На жаль, докладної інформації про етимологію цих назв танцю зафіксувати не вдалося, окрім вокальних приспівок до повітської *паходи*³ (див. *приклад № 1*).

Іншу мелодію⁴ і такий самий текст записав А. Поточняк у с. Мала Глуша (див. *приклад № 2*).

У с. Велика Глуша від співачки під супровід скрипаля М. Сергійчука записано вокальні приспівки⁵ (див. *приклад № 3*).

Отже, усім цим вищеподаним текстам властиве характерне тонічне віршування й акцентний ритм, і вони цілком можуть бути підтекстовані під зафіксовану інструментальну мелодію, хоча козачково-коломийкове трактування ритмічного рисунка в парних тактах підказує, що в її основі – музично-ритмічний рисунок, який відповідає «частушечній» структурі вірша 436₂, а саме:



На одну мелодію *паходи* могли виконуватися різні за структурою поетичні тексти, а тому її функціональну своєрідність визначити неможливо.

Зважаючи на аналіз інтонаційно-мелодичної природи й ритмічної структури, *пахода* є весільним твором приспівкового характеру, який має абсолютну схожість з піснями на зразок «Ой дай, Боже, в добрий час» і не має нічого спільного з первісними ритуальними танцями тубільців, як уважає М. Хай, мотивуючи свою думку «архаїчно-оргіастичними акцентуваннями окрім каденційно-іктових ще й емпатично зміщених часток ритмічної побудови, що ніби підкреслюють магичні “кроки” ритуальної ходи» [24, с. 363–364].

Інший ритуальний танець – *батька й матері* – відбувався на початку весілля. Інформацію про виконання цього танцю вдалося зафіксувати в с. Седлище Старовижівського району Волинської області від Василя Романчука: «Як починається тільки весілля. Ето самий початок гуляння. Ото коли вже поїли, тоді мати дозволяє усій родині піти погуляти. Тоді мати з батьком беруть калача під руку і починають саме обтанцьовувати. А музиканти підіграють оцю мелодію. А баби співають, а мати танцює з батьком. І коли закінчилась ця мелодія, то вже музиканти встають, ідуть на дорогу грати, а всі дружки починають танцювати».

За інформацією О. Кольберга, танець батька й матері виконували на змовинах, коли остаточно затверджувалася згода на шлюб [31, с. 36]. На сьогодні особливості хореографічного й музичного виконання цього танцю залишилися такими, які в середині XIX ст., за винятком словесних текстів пісень. Танець батька й матері зазвичай супроводжувала мелодія пісні лі-

тературного походження «Ой дай, Боже, в добрий час»⁶, яку написав Ю. Добриловський (1760–1825) [15, с. 75–76, 454].

Отже, можна припустити, що функційна роль цього танцю залишилася такою, якою була ще в XIX ст., але пізніше відбулося запозичення нової мелодії. Схожий ритуальний танець батька й матері існував у весільній обрядовості білорусів під назвою *навольны* [9, с. 314; 31, с. 101], у поляків – *rogolniak* [19, с. 70].

Обрядові танці, порівняно з необрядовими, становлять дуже незначну частину танцювального репертуару музикантів і згадуються ними вкрай рідко.

Увесь **необрядовий** танцювальний репертуар поліських скрипалів можна поділити на *питомі*, які у свою чергу поділяються на локальні й загальнонаціональні, і *напливові*⁷ твори. Таку саму диференціацію необрядових танців Західного Полісся, з урахуванням хронологічного порядку їх постання, розробляє Ірина Федун [22, с. 65].

Першу жанрову групу – **питомі локальні танці** – у досліджуваному регіоні представляють переважно «крутаки». *Крутак* (*крутяк, крутачок, крутях, кружок*⁸) – є суто поліським танцем, географічна локалізація якого обмежується Волинським Поліссям (Ратнівський, Камінь-Каширський та Любешівський р-ни). На території Рівненщини крутак узагалі не побутовував⁹, але все-таки зафіксовано інформацію про його існування під назвою «танець» від Івана Кньовця в с. Більська Воля Володимирецького району [22, с. 67]: «Крутак – це ето танець... Пувашому я пойняв, шо ето крутак. А по нашому – “танець” називався». На основі описаних скрипалем хореографічних рухів можна припустити, що цей танець дійсно був спорідненим із крутаком.

Схожі назви крутака трапляються в Білорусі – *крутуха, крутель, круцелькі* [27, с. 274], *круцёлка*; у Словаччині – *kruta, krucena, krvtivõ tance* [28, с. 26–36]. У білорусів *крутаком* (*крутухою*) називали відомі народні танці – *лявоніху* і *мяцеліцу* [4, с. 478; 30, с. 426]. Усі ці назви пов'язуються з найхарактернішими рухами – обертання «млином», перекручування пар з обміном партнерів, кругові танці парами спочатку в одному, а потім у зворотному напрямках [5, с. 478]. Зі слів І. Федун відомо, що поліський крутак у

с. Тур Ратнівського району Волинської області називався ще *солоха* або *капуста* [22, с. 68].

Поліські крутаки належать до парних (мішаних) танців, у яких танцівники рухаються кругом в одному напрямку, обмінюючись при цьому партнерами. Цікавий факт побутування цього танцю як суто жіночого зафіксовано авторкою статті в с. Хотешів Ратнівського району Волинської області від скрипаля Федора Козака:

Опитувач: [далі – О.] *А крутака грали?*

Інформант: [далі – І.] *Обізательньо, то – для жінок.*

О.: *Крутак був тільки для жінок?*

І.: *Вони співали, танцювали – це очень скоро треба, круто.*

О.: *Це по парах чи по колу?*

І.: *По парах.*

Художній опис хореографічних рухів цього танцю наявний в оповіданні Лесі Українки «Приязнь», у якому описано його виконання: «...витинали “крутяха” пара молоденьких дівчат, побравшись попід руки, і трійко – хлопець з двома дівчатами... Матрона вхопила Ярину під руку і полетіла з нею в танець, сипнувши, навперебій музиці, веселою танцюристою пісню...» [20, с. 97].

Виконання крутака тільки трьома танцюристами часто трапляється на території Білорусі. Його регіональні варіанти включають кроки по колу, перехід до інших партнерів і крутіння під рукою [27, с. 274]. Інформація про танцювання крутака втриьох (згаданий вище «Танець») зафіксовано в с. Більська Воля: «Трое людей – хлопців і дівчата – утриьох танцюють “крутак” той... Берутса втриьох, і так грає, і кружка втриьох ходять. “Крутак” бистрий був» [22, с. 67].

Музичний супровід до крутака міг бути як суто інструментальним, так і вокально-інструментальним, а за ритмом – дво- і тридольним. Танцювальні приспівки на мелодію тридольного крутака в 1969 році були зафіксовані луцьким фольклористом О. Ощуркевичем від останнього західнополіського лірника Івана Власюка [7, с. 85, 114] (див. *приклад № 4*).

Окрім того, приспівки до крутака з такою самою віршовою структурою було записано в с. Ставище Камінь-Каширського району Волинської області від скрипаля А. Цимбалюка (див. *приклад № 5*).

Ця вокальна партія цілком суміщається з місцевою інструментальною версією крутака (див. *приклад № 6*).

Вокальне супроводження цього танцю є характерним і для білоруської музичної традиції [27, с. 274].

Крутак, як правило, виконується у швидких темпах – незалежно чи в розмірі $\frac{3}{4}$, чи $\frac{2}{4}$, а в с. Нуйно Камінь-Каширського району, за свідченнями народного скрипаля Артема Цимбалюка, його танцювали в помірному темпі: «Там в Нуйно так танцювали: бере дівчину під руку і не танцює, а просто так ходить. Потім на другу руку, то так легше танцювати, чим крутитися»¹⁰.

Можна припустити, що крутаки, які виконувалися під приспівки з віршовою структурою 66² та мали тридольний розмір¹¹, – давнішого походження й виявляють споріднення із групою хороводів. Дводольні ж розміри в крутаках, очевидно, стали переважати із часу поширення на Поліссі польки, унаслідок чого, зрештою, сьогодні нерідко ці два жанри ототожнюються. Окрім того, зафіксовані крутаки зі змінними розмірами – заміна тридольної схеми на дводольну.

У репертуарі поліських скрипалів визначається ще група локальних танців, що має свої відповідники з такими самими назвами поміж місцевими піснями: *гречка, терниця, молодичник, чумак, подушечки*. Очевидно, що такі танці мають відносно недавню історію, порівняно з крутаками, та обмежуються у своєму ареалі саме поліською зоною, тому їх не можна зарахувати до «загальнонаціональних».

Танець *гречка*, за словами А. Гуменюка, є жіночим [21, с. 154], який був створений трудівниками колгоспних ланів у с. Селище Сарненського району Рівненської області і в основі його тематики нібито була відображена щаслива праця радянських людей [21, с. 15]. Проте ця інформація є помилковою, оскільки побутування танцю «гречка» в регіоні Волинського Полісся зафіксовано значно раніше. На художньому рівні його описала Леся Українка в оповіданні «Приязнь» [20, с. 98]. Виконувався танець по колу, у середині якого танцювали мішані пари під притупування десятків ніг у лад музики. Потім коло розривалося, випускаючи одні пари і приймаючи інші. Як і попередні танці, цей супроводжувався приспівками.

Зафіксований авторкою танець «гречка» – також вокального походження, на що вказує куплетна форма твору. А інший його варіант, записаний хореографом П. Григор'євим від танцювального колективу в с. Селище Сарненського району Рівненської області, виконувався в простій тричастинній формі (АВА) з квадратною будовою, що вказує на інструментальну природу твору [21, с. 160–161]. Та, зважаючи на вищеописане походження танцю «гречка», можна констатувати, що він зазнав своїх інноваційних змін, спричинених конкретними історико-культурними подіями.

Щодо танцю *чумак*, то його «водили» «поважно, по троє против одного»¹². Цей танець був зафіксований у двох варіантах О. Кольбергом. Один з них – «Чумак бердичівський» – записаний на Ковельщині, подається дослідником з розгорненим поетичним текстом і мелодичною будовою фраз АВВ [30, с. 319–320]. За словами А. Гуменюка, «чумак» слід розглядати серед сюжетних танців гопакової групи, у яких використовуються хореографічні рухи, фігури та мелодії, властиві іншим танцювальним жанрам. І саме другий варіант записаного О. Кольбергом танцю [31, с. 314] цілком відповідає гопаку.

Ще один локальний танець, який виконували як на весіллі, так і під час інших гулянь, іменувався за ключовим словом *подушечки*. Танцювали його жінки й чоловіки, які, побравшись за руки, ходили колом. Потім жінки йшли в середину й формували внутрішнє коло. Коли закінчувалася мелодія усі ставали на коліна, обіймалися й цілувалися. Потім те саме повторювалося, тільки вже внутрішнє коло створювали чоловіки¹³. В описі О. Кольберга зазначено, що у весільному обряді другої половини ХІХ ст. «подушечки» виконувалися під вокальні приспівки із супроводом скрипки, коли молода сиділа на возі [30, с. 153].

У білоруському варіанті цього танцю («падушачка») у середині кола танцювала одна дівчина-солістка, яка при останніх словах пісні цілувалася з вибраним нею хлопцем і ставала в коло [27, с. 376]. На території Польщі танець мав таку саму назву («*podusieczka*») [33, с. 168].

Ще одним питомим танцем є *бура* (за твердженнями інформантів, від слова «бура»), зафіксований І. Федун у Володимирецькому районі. За словами місцевого

інформанта, це є танець-тріо, що виконується трійками танцюристів, які бралися за руки й під мелодію танцю бігли з одного кінця хати чи подвір'я в інший, а потім розділялися на пари і крутилися. Той, хто не попадав у пари, підскакував¹⁴. У с. Воронки Володимирецького району вдалося зафіксувати вокальну мелодію, яка супроводжувала цей танець (див. *приклад 7*).

Також зі слів скрипаля відомо, що «бура» – це те саме, що й «терниця». Пояснити, у чому полягає ідентичність цих творів, музикант не зміг¹⁵.

Нині дуже рідко можна зафіксувати питомі локальні танці від традиційних скрипалів. Проблема полягає у витісненні цієї групи жанрів напливовими танцями.

Другу жанрову групу – **питомі загальнонаціональні танці** – репрезентують *козаки, гопакі, польки та вальси*, які відомі на всій етнічній території України, а також на пограничних міжетнічних зонах. Щодо польок і вальсів, то вони, хоч і набули загальноєвропейського розповсюдження, мають у межах України свої самобутні локальні варіанти, тому розглядаються саме в цій групі¹⁶.

Гопак (інші назви – *гопачок, опачок*) був одним з головних танців поліської танцювально-інструментальної культури, але в сучасному поліському селі вже належить до реліктових явищ. У давнину цей танець був суто чоловічим, про що свідчить характер виконання хореографічних рухів, притаманних чоловічій вдачі, – широкі стрибки, присядки і всілякі примхливі кружляння. Основне призначення танцю полягало у змаганні між окремими танцюристами [21, с. 267].

Зі слів народних музикантів відомо, що в період другої половини ХХ ст. у виконанні гопака брали участь і жінки, а темп танцю був помірний. Усі записані на Поліссі авторкою цієї статті гопакі не відзначаються своєрідними ознаками, а за всіма характеристиками відповідають загальновідомим у масштабах України музичним зразкам.

У с. Вежиця Рокитнівського району на Рівненському Поліссі зафіксовано варіант імпровізаційного «гопачка». Інформанти виконували танець чітко, акцентуючи удари п'ятами по підлозі, позиція рук – вільна, пересування по площадці – обмежене, танець виконувався майже на місці [18, с. 100].

Найближчими до гопака за структурою та стилем виконання були два танці: *козак*, який у давнину вважався також суто чоловічим сольним або парним¹⁷, і *козачок* – новіший козацький твір, для якого характерні дещо жвавіші музичні ритми й залучення в танці жінок [29, с. 124]. Інші локальні назви – «камаринський козак»¹⁸, «розкомаровський козачок», «розкамаринская». Їхня особливість полягала в тому, що в мелодію козачка вкраплювалися мотиви відомого російського танцю «Камаринская», який також характеризувався чоловічим сольним виконанням з відповідними для козачка рухами [1, с. 208]. Інколи такі козачки контамінувалися з відомим міграційним танцем «Лявоніха». «Розкомаровські козачки» мали шестимірний музично-ритмічний період, на відміну від восьмимірних звичайних козачків.

Варіанти суто чоловічого «козака» зафіксовані на Рівненському Поліссі. У с. Селець Дубровицького району танець подається з елементами стрибків, присядок, «ходіння вверх ногами». Характер виконання – запальний та веселий, присядки – різноманітні, але не широкі, у пересуванні на площадці простежується певний малюнок, який нагадує за формою число вісім. У с. Борове Зарічненського району кожен виконавець танцював свій імпровізаційний «козак», застосовуючи такі хореографічні елементи, як присядки і так званий мишачий хід – навприсядки тихо ходять по хаті. Об'єднувала танці лише музика [18, с. 100]. На території Рівненщини народні скрипалі називали козачок «прусте»¹⁹.

На більшості українських етнічних земель «козаки» становили значну частину репертуару [24, с. 271]. На поліських теренах поширення козачків підтверджується записами фольклористів – Філарета Колесси й Казимира Мошинського, які зафіксували 21 танець, і серед них – 9 козачків.

Значно раніше в с. Висоцьк Волинської області козачок як танець у весільному обряді записав О. Кольберг. За його інформацією, на третій день весілля (вівторок), уранці, після ритуалу покриття голови молодою полотном, остання, приспівуючи, танцювала козачка з дружкою, а потім – з усіма іншими гостями²⁰.

Серед усіх поліських танцювальних творів найпопулярнішою, звичайно, була *полька* – танець, як вважається, чеського походження. Цей танець був неодмінним атри-

бутом музичної традиції та обов'язковим у репертуарі народних виконавців.

Існує дві версії появи польки на поліській території. На думку М. Хая, цей жанр поширився під час Польського повстання 1830 року [24, с. 278]. Згідно з іншою версією, полька проникла на поліські землі в 1860-х роках, коли регіон Західного Полісся заселяли чеські переселенці [6].

Після того, як танець з'явився на досліджуваній території, виникли його самобутні локальні варіанти, з певними елементами місцевої музично-танцювальної лексики. Поступово полька стала найпопулярнішим танцем²¹ як поліського, так і багатьох інших регіонів України та Європи [1, с. 211].

Музичний супровід цього танцю був як інструментальним, так і вокально-інструментальним. Деякі мелодії польок мають свої назви, що групуються за певними ознаками. Спробу класифікації польок та її різновидів, на прикладі гармошкового репертуару в межах Південної Пінщини, здійснено рівненською дослідницею Марією Бабич [2, с. 277–282]. Ця систематизація є не зовсім точною, оскільки, не зрозуміло з яких причин, різновидами польок вважаються танці, що становлять окремі жанрові групи, зокрема *крутак*, танець *подушечки*, *куяв'як*, який узагалі є тридольним танцем, *лисий* (той же *карапет*, *ту-стен*) та ін.

Польковий репертуар поліських скрипалів групується: *за назвою місцевості*, у якій вона, можливо, виникла чи з якою ідентифікується, – «датинська» (від с. Датинь), «велимецька» (від с. Велімче), «йадамівська» (від с. Адамівка), «рокитновська» (від с. Рокитне), «видричанка» (від с. Видричі), «ракитянська» (від с. Рокита), «поліська», «польська», «карилофіночка», «українська», «білоруська»; *за ім'ям, прізвищем або прізвиськом музиканта*, зокрема скрипаля, – «александрова», «синовчикова», «кубачукова», «тішкова», «гукова», «типцьова», «богельського», «синячкова»; *за характером виконання*, – «бістра», «дрібна», «січка»; *за обставинами побутування*, – «весільна», «запуска»²²; *за хореографічними рухами*, – «з присядками», «з притупами», «з підгопом», «з підскоком». Окрім полькових мелодій виразно інструментального характеру, у поліському середовищі зафіксовані

також польки, до яких приспівували, отже, на основі початкових або ключових слів пісень їм дали конкретне найменування: «Гоп-гоп, Тетяна» або ідентична – «Гоп-гоп, Канада», «Гоп-ся-сю-ся», «Ой ти, полька, невесела», «Задумав дідочок», «Катерина», «Ой ти, полька, рухля», а також за назвою, даною їй музикантом-творцем, без будь-якого зв'язку з її характером або змістом – «перша космічна», «друга космічна».

Утім, назви в польках мають досить умовне значення і служать радше для орієнтації музикантів у розвиненому репертуарі, а не для вираження характерних ознак самих творів.

За свідченнями кількох народних музикантів, під час гри крутака або інших швидких творів танцюристи часто виконували польку, унаслідок чого польками могли називати асимільовані цим жанром автохтонні твори. Тому можна припустити, що саме таким чином полька витіснила або ж замінила давні народні танці у скрипковому репертуарі, зокрема дводольні крутаки.

Поряд з полькою не менш значиме місце в репертуарі народних скрипалів належить вальсам (локальні назви – *валець*, *вальчик*, *валець*). На початку ХХ ст. цей жанр міцно вкорінився на Західній Україні, став улюбленим танцем і невід'ємною частиною репертуару скрипалів [11, с. 162; 33, с. 169, 201]. Кожен з них міг заграсти декілька варіантів вальсу.

У досліджуваному регіоні побутують вальси переважно вокального походження, зокрема популярні авторські пісні у відповідному ритмі: «Златые горы», «Пісня про матір», «Волинь моя», «Соловьи улетают», «Амурские волны», «Ой у вишневого саду», «Баламут». Наприкінці ХХ ст., за словами інформантів, вальси виконувалися навіть під час весільного обряду, коли молодій пов'язували голову хусткою – «Ой коси, коси, ви мої», «Горіла сосна, палала».

Усі вищезгадані танці, крім вальсів авторського походження, можна зарахувати до групи традиційних творів Рівненсько-Волинського Полісся, якщо не за питомим походженням, то принаймні за своєю узвичаєністю. Інші танцювальні мелодії, які належать до скрипкового поліського репертуару, мають виразно напливовий характер і відзначаються переважно новішим походженням.

Становлення й розвиток танцювальної музики безпосередньо залежало від географічного положення поліського регіону, що, урешті-решт, позначилося на формуванні локальних стильових особливостей. До того ж танцювальна традиція досліджуваних теренів зазнала помітних інокультурних впливів через заселення цієї території національними меншинами, зокрема євреями (ХІІ–ХІІІ ст.), циганами (ХІV ст.), поляками (ХVІ ст.) [16, с. 140–141].

Напливові твори, які переважно були традиційними танцями сусідніх з Україною країн, становлять цілком відокремлену стильову групу як у поліській, так і загалом в українській інструментально-танцювальній музиці. Значну частину міграційних творів у репертуарі поліських скрипалів займають російські танці – *частушки*, *камарінская*, *на реченьку*, *коробочка*, *бариня*, *сємьоновна*, білоруські – *лявоніха* («талінб»²³), *крижачок*, *троян*. До цієї самої жанрової групи належать польські *обереки* (*оберок*, *оберечок*, *берок*), які на Рівненському Поліссі розрізнялися за стилем виконання – *оберек поважний*, *оберек з підскоком*, а також *краков'яки*²⁴, рідше – *куяв'яки*²⁵, австро-німецького походження *вальс*, іспано-кубинського – *танго*, американського – *фокстрот*²⁶, *шиммі* (*шима*), *ту-степ*, від якого походить танець *карапет* (*карапед*, *лиси[й]*), іспанського – *па-д'Іспан* (*подіспан*, *падіспанець*, *подеспанець*, *падеспань*), французького – *кадриль*.

Оскільки вже у ХІІ–ХІІІ ст. на території Полісся існували поселення євреїв, то танці цього народу можна вважати одними з найдавніших серед напливових, а саме: *шур*, *хайм та бейлах* (останні два зафіксовані тільки в одиничних варіантах) [22, с. 71], та найбільшої популярності набули *ой-ра* (*ор'я*) і *сім-сорок*.

Щодо співвідношення автохтонних і напливових творів у репертуарі народних скрипалів та традиційних сільських капелах на Поліссі, то їх пропорції – неоднакові. Частка питомих локальних, як інструментальних, так і вокально-інструментальних, творів значно менша, ніж загальнонаціональних і напливових. Такий факт свідчить про зміну смаків у середовищі, що спричинено передусім зовнішніми іншоетнічними впливами й заміною складних творів простішими для виконання.

Приклад № 1

$\text{♩} = 120$



1. Ой от_ да_ ла ме_ не ма_ ти от_ да_ ла й от_ да_ ла
Як зе_ ле_ ну ко_ но_ пель_ ку в ка_ лю_ жу втоп_ та_ ла

2. Хіба тобі, моя мамо, так неміло жити,
Як зеленій конопельці в калюжині гнити.

Приклад № 2

$\text{♩} = 114$



1. Ой по_ жи_ ну се_ ві во_ ли й до ка_ на_ ви й до во_ ди
Ой по_ чо_ му й спо_ мі_ на_ ти сво_ ї лі_ та мо_ ло_ ди

2. Чи по тому спомінати, що мати ни біла,
Чи по тому спомінати, що хлопців любила.

Приклад № 3

♩ = 120

Спів

2. Мой мі_ льо_ но_ чок ду_ рак лю_ біт де_ вок лю_ біт баб

Скрипка

ой я йо_ му га_ ва_ ру лю_ би ба_ бу_ шку ма_ ю

4. Сі_ ру_ та сі_ ру_ та біз ут_ ца без ма_ те_ рі

3 3

Ой у_ се я сі_ ру_ та гу_ ля_ ю без сім_ па_ ті_ ї

Приклад № 4

♩ = 120

Спів

Зе_ ле_ на ду_ б/ш_ ро_ ва бо_ дай ти зго_ рі_ ла Як я во_ ли пас_ ла го_ лов_ ка бо_ лі_ ла

Ліра

Приклад № 5

$\text{♩} = 102$



1. Ой ба_ чив ба_ чив як ти во_ ли гна_ ла Хо_ тів за_ че_ пи_ ти тай ма_ ти сто_ я_ ла



2. Бу_ ло не пи_ та_ ти що сто_ я_ ла ма_ ти Бу_ ло за_ че_ пи_ ти тай по_ го_ во_ ри_ ти

Приклад № 6

$\text{♩} = 150$



1. Ой ба_ чив ба_ чив як ти во_ ли гна_ ла Хо_ тів за_ че_ пи_ ти тай ма_ ти сто_ я_ ла



2. Бу_ ло не пи_ та_ ти що сто_ я_ ла ма_ ти Бу_ ло за_ че_ пи_ ти тай по_ го_ во_ ри_ ти

Приклад № 7

$\text{♩} = 84$



2. Ку_ пив Ва_ сіль Ва_ си_ ли_ сі зе_ ле_ ну спуд_ ни_ що Сю_ да ту_ да по_ вер_ ну_ ся зе_ ле_ на спуд_ ни_ ця

Література

1. *Афанасьєва А.* Краткий терминологический словарь / А. Афанасьєва, А. Соколов-Каминский // Народный танец. Проблемы изучения : сборник научных трудов. – СПб., 1991. – С. 207–215.
2. *Бабич М.* Полька та її різновиди в інструментальній традиції гармоністів Південної Пінщини / М. Бабич // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне : Перспектива, 2006. – [Вип. VII]. – С. 277–282.
3. *Водяний Б.* Народна інструментальна музика Західного Поділля в автентичному середовищі у період XIX – поч. XX ст. / Б. Водяний // Наукові записки. – Т., 2001. – № 2 (7). – С. 79–84.
4. *Водяний Б.* Народні музичні інструменти в традиційній культурі Західного Поділля / Б. Водяний // Традиційна народна музична культура Західного Поділля : збірник статей і матеріалів. – Т. : Астон, 2001. – С. 55–66.
5. Восточно-славянский фольклор : словарь научной и народной терминологии / [редколл. : К. П. Кабашников (отв. ред.) и др.]. – Минск : Наука и техника, 1993. – 478 с.
6. *Гофман І.* Чехи на Волині: основні відомості / І. Гофман. – Прага, 1998. – 32 с.
7. Лірницькі пісні з Полісся / [ред. : О. Ошуркевич, Ю. Рибак]. – Рівне, 2002. – 137 с.
8. *Луканюк Б.* Музичні жанри та форми питомиї народновокальної творчості бойків (спроба типології) / Б. Луканюк, М. Мишанич // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Турка, 1992. – С. 6–9.
9. *Мацієвська В.* Виконавські особливості гуцульської весільної пісні / В. Мацієвська // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К., 1995. – С. 48–51.
10. *Мацієвський І.* Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці / І. Мацієвський. – Л. : ПНДЛМЕ ВМІ, 2000. – 26 с.
11. *Нагачевський А.* Побутові танці канадських українців. – К. : Родовід, 2001. – 189 с.
12. *Назина И.* Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные / И. Назина. – Минск : Наука и техника, 1982. – 119 с.
13. Народні танці Волині і Волинського Полісся у записах Миколи Полятикіна. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005.
14. *Нярба Р.* Традиційна скрипкова музика західноподільського Подністров'я : магістерська робота / Р. Нярба. – Л., 2005. – 80 с.
15. Пісні літературного походження. – К. : Наукова думка, 1978. – 495 с.
16. Полесье. Материальная культура / [В. Бондарчик и др. ; редколл. : В. Бондарчик, Р. Кирчив (отв. редакторы) и др. – К. : Наукова думка, 1988. – 448 с.
17. *Сабан Л.* Спроба етнографічної жанрової класифікації гуцульських танців / Л. Сабан // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель : програма і тези наукових повідомлень. – Л., 1990. – С. 20–23.
18. *Самохвалова А.* Формування виконавських традицій танців «Гопак» та «Козачок» на території Рівненського Полісся / А. Самохвалова // Поліссезнавство : наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. – Рівне : Волинські обереги, 2005. – С. 95–103.
19. *Стеньшевский Я.* Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции / Я. Стеньшевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. статей и материалов : в 2 ч. – М. : Советский композитор, 1988. – Ч. 2. – С. 48–76.
20. *Леся Українка.* Твори : оповідання, статті, листи : у 4 т. / Леся Українка. – К. : Дніпро, 1982. – Т. 4. – 483 с.
21. Українські народні танці / [упоряд. і заг. ред. А. Гуменюк]. – К. : АН УРСР, 1962. – 360 с.
22. *Федун І.* Інноваційні процеси в необрядових танцях Західного Полісся / І. Федун // Етномузика : збірка статей та матеріалів на честь ювілею Івана Франка / упоряд. Б. Луканюк. – Л., 2007. – Чис. 2. – С. 62–73.
23. *Хай М.* Музика Бойківщини / М. Хай. – К. : Родовід, 2002. – 303 с.
24. *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців (Фольклорна традиція) / М. Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.
25. *Хай М.* Українська інструментальна музика пастушої культури / М. Хай // Етнокультурна спадщина Полісся / упоряд. В. Ковальчук. – Рівне : Перспектива, 2006. – [Вип. VII]. – С. 200–227.
26. *Шухевич В.* Гуцульщина. – Л., 1901. – Ч. 4.
27. Этнография Беларуси : энциклопедия. – Минск : Беларуская савецкая энциклопедия, 1989. – С. 575.
28. *Důžek S.* Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20 storočia / S. Důžek, B. Garaj. – Bratislava, 2001.
29. *Harasymczuk R.* Tańce huculskie / R. Harasymczuk. – Lwów, 1939. – 303 s.
30. *Kolberg O.* Białoruś-Polesie / redaktor A. Skrukwa ; z rękopisów opracowali S. Kaspercak, A. Pawlak / O. Kolberg. – Wrocław ; Poznań, 1968. – 571 s.
31. *Kolberg O.* Wołyń: obrzędy, melodii, pieśni / z brulionów pośmiertnych przy współudziale S. Fiszera i F. Szopskiego wydał

F. Tretiak / O. Kolberg. – Wrocław ; Poznań, 1964. – 451 s.

32. *Mierczyński S.* Muzyka Huculszczyzny / przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Stęszewski / Stanisław Mierczyński. – Kraków : PWM, 1965. – 200 s.

33. *Novak T.* Tradycje muzyczne społeczności polskiej na wileńszczyźnie. – Warszawa, 2005.

Примітки

¹ За тлумачним словником «шабас» у значенні присудкового слова – останній момент чого-небудь, що відбувається в часі; кінець або заклик закінчити щось.

² ЕК-96-00-159-08 – інвентарний шифр фольклорних матеріалів з архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка.

³ Записали 1996 року Ю. Рибак й А. Поточняк у с. Мала Глуша від місцевої жительки (паспортних даних немає). ЕК-96-00-159-08.

⁴ ЕК-96-00-159-08.

⁵ ЕК-159/9.

⁶ Зі слів скрипаля Григорія Філософа із с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл. відомо, що ця мелодія виконувалася ще й на другий день весілля – при обтанцюванні молодої, яка, прощаючись з рідним домом, танцювала перед гостями. Останні у свою чергу за це дарували їй гроші. Записала 2003 року Вікторія Ярмола.

⁷ Визначення «напливових» і «питомих» творів запропонував С. Людкевич.

⁸ Назву «кружок» було зафіксовано тільки в с. Воля Любешівська Любешівського р-ну Волинської обл. від Радіона Гарбара. Записав 1967 року Олекса Ошуркевич.

⁹ За опитуванням народних скрипалів Рівненського Полісся відомо, що вони навіть не чули такої назви.

¹⁰ Записала 2005 року Вікторія Ярмола від Артема Цимбалюка із с. Ставище Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.

¹¹ Публікації деяких варіантів мелодії див. у праці: Пісні з Волині. – К., 1970. – С. 282–283.

¹² Так охарактеризувала цей танець Леся Українка в оповіданні «Приязнь» [20, с. 98].

¹³ Записала 2005 року Вікторія Ярмола від Федора Мушика із с. Мале Морочне Заріченського р-ну Рівненської обл.

¹⁴ Детальний опис див. у праці І. Федун [22, с. 68].

¹⁵ Записала 2006 року Ірина Федун від Івана Кньовця із с. Більська Воля Володимирецького р-ну Рівненської обл. (ЕК-235/5).

¹⁶ За жанровою класифікацією М. Хая, ці твори також представляють групу автохтонних танців [24, с. 269].

¹⁷ Здебільшого виконували чоловіки парами, обличчям один до одного, пізніше танцював тільки один чоловік [11, с. 126; 29, с. 82–86].

¹⁸ Інформацію про виконання цього танцю зафіксувала І. Федун на Рівненщині [22, с. 69].

¹⁹ Записала 2004 року Вікторія Ярмола від Терентія Кулакевича із с. Блажове Рокитнівського р-ну Рівненської обл. та 2000 року від Івана Вознюка із с. Рокитне Рокитнівського р-ну Рівненської обл.

²⁰ Детальніше про обряд див. у праці О. Кольберга [31, с. 46–47].

²¹ Інформацію про польку як один з найдавніших танців зафіксовано майже в усіх селах.

²² Запуски (лок. назва – «запусти») – останній день гулянь перед Великим постом.

²³ Таку назву танцю *лявоніха* зафіксовано в с. Городище Дубровицького р-ну.

²⁴ Виконувалися без будь-яких істотних змін у хореографічній композиції та музичному матеріалі [33, с. 42].

²⁵ У с. Судче Любешівського р-ну Волинської обл. зафіксовано «Валец куяв'як» [22, с. 72].

²⁶ У с. Городище Дубровицького р-ну і с. Блажове Рокитнівського р-ну на Рівненщині – «Польський фокстрот».