

УДК 78.071:780.614.331(477.41/.42)

*Ілля Фетисов*  
(Київ)**ЛЕОНІД МАРЧУК – СКРИПАЛЬ З ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ**

У статті розглянуто творчість автентичного західнополіського скрипаля Леоніда Степановича Марчука (1941–2013), описано досвід спільного музикування з ним, досліджено його скрипкову гру – техніки правої та лівої рук. Також порушено питання щодо організації гурму<sup>1</sup> української народної танцювальної музики й висвітлено проблеми сучасного вторинного виконавства на народній скрипці.

**Ключові слова:** скрипкове виконавство, народна скрипка, гурм, Західне Полісся.

The figure of authentic violinist from Western Polissia Leonid Marchuk (1941–2013) is described in the article. Attention is paid to the experience of ensemble playing with him, style of his violin performance (technics of right and left hands). An issue concerning groove organization in Ukrainian folk dance music, problems of modern secondary execution on folk violin are also raised.

**Keywords:** violin execution, folk violin, groove, Western Polissia.

Для мене постать Леоніда Степановича Марчука (1941–2013) є особливою, з огляду на його роль у моєму формуванні як музиканта-інструменталіста й виконавця народної танцювальної музики. Щаслива можливість спілкуватися, грати та виступати з ним як виконавець на гармоні «венці» дали значно більше для розуміння принципів організації танцювальної музики, аніж багаторічне слухання та розшифровування гри народних виконавців до знайомства з Л. Марчуком. Відтак я вважаю його одним з найкращих своїх учителів.

Ті, хто знали Л. Марчука по роботі в Черкаському музичному училищі, а потім як викладача в одній з музичних шкіл м. Черкасів, здивуються, що він був автентичним скрипалем. Трудове життя Л. Марчука, після закінчення Донецької консерваторії ім. С. Прокоф'єва, було пов'язане з грою на валторні, викладанням гри на мідних духових інструментах та диригуванням духовими оркестрами. Однак за всім цим ховалася колосальна людська трагедія – палке бажання стати професійним скрипалем і неможливість здійснення цього бажання через отриману травму. Саме ця перешкода зберегла в Леонідові Степановичі навички гри на народній скрипці, отримані від свого дядька Пилипа – традиційного скрипаля.

Л. Марчук навіть не міг згадати, коли він уперше взяв у руки скрипку. «Я народився зі скрипкою», – жартома казав він про себе. Однак сталося це, перше знайомство з інструментом, у дядьковій хаті (у рідному с. Бірки Любомльського р-ну Волинської обл.). Уже в 11 років дядько брав його грати на весіллі, де Леонід грав партію 2-ї скрипки (локальне – «втура»). Коли досяг повноліття, – уже мав власну капелу, в якій грав партію 1-ї скрипки. У 17 років Л. Марчук розпочав працювати шахтарем на шахті в Нововолинську. (Надзвичайно важка праця в небезпечних умовах.) Якимось Леонід Степанович ледве не загинув, коли опинився на шляху вагонетки, вантаженої вугіллям, яка відірвалася і безконтрольно летіла по нахиленій поверхні. На шахті він отримав серйозну травму лівої руки – вивих плечового суглоба, через що не міг тримати скрипку прямо, а притуляв лікоть до тулуба. Проте це не заважало грати, тому скрипаль вирішив здійснити свою давню мрію – учитися грати на скрипці професійно: у 20-річному віці він подав документи на вступ до класу скрипки Луцького музичного училища. Леонід Степанович згадував, як ніяково йому було серед інших абітурієнтів, значно менших за віком. Ще оригінальнішим був спосіб, яким Л. Марчук готувався до вступу, адже нотної грамоти він не знав і не міг вивчити програмні твори

з нот. Для цього він найняв хлопця-цигана, який уже навчався в училищі, і той йому грав необхідні твори з нот, а Л. Марчук одразу завчав їх напам'ять. Так був вивчений навіть один з каприсів Паганіні. Однак на іспиті викладач був безапеляційним: побачивши чорні, після шахти, руки й короткі пальці абітурієнта (Леонід Степанович неодноразово дивувався з того, що йому вдається грати на скрипці такими короткими пальцями), сказав: «З такими руками на скрипці не грають». Водночас, врахувавши музичні здібності Л. Марчука, його зарахували на навчання до музучилища, проте до класу валторни. Попри такий вердикт, Л. Марчук не полишав надії перевестися до класу скрипки: він домовився з вчителем про приватні заняття і годинами грав на улюбленому інструменті. Одного разу, прийшовши на заняття, він узяв у руки інструмент і не зміг зіграти жодної ноти – пальці не слухалися його. Це був вирок на все життя – він настільки сильно переграв руку, що будь-яка потім спроба відновити гру на скрипці була поєднана із сильним болем у лівій руці. Це поклато хрест на будь-яку подальшу гру на скрипці, яка була закинута, за непотрібністю, на довгі 50 років.

Те, що трапилося далі, неможливо оцінити інакше, як з позиції дива, яке відбулося в його і моєму житті. Якось, почувши з радіотрансляції запис танцювальних награвань у виконанні фольклорного ансамблю «Божичі», з виданих дисків, він загорівся ідеєю передати нам свій досвід гри народної танцювальної музики, оскільки наше виконання йому не сподобалося. Однак для цього треба було йому відновитись як скрипалеві. Леонід Степанович пробував кілька разів починати грати на інструменті, але біль заважав йому. Тоді, за його словами, він спитав поради у священника в церкві, у якій був парафіянином: «Я дуже хочу грати, але не можу. Що мені робити?». Рецепт був очікуваним – священник сказав: «Просіть Бога». Л. Марчук випросив у Бога це чудо – біль почав відступати. Він грав, хоча й розтирав ліву руку спиртом перед кожним разом, як брав інструмент.

За збігом обставин, Леонід Степанович подзвонив мені тоді, коли я був у Луцьку. Його донька знайшла мій телефон в Інтернеті. Це був січень 2012 року. Він сказав, що хотів би мені по телефону зіграти «варіації на теми українських, польських та російських мелодій». Зізнаюся, що таке формулювання мене де в чому напружило, бо подумав, що доведеться слухати якісь композиторські варіації на, можливо, не зовсім народні теми. Я пояснив, що зараз не маю можливості слухати (бо саме сідав у потяг на луцькому вокзалі), проте пообіцяв зателефонувати. Я трохи затягнув із своєю обіцянкою, однак, нарешті, ми здзвонилися. Телефон було під'єднано до диктофона, отже, я мав можливість «побувати в експедиції», не виходячи з дому. Я не мав ніяких особливих очікувань від цього сеансу. З мого боку, це було, більшою мірою, виконання обіцянки перед старшою людиною. Яким же було здивування, коли я почув неперевершеного, стильного автентичного скрипаля! Те, що Леонід Степанович називав «варіаціями на теми», виявилось дуже багатим на варіанти традиційним виконанням танцювальних мелодій, котрі, як це властиво для Західного Полісся, були представлені як українськими, так і напливовими мелодіями.

Після першого телефонного знайомства не залишилося жодного сумніву, що необхідно їхати в Черкаси і записувати гру Л. Марчука на професійне обладнання. Ця поїздка була здійснена 21 лютого 2012 року разом з моєю дружиною – Сусанною Карпенко, яка підіграла Л. Марчуку на бубні. І в цьому виявилось перше «зіткнення» світів вторинного і первинного виконавства, оскільки Леоніда Степановича одразу не влаштувала організація ритму на бубні. Він зупинив гру і попросив грати «не по одному удару» (його не влаштував ритм, коли на кожному 1-му вісімку наносився удар колотушкою, а на кожному 2-му вісімку – рукою), запропонувавши грати прийом «удар колотушкою, три удари рукою» в ритмі ♪♪ ♪♪, з акцентом на 1-й вісімці 2-ї чверті. Виконавиця на бубні почала дотримуватися цієї ритмоформули, але наприкінці кожної частини вона грала в кадансі два удари чвертями. Довелось Л. Марчуку вдруге зупинити свою гру і просити грати в кадансі ритм ♪♪ ♪, з акцентом на 2-гу чверть. Ці зауваження були висловлені під час виконання польки (порівняйте з анапестичним

закінченням метро-ритмічної формули козацьких танців (група  $\text{♪♪}$ ), змодельованої М. Грінченком [2, с. 68, 71], та думкою А. Гуменюка, що ця ж формула визначає, «як і в гопаках, ритмічну природу мелодій польок» [5, с. 23]). Думаю, що такий ритм притаманний танцювальній українській музиці загалом, оскільки відображає рух на 2-гу чверть у музиці (яка стає «сильною часткою» в уявному такті розміром  $\frac{2}{4}$ ; порівняйте з нотацією відомої танцювально-пісенної мелодії «Ой під вишнею, під черешнею», здійсненою 1807 року французьким композитором Ф. Боальдьйо з виконавця на гусях і поданою Г. Хоткевичем [7, с. 94], у якій 1-ша чверть виписана як затакт і, відповідно, усі 2-гі чвертки опиняються на сильному часі, що відповідає метричному відчуттю виконаної мелодії нотатором, але зовсім не відповідає тому, як ця мелодія була занотована, наприклад, М. Лисенком в опері «Наталка-Полтавка» [3, с. 22]) і на «три» в танцювальному кроці «раз-два-три». Одряду зауважу, що цей крок, який називають «перемінним кроком» [5, с. 52], є надзвичайно давнім явищем, зафіксованим автором статті в експедиціях різними країнами – Грузією, Казахстаном, Киргизстаном і Таджикистаном. Цікаво, що Л. Марчук просив грати ритмічну формулу  $\text{♪♪}$  тоді, коли він завершував частину танцю 2-ма чвертками. Це свідчить про те, що ритми музиканта і виконавця на ударному інструменті (за В. Ярмолою, барабанщика не вважали музикантом [8, с. 36]) не повинні сліпо повторювати один одного. Звичайно, в автентичних виконавців на ударних трапляються випадки завершення танців, зокрема, польок, 2-ма чвертковими ударами, однак таке завершення має інший характер звучання, аніж у вторинних виконавців, для яких воно є результатом постійної гри «на першу чверть».

Під час першої нашої зустрічі від Л. Марчука було записано 2 польки – «Боровичку» і «Городнянську» (перша отримала назву від с. Бірки – локальне «Борки», друга – від сусіднього с. Городна (тепер – с. Городне))<sup>2</sup>, а також «Оберек», «Козачок» (варіант загальнопоширеної мелодії «Українського гопака», зіграним у *D-dur* – *A-dur* у формі коліна  $^3 4 \times 4$ ), «Карпет», танцювально-пісенні мелодії «Понадився журавель» (у с. Осокорки м. Києва цю мелодію співали, пританцювуючи, коровайниці з порожньою діжкою в руках, коли посадили коровай у піч), «А кумушка, ти голубушка» (з російським текстом приспівки), награвання до необрядових весільних пісень «Бувайте здорові, товаришки мої» та «Ой, мамцю-мамцю, що то таке», яку грав перший скрипаль сам, підійшовши до молодих (а жінки підспівували), коли гості хотіли, щоб молоді поцілувалися. За кожною наступною нашою зустріччю, а також телефоном (і він щоразу дивувався: «і як це я згадав?»), від Леоніда Степановича було записано «Краков'як» (на 3 коліна; загальнопоширена версія цього танцю має тільки 2 коліна), 1-ше коліно «Єврейської польки» (2-ге коліно він так і не зміг пригадати; полька з тим самим 1-м коліном, з назвою «Полька “Шабасовка”» (що свідчить про її єврейське походження), опублікована В. Ярмолою за № 78 і № 79 [8, с. 148, 150]), «Падеспань» (цікаво, що Л. Марчук грав 1-ше мажорне і 2-ге мінорне коліна цього танцю в одноіменних тональностях, тоді як на гармоні його виконують у паралельних тональностях, тому що на гармоні відсутні одноіменні тональності) та «Лявоніху». Додам, що мінорний лад «Єврейської польки» Л. Марчук вважав саме притаманним музиці єврейського етносу, на відміну від мажорного ладу, притаманного українським мелодіям його села. У цьому ключі показовим є той факт, що Леонід Степанович грав популярний напливовий танець «Карпет», який на інструментах з фіксованою висотою звуків (наприклад, гармонь, баян, кларнет) виконують у мінорі, у мажорному ладі (*D-dur*) – з відхиленням до мінорної субдомінанти в 2-му коліні (так само в мажорі «Карпет» виконували в оазі скрипкової традиції на Черкащині – у с. Зеленьків Тальнівського р-ну, запис М. Хая).

Звичайно, давалася взнаки тривала відсутність виконавської практики, що епізодично виявлялося в деякій несинхронності між правою та лівою руками (іноді «запліталися» пальці лівої руки), проте Л. Марчук грав у швидких, притаманних танцям, темпах.

Дивовижним для Л. Марчука було поєднання двох світів музики, які ніяким чином у ньому не перетиналися, – традиційного селянського, у якому він перебував до 1962 року, коли востаннє зіграв на весіллі як перший скрипаль, і професійного музичного, включно з вищою музичною освітою і подальшою трудовою діяльністю. Ці світи, однозначно, зустрілися б і змішалися, якби Леонід Степанович став професійним скрипалем. Однак його перебування у сфері гри на мідних духових інструментах зберегло його як автентичного скрипаля. Вплив професійної музичної освіти можна було спостерегти лише в застосуванні ним професійної термінології («каданс», «варіація»). Певний вплив на його виконавство мала деконтекстуалізація награвань. Я з ним довго сперечався щодо виконання «Городнянської польки»: чи зберегти періодичну двочастинну форму (за що виступав я), чи «крутити» тривалий час лише одне 1-ше коліно, чого хотів Л. Марчук (бо мав на нього багато варіацій), але це технічно було важко зробити на гармоні «венці». Сперечання закінчилося, зрештою, на мою користь. Цей самий підхід проявився в нього, коли він міг хвилинами крутити 1-ше коліно «Єврейської польки» в різних варіаціях і взагалі не відчував потреби зіграти 2-ге коліно. Однак заради правди додам, що такий підхід до форми польок було зафіксовано мною у грі гармоніста Івана Яковича Ткача (1924 р. н., с. Кухарі Іванківського р-ну Київської обл).

Після першої ж зустрічі з Л. Марчуком виникла ідея залучити його до інструментальної капели ансамблю «Божичі». У складі ансамблю він зіграв 2 концерти в Києві, концерти у містах Рівному й Хмельницькому та два весілля в Києві. Найбільшою цінністю на той час для мене виявився не стільки запис репертуару Л. Марчука, скільки спільні репетиції та виступи з ним. Разом ми виконували 4 його награвання – «Городнянську польку», «Польку “Боровичку”», «Козачок» та пісню «Будайте здорові».

Леонід Степанович мав рису, яку часто не люблять інші – відверту прямолінійність, що можна порівняти з хірургічним втручанням без анестезії. Я на все життя запам'ятав випадок, який, зрештою, мав колосальний вплив на мій подальший музичний розвиток у плані пізнання законів автентичної танцювальної музики. Після того, як я з дружиною зіграли з ним перший концерт у Києві і репетирували у нас, удома, після концерту, розучуючи мелодію «Будайте здорові», Л. Марчук раптом сказав: «Ілля, у Вас зовсім немає відчуття інструмента», ще й запитавши у моєї дружини: «Сусанна, як Ви думаєте, чому в Іллі немає відчуття інструмента?». Пам'ятаю, що в першу секунду я хотів щось різко відповісти, але в ту ж мить мені прийшла інша думка – «я ж бачу перед собою чудового автентичного скрипаля, у якого все гаразд із відчуттям інструмента, мабуть, він має рацію». Потрібно зауважити, що Л. Марчук, як справжній «автентик», не міг чітко пояснити, що саме він мав на увазі під словосполученням «відчуття інструмента». Я абсолютно переконаний, що йшлося про моє відчуття народної музики загалом, яке Л. Марчук екстраполював на гармонь, на якій я грав. Цього разу він лише поцікавився, чому я ніколи не граю в лівій руці ритмоформулу ♪♪ ♪♪, з яких 1-шу вісімку грають на басах, а три наступні – на підбасках (акордових кнопках), з акцентом на 1-й вісімці 2-ї чверті (це була та сама ритмоформула, яку він до того хотів почути у виконанні на бубні).

Одного разу він зателефонував мені, сказавши, що знайшов гармонь і хотів би, щоб я послухав, який має бути характер музики, спеціально, заради мене, відновивши свої навички гри на гармоні «хромці».

Застосування у грі ритмоформули ♪♪ ♪♪ з акцентами, які зазначив Л. Марчук, призводило до скорочення тривалості 1-ї чверті і виокремлення 2-ї чверті. Це вимагало від мене кардинального переосмислення ритмічної організації всіх танців, які я грав, оскільки до того я вважав, що танцювальну музику потрібно виконувати максимально рівно. Я розпочав з польок Л. Марчука, які ми грали разом, і при нашій наступній зустрічі Леонід Степанович був приємно здивований змінами в характері музики в моєму виконанні. Моя гра йому почала подобатися.

Кульмінацією нашої співпраці стала участь Л. Марчука в сольному різдвяному концерті ансамблю «Божичі» в Національній філармонії України в січні 2013 року. Тоді Леонід Степанович зірвав шквал оплесків зали, двічі (у програмі і на «біс») виконавши з ансамблем «Божичі» весільну пісню «Бувайте здорові, товаришки мої». Так здійснилася головна мрія його життя – виступити на професійній сцені як скрипаль-соліст. Через три місяці по тому Л. Марчука не стало.

У плідний рік нашої співпраці я захоплювався самим фактом ансамблевого виконавства з автентичним скрипалем та пізнанням законів будови музики, мало звертаючи увагу на скрипкову техніку Л. Марчука. Інтерес до неї прокинувся лише нещодавно, коли виникла нагода проаналізувати техніку вторинних виконавців на скрипці з автентичними. Такий інтерес зумовлений небезпечною тенденцією в сучасному фольклористичному русі вважати будь-яке вторинне виконавство на скрипці набагато ближчим до традиційної музики, аніж, скажімо, виконання на гармоні. Проте саме по собі виконання народних мелодій на скрипці не гарантує того, що той, хто грає їх на скрипці, робить це так само, як автентичний виконавець. Це стосується як характеру музики, так і стилістики, зокрема фонізму. Своєю чергою і характер музики, і стилістика нерозривно пов'язані з технікою володіння інструментом. Гадаю, що у вторинному середовищі народних скрипалів м. Києва відсутнє осмислення питань, чому автентичний скрипаль тримає скрипку або смичок у такий, а не в інший спосіб, які виконавські можливості це йому відкриває, а в чому його обмежує, як повинен звучати інструмент «по-сільському» і в чому відмінність цього звучання від академічного звучання скрипки. Вищеперераховане спонукало мене до аналізу техніки гри Л. Марчука.

Привертає до себе увагу смичкування Л. Марчука, яке, на жаль, свого часу не було оцінене ані мною, ані київськими вторинними скрипачами, які прийшли на майстер-клас Леоніда Степановича в Музей Івана Гончара. Майстер-клас звівся до переймання мелодій танців, але техніка їх виконання залишилася непоміченою. Парадоксально, однак коли Леонід Степанович давав поради щодо перших кроків гри на скрипці, він рекомендував «тягнути смичок». Можливо, таку пораду він запозичив у своїх учителів із гри на скрипці в музичному училищі, тому що його смичководення було кардинально далеке від визначення «тягнути смичок», тобто, по суті, грати *legato*. Особливості техніки смичка розглянемо на прикладі танцю «Полька “Боровичка”», яку він перейняв від свого дядька. (Один з варіантів виконання цієї польки ввійшов до «Регіональної антології українського музичного фольклору», кн. 3, тому «Народна інструментальна музика Волині та Західного Полісся» під № 105 (рукопис).)

Багатство техніки смичка виявляється вже на прикладі перших 4-х чвертей першого коліна «Польки “Боровички”». Нижче подаю три варіанти виконання цього фрагмента танцю. Виконавець повсякчас використовував одну й ту саму аплікатуру, лише змінюючи техніку смичка. Варіант 1, який було прокоментовано виконавцем як «спрощений», полягає у використанні найпоширенішої техніки смичкування – детаşe [4, с. 18], коли напрямок руху смичка змінюється на кожен вісімку. У цьому варіанті Л. Марчук грав серединою смичка. Однак тут виявився і його ключовий штрих гри – постійна акцентуація 2-ї вісімки, незалежно від того, чи вона припадала на рух смичка вгору, чи вниз.

Варіант 2 Л. Марчук виконував нижньою частиною смичка, дуже близько до колідки, що притаманне для виконавців на скрипці-«вторі». Якщо перші дві вісімки виконавець грав, змінюючи напрямок ведення смичка (починав гру смичком вниз) зі штрихом *saltando*, то 3-тю, 4-ту і 5-ту вісімки грав ним униз, з постійним відриванням смичка і поверненням його до однієї й тієї самої точки. На 5-й вісімці виконавець, одночасно із сильним ударом по струнах, починав тягти смичок донизу, через що той дещо відскакував і утворював синкопу на 2-й шістнадцятій 5-ї вісімки. На 7-й вісімці виконавець використовував той самий прийом, але без утворення синкопи, бо напрямок смичка змінював на 8-му вісімку. Зауважу, що при цьому 1-ша шістнадцятка в Л. Марчука відчутно коротша за 2-гу. Загалом «скакання» смичка є одним

з базових прийомів виконавця, який дозволяв йому виконувати на один смичок два добре артикульовані звуки шістнадцятими.

Варіант 3 виконавець, навпаки, грав верхньою частиною смичка і використовував, у даному разі, цікавий прийом атакованого посування смичка, за транскрипцією, на 4-ту шістнадцятку кожної чверті в тому ж напрямку. У підсумку, 4-та шістнадцятка звучала як акцентований затакт до наступної чверті. При цьому палець або відпускався (і звучать відкриті струни, як на 2-й та 7-й вісімці), або на одну шістнадцятку швидше з'являвся палець, яким він видобував наступну ноту (на 4-й та 8-й вісімці). Відтак виникає своєрідний ефект виконання музики «перед ударом», який має специфічну стилістику звучання. Цей прийом можливо виконати лише за умови акцентуації кожної 2-ї вісімки.

У цьому ж зразку виконавець використовував детаще на кожну шістнадцятку, що притаманне техніці гри скрипалів з різних регіонів України та загалом старовинному способу гри шістнадцятих професійними музикантами [1, с. 49]. У варіанті 3 скрипаль грав детаще серединою смичка.

Штрих виконання *legato* Л. Марчук застосовував вкрай рідко, об'єднуючи на один смичок по 2 (у межах 1-ї або 2-ї восьмої чверті) або 3 шістнадцяті (перші 3 шістнадцятих в одній чверті грав смичком вниз, а 4-ту шістнадцятку – вгору). Траплялися випадки, коли на один смичок він виконував 4 шістнадцяті, таким смичком об'єднуючи 3-тю та 4-ту шістнадцяті попередньої чверті й 1-шу і 2-гу шістнадцяті наступної.

Ці прийоми він виконував у специфічних метро-ритмічних одиницях, які впливають на силу притискання смичка до струн, що загалом створює своєрідність звучання прийомів, спільних з академічною скрипковою технікою.

Зрозуміло, що під час виконання вищеперерахованих прийомів спосіб тримання смичка не змінювався. Для з'ясування цього способу автор статті провів його експериментальний пошук. З відеозапису були зроблені фотографії, щоби побачити, як розміщуються пальці на смичку, і як змінюється їх розміщення під час гри в різних варіантах, як змінюється висота ліктя, і як розміщується кисть щодо руки загалом, яким чином музикант виконував детаще, а також, як нахилений смичок відносно виконавця. Мною також було використано сповільнений перегляд відеозаписів гри Л. Марчука. Було з'ясовано такі закономірності:

1) смичок тримають, фактично, великий і середній пальці. Великий палець дещо заходить по діагоналі під тростину. Тримання смичка можна охарактеризувати як «м'яку фіксацію», тобто, з одного боку, смичок підтримується, однак, з другого боку, виконавець дає йому можливість вільно стрибати по струнах;

2) рука і кисть, незалежно від того, чи виконавець грає верхньою, чи нижньою частиною смичка, перебувають на одній прямій лінії (коли Л. Марчук грає верхньою частиною смичка, кисть ледве піднімається). Для збереження такого розміщення при грі верхньою частиною смичка виконавець опускає лікоть і «підтягує» пальці, а при грі біля колодки піднімає лікоть та опускає пальці;

3) детаще шістнадцятими, як верхньою, так і нижньою частинами смичка, кисть робить униз-угору (а не вправо-вліво) дещо під кутом у напрямку мізинця;

4) фотографії продемонстрували, що тростина по-різному нахилена відносно виконавця. Вочевидь, виконавець намагається тримати смичок перпендикулярно до струн, однак тростина частіше була нахилена в напрямку «від нього».

Для перевірки можливостей поставленої правої руки (у системі шкільної музичної освіти) для виконання народної музики було проаналізовано постановку правої руки учениці 2-го класу (яка також займається у фольклорній студії і грає народні танці) однієї з київських музичних шкіл. Експериментально були перевірені технічні можливості виконання нею, з використанням техніки Л. Марчука, мелодій танців «Орлиця» і «Зайчик». Було з'ясовано такі особливості:

1) великий палець тримає тростину збоку, тому учениця мусить вигинати кисть, аби смичок перебував перпендикулярно до струн. Така постановка повністю позбав-

ляє можливості рухати кистю в напрямку мізинця, відповідно, дозволяє грати деташе лише рухом всієї руки;

2) смичок тримається за рахунок того, що лежить на струнах, тому його неможливо відірвати, адже він випаде з рук. У підсумку, всі ноти вона грала лише деташе або *legato*.

3) лікоть малорухливий, у результаті чого стає дуже рухливою кисть у напрямку вниз-вгору. При русі смичка вгору, кисть опускається і опиняється відносно руки майже на 90°. При русі смичка вниз – кисть, навпаки, піднімається. Такий рух кисті також унеможливує виконання шістнадцятих тривалостей деташе кистю. Учениця могла виконати їх лише рухаючи всією рукою, проте виключно в повільному темпі. У результаті багаторазових спроб зіграти шістнадцяті штрихом деташе у швидкому темпі, вона сама, без підказки, перейшла на штрих виконання *legato*.

Щодо техніки лівої руки Л. Марчука, виконавець вважав, що він грає «неправильно», що при низхідних пасажах потрібно ставити всі пальці на струну, поступово піднімаючи їх, а він, навпаки, притискає струну пальцем. Той спосіб гри, який Л. Марчук вважав «правильним», я знайшов у класичній скрипковій техніці [4, с. 43]. Вочевидь, його спосіб гри належить до автентичної скрипкової практики.

Шийка скрипки в майстра лежала не на долоні, а між великим і вказівним пальцями, зап'ястя її не підтримувало. Виконання звуків за межами першої позиції (найчастіше – *re*<sup>2</sup>) він здійснював шляхом просування руки вгору вздовж шийки. Скрипку в цей момент підтримувало його підборіддя. Такий спосіб тримання не належить до поширених на рівненсько-волинському Поліссі (див: [8, с. 25]). Чи був такий спосіб тримання скрипки привнесений у виконавську практику Л. Марчука в Луцькому музучилищі, – дізнатися не вдалося.

Леонід Степанович Марчук за багатьма рисами своєї «скрипкової» творчої біографії повторив шлях традиційного поліського скрипаля [8, с. 32]: знайомство з інструментом у ранньому дитинстві, гра на весіллях у підлітковому віці (на 2-й скрипці) – «турування», формування повноцінного керівника-виконавця весільної капели в 19 років, вміння грати на всіх інструментах капели і здатність давати поради стосовно гри на них. Різноманітна техніка смичкування, зокрема і використання прийому деташе в «переборах» шістнадцятими тривалостями, вихід за межі 1-ї позиції (пор.: [8, с. 31–32]), багате на варіанти виконання мелодій засвідчують високий професійний рівень Л. Марчука як виконавця-скрипаля. Унікальним є факт відновлення виконавської форми через 50 років – після припинення виконавської практики, що демонструє резерви пасивної пам'яті та волі людини.

Аналіз можливостей гри на скрипці, які дають різні способи тримання смичка, ставить питання про зв'язок між постановкою правої руки і технічними можливостями виконання скрипкової народної музики у традиційній стилістиці.

<sup>1</sup> Грувом (іноді – свінгом) називають специфічне відчуття часу в музиці.

<sup>2</sup> Обидві польки доступні для перегляду на каналі *Bozhychi* в *Youtube*.

<sup>3</sup> Про народний термін «коліно» та типи форм народної танцювальної музики див.: [6].

1. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки / пер. и вступ. статья Игоря Приходько (самвидав).
2. Грінченко М. О. Українська народна інструментальна музика. *Грінченко М. О. Вибране /* упоряд. і редакція М. Гордійчука. Київ, 1959.
3. Лисенко М. Наталка Полтавка. Опера на 3 дії. Клавір. Київ, 1953.
4. Пистон У. Оркестровка. Москва, 1990.
5. Українські народні танці / упоряд., вступ. стаття та прим. А. І. Гуменюка, за редакцією народного артиста СРСР П. П. Вірського. Київ, 1969.

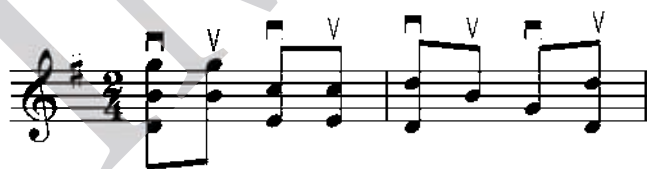
6. Фетисов І. Б. Форма танцювальних награвань в контексті фольклорного поняття «коліно». *Проблеми етномузикології*. Київ, 2004. Вип. 2. С. 255–271.
7. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків, 2013.
8. Ярмола В. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся. Львів, 2014.

### References

1. Harnoncourt N. *Muzyka yazykom zvukov. Put k novomu ponimaniyu muzyki* [Music in the language of sounds. The path to a new understanding of music]. Igor Prikhodko: samvydav.
2. Hrinchenko M. O. (1959) *Ukrainska narodna instrumentalna muzyka* [Ukrainian folk instrumental music]. *Vybrane* [The selected]. Kyiv.
3. Lysenko M. (1953) *Natalka Poltavka. Opera na 3 dii. Klavir* [Natalka Poltavka. Opera in 3 acts. Clavier]. Kyiv.
4. Piston W. (1990) *Orkestrovka* [Orchestration]. Moscow: Sovietskyy kompozitor.
5. Humeniuk A. I. (1969) *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian folk dances]. Kyiv: Naukova dumka.
6. Fetysov I. B. (2004) *Forma tantsiuvalnykh nahravan v konteksti folklornoho poniattia «kolino»* [Form of dance tunes in the context of “the knee” folkloric concept]. *Problemy etnomuzykologiyi*. [Problems of ethnomusicology]. Issue 2. Kyiv: Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, pp. 255–271.
7. Khotkevych H. M. (2013) *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu. Druha redaktsiia* [Musical instruments of the Ukrainian people. The second edition]. Kharkiv: Savchuk O. O.
8. Yarmola V. (2014) *Skrypкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся* [Violin tradition of Rivne-Volyn Polissya]. Lviv: SPOLOM.

Додатки

Варіант 1



Варіант 2



Варіант 3



## SUMMARY

Leonid Marchuk (1941–2013) is known as traditional wedding violinist from Volyn Polissia. He was born in the village of Birky, Luboml district, Volyn region. His uncle has been a leader of traditional wedding band in the village of Birky. He has given first lessons of violin playing for Leonid. Leonid Marchuk has started to play wedding together with his uncle at the age of eleven. He has played a part of the second violin. He has started to play a part of the first violin at the age of 17 or 18.

At the age of 17 Leonid Marchuk has gone to work as a miner at a coal mine in Novovolynsk. He has got a trauma of the left shoulder, so, it has become difficult for him to hold violin straight and he has been forced to use shoulder rest under the violin. At the age of 20 he has tried to enter Lutsk Musical College on professional violin playing. He hasn't known music and studied musical program for examination listening to violin playing of Gipsy-guy, who is a student of this college. But the examiner has said that Leonid can't be a violin player, because he has small fingers, and, besides, they are dirty after work in mine. However, the examination commission has decided that Leonid Marchuk can be a student of musical college like a French horn player. So, L. Marchuk has started to study horn playing in musical college, taking private lessons of violin playing from college teacher.

L. Marchuk has played wedding like a first violinist in 1962 for the last time. During the studying at the college, L. Marchuk has played a lot on violin himself (sometimes 12 hours per a day) and once he can't play a single note – he has got a trauma of fingers. He hasn't got practice of violin playing for the next 50 years, because all time he feels pain in hand, starting to play.

L. Marchuk has finished S. Prokofiev Donetsk Musical Academy like a horn player after Lutsk Musical College. He has worked in Donetsk like a musician, and then in Cherkasy Musical College like a teacher of horn and trumpet, and like a conductor of student's brass-band. Last years of his life he has taught a French horn and trumpet in one of musical schools in the city of Cherkasy.

It is a miracle, but he has managed to restore his violin playing skills and recollect a part of traditional wedding repertoire at the end of 2011. The desire to be helpful for *Bozhychi* folklore ensemble from Kyiv and an opportunity to play with them have become an incentive. The article author is a leader of this group. When I ask Leonid Marchuk, how it has become possible to restore violin playing, he has said: «I've asked a God to help me». In any case, he has greased his left hand with alcohol before playing every time.

Leonid Marchuk has played three concerts and two weddings with *Bozhychi* during 2012. He has played with us in January, 2013 in the National Philharmonic of Ukraine for the last time. His playing has a big success. Some of his works are available on *Bozhychi* Youtube channel). It has been his main dream to play on violin on professional stage. He has died three months after his dream is realized.

During the rehearsals Leonid Marchuk has given advices for me about my diatonic accordion playing and also for percussionist about her tambourine playing. The main idea is to keep rhythm ♪♪ ♪♪ with accent on the 2nd beat (third 8th) during the execution and to finish every part of dance by rhythm ♪♪. On the practice it sounds, that each 1st beat must be shorter, than the 2nd one. It has given a new feeling of folk music for us, because before we have tried to play traditional dance music exactly, where all beats are executed equally.

Leonid Marchuk has a very interesting traditional playing skills on violin. In the basis of his playing there is a constant accent on every second 8th. He has done it with the bow up and down. Sometimes he has replaced this accent to forth 16th (when played first three 16th legato). Mostly he has played non legato, also 16th. He has played 16th non legato by hand, not by arm. He has kept bow by big and middle fingers and sometimes used bow's jumping on strings (when bow goes down) that has been controlled very well and given a possibility to do accent on second 16th, when first and second 16th are played *on one bow* (legato). Also, when bow hasn't jump and the performer changes bow's direction for each 8th, he adds pressure on second 16th of each 8th, so it sounds like a variant with jumping, but with very soft articulation for each second 16th. Leonid Marchuk also likes to play 8th and 4th saltando in the same direction of bow.

We can see a wealth of his bow's technique in the next three examples. In all of them a performer uses the same fingers for melody. All variants, that we can see, are done by bow.

All listed means of groove and manner of playing on violin create traditional sounding of violin music of Volyn Polissia in Leonid Marchuk execution.

**Keywords:** violin execution, folk violin, groove, Western Polissia.