

УДОСКОНАЛЕННЯ НАРОДНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ ЯК ПЕРЕДУМОВА АКТИВІЗАЦІІ АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ ХХ СТ.

Музичні інструменти українського народу протягом свого багатоміжкового існування пройшли довгий та складний шлях еволюції. Їх художні характеристики і великі потенційні можливості привернули творчу увагу талановитих майстрів-умільців з народу та музикантів-професіоналів. Багато майстрів усе своє життя присвятили справі всебічного вдосконалення цілого ряду інструментів задля збагачення їх звукових якостей, збільшення діапазону, хроматизації звукоряду, температури строю, зміни зовнішньо-конструктивного вигляду.

Проблемами удосконалення та реконструкції народного інструментарію України впродовж останніх століть займалися багато теоретиків та дослідників народно-інструментального мистецтва: А.Банін, О.Белкін, К.Вертков, Г.Благодатов, Є.Максімов, А.Новосельський, М.Привалов, А.Фаміншин, М.Фіндейзен, серед українських – М.Лисенко, Г.Хоткевич, К.Квітка, І.Скляр, сучасників – І.Мацієвський, А.Гуменюк, П.Іванов, А.Іваницький, М.Давидов, М.Імханицький, А.Мірек, А.Пересада, М.Корчинський, Т.Баран та ін. Дослідження перерахованих науковців висвітлюють питання еволюції народних музичних інструментів, їх реконструктивних змін; наводять приклади ансамблевого музикування на території України від появи народного інструментарію аж до сучасного його функціонування. Але праці дослідників не торкаються висвітлення провідної ідеї, що стимулювала розвиток ансамблевого виконавства ХХ ст. – хроматизації народних інструментів як основного джерела становлення нового виду мистецтва.

Метою пропонованої статті є узагальнення основних напрямків та етапів еволюції інструментарію (сопілки, бандури, цимбал, баяна, домри, балалайки, гітари), що в ХХ ст. став основою для професійного академічного ансамблевого музикування.

Сопілка – народний інструмент, що отримав широке розповсюдження серед українців ще в епоху Київської Русі. За способом видобування звуків вона належить до найдавніших духових інструментів: «Скажімо, 5-отвірну сопілку з Чернівецьчини і комплекс ударних кісток з Чернігівщини датовано 20-ма тисячами років тому» – так висловлює свою думку щодо поширення сопілки на Україні доцент Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка М. Корчинський [1, 15]. Зустрічаємо згадки про цей інструмент у стародавніх літописах східних слов'ян XI ст. [2, 202-203], пам'ятках старого українського письма Теодосія Печерського, митрополита Київського Кирила, Памфіла (XI – XIII ст.), в українських піснях, казках, легендах, переказах, творах російських і українських письменників (В.Короленко «Сліпий музикант», Леся Українка «Лісова пісня», М.Коцюбинський «На крилах пісні» та ін.), де описується використання сопілки серед пастухів, скоморохів, чумаків, музикантів на весіллях, в усній традиції.

Перші зразки сопілки були технічно недосконалими, мали 6 отворів. За словами М.Лисенка, «закриті або відкриті, в різних комбінаціях, ці дірочки змінюють довжину стовпа повітря в дудці, а тим міняють і висоту звука чи тону» [3, 12]. Ці інструменти були діатонічними, послуговували до вигравання співів і до танців, в репертуарі сопіларів переважали «пастуші спічні пісні» (XIV–XVII ст.). Тобто використання сопілки обмежувалось суто рамками етнографічного середовища. На цьому наголошує М.Лисенко: «Сопілку, що затинає звичайні побутові пісні і танці, до троїстої музики не беруть, певно через її не гучний тон. Сопілка є інструмент спеціально пастуший» [3,12]. Як професійний, академічний, ансамблевий інструмент сопілка починає використовуватися тільки в другій половині ХХ ст.

У кінці 20-х років ХХ ст. в Україні організовуються перші самодіяльні оркестри українських народних інструментів. Керівники цих колективів, поряд із вирішенням різноманітних художньо-стильових завдань; створенням репертуару, вихованням диригентських кадрів, розпочинають ґрунтовну роботу над удосконаленням музичного інструментарію, створенням оркестрових сімей, організацією ансамблів народних інструментів при оркестрах. Уперше здійснюються спроби поєднати в однорідний ансамбль сім'ю оркестрових сопілок талановитими майстрами-конструкторами, керів-

никами оркестрових колективів Л.Гайдамакою та В.Зуляком. Їхніми послідовниками стали майстри та поціновувачі цього інструмента: Г.Каськун, О.Шльончик, Є.Бобровников, І.Скляр.

Вагомий внесок у справу вдосконалення та реконструкції сопілки здійснив учитель Ополонівської середньої школи Штепівського району Сумської області Никифор Матвєєв. Його по праву можна вважати першим майстром-сопілкарем в Україні, який виготовив стандартні сопілки-прими (діатонічний стрій, 6 отворів) та басові сопілки, що використовувалися у створених ним самодіяльних диячих колективах сопілкарів (1939, 1940, 1945). Продовжувачами Н.Матвєєва у справі організації ансамблів сопілкарів стали його учні В.Боруха, М.Андрусенко та майстри-виконавці В.Зуляк, Є.Бобровников.

Першим концертним інструментом з точною настройкою, хроматичним звукорядом і з тональним перестроювачем типу рухомих целулоїдних кілець, розміщених на поверхні, стала сопілка майстра-конструктора І.Скляра. Основою для удосконалення стала 7-отвірна сопілка народного умільця І.Яропа. В процесі роботи над удосконаленням сопілки І.Скляру вдалося виробити сталі принципи виготовлення стандартних інструментів, на яких за допомогою комбінованого перекривання аплікатурних отворів при відповідному струмені повітря можна добути увесь хроматичний звукоряд. Як пише сам І.Скляр, «метою цієї копійної роботи стало створення основи, на якій склалася б школа гри на сопілці, а також, що головне, виховання виконавців гри на цьому чудовому народному інструменті» [4, 4]. Окрім теоретичних обґрунтувань, І.Скляр у своїй книзі «Подарунок сопілкарям» подає нотний додаток, де вміщені рекомендації щодо виконання нотного матеріалу. Серед творів, що увійшли до цієї книги: дуети (сопілки I і II; фортепіано і сопілка; сопілка і бандура); квартети (сопілки I, II, III і фортепіано); квінети (сопілки I, II, альт, бандури I і II). Про використання сопілки як в однорідних, так і в мішаних ансамблях засвідчують численні республіканські та всесоюзні олімпіади, огляди художньої самодіяльності, всеукраїнські та міжнародні конкурси, що проводились упродовж XX ст., починаючи з другої половини 20-х років.

Процес удосконалення сопілки на цьому етапі ще не був завершений. Н.Матвєєв ще в кінці 50-х наголошував: «Процес удосконалення і хроматизації сопілки ще не закінчено, їй належить велике майбутнє в сім'ї українських народних інструментів» [5, 28]. У 1970 році майстер Д.Демінчук створює хроматичну сопілку на 10 отворів, де хроматичний звукоряд легко добувається послідовною аплікатурою. Відкриваються класи сопілки у вищих освітніх закладах, зокрема у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (сьогодні – музична академія). Серед викладачів спецкласу доцент М.Корчинський став активним творцем репертуару та впровадив у навчальний процес «нову, специфічно сопілкову виконавську технологію», що стало результатом його багаторічного досвіду [1, 17].

Саме в другій половині XX ст. сопілка – академічний, професійний народний інструмент – отримала своє утвердження завдяки багатьом чинникам, головне місце серед яких належить засновнику сопілкової академічної школи І.Скляру. На цьому наголошує М.Корчинський: «Шанс народитися новою, окремою сопілковою культурою їй дало XX ст.» [1, 18].

Кобза-бандура належить до струнно-щипкових інструментів, що існував у східних слов'ян ще в докиївську добу. Про це свідчать історичні пам'ятки стародавньої культури (літературні і графічні), фрески Києво-Софійського собору (1037 рік), арабські письменники X ст. Ібн-Даста [6, 31], Ібн-Фадлан [7, 98]. Перші зразки цього старовинного українського інструмента були технічно обмеженими, діатонічними, з малою кількістю струн, у деяких з них були навіть лади на грифі. За словами М.Лисенка, «у наших українських козаків і у селян наших взагалі кобза була найулюбленішим інструментом» [3, 14].

У кінці XVIII–XIX ст. носіями кобзарського мистецтва були старці, сліпці-бандуристи. Цей період знаменується появою приструнків, які «на бандурі були заведені спеціально українцями» [8, 165]. Стрій бандури змінювався залежно від виконуваного твору. Звичайна кобза часів М.Лисенка мала 12 струн: 6 бунтів (басів) і 6 приструнків, широкий гриф. Бандура послугоувала в переважній більшості супроводом до співу. В репертуарі кобзарів-бандуристів звучали: думи історичні, родинні, пісні релігійні, комічні, пісні до танців.

У дослідженнях Г.Хоткевича, на противагу положенням російського музикознавця, теоретика О.Фамінцина, який стверджував запозичення назви бандури українцями, ми знаходимо висновки автора про те, що «бандура є чисто український винахід» [9, 101]. Можна назвати три ступені еволюції цього інструмента: кобза – бандура – торбан. Назви – різні, інструмент – один. Процес еволюції призвів до збільшення кількості струн, округлення корпусу, скорочення грифа за рахунок його розширення. На думку Г.Хоткевича, «національним інструментом бандура стала завдяки винаходу українцями приструнків – коротких струн на корпусі, що зробило її інструментом, якому немає аналога в жодного народу» [10, 69].

До ХХ ст. бандура як ансамблевий інструмент не використовувалась. І тільки в ХХ ст. завдяки удосконаленню конструкції інструмента співаки-бандуристи почали збиратися у гурти, створювати ансамблі та капели, виконувати, окрім традиційного репертуару, переклади творів західноєвропейської музики. Так, в 1902 році на Археологічному з'їзді в Харкові була зроблена перша спроба поєднання бандуристів в однорідні ансамблі (дуети, тріо, квартети) за ініціативою Гната Хоткевича. В Україні на початку ХХ ст. побутували три індивідуальні регіональні типи гри на бандурі: чернігівський, харківський, полтавський. Перші експерименти хроматизації харківського типу бандури вирішуються Г.Хоткевичем на теоретичному і практичному рівнях: створення «поваленого», «пересувного» поріжка, винайдення застосування для зміни строю музичних щипкових інструментів типу бандури. За кресленнями Г.Хоткевича бандури харківського типу виготовлялись майстром С.Снегірьовим. Продовжувачем справи Г.Хоткевича став його учень Л. Гайдамака, який наприкінці 20-х років створив оркестрову сім'ю бандур (лікколо, прима, бас), що уможливило їх ансамблеве використання. Над удосконаленням хроматичної бандури конструкції Г.Хоткевича в кінці 50-х років працював П.Іванов (додав струни-півтони).

Шляхи хроматизації бандури були продовжені майстрами: В.Тузиченком (1938), І.Склярем (1946-1959), О.Корпісєвським, В.Герасименком (1956). В другій половині ХХ ст. розпочинається серійний випуск удосконалених конструкцій нових бандур «київського типу» Чернігівською фабрикою (з 1954 року, бандура І.Скляра) та Львівською фабрикою музичних інструментів «Трембіта» (з 1980 року, бандура «Львів'янка» В.Герасименка). Нова бандура являла собою багатострунний, хроматичний, технічно досконалий інструмент, зі збільшенням числа басових струн, темперованим стросом, великим діапазоном, з тональними перестроювачами. Це дало змогу використовувати удосконалену бандуру не тільки в однорідних ансамблях, але й в поєднанні з іншими інструментами. Яскравим прикладом став дует бандури і сопілки (В.Кабачок і Є.Бобровников), організований в 50-х роках при оркестрі Державного хору ім. Г.Верьовки. Серед майстрів української діаспори, які працювали над удосконаленням бандури, слід згадати: В.Ємця, С. Ластовича-Чулівського, братів П. і О.Гончаренків.

Справа удосконалення конструкції бандури продовжується і сьогодні. Створена в 1999 році нова «київо-харківська» бандура випускником НМАУ ім. П.Чайковського Романом Гриньківим значно розширила виконавські можливості: стало зручніше застосовувати харківський спосіб гри, ліквідовано тембральний розрив між басовим та іншими регістрами. Сам майстер стверджує, «що бандура буде постійно модернізуватися і вдосконалюватися, зокрема буде поліпшуватись механізм перестройки, збільшиться діапазон, підвищуватимуться її акустичні особливості, шукатиметься досконаліша форма» [11, 103]. Р.Гриньківим розроблено сім'ю бандур: дитячу, юнацьку та дорослу – спрощеної конструкції.

Багато діячів українського бандурного мистецтва ХХ ст. усвідомлювало, що для розвитку ансамблевого мистецтва гри на бандурі вкрай необхідно поліпшити справи з інструментарієм. Серед фундаторів цієї ідеї слід згадати і Володимира Кабачка, який вперше в Україні створив професійне академічне жіноче тріо бандуристок (1949 рік, Г.Поліщук, В.Третякова, Н.Павленко), яке прослало українське бандурне мистецтво, ставши лауреатом Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Варшаві (1955 рік). Саме цей рік став знаменним в академізації ансамблевого виконавства бандуристів – поява перших українських виконавців-бандуристів на міжнародній естраді. У другій половині ХХ ст. спостерігаємо появу бандури в мішаних професійних ансамблях. До складу ансамблю народ-

них інструментів «Рідні наспіви» (організований в 1970 році Ю.Ю.Алексиком, сьогодні керівником його є Н.Проценко), окрім домр, баяна, цимбал, ударних та духових інструментів, входить бандура. Неординарним явищем бандурного мистецтва кінця ХХ ст. стало формування камерних академічних ансамблів народних інструментів за участю бандури: бандура і баян, бандура і гітара, бандура і альт, бандура і флейта, розширення форм однорідних бандурних ансамблів (дует, тріо, квартет, секстет).

Еволюція та вдосконалення народного інструмента кобзи-бандури, його хроматизація стали тією основою, на якій сформувався академічне професійне ансамблеве мистецтво ХХ ст., що утверджує своє право на існування перемогами ансамблевих колективів на всеукраїнських та міжнародних конкурсах, наявністю класів ансамблю в усіх ланках професійної музичної освіти, створенням оригінального репертуару, теорії виконавської майстерності, налагодження серійного виробництва удосконалених конструкцій на державному рівні.

Цимбали – стародавній народний інструмент, що належить до групи струнно-ударних. Попередниками сучасних цимбал були інструменти народів Сходу: псалтеріон, самбук, барбітон, цимбалум, цимбаліум, дувльцімер, сантур, сантоор тощо. Найбільше розповсюдження в Україні цимбали отримали в XVII – XVIII ст. За описами М. Лисенка, «здавна колись струни на цимбали натягувались по одній (пізніше по дві, по три). Стрій – діатонічний, далі став хроматичний. Звукоряд – спочатку 3 октави, далі 4 октави. Грають, вдарюючи по струнах дерев'яними молоточками або колотушками... Вживаються переважно до супроводу других інструментів при танцях: скрипки, баса» [3, 51]. Останнє свідчення М.Лисенка вказує на використання цимбал в ансамблевому музикуванні, так званій «троїстій музиці», в західному регіоні – капелі. Народні цимбали часів Лисенка мали 18 тонів, 12 бунтів (басів, по 5 струн кожен), два голосники, дві кобилки з вирізами, струни з тонкого мідяного дроту, форму трапецевидну. В Україні протягом XVII – XIX ст. побутувало багато різновидів українських цимбал з різноманітними строями у різних етнографічних регіонах України. Стрій «селянських» цимбал був уперше зафіксований М. Лисенком в II половині XIX ст.

Безпосереднім попередником сучасних концертних цимбал був інструмент винахідника В.Йожефа Шунди. На думку доцента Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка Т. Барана, «саме винахід Шунди дав поштовх до використання цимбал як одного з повноправних концертних музичних інструментів» [12, 26]. Скрупульозна робота над удосконаленням цього інструмента українських майстрів-конструкторів ХХ ст. В.Зуляка, С.Снігирьова, П.Вонсули, О.Возняка, І.Скляра, О.Незовибатька створила удосконалений, хроматичний інструмент – українські концертні цимбали та цілу сім'ю цимбал: цимбали-прима, цимбали-альт, цимбали-бас. Це створило сприятливі передумови для формування однорідних ансамблів цимбалістів упродовж ХХ ст. Так, у 1948 році за ініціативою В.Зуляка у Мельниці-Подільській був організований перший великий ансамбль цимбалістів (20 осіб).

Експерименти вдосконалення «селянських» цимбал, окрім вище згаданих майстрів, здійснили В.Руденко, Г.Агратіна, П.Теуту, які «запропонували музичній промисловості власні різновиди малих та середніх цимбал на основі угорських зразків, але з застосуванням окремих елементів традиційних українських інструментів» – пише завідувач кафедри народних інструментів НМАУ ім. П.Чайковського, професор М.А.Давидов у посібнику «Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва» [13, 69]. Серед сучасних майстрів України слід згадати Дутчака Івана Григоровича (сміт. Богородчани Івано-Франківської області), який був відзначений грамотою на Світовому конгресі цимбалістів, що проводився у Львові 2002 року.

Процес удосконалення цимбал, концертні виступи перших ансамблів дали поштовх до створення системи навчання гри на цимбалах, відкриття класів у багатьох містах України (Рівне, Чернівці, Луцьк, Тернопіль, Київ, Львів, Харків, Ужгород, Івано-Франківськ та ін.). Неабияке значення в цьому відіграло створення методичної літератури, перших професійних збірників оригінальних творів для ансамблів цимбалістів Д.Полічука, Д.Пшеничного, М.Блищука, В.Мунтяна, звернення до ансамблевої інструментальної музики для цимбал композиторів-професіоналів: В.Шумейка, В.Зубицького, І.Вимера, Д.Задора. Окрім використання цимбал в однорідних ансамблях в другій

половині ХХ ст., знаходимо згадки в численних публікаціях про популярність цього інструмента серед ансамблів народних інструментів «строїсті музики». Серед сучасних ідей зустрічаємо пове трактування інструмента в ролі «клавідимбал». Прикладом може служити твір львівського композитора Б.Котюка, а саме, тріо-соната для цимбал, альту й контрабаса.

Сьогодні дуже широко відома серед виконавців-цимбалістів, як у навчальному процесі, так і в концертній практиці так звана «техніка педалізації», що була запропонована ще в 1907 році в цимбалах системи «Шунда». Якщо дотримуватись думки Т. Барана, то еволюція та вдосконалення цимбал українськими майстрами ХХ ст. «йшла у напрямі вдосконалення окремих складових інструментів системи «Шунда» [14, 111].

Баян (кнопковий акордеон) належить до роду язичкових клавійно-пневматичних інструментів. Він являє собою один з видів гармонік, перші зразки яких були створені в 1829 році австрійським майстром-конструктором фортепіано й органів Кирилом Деміаном. Поняття «гармоніка» сягає глибокої давнини, а саме: 5 тисяч років тому назад в древньому Китаї був відомий інструмент «Шен». Термін «гармоніка» охоплює родову різноманітність інструментів: концертину, бандонеон, акордеон, баян, всі види діатонічних та національних інструментів, які пройшли шлях безперервного удосконалення впродовж ХІХ ст. від примітивних діатонічних конструкцій до появи перших хроматичних ручних гармонік в 70-х роках цього ж століття. В 1891 році в Німеччині майстер Мірвальд сконструював 3-рядну хроматичну гармоніку, права рука якої в недалекому майбутньому стала основою сучасної конструкції готово-вибірної баяна.

Вперше баян як специфічна конструкція гармоніки, що являла собою повний набір хроматичного басо-акордового акомпанементу в лівій клавіатурі, а також наявність хроматичного темперованого звукоряду в правій клавіатурі (трирядна система клавіш, розміщених навскіс до краю правої клавіатури), з'явилась в Західній Європі в 90-х роках ХІХ ст. ця конструкція отримала назву «акордеон», оскільки при натисканні однієї з кнопок правої клавіатури звучав акорд з декількох звуків. «Така конструкція... була вперше запатентована в березні 1897 р. в Італії, як інструмент, виготовлений Паоло Сопрані і невдовзі прищепилась у багатьох країнах» – констатує професор РАМ ім. Гнесіних М.Імханицький [15, 126]. Саме ця модель з розширеним діапазоном (52 x 100) та подальшими нововведеннями (поява вибірної системи, 4- та 5- рядної правої клавіатури) залишалась до 60-х років ХХ ст. основною конструкцією баяна масового і професійного використання. На думку М.Імханицького, термін «баян» «походить від давньослов'янського слова «баять» – говорити, розказувати» [15, 130]. Критерієм тут виступають співучість тембру інструмента і строгість унісонного звучання одночасно взятих голосів однієї висоти в правій клавіатурі. Хоча донедавна у всій баянній літературі панувала думка про те, що назва «баян» була запропонована баяністом Я.Ф.Орланським-Титеренком у 1907 році на честь славнозвісного співця Бояна.

В Україні гармоніка стає популярною в другій половині ХІХ ст., зокрема у фольклорі фабрикантів. Налагоджується вітчизняне виробництво англійського концертину (80-ті роки ХІХ ст., Одеса) та віденських дворянок (кінець ХІХ, Харків). У 1905 році харківський майстер К.Міценко сконструював 3-рядну хроматичну гармоніку за системою Мірвальда. Подальші експерименти майстра були спрямовані на удосконалення звукових якостей популярного на той час інструмента завдяки його портативності, сталому строю, дзвінкоголосості, здатності до багатоголосої гри, поширенню в міському середовищі нового типу пісні з чіткою гомофонно-гармонічною основою. В 1910-1912 роках ним була сконструйована концертна хроматична гармоніка «ліва по правій» (перший зразок вибірної баяна) та винайдена «ламана дека», що в майбутньому стала основою застосування багатотембрового реєстрування та 4-голосої системи в правій клавіатурі баяна. Масового поширення ці інструменти на початку ХХ ст. не отримали, оскільки були складними, порівняно з іншими попередниками для початкового навчання, та малопридатними для виконання побутового репертуару.

До 30-х років ХХ ст. майже всі баяни виготовлялися в Петербурзі. Пізніше з'явилися фабрики в Москві й Тулі, що виготовляли баяни системи Мірвальда з готовою та вибіркою клавіатурами. В 20-х роках майстер В.Самсонов виготовив баян, в якому поєднувались в лівій клавіатурі вибірні і готова система акомпанементу (9 рядів, 200 басів). А в 1929 році майстер П.Стерлігов виготовив

баян з перемикачем готових акордів на вибірний звукоряд. Харківські конструктори-майстри В.Комаренко та К.Міщенко впродовж 1922–1952 років працювали над створенням оркестрових інструментів: баян-пікколо, баян-сопрано, баян-баритон, баян-бас, гармоніка-флейтон. Саме такі інструменти впроваджувались у домрово-балалаєчні оркестри в якості «духової групи» на зразок симфонічного оркестру, що уможливило збагачення репертуарних і тембральних можливостей подібних колективів. Яскравим прикладом використання оркестрових гармонік в ансамблевому музикуванні став перший в Україні ансамбль баяністів, організований у 1926 р. А.Штогаренком: 2 гармоніки, 3 баяни-прима, баян-баритон, фісгармонія.

У кінці 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. розпочинається серійне виробництво та відкриття фабрик баянів в Україні: Київ, Харків (1931), Кременне (1933), Житомир (1934), де виготовляли віденські гармоніки (діатонічна, 2-рядна права клавіатура) та «хромки» (незмінний звук при зміні міха, неповний хроматичний звукоряд у правій клавіатурі, 2-рядна). У 60-х роках ці фабрики розпочали виробництво хроматичних видів гармонік – баянів та клавішних акордеонів. У другій половині 30-х років ХХ ст. у Житомирі, Горлівці та Кременному розпочали виготовлення дитячих малогабаритних готово-вибірних баянів. Велика популярність, організація всесоюзних конкурсів, відкриття класів баяна у вищих навчальних закладах, поява перших оригінальних композицій сприяли подальшому удосконаленню конструкції інструмента та організації численних самодіяльних та професійних ансамблів. У жовтні 1939 року розпочав свої перші репетиції прославлений у наступні десятиліття квартет баяністів Національної філармонії України (керівник М.І.Різоль). Це були перші кроки на шляху академізації ансамблевого виконавства на баяні.

У 1951 році московськими майстрами Ф.Фігановим та М.Селезньовим на замовлення баяніста Ю.Казакова був виготовлений чотириголосий багатотембровий готово-вибірний баян. У наступні десятиліття всі конструктивні зміни щодо удосконалення баяна були спрямовані на покращення його звукових якостей, збільшення діапазону та зміни форми інструмента. Так, були створені нові конструкції баянів «Росія» (1962, майстер В.Колчін), «Анаціонага» (1970, В.Колчін), «Соліст» (1962) та «Юпітер» (1969, Ю.Волкович), «Рубін» (1965, М.Самоделкін), «Русь» та «Мир» (1982, Проскурдін, Козлов) та ін. В 70-80-х роках отримують розповсюдження електронні баяни, які в академічній сфері інструментального виконавства не знайшли свого застосування. З 1978 року виготовлення інструментів, подібних до конструкції «Юпітера», під назвою «Україна» було освоєно Житомирською музичною фабрикою. Окрім серійного виробництва, виготовленням баянів займались народні майстри: К. Міщенко (Харків), Сорокопуда (Дніпропетровськ), Шефер (Нікополь), Грабовський (Житомир), Брюхацький (Запоріжжя), Фурсов, Лук'яненко, Кузовков (Умань) та ін. Постійний пошук в удосконаленні конструкції готово-вибірних багатотембрових баянів, популярність цього інструмента серед студентів музичних училищ, вищих навчальних закладів, організація всесоюзних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів сприяли розвитку як сольного, так і ансамблевого виконавства на баяні, акордеоні. Друга половина ХХ ст. характеризується появою оригінальних, самобутніх талановитих колективів: дуети, тріо, квартети, секстети, октети баяністів; новітні камерні академічні ансамблі за участю баяна; поєднання баяна в ансамблі з класичними інструментами; баян у тилових ансамблях сучасної поп-музики; баян з сучасними перформансами.

Удосконалення конструкції «німецької гармоніки», що отримала популярність та розповсюдження в Україні впродовж другої половини ХІХ–ХХ століть та набула національної оригінальності звучання завдяки коліткій праці майстрів-конструкторів і талановитих виконавців, які в свою чергу сприяли популяризації інструмента, «дає підставу сприймати її як інтернаціональний музичний інструмент, особливо в удосконаленому варіанті – сучасному готово-вибірному баяні, багато тембровий варіант якого започаткував український майстер з Харкова К.О.Міщенко, винайшовши резонаторну так звану «ламану деку», стверджує професор НМАУ ім.П.Чайковського М.Давидов [16, 94]. Удосконалення баяна дало поштовх до впровадження його у навчальний процес на всіх рівнях професійної музичної освіти; створило передумови для його популярності та активізації, створення ансамблевих колективів, залучення композиторів до створення оригінального репертуару; появи методичної літератури та теорії виконавської майстерності. Вище перелічені аспекти стали основою

академізації баяна, акордеона та його визнання на рівні «класичного» інструменталізму.

Домра та балалайка належать до групи струнно-щипкових інструментів. Вони в своїх сучасних модифікаціях отримали розповсюдження та популярність в Україні на початку ХХ ст. Гастрольні поїздки домро-балалаечного Великолоруського оркестру В.Андрєєва та подібних йому оркестрів по містах України створили передумови для появи цих інструментів не тільки серед любителів, але й у професійному музикуванні; викладання гри на домрі та балалайці в музичних школах, училищах, вищих навчальних закладах; організація численних оркестрів, ансамблів спочатку у великих містах (Харкові, Києві), пізніше на периферії.

Домра відома слов'янським племенам ще в докиївську добу. Перші відомості про цей інструмент з назвою «домра» знаходимо в документах ХVІ ст. Про популярність цього інструмента серед народу у ХVІІІ ст. знаходимо в працях О.Фамінцина, М.Привалова, К.Верткова, М.Фіндейзена та ін. Аналіз рукописних мініатюр ХVІ–ХVІІ ст. дав змогу професору РАМ ім. Гнесіних М.Імханицькому прийти до висновку, що «давньоруська домра у ХVІ–ХVІІ ст. існувала в двох основних варіантах: вона могла мати форму надзвичайно близьку до сучасної домри, але могла становити собою і різновид лютині – багатострунного інструмента з великим корпусом, доволі коротким грифом і відігнутою назад головою» [15, 92]. Зустрічаються зображення домр з округлим корпусом, невеликим вузьким грифом; різних розмірів, а значить різної теситури. Грали на домрі спеціальною кісточкою – плектром; способи звуковидобування – защипування окремих струн пальцями правої руки, а також удар вказівним пальцем правої руки по всіх струнах одночасно. Зображення старовинної домри ХVІ–ХVІІ ст. засвідчують її використання в ансамблях з іншими інструментами. А це вказує на професіоналізм виконавців, що уможливлювало колективну гру. Із забороною мистецтва скоморохів у другій половині ХVІІ ст. зникає і домрове музикування.

На зміну домрі як її фольклорна паралель приходить балалайка, що стала «символом» російської музичної традиції. Способи гри були ідентичні, що і на домрі. На думку М.Імханицького, перехід домри в балалайку став процесом «еволюції єдиного грифного щипкового інструмента» [15, 102]. Завдяки дешевизні та простоті виготовлення балалайка стає найбільш розповсюдженим інструментом упродовж ХVІІІ ст. У 1886 році петербурзький майстер смичкових інструментів В.Іванов на замовлення В.Андрєєва виготовив першу концертну балалайку. Ідея її вдосконалення виникла в зв'язку з прагненням вивести фольклорний інструмент на концертну естраду. У 1887 році петербурзьким майстром Ф.Пасєрбським була виготовлена перша хроматична балалайка. Удосконалення акустичних і технічних якостей, створення хроматичної темперції сприяли прилученню цього інструмента до письмової традиції, що робило балалайку академічним інструментом та відкривало можливості не тільки сольного, але й ансамблевого й оркестрового музикування на нових хроматичних балалайках. У 1899 році при Харківському університеті був створений гурток балаласчників. У цьому ж році в харківських музичних магазинах з'являються удосконалені балалайки українських майстрів С.Снігирьова, А.Горгуля, І.Кругового. В кінці ХІХ – на початку ХХ століть саме хроматизація балалайки, як і гармоніки, дозволила створити нове явище – балалаечне, гармоніко-баянне, а надалі і балалаечно-домрове сольне, ансамблеве та оркестрове мистецтво письмової традиції.

Зростаючий інтерес інтелігентного кола музикантів в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. до старовинного інструменталізму призвів до відродження та створення досконалішої конструкції домри. В 1896 році В.Андрєєвим у співдружності з С.Налімовим була створена триструнна домра кварттового строю за зразком «в'ятської» знахідки О.Мартінової (сестра учасника андрєєвського оркестру С.Мартінова). В 1908 році за ініціативою Г.Любимова у співдружності з майстром С.Буровим була виготовлена 4-струнна домра квінтового строю з настроюкою аналогічною до скрипки. У 20-х роках ХХ ст. саме такі домрові оркестри отримали популярність в Україні. У 1920 році за ініціативою Б.Семенова був організований перший художній камерний домро-балалаечний ансамбль ім. В.Андрєєва. Першими творцями репертуару для подібних колективів стали Катанський, Потгорелов, Комаренко. Успішні виступи ансамблю Б.Семенова дали поштовх до створення домро-балалаечних ансамблів як в самодіяльному, так і в професійному музикуванні. 1929 року в Харкові була відкрита Робітнича консерваторія. Серед народних інструментів, що викладались тут, були введені домра,

балалайка, гармоніка та обов'язковий предмет загального курсу – клас ансамблю.

В 30-х роках удосконалення народних інструментів отримує масовий характер. До 1936 року в консерваторії м. Києва на відділенні народних інструментів, поряд з баяном, балалайкою, гітарою, спеціальним інструментом вважалась мандоліна (з 1936 р. – домра). В 30-х роках за ініціативою М.Геліса був організований секстет домр на кафедрі народних інструментів Київської державної консерваторії. В другій половині ХХ ст. домро-балаласчне ансамблеве мистецтво утверджується як професійно-академічне. Створюються унікальні колективи: унісон домристів (керівник Н.Комарова, Київ, 60-і роки), унісон балаласчників (керівник Ю.Алексик, Київ, 70-і роки), серед сучасних – октет балаласчників (керівник В.Ілляшевич, Київ), унісон домристів (керівник Л.Матвійчук, Київ), домровий ансамбль «Лікдомер» (керівник В.Івко, Донецьк). З розвитком музичного інструментарію в цей період виникають мішані ансамблі: домра з баяном або гітарою, тріо (дві домри і баян), три балалайки і баян, використання балалайки в ансамблі «Джаз-балалайка», домра у квінтеті «Браско» та ін. Саме активна технічна творчість, конструювання, удосконалення і створення масових інструментів сприяли їх загальнонародному інструментальному музикуванню як на любительському рівні, так і в пізніший період – їх академізації. На думку С.Румянцева, «...традиційні народні інструменти живуть тисячоліттями тому, що володіють здатністю до живого, безперервного розвитку». [17,54].

Гітара належить до грифошпикових («ганбуровидних») інструментів. Слово «гітара» походить від «кіфара» – струнного музичного інструмента древніх греків. Відомо, що струнні шпикові інструменти мали гриф і складали сімейство лютневих. Першим еволюційним кроком в удосконаленні конструкції гітари була поява резонаторного корпусу, а саме нижньої і верхньої деки і двох обичайок, що їх з'єднують (III – IV ст. н.е., Китай). Найбільш ранні зображення гітари відносять до II ст. н. е. Існувало її 2 різновиди: мавританська (грали за допомогою пальців і плектра, металеві струни, звук різкий) і латинська (грали пальцями, м'яке звучання, жильні струни). Остання була більш близькою попередницею сучасної класичної гітари. Використання гітари зводилось до ролі акомпануючого інструмента; зустрічаються згадки про її включення в ансамблеве музикування (літературні тексти Адеде ле Руа, Гійома де Машо). Перші згадки про шестиструнну гітару з одинарними струнами, її використання в народному і в професійному музикуванні та розповсюдження в країнах Європи відносимо до середини ХVIII ст. Серед багатьох іспанських майстрів, що виготовляли гітари в ХІХ ст., найбільшу популярність отримав А.Торрес.

Розповсюдження шестиструнної гітари в Україні збігається з першими десятиліттями ХХ ст., коли сюди на гастролі з концертними програмами приїжджали віртуози-гітаристи з Росії (В.Лебедев, О.Іванов-Крамський), з Іспанії (А.Сеговія) та домро-балаласчний оркестр В. Андреева (окремі номери виконувались солістом-гітаристом у супроводі оркестру). В цей період розпочинають видаватися п'єси для соло та ансамблів гітаристів, переклади для балалайки та гітари. З 1904-1906 рр. виходить всеросійський журнал «Гітарист». Ця естафета була продовжена виданням у 1925 році журналу «Гітара і гітаристи» під керівництвом В.Машинського. В публікаціях 20-х років з'явився ряд статей, призначених допомогти у виготовленні гітар, домр, балалайок в домашніх умовах. З 1926 року розпочалося виготовлення гітар на Ленінградській фабриці ім. А.Луначарського. Популяризація цього інструмента серед широкого кола любителів і професіоналів стимулювала до включення гітари в навчальний процес. Так, у 1928 році в Київському музично-драматичному інституті був відкритий клас народних інструментів (домра, балалайка, гітара, баян) за ініціативою М.Геліса. В 1938 році цей клас був реорганізований в першу тоді в СРСР у музичному вищому навчальному закладі кафедрі народних інструментів Київської державної консерваторії. Серед ансамблевих колективів, які практикувались у навчальному процесі були: дуети гітар, мішані ансамблі – домра з гітарою; балалайка з гітарою.

У післявоєнні роки спостерігається суттєва активізація концертної діяльності українських гітаристів. У 50-х роках було відновлено клас гітари в Київській державній консерваторії, який очолював виконавець-гітарист, педагог Ян Генріхович Пухальський. Він належав до талановитих майстрів-реставраторів скрипок, виготовляв гітари та інші музичні інструменти. Створені ним ансамблі й оркестри гітаристів неодноразово відзначалися грамотами і дипломами переможців на міських і все-

українських оглядах.

Починаючи з 60-х років, велику популярність отримус електрогітара, що дало поштовх до ще більшої популярності цього інструмента серед молоді як у любительському, так і в професійному музикуванні. Серед віртуозів-гітаристів, пропагандистів академічного гітарного мистецтва 60-80-х років слід відзначити В.Петренка, В.Доценка, М.Михайленка, в кінці 80-х – представника молодшої генерації, соліста-інструменталіста Національної філармонії В.Щарусва. У 1992 році ним був організований квартет гітаристів Національної філармонії, який став лауреатом фестивалю «Гітара світу-98» (Франція).

Академічне гітарне мистецтво України ХХ ст., порівняно з країнами Європи та ближнього зарубіжжя, ще зовсім молоде. Подальший його розвиток буде залежати від активності композиторської творчості, виконавської та творчої діяльності молодих лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів, педагогів усіх ланок музичної освіти.

Процес становлення та розвитку народних музичних інструментів України не можна вважати закінченим. Творча думка талановитих майстрів невпинно працює над їх подальшим удосконаленням. Активна просвітницька роль народного інструмента в системі письмової традиції ХХ ст. стала реальною завдяки багатьом чинникам, головне місце серед яких відводимо удосконаленню його конструкцій. Завдяки хроматизації народний інструмент став не тільки засобом просвітництва, але й засобом залучення широкого кола любителів до академічного мистецтва. Лише темперований стрій міг стати основою письмової традиції, що відкривало нові можливості в галузі народно-інструментального виконавства, а саме:

- становлення народного інструментарію в ХХ ст., поряд із сольним, у ансамблевому музикуванні (бандура, сопілка, баян, гітара, балалайка);
- створення численних самодіяльних і професійних, однорідних та мішаних ансамблів народних інструментів упродовж ХХ ст., які досягли високого мистецького рівня і є гордістю української сучасної музичної культури (дуети, тріо, квартети, октети; ансамблі, що за кількістю учасників наближені до малого складу оркестру);
- формування нового напрямку композиторської творчості для удосконалених і реконструйованих народних інструментів у жанрі ансамблевої музики;
- удосконалення народного інструментарію уможливило його включення у систему навчального процесу (від музичних шкіл до вищих навчальних закладів), що стало основою його академізації;
- нові удосконалені хроматичні народні інструменти стали основою організації ансамблевих колективів у любительському (самостійне ознайомлення зі зразками світової класики) та професійно-академічному (навчання у вищих навчальних закладах) народно-інструментальному виконавстві як прогресивному явищі ХХ ст.

Саме хроматична температура як один з основних чинників удосконалення народного інструментарію в ХХ ст. дозволила ввести поняття «ансамбль» в академічну сферу інструментального виконавства на народних інструментах. При умові строгого збереження основоположних естетичних якостей, музичних властивостей свого фольклорного прообразу, перетворюючись в академічний інструмент, він разом з тим залишається народним (збереження тембру, основних прийомів гри, головних конструктивних особливостей і форми). Так зв'язок між народним інструментом як носієм усної традиції і академічним інструментом удосконаленої конструкції стає діалектичним.

Ансамблеве виконавство на народних інструментах ХХ ст. стало тим каталізатором, що дав поштовх до активності діячів народно-інструментального мистецтва: педагогів, майстрів-конструкторів, виконавців, методистів, теоретиків, композиторів. Хроматизація народного інструментарію відкрила нові перспективи в галузі інструментального музикування на народних інструментах, а саме появи нового виду музичного мистецтва України ХХ ст. – ансамблевого народно-інструментального академічного виконавства. Найближчі дослідження цього явища накреслюються у розгляді таких питань, як еволюціонування репертуару ансамблевих колективів та його значення в розвитку та функціонуванні народно-інструментального ансамблевого мистецтва; запровадження

класів, кафедр, ансамблів народних інструментів у всіх ланках навчальних музичних закладів України; формування методичної та теоретичної думки в галузі народно-інструментального академічного ансамблевого мистецтва України ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Корчинський М. Академічне сопілкарство – предмет мистецтва і науки // Матеріали Міжн. наук.-практ. конф. «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХ століть» (23–28 березня). – К., 2003. – С. 15–19.
2. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России. – Т. 1. Вып. 2. – М.: Л.: Госиздат 1928.
3. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955.
4. Скляр І. Подарунок сопілкарям. – К.: Мистецтво, 1968.
5. Матвеев П. Оновлення сопілки. – К.: Держ. видавництво образотв. м-ва і муз. л-ри УРСР 1959.
6. Хвольсон Д. Известия о хозарах, бургасах, болгарях, мадьярах, славянах и русах Ибн-Даста. – СПб., 1869.
7. Гаркави А. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с половины VII века до конца X века по Р.Х.). – СПб., 1870.
8. Фаминцын А. Домра и сродные ей танбуровидные инструменты русского народа. – СПб 1891.
9. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х.: Держ. в-цтво України, 1930.
10. Відділ РФ ІМФЕ. – Ф. 688. – Оп. 1. – Спр. 188. – Праця «Бандура і її можливості». Уривок. Б/д.
11. Гриньків Р. Конструкція бандури (київсько-харківська, полтавська) // Матеріали Міжн. наук.-практ. конф. «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХ століть» (23–28 березня). – К., 2003. – С. 103–105.
12. Баран Т. Українські концертні цимбали і споріднені з ними музичні інструменти народів світу // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 1. – С. 25–32.
13. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. – К. ІМАУ ім. П. Чайковського, 1998.
14. Баран Т. Методологія цимбального звукоутворення та методичні засади раціоналізації виконавської техніки цимбаліста // Матеріали Міжн. наук.-практ. конф. «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть» (23–28 березня). – К., 2003 – С. 106–112.
15. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах: Учебн. пособие для муз. вузов и уч-щ. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002.
16. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: Збірник статей. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1998.
17. Румянцев С. О домре и вокруг нее // Советская музыка. – 1989. – №5. – С. 51–59.

Світлана Кириєнк

**ФОЛЬКЛОРИСТИЧНО-НАРОДОЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ
ПІВДНЯ УКРАЇНИ НА РУБЕЖІ ХІХ – ХХ СТ.**

Південний регіон висуває перед дослідниками ряд складних проблем. З ХVІІІ – початку ХІХ ст. ця територія заселялася різноетнічними групами населення, що зумовило формування своєрідних діаспорних культур, які, до того ж, перебували в тісних маргінальних та дисперсних контактах. Переважаючим етносом на цій території були українці. До початку ХХ ст. новозаселені землі обстежувалися фольклористами та етнографами як «Степ» без його районування. Тому матеріали цього періоду, представлені у виданнях та наявні в архівах, спираються на тематичний та жанровий принципи групування. Серед напрямів дослідження помітно переважає українознавство – вивчення