

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

На правах рукопису

ШОРОШЕВА
ЛЮДМИЛА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 787.6 (477)

ФЕНОМЕН КОБЗИ
В СИСТЕМІ АКАДЕМІЧНОГО НАРОДНО-
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

17.00.03 – Музичне мистецтво

Дисертація
на здобуття наукового ступеню
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник –
доктор культурології
Антонюк Валентина Геніївна

Київ – 2010

З М І С Т

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЬО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КОБЗИ ТА ІСТОРИЧНА СПЕЦИФІКА ЇХ ПЕРЕТВОРЕННЯ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ.....	15
1.1. Історіографія та джерела за темою дослідження.....	15
1.2. Генеза, еволюція та різновиди музичного інструмента "кобза".....	49
1.3. Українська кобза та російська домра.....	66
1.4. Відродження й реконструкція ладкової кобзи у ХХ-ХІст.....	82
Висновки до першого розділу.....	93
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦІВ НА КЛАСИЧНІЙ КОБЗІ НА КАФЕДРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ НМАУ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО.....	96
2.1. Класична кобза в реальному дискурсі Київської домрової школи..	96
2.2. Методика звукодобування на класичній кобзі.....	109
2.3. Музика для класичної кобзи та домри.....	129
Висновки до другого розділу.....	149
ВИСНОВКИ.....	153
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	156

ВСТУП

Актуальність проблеми зумовлена назрілою потребою визначення ролі й місця кобзи в академічній системі сучасної музичної освіти та виконавства України. Нині під назвою кобза сполучено різновиди таких принципово відмінних інструментів як вертикальна кобза-бандура й горизонтальна ладкова кобза-домра. Історія виникнення останньої претензійної назви інструмента сягає початку ХХ ст., коли російський майстер Г. Любимов сконструював чотириструнну домру з квінтовым строєм, яка була впроваджена до академічного народного інструментарію саме в період стагнації кобзи. Помилково вважається, нібито ладкова кобза відрізняється від чотириструної домри однією лише художньою інкрустацією. Навіть в умовах міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах імені Гната Хоткевича відповідну номінацію позначено: "ладкова кобза (домра)". Однак чотириструнна домра та ладкова кобза – це різні інструменти (як і вертикальна кобза та бандура). Різняться вони між собою також приналежністю перших до чисто інструментальної та останніх – до вокально-інструментальної сфер музичного мистецтва.

Процес еволюції виконавства на кобзі супроводжувався нівелюванням її семантики й тривалими періодами повної відсутності цього тотемного музичного інструмента в реальному вжиткові українців. Цьому посприяли трагічні події кінця Запорізької Січі та української державності в 2-й пол. ХVІІІ ст., які в ХІХ ст. доповнили Валуївський циркуляр (1863 р.) та Емський указ (1876 р.) щодо заборони книгодрукування й культурно-мистецьких відправ українською мовою. У ХХ ст. стагнацію кобзи продовжили чотири Постанови ЦК ВКП (б) "Про заборону старцівства", "Про неодмінну реєстрацію музичних інструментів у відділках міліції", "Про затвердження репертуару в закладах Народного комісаріату освіти" й "Положення про

індивідуальну музично-виконавську діяльність". На зорі Радянської влади українських кобзарів розстрілювали й саджали в тюрми, а їхні інструменти знищували. Апологети тоталітаризму заподадливо закликали покласти край "закобзарюванню України" й "вибити кілком закобзарену психіку народу", оскільки "кобза таїть у собі дуже велику небезпеку, бо надто міцно зв'язана з націоналістичними елементами української культури, з козацькою романтикою та Січчю Запорізькою"; називали їхню творчість "сторотими проклятими піснями" [194]. У 1932 р. в зимовому Харкові відбувся так званий "розстріляний" Всеукраїнський з'їзд кобзарів і лірників, куди з'їхалось 340 народних музикантів, яких обманом вивезли нібито до Москви, та насправді розстріляли поблизу села Куряжанка (тому-то на Перший Республіканський з'їзд народних музикантів, що відбувся в Києві 15 квітня 1939 р., вже вдалося зібрати лише 37 осіб) [194]. Самі терміни "кобза" й "кобзар" опинилися під забороною: їх замінили "бандура" й "бандурист". Тоді ж було спростовано й винятково чоловічу традицію гри на цьому давньому інструменті.

Аби повернути українській кобзі її дійсну семантику та ім'я, майстрам ХХ ст. (Г. Хоткевичу, І. Скляру, М. Прокопенку, В. Зуляку, Ю. Збандуту, М. Буднику) довелося докласти значних дослідницьких зусиль і відтворити не лише різновиди конструкцій, а й назву інструмента. Ренесанс кобзи в царині народно-академічної музики розпочався в 60-х рр. ХХ ст. й невдовзі призупинився, з відомих історичних причин, спільних для всієї української національної культури. Лише за Незалежної України, завдяки спільним зусиллям конструкторів та професійних виконавців, цей, здавалося б, навіки втрачений український народний інструмент було повністю відроджено та вдосконалено. Найкращими ладковими кобзами вважаються високоякісні тембристі інструменти, виготовлені черкаським майстром Юлієм Збандутом: вони повністю замінили собою чотириструнні домри й звучать у концертних залах як сольні та оркестрові, а за своїми виконавськими можливостями дозволяють піднімати найскладніші пласти світової класики, фольклорні

обробки, сучасні різностильні опуси. Одне це вже дозволяє з повним правом називати даний інструмент "класична кобза".

Відтак ми досі не маємо комплексного дослідження, в якому було б представлено цілісну картину входження ладкової кобзи до українського музичного інструментарію та академічної освіти й виконавства. Адже за довготривалий історичний період відсутності цього інструмента в музичному світі склалися потужні домрові школи, здобутки яких тепер мусимо враховувати й розвивати в ході вивчення кобзової специфіки. У сучасній музичній культурі України мистецтво гри на класичній кобзі займає особливе місце. Нині спостерігається відродження мистецтва гри на ладковій кобзі в ансамблевих та сольних формах, що є перспективним та гідним наукової уваги напрямком розвитку академічної системи народно-інструментального мистецтва. Істотний перегляд традиційних уявлень про сам інструмент і вдосконалення його конструкції (розмір, стрій, матеріал, способи виготовлення), темброво-акустичних особливостей, зростання виконавської майстерності, а також розвиток системи професійного музичного навчання, збагачення засобів музичної виразності і розширення репертуару вивели кобзу на якісно новий художній рівень. Внаслідок подібних процесів змінився і статус самого інструмента. Виявлення "академічної", концертної функції класичної кобзи, подолання цим інструментом меж "народного" оркестрового призначення, що історично склалося, відкрили для сучасної кобзової творчості нові перспективи і поставили складні завдання для виконавців, а також для композиторів. Тому є цілком зрозумілим даний комплексний підхід у дослідженні образу кобзи в процесі історичного розвитку; науково-теоретичне осмислення його специфіки; встановлення діалектичного взаємозв'язку між процесами створення, виконання і сприйняття музики для класичної кобзи. Широке коло питань, які виникають при розгляді проблем сучасного народно-інструментального струнно-щипкового академічного виконавства, робить очевидною необхідність узагальнюючої праці, яка глибоко й різносторонньо репрезентуватиме цей

вид музичного виконавства в етнокультурному універсумі як єдиний український художній текст, регіональні аспекти якого дуже істотні й тісно взаємопов'язані. Вивчення еволюційних процесів класичного кобзового та домрового мистецтва в контексті світової культури дозволяє висвітлити невідомі раніше сторінки музичного виконавства й помітно збагатити уявлення про художню культуру сучасної України.

Нинішній етап розвитку народного інструментального мистецтва характеризується високим виконавським рівнем, а також наявністю розгорнутої системи музичної освіти. Українська народна музична культура, спираючись на попередні досягнення і демократичні засади, спрямована в майбутнє, що об'єднує її з професійними культурами інших народів світу. Пошуки національної самобутності, національної ідентифікації в історії вітчизняного музикознавства не нові: впродовж десятиліть, а може, навіть і століть, дослідниками-науковцями робилися спроби усвідомити природу українського музичного мистецтва. У багатьох таких працях наголошується на непересічному значенні народної музики для формування виконавської, педагогічної та композиторської національної школи музичного мистецтва. Усвідомлення своїх професійних витоків є природною необхідністю для будь-якого інструменталіста, незалежно від того, навчається він на факультеті народних чи оркестрових (симфонічних) інструментів.

Практична відсутність наукового вивчення процесу відродження й становлення української ладкової кобзи, необхідність уніфікації кобзово-домрового теоретико-методичного класичного доробку Київської академічної школи гри на народних інструментах, зокрема, унікального досвіду викладачів кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, зумовили вибір теми нашого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація входить до плану науково-дослідної роботи кафедри народних інструментів і за своєю проблематикою відповідає темі № 3 "Українська

музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні й виконавські аспекти" перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тему дисертаційного дослідження затверджено Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 8 від 25 червня 2010 року).

Мета дослідження: переосмислення на новій концептуальній основі великої кількості документальних наукових даних, а також емпіричного досвіду щодо класичної кобзи як феномена українського народного інструментарію.

Реалізація поставленої мети передбачає **основні завдання**:

- визначити художньо-функціональні особливості української кобзи та історичну специфіку їх перетворення в контексті еволюції народно-інструментальних традицій;
- відобразити найважливіші етапи генези та еволюції кобзи як феномена національного музичного мистецтва в історичній ретроспективі;
- виявити й охарактеризувати основні тенденції відродження української кобзи в XX-XXI ст. та визначити рівні взаємодії видів цього музичного інструмента як цілісного художнього феномена;
- теоретично вмотивувати дефініцію "класична кобза"□;
- систематизувати нові виконавські прийоми і виражальні засоби класичної кобзи, вживані на сучасному етапі кобзово-домрового виконавського мистецтва;
- виявити співвідношення чоловічого та жіночого типів звукотворчості як чинників індивідуальних та універсальних прийомів інструментального кобзового та домрового музикування;
- дати методичне обґрунтування виразу: "якість пересікання струни медіатором";

– визначити роль і місце класичної кобзи у становленні сучасної академічної системи українського народного інструментарію та з'ясувати значеннєво-функціональне наповнення процесу створення такої системи;

– здійснити аналіз взаємодії народних, фольклорних і академічних традицій в українському національно-інструментальному мистецтві та визначити закономірності процесу його академізації.

Об'єкт дослідження: феномен кобзи в процесі перетворення народно-інструментальних традицій.

Предмет дослідження: класична кобза та домра в системі академічного народно-інструментального мистецтва України.

Методи дослідження. Застосовано загальнонаукові методи теоретичного та емпіричного рівнів: історико-логічний, історико-порівняльний, хронологічний, конкретно-історичний, історіографічний, структурно-семіотичний, типологічний, етнокультурологічний, генетичний, аналіз і узагальнення теорії й практики гри на народних музичних інструментах, а також описовий та емпіричний методи, засновані на особистому виконавсько-педагогічному досвіді автора дисертації та здобутках відомих шкіл академічного домрового виконавства. Важливим став принцип історизму, що дозволяє усебічно досліджувати об'ємний музичний і фактологічний матеріал.

Вивчення особливостей перетворення кобзи у процесі академізації народно-інструментальної творчості спонукало звернутися до описаних Гегелем двох типів художньої цілісності: "романтичної", яка виникає як наслідок спеціального обмеження художником власних інтенціональних амбіцій у багатоманітності творчих можливостей та "класичної", що, навпаки, формує надлишок саморуху завдяки нашаруванню все нових художніх смислів, які простують за горизонти культури [36]. Досліджуваний нами феномен кобзи належить до третього типу художньої цілісності, оскільки становить взаємодоповнюючий синтез романтичної та класичної та є найгнучкішим, варіативним способом існування художнього цілого, що

заповнює простір національної культури, утворюваний досить рідкісними виявами творчості у художньому процесі "чистих типів" романтичної та класичної цілісності.

Виявленню професійної специфіки розвитку кобзово-домрового мистецтва в Україні допоміг комплексний аналітичний підхід, що припускає розгляд проблем академізації народно-інструментального виконавства з позицій сучасної науки в тісному взаємозв'язку теоретичних і практичних питань, розроблюваних М. Давидовим [50-51]. Історико-аналітичний підхід, властивий музично-краєзнавчим дослідженням І. Мацієвського та М. Хая, став основою в осмисленні національного феномена кобзи [115-118], [200]. Вивчення особистості музиканта-інструменталіста пов'язується передусім із системно-етнофонічним методом, введеним в науку І. Мацієвським (підходом, який передбачає синхронне дослідження елементів тріади "музика – інструмент – виконавець", починаючи з моменту польового дослідницького етапу) [118]. На основі цього методу нами були отримані результати в дослідницькій площині професійної народно-інструментальної музики, – ті, що так чи інакше стосуються проблем звукотворчості, теорії, термінології, естетичних уявлень музикантів про класичну кобзу (у співвідношенні з іншими сторонами навчально-виконавського комплексу). Для мистецтвознавчого обґрунтування даного феномена нами застосовано метод пошуку подібностей, завдяки якому беремося здійснити уніфікацію опрацьованих матеріалів щодо кобзового виконавсько-педагогічного досвіду. Використання методу абстрагування дозволило автору, з одного боку, визначити єдність суті обох названих аспектів, з іншого, – проникнути в сутність феномена "народне", що відкрилась у єдності типового і специфічного. В основу пошукової діяльності покладено розроблені І. Котляревським, І. Ляшенком та В. Шейком положення про організацію, методику та загальні основи наукової роботи [88], [109], [214]. Для вирішення поставлених завдань нами застосовано комплексну методологію мистецтвознавчого аналізу, емпіричні методи, різні види музично-

педагогічного спостереження, зіставлення й узагальнення фольклорного та академічного виконавського досвіду, а також вивчення результатів творчої науково-методичної діяльності широкого кола причетників до спадкоємної моделі домрової та кобзової шкіл у системі народно-інструментального мистецтва України.

Джерельна база дослідження: архівні, друковані, рукописні та усні матеріали й інтернет-ресурси [1 – 251]. Хронологічні межі й періодизація джерельної бази дисертації охоплює відтинок часу від 1037 р. (дата нанесення на стіні Софійського Собору першого зображення народного музичного інструмента наших пращурів, схожого на ладкову кобзу) до наших днів. Слід сказати, що на початку XX ст. наука про музичні інструменти поповнювалася все новими даними, публікаціями, а звернення до творчості самих виконавців було досить рідкісним. Фундаментальні праці К. Квітки, М. Лисенка та Г. Хоткевича почали заповнювати цей пробіл; у вивчення народних музичних інструментів та інструментальної музики ці дослідники притягли сучасний їм науковий апарат [74]; [101]; [201].

Разом з багатьма відомими та новими джерелами, у дисертації вперше вводиться до наукового обігу музично-дидактичний матеріал, що збагатить репертуар для класичної кобзи, а також нові фахові терміни, вироблені безпосередньо автором дисертації у процесі особистої виконавської, композиторської та педагогічної діяльності. Відтворення панорами історичного розвитку мистецтва гри на класичній ладковій кобзі в контексті традицій українського народно-інструментального виконавства стало можливим завдяки розшуку і узагальненню численних друкованих і рукописних джерел, зокрема, архівних матеріалів і креслень з домашнього архіву відомого конструктора-реставратора української класичної кобзи М. Прокопенка, наданих його родиною [120], [155].

Впорядкування великого дослідницького матеріалу відбувалось одночасно в двох основних напрямках цієї роботи, а саме:

– історико-хронологічній горизонталі, що дозволило проаналізувати шляхи виникнення та розвитку найважливіших художньо-естетичних принципів, які вплинули на зміну образу української кобзи;

– соціально-творчій вертикалі, що допомогло виділити найважливіші події та імена видатних музикантів, які здійснили найбільший вплив на розвиток художніх процесів етнокультурного феномена класичної кобзи.

Наукова новизна. Це перше дослідження, в якому розглянуто процес генези й еволюції, стагнації й ренесансу кобзи як цілісного художньо-естетичного явища української культури. Визначено наукову концепцію кобзи як сольного, тембрового, народного інструмента, що має квінтовий стрій, який відповідає ладовим особливостям української народної музики та дозволяє інтерпретувати класичні й сучасні авторські опуси. З'ясовано вплив кобзи на розвиток історичного інструментознавства в його українській ментальності. Апробація дослідження вперше здійснюється шляхом вивчення еволюції ладкової кобзи в контексті європейсько-азійського музичного інструментарію чоловічої та жіночої традиції. Нами вперше застосовано та введено в науковий обіг дефініції: "класична кобза" та "якість пересікання струни медіатором"; здійснено методичні узагальнення процесу кобзового конструювання та виконавсько-педагогічного досвіду на кафедрі народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського на класичній кобзі. Здійснено структурний аналіз музики для класичної кобзи та домри, зокрема, в поглядах на проблему виконавської стилізації інструментальної музики епохи бароко; представлено творчі здобутки сучасних авторів, у тому числі тих, які поєднують у собі композиторську, виконавську та педагогічну діяльність. На підставі особистого досвіду вперше запропоновано виконавський підхід, адекватний композиторському задуму, втіленому автором транскрипції. Розвинено теоретичні положення феномена академізації народно-інструментального мистецтва. Доповнено способи збереження струнно-щипкового інструментарію для світової культури поряд із струнно-смичковим. Уточнено

джерельну базу народно-інструментального музикознавства та інструментознавства.

Теоретична цінність дослідження полягає у збагаченні історичного інструментознавства новою методикою дослідження, спрямованою на вивчення процесу еволюції народно-інструментальної культури. Цей досвід може бути перенесений на вивчення будь-якої інструментальної культури народів світу з внесенням відповідних коректив, які стосуються особливостей конструкції інструмента, виконавської техніки, а також суто національних особливостей звуковисотної організації інструментального тексту. Завдяки дослідженню архівних документів нами систематизовано великий і невідомий раніше фактологічний матеріал, уточнено тимчасові межі основних періодів розвитку кобзово-домрового мистецтва в музичній культурі й освітній системі України; історичні факти розглянуто в контексті проблем не лише виконавського музикознавства, але й практики викладання та виконавства: як сольного, так і ансамблевого. Все це дозволило на тлі історичної горизонталі – генези та еволюції української кобзи – збудувати своєрідну вертикаль: конкретне музичне втілення цього феномена. Представлене в роботі кобзово-домрове мистецтво охоплює досить великий історичний період що став об'єктом серйозного й усебічного вивчення. Простежені етапи розвитку й стагнації тотемного музичного інструмента "кобза" вписались у різні епохи соціально-культурного життя України.

Практична цінність дослідження. Результати роботи можуть знайти застосування в педагогічній та виконавській практиці виконавців на українській класичній кобзі, – як в спеціальному класі, так і в курсах історії виконавства й історії української музики у музичних вищих і середніх освітніх закладах. Основні положення дисертації можуть бути взяті до уваги при розгляді проблем виконавського музикознавства, інструментознавства та мистецтвознавчих досліджень в цілому.

Не менш важливий краєзнавчий аспект у дослідженні кобзово-домрового мистецтва, що може послужити основою спеціального курсу і

подальших наукових розробок у царині історії й теорії народного інструментального виконавства.

Особистий внесок здобувача. Здійснено наукові узагальнення власного концертно-виконавського і педагогічного досвіду та кобзово-домрових здобутків кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського й визначено їх внесок у скарбницю музичного академізму.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації було викладено в доповідях на всеукраїнській науково-практичній конференції "Духовна культура як домінанта українського життєтворення" (Київ, 2005), міжнародній науково-практичній конференції "Україна – світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур" (Київ, 2006), "Українська культура у контексті сучасних наукових досліджень і практичних реалій" (Київ, 2006), III міжнародній науково-практичній конференції "Традиційне музикування українців у європейському просторі" (Київ, 2007), всеукраїнській науково-практичній конференції "Науково-методичні засади управління якістю освіти в університетах" (Київ, 2010).

Дисертацію обговорено та рекомендовано до захисту на засіданні кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Публікації. За результатами дослідження опубліковано вісім статей, чотири з них – у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

1. Шорошева Л. О. Втрачена кобза / Л. О. Шорошева // Музична культура України 20-30-х років XX століття: тенденції і напрямки / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 67 – С. 197–206.

2. Шорошева Л. О. Українська кобза в сучасній академічній музиці / Л. О. Шорошева // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – К. : ДАККиМ, 2009. – № 2. – С. 85–89.

3. Шорошева Л. О. Звуковидобування в кобзово-домровому виконавстві / Л. О. Шорошева // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2010. – № 1 (6). – С. 113–119.

4. Шорошева Л. О. Українська кобзова традиція: сучасний стан і перспективи / Л. О. Шорошева // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – Вип. 36. – С. 277–282.

5. Шорошева Л. О. Кобза-домра в академічній музичній традиції / Л. О. Шорошева // Бористен. – 2006. – № 8. – С. 29–31.

6. Шорошева Л. О. Методика звукодобування на кобзі-домрі / Л. О. Шорошева // Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. – Серія № 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи : зб. наук. пр. / за ред. П. В. Дмитренка. – К. : Вид.-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – Вип. 21. – С. 266–272.

7. Шорошева Л. О. Кобза, домра та специфіка їх перетворення / Л. О. Шорошева // Україна-Світ: від культурологічної спорідненості до спорідненості культур : зб. пр. міжнар. наук.-пр. конф. – Київ, 25–26 травня 2006 р. – К. : ДАКККиМ. – Ч. 2. – С. 105–108.

8. Шорошева Л. О. Духовний спадок Миколи Антоновича Прокопенка / Л. О. Шорошева // Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій : зб. пр. всеукр. наук.-пр. конф. – Київ, 21–22 грудня 2006 р. – К. : ДАКККиМ. – Ч. 1. – С. 279–281.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, двох основних розділів з висновками до кожного, загальних висновків і списку джерел.

Обсяг дисертації – 179 стор. (основний зміст викладено на 155 стор.), список використаних джерел містить 251 найменування (з них 13 – іноземними мовами).

Розділ 1.

ХУДОЖНЬО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КОБЗИ ТА ІСТОРИЧНА СПЕЦИФІКА ЇХ ПЕРЕТВОРЕННЯ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

1.1. Історіографія та джерела за темою дослідження.

У процесі роботи над темою нами було використано музикознавчі результати Е. Алексєєва [4], М. Арановського [8], Б. Асаф'єва [10], І. Браудо [24], Н. Герасимової-Персидської [38], Н. Горюхіної [43], В. Гошовського [44], С. Грици [45], М. Грінченка [46], Б. Деменка [54], І. Земцовського [63], З. Кодаї [77], А. Іваницького [66], К. Квітки [73-74], О. Козаренка [78], Ф. Колесси [80-81], Н. Корихалової [85], І. Котляревського [87-88], С. Людкевича [108], І. Ляшенка [109], Л. Мазеля [110], С. Мальцева [112], О. Маркової [114], В. Медушевського [121], В. Москаленка [128-129], О. Мурзиної [130], Е. Назайкінського [130], І. Польської [151], В. Посвалюка [153], І. Пясковського [160], М. Ржевської [162], В. Рожка [165], О. Самойленко [170], П. Сокальського [177], О. Сокола [178], А. Сохора [179], В. Сумарокової [183], Н. Супрун [184], Фан Дінг Тана [193], М. Хая [200], Н. Шахназарової [210], І. Юдкіна [226], Б. Яворського [228-229]. У цих працях, які склали загальнотеоретичну базу дослідження, висвітлено магістральні процеси еволюції музичних явищ через способи функціонування та взаємодії фольклорного й академічного мистецтва.

Сучасні наукові підходи до проблеми національного в мистецтві зв'язані з прийнятою методологічною дихотомією раціонально-логічного і інтуїтивно-усвідомлюваного, але в обох випадках вони прагнуть до понятійного вираження. І це є невід'ємним фактом сучасного етапу дослідження обраного нами феномена і в цілому, і в окремих випадках його

визначення. Національна ознака завжди є однією з основних у словесно-змістовній конструкції опису будь-якого музичного явища. З'ясування феноменологічного змісту мистецтва нами було здійснено завдяки осмисленню праць Т. Адорно [1], Аристотеля [9], М. Бердяєва [18], Ю. Бромлея [25], В. Виготського [33], Г.-Ф. Гегеля [36], Л. Гумільова [49], С. Кримського [91], К. Леві-Строса [98], Д. Лихачова [103], Ю. Лотмана [105], Е. Макаряна [111], О. Лосєва [104], М. Поповича [152], Г. Спенсера [244], Р. Тельчарової [185], Д. Чижевського [207], А. Швейцера [246]. Це сприяло урахуванню наукових результатів представниками різних національних шкіл, отриманих у різні історичні періоди розвитку філософсько-естетичної думки. Окремий пласт у ряді подібних теоретичних концепцій складає позиція французької "нової історичної школи", що вибудовує цілісну картину тієї або іншої регіональної культури на підставі її онтологічної домінанти – етнічного чинника, визначуваного Леві-Стросом як ментальність [241].

В історичному музикознавстві, як відомо, категорія національного досить апробована, теоретичні підходи до неї намічені в загальній історії музики Г. Рімана та Г. Адлера [163]. Проблема національного в музиці в сучасному вітчизняному музикознавстві розроблена достатньою мірою, хоча основні методологічні установки тут зводяться до усвідомлення національної якості за допомогою традиційної формули: національний фольклор – авторський стиль, що його закумулював. Саме за таким принципом побудовані дослідження національного в музиці Н. Горюхіної, О. Козаренка, І. Ляшенка, Н. Шахназарової [43], [109], [210]. Тим самим питання національної специфіки замикається в рамках фольклоризму, ігноруючи реалізацію національного чинника в інших аспектах, – поза фольклорним втіленням національної художньої свідомості. При розгляді проблеми академізації народно-музичного інструментарію на сучасному етапі очевидна потреба в методологічному оновленні, що базується на наукових узагальненнях, формально не пов'язаних з історичним

музикознавством. Отут і виникає одна з найсерйозніших методологічних проблем, оскільки термінологічний апарат дослідження національної специфіки музичного мистецтва не може будуватися лише в межах теоретичного музикознавства. Він неминуче зв'язаний з апаратом суміжних наук – історії, етнографії, загальної психології, етнопсихології, етнопедагогіки, для яких "національне" – поняття дуже насичене у змістовно-смысловому значенні, складові якого дуже різноманітні і багатогранні. І це призводить до необхідності "перекладу" термінів і понять з однієї сфери в інший смисловий контекст. Але саме таке пересічення сенсів народжує нову якість досліджуваного предмету, розширеного за допомогою подібного міжпоняттєвого діалогу. На подібному розумінні національної специфіки художньої творчості побудована концепція музичної онтології В. Медушевського, а також підходи до проблеми національного в роботах О. Козаренка, О. Маркової [114], [78], [121].

Образ кобзи як тотемного музичного інструмента українського народу постає в опрацьованих нами історичних та етнографічних дослідженнях Б.-І. Антонича [6], М. Грушевського [47], О. Кульчицького [95], Й. Миклашевського [123], І. Огієнка [137], Н. Пушкарьової [159], Б. Рибаківа [168], М. Юрія [227] фольклористичній та епістолярній спадщині Г. Верьовки [29], О. Кошиця [90], П. Куліша [93-94], Лесі Українки [190], І. Франка [199], Т. Шевченка [212], Д. Яворницького [64], в публікаціях К. Верткова [28], В. Вуковича [32], Б. Жеплинського [60], Б. Жолдака [61], В. Кирея [75], Є. Романова [166], М. Товкайла [187], Т. Цив'ян [202], К. Черемського [204], Ю. Яценка [232].

Прикметною рисою інструментознавства є нерозривний зв'язок предмета вивчення з текстологічною наукою, що досліджує особливості виконуваного на інструменті музичного тексту. Співвідношення музичного інструмента й інструментальної музики, їхня роль в еволюції інструментальної культури – наріжний камінь органології (І. Мацієвський). Знання про історію народних музичних інструментів почерпнуті нами в

наукових працях Аюба Башара [12], А. Баніна [14], Б. Бартока [233], Л. Белявські [234], Є. Бортника [23], Е. Герцмана [40], О. Горбача [42], А. Гуменюка [48], М. Давидова [50-51], П. Даліга [235-237], В. Дейнеги [53], О. Єлшека [238], М. Імханицького [71], Ф. Котули [239], В. Кошелева [89], З. Кумера [240], І. Лапінського [97], І. Ліпаєва [99], М. Лисенка [100-101], Л. Мандзюк [113], І. Мацієвського [115-118], М. Мора [242], Ф. Нодея [136], Л. Пасічняк [144], М. Привалова [154], М. Прокопенка [155], М. Римського-Корсакова [164], Е. Романова [166], М. Стаховича [180], Ю. Страйнара [245], М. Тодорова [188], Н. Фіндейзена [195], Г. Хоткевича [201], К. Черемського [204], Л. Черкаського [205], К. Чечені [206], Б. Шароші [209].

Історично склалося так, що ладкова кобза зазнала стагнації й тривалий час розвивалась у вигляді домри. Необхідні дані про еволюцію домрового виконавства містяться в дослідженнях А. Александрова [2], П. Алексєєва [3], В. Білоус [19], Р. Белова [16], Л. Боднар [21], Д. Варламова [27], Т. Вольської [31], І. Галкіної [34], М. Геліса [37], А. Желтирової [59], В. Івка [69], Н. Костенко [86], В. Круглова [92], М.Т. Лисенка [107], О. Омельченка [138], Г. Осмолівської [141], А. Фамінцина [192], В. Чуніна [208], Ю. Яковлєва [230-231].

Особливий інтерес для нашого дослідження становили аспекти вивчення явища "народність" у професійному музичному виконавстві та музичній педагогіці вищої школи, нами було вивчено істотний пласт матеріалів, пов'язаних з формуванням та розвитком спеціальних музичних здібностей, виконавських та авторських шкіл, накопичений у працях В. Антонюк [7], Л. Ауєра [11], О. Долинської [55], П. Єфименка [58], В. Іванова [67], Д. Кінарської [76], І. Колодуб [82], В. Микитася [122], І. Назарова [133], Г. Нейгауза [134], А. Ніколаєва [135], Г. Падалки [143], Я. Пухальського [157], Е. Пухоля [158], К. Флеша [197], В. Шевченка [211], О. Шультякова [224], Р. Шумана [225].

До кола дослідницької уваги ввійшли енциклопедії, словники [65], [102], [124], [131], [196]; підручники, посібники, колективні збірки науково-методичних праць [57], [84], [109], [111], [139], [142], [146], [148], [149], [156], [163], [167], [186], [214], [223], а також окремі публікації, присвячені проблемам наукової документації музичних інструментів загалом та як об'єктів інтелектуальної власності, зокрема [119].

Вивчені нами джерела за темою дослідження освітлюють шлях формування професійного кобзово-домрового мистецтва у контексті народно-інструментальної музичної освіти в Україні. Осмислення наукових та науково-методичних джерел українських і зарубіжних науковців, педагогів, музикантів містить цінні відомості, щодо ролі й місця класичної кобзи в системі міжкультурних зв'язків, відносно провідних авторських шкіл народно-інструментального виконавства України та Росії.

У центрі нашої уваги знаходяться праці, що розглядають народно-інструментальні музичні традиції як багатоаспектне явище. Традиція як "спадковість", "переказ" (предание), "закон", "досвід", а також "сучасність як традиція" (В. Медушевський [212], О. Мурзина [130], Н. Шахназарова [210]), а також "культура як традиція" (І. Ляшенко [109], І. Мацієвський [115], М. Хай [200]) – ось далеко не повний перелік дослідницьких підходів, у контексті яких аналізується проблема народно-інструментальної традиції. Особливо слід підкреслити, що в більшості досліджень українська кобзова традиція виступає водночас і в якості механізму спадкування, і в якості змісту самої спадщини (досвіду). В результаті було накопичено значний матеріал, у якому розглянуто проблему академізації музичного фольклору з мистецтвознавчих, культурологічних, соціальних і філософсько-естетичних позицій.

Вивчаючи проблеми генези й розвитку кобзи, та здійснюючи історичну стратиграфію тематичних джерел, не можемо обійти результати І. Мацієвського. За його словами, "...узагальнюючи феномен культури, природно стикаєшся з проблемою його походження. Особливо це необхідно

при першому зверненні до феномену як цілісності. Наше положення ускладнюється двома обставинами. Перша. Матеріали, які має в розпорядженні наука, про прадавні епохи музики – надзвичайно мізерні. Ми можемо будувати гіпотези, спираючись лише на археологічні знахідки окремих інструментів, їх зображень а також дані суміжних наук : філософії, естетики, психології, історії культури. Друга. Немає серйозних дослідів в цій сфері. З роботи в роботу кочують твердження про те, що ІМ (ІМ – інструментальна музика. – Л.Ш.) виникла значно пізніше за вокальну, під впливом пісні, а сам спів народився з акцентів і інтонацій людської мови. (Ці твердження так чи інакше наслідують гіпотезу Г. Спенсера про походження музики з мови /.../). На їхньому фоні самотня, втрачена без свого продовження або хоча б серйозного розгляду виглядає здогадка А. Неустроєва (1892р.) про можливість походження ІМ незалежно від співу й навіть раніше за нього /.../. Більшість тверджень не аргументуються. Їхня аксіоматичність викликана ще й відсутністю пам'яток, де б фіксувалося звучання, вокальне або інструментальне. Це говорить про те, що розгляд питання про генезу ІМ необхідно вести комплексно. І враховувати обидва критерії: функціональний (НІМ як вид мистецтва) і структурний (як форма звукової діяльності)" [115, с. 112-113].

Дослідження музичного феномена "народного" як соціокультурного та художнього явища мають більш давню й багату історію. Народну музичну творчість і її взаємодії з професійним мистецтвом вивчали в першу чергу фольклористи (Е. Алексєєв [4], В. Гошовський [44], І. Земцовський [63], А. Іваницький [66], К. Квітка [73-74], І. Мацієвський [115-118], М. Хай [200] та ін.). В їхніх дослідженнях народна музика постає складовою частиною багатоманітної національної художньої культури, розвиток якої, з одного боку, підпорядковується загальним законам еволюції мистецтва, з іншої – має свою специфіку, обумовлену соціокультурними та історичними умовами. Феноменологія національної музичної мови, на думку О. Козаренка, "...не є поетичною метафорою, Кантовою "річчю у собі",

ноуменом (емпірично непізнаною абсолютною реальністю) – вона є феноменом музично-історичного процесу, що має здатність об'єктивуватися у реальних знакових текстах, викладених індивідуальними авторськими мовленнєвими кодами – варіантами загальнонаціонального інваріанту мови" [78, с. 256].

Систематичне вивчення українських народних інструментів й пов'язаних з ними теоретичних проблем розпочав на стику XIX-XX ст. М. Лисенко [100], [101]. У 20-х рр. XX ст. було оприлюднено результати досліджень спеціальної комісії з удосконалення гармонік Державного інституту музичної науки, а також вийшли окремі видання, присвячені історії народних музичних інструментів й організаційно-методичним питанням функціонування струнних оркестрів і ансамблів. Деякі з них були присвячені вдосконаленню технології домрового виробництва й історії народних музичних інструментів; у деяких розглянуто організаційні питання діяльності струнних оркестрів і ансамблів народних інструментів. У 50-60-х рр. почали розроблятися методичні питання сольного домрового виконавства (М. Геліс та послідовники його школи) [37], [31]. Головними в наукових пошуках і методичних розробках останньої третини XX – початку XXI ст. є питання розкриття художнього потенціалу різних видів виконавства, розвитку історичних традицій фольклору й професійного мистецтва (Ю. Бойко [22], Е. Бортник [23], Д. Варламов [27], І. Земцовський [63], І. Мацієвський [115], Ю. Яковлєв [230]); методики навчання й виховання музикантів-виконавців (М. Давидов [51], М. Імханицький [71]), себто, саме тих питань, вирішення яких – життєво необхідне для вдосконалення національного інструменталізму.

В цілому наукові дослідження в царині народно-інструментального мистецтва XX ст. можна охарактеризувати як емпірико-аналітичні. Це був період практичного освоєння відповідного явища, що спирався передусім на чуттєвий досвід, а також теоретичної розробки осібних аспектів досліджуваного феномена й накопичення інформації з відповідних питань.

При цьому слід зазначити, що більшість робіт з теорії й історії виконавства й народно-інструментальної творчості носило переважно описовий характер; недостатньо уваги вділялось виявленню й вивченню витоків й особливостей функціонування самого цього феномена, закономірностей, сучасних тенденцій і перспективних напрямків його розвитку та ін., що було б цілком природно, так як розробка теорії й методики народно-інструментального мистецтва знаходилась у рудиментарному стані, а на початковому етапі будь-якої науки емпірико-аналітичний аспект, як правило, є основним. Так, Г.-Ф. Гегель у розділі "Емпіричний початок як вихідний пункт дослідження" своєї "Естетики" пише з цього приводу: "Що стосується першого способу дослідження, що має своїм вихідним пунктом емпіричне вивчення, то він є необхідним для того, хто готується бути вченим мистецтвознавцем" [36, с. 9].

Співвідношення музики й міфа активно обговорює К. Леві-Строс, зокрема, в праці "Mythologiques" [241]. Це дослідження, пронизане музичними мотивами, "натхненне", за словами автора, прикладом музики й у той же час "на свій манер є міфом" [241, с. 14]. Л. Гервер робить спробу поміркувати про спільність цих двох начал і доходить висновку, що у вступі й висновках "Mythologiques", які мають назву "Увертюра" й "Фінал", а також у розділі "Міф і музика" К. Леві-Строс не тільки співставляє, але й, у відповідності з установкою на "міфологічність" викладення, ставить знак рівності між міфом і музикою, описуючи одне поняття в термінах іншого [39]. До основних музично-міфологічних ідей французького дослідника сучасний дослідник відносить наступні: міф і музика оперують двома "решітками", – культурною й природною (фізіологічною) системами відліку. Перша, зовнішня, зв'язана з відбором з теоретично необмеженого числа: а) історичних подій, б) фізично відтворюваних звуків. Таким чином кожне суспільство створює свої міфи й кожна музична система – "свою гаму" (звуковисотну організацію). Друга така "решітка" – внутрішнього порядку, й обумовлена психофізичними аспектами сприйняття міфа й музики та виникає з взаємодії очікуваного й несподіваного, – адже "замисел композитора, як і

замисел міфа, актуалізується через слухача й слухачем" [241, с. 29-30]. За Леві-Стросом, проблема часу в музиці й міфіві також вирішується тотожно, оскільки вони є "суть інструменти для його знищення" /.../ "Музика перетворює відрізок часу, потраченого на прослухування, в синхронну замкнуту цілісність. Подібно до міфа, музика долає антиномію історичного, минулого часу й перманентної структури" [241, с. 27-28]. Типові неодноразові повтори в міфі й музиці потребують постійного співставлення подібних моментів, а також вимагають їхнього сприйняття не тільки послідовно, а немовби одночасно, об'єднуючи частини й ціле. Тож, на думку Л. Гервера, "впізнавання міфологічного в музичному – шлях до розуміння того, що дерево музики – лише гілка єдиного дерева світової культури" [39, с. 20]. Для нас такий дослідницький ракурс методологічно необхідний для осмислення образу кобзи як тотемного музичного інструмента українців та наукового обґрунтування дійсних причин занепаду та ренесансу цього феномена національної культури.

Цілком очевидно, що на кінець ХХ ст. наукові дослідження в області народно-інструментального мистецтва досягли такого рівня, який дозволяв ученим зосередитись на найбільш загальних закономірностях його еволюції, вийти на рівень теоретичних висновків і узагальнень, тобто звернутись до фундаментальних проблем, які в свою чергу стимулювали проведення нових прикладних досліджень. До робіт, авторам яких вдалося досягти високого рівня теоретичного узагальнення обговорюваних проблем народно-інструментальної традиції, можна віднести результати М. Давидова, М. Імханицького, І. Мацієвського, М. Хая та їхніх послідовників [51], [71], [115-118], [200].

Сучасне розуміння проблем народно-інструментального мистецтва знайшло своє обґрунтування в дисертаціях Т. Алібакієвої [5], Т. Бабич [13], Т. Барана [14], О. Богданової [20], Ю. Бойка [22], Н. Брояко [26], І. Галкіної [34], В. Ганєєва [34], А. Гончарова [41], О. Дубас [56], С. Іванової [68], К. Ільгіна [70], Г. Карімуліної [72], В. Козліна [79], О. Коренюк [83],

В. Мішалова [126], Н. Морозевич [127], В. Петрик [145], В. Садикова [169], Б. Саробаєва [171], Сім Еунг Бо [172], Т. Сідлецької [173], А. Скоробогатченко [174], К. Скрябіної [176], С. Субналієва [181], О. Субботи [182], О. Трофимчук [189], О. Чайки [203], П. Шегебаєва [213].

Найбільш узагальнюючу трактовку народно-інструментального феномена пропонує Е. Макарян, у працях якого сформульовано методологічні передумови дослідження етнічних культур (його підхід дозволяє представити традиції та інновації в одній площині функціонування, оскільки традицію ним визначено як виражений в соціально організованих стереотипах груповий досвід, що акумулюється й відтворюється шляхом просторово-часової трансмісії) [111]. Інновації ж, на відміну від традицій, на думку Е. Макаряна, є новим і також соціальним досвідом, але ще не закріпленим у практиці, тобто, тим, який ще не пройшов процедуру спадкування. Очевидним є те велике значення, яке в характеристиці традицій та інновацій має часовий аспект, тобто ступінь періодичності, повторюваності явищ, необхідний для визнання інновації традицією. Вивчення природи й сутності традицій показує, що їхній простір простирається від способу життя, мислення й діяльності окремого етносу до широкомаштабних за формою й змістом художніх шкіл, творчих напрямків і стильових епох. Себто в зміст поняття "традиція" вкладається не тільки вузький смисл (механізм передачі й зміст переданої інформації – правил і норм поведінки, поглядів, смаків, зразків діяльності, художніх творів тощо), а й широкий, – той, у відповідності з яким традиція розглядається як специфічний феномен національної культури, що лежить у фундаменті загальнолюдської культури в цілому (І. Ляшенко) [109].

Вивчення теоретичних основ народних традицій у професійному мистецтві показує, що сучасна наука розглядає їх як свою фундаментальну категорію, що цілком зрозуміло: адже в художній культурі та музичному мистецтві саме традиції є об'єктивною умовою життєздатності та гарантією виживання вікових етнокультурних цінностей, до яких відносимо й

досліджуваний нами феномен українського народного інструменталізму. Кожна національна фольклорна традиція може виявити особливий культурний пласт, який є знаковим і найбільш яскраво виявляє її музично-стилеві особливості. У народному інструменталізмі України таким феноменом виявився саме цей унікальний інструмент – кобза.

У сучасному мистецтвознавстві панує стійке уявлення про те, що проблема традицій і новаторства, а також окремих питань, які стосуються їхньої взаємодії, впливу на збереження національної самобутності й у цілому – на життєздатність мистецьких явищ, у процесі розвитку культури в усі періоди історії людства грали істотну роль. У переломні історичні епохи ця проблема немовби концентрує в собі важливі естетичні питання, вирішення яких пов'язане не тільки з сучасністю, а утримує в своєму змісті численні заявки на майбутнє. Для важливих етапів еволюції етносу (згідно теорії соціальної пасіонарності етногенезу Л. Гумільова), характерні визвольні війни та інші соціальні зрушення [49]. Справді, в цьому легко переконатися, згадавши феномен кобзарства в контексті історії України. Теорія етногенезу Л. Гумільова представляє виняткову цінність своїм концепційним пересіченням з історико-музикознавчими позиціями. Спираючись на концепцію біосфери, розроблену академіком В. Вернадським, Л. Гумільов виводить з хіміко-енергетичних елементів теорії біосфери іншу, "культурно-творчу" інтерпретацію людської цивілізації, в якій головне місце займає феномен етносу як структурної одиниці. Етнос по Гумільову – це енергетична організація людських особин, основна психологічна установка якої виражається в свідомій або підсвідомій відмінності "свого" і "чужого". "Зіставлення "ми-вони" характерне для всіх епох і "країн" [49, с. 41]. В історичному музикознавстві ця вихідна дихотомія "своє – чуже" визначила академічне розділення на "вітчизняну" і "зарубіжну" музичні культури, виражаючи, таким чином, стихію національної номінації авторської роботи.

Абсолютно очевидним є те, що саме музичні народні традиції є тими ланцями, які найміцніше консолідують і перетворюють розрізнене населення

в цілісну етнічну спільність. Розрив же цих ланців містить у собі непередбачувані наслідки, оскільки, на думку Ю. Бромля, "сама культура в широкому значенні цього слова забезпечує в суспільстві етнічну спадковість" і, можна додати – соціальну стабільність [25, с. 29]. Відзначені обставини актуалізують роль народних традицій у функціонуванні й розвитку суспільства та вимагають бережливого до них ставлення. Про значення народних традицій для життєздатності суспільства в усі часи говорили й писали вчені, письменники, громадські й культурні діячі. Видатний німецький філософ Теодор Адорно в середині минулого століття висловив думку, що "тільки покоління, яке ще не пізнало традиції в її субстанціальності, буває настільки відкрите всьому невстановленому й неутвердженному" [1, с. 161]. Особливу роль у проблемі традицій грає феномен національно-культурної ідентичності, що став у XX ст. предметом дискусій мистецтвознавців, культурологів і соціологів. Даний феномен розділив теоретиків і виконавців на прихильників сучасних перетворень народно-інструментального мистецтва та їхніх противників. Перші пояснюють необхідність перетворень змінними соціокультурними реаліями, останні сподіваються на нерушимість традицій як запоруку збереження національно-культурної самобутності. Суперечку між ними можна вирішити тільки з допомогою міждисциплінарних досліджень, які включають у себе мистецтвознавчі, культурологічні та соціологічні аспекти.

Особливо слід відзначити, що впродовж XIX – XX століть гострота проблеми збереження народних традицій в українській музичній культурі постійно зростала – в першу чергу, в результаті урбанізації, та особливо – в останній час – у зв'язку з ускладненням етно-національних стосунків в умовах світової глобалізації. Передові діячі української культури цього періоду були серйозно стурбовані втратою цілих пластів традиційного мистецтва, що було зв'язане з соціально-історичними катаклізмами. Увагу цій проблемі вділяли і вділяють композитори й музиканти-виконавці, науковці, письменники, журналісти, політики й громадські діячі. Причому всі

вони однаково прагнуть вирішити цю проблему не тільки в публіцистичних виступах і теоретичних працях, а й у своїй практичній діяльності. Ще в 1909 р. священник, богослов і філософ П. Флоренський закликав своїх сучасників поспішати, зокрема, він писав: "Можливо, що років через 10–15 не зостанеться й сліду від багатьох з безцінних фольклорних скарбів, якими володіє наша Вітчизна. Поки ще можна, поки є час, слід зберегти те, що встигнемо" [198, с. 664]. У ХХ ст, в умовах тоталітаризму радянського суспільства, перед діячами культури й мистецтва закономірно постало питання про пошук засобів протистояння негативним тенденціям, що руйнували національні художні традиції. Традиційні національні інструменти уявлялись державним і громадським лідерам колишнього СРСР провідниками між народом і "високим" мистецтва. Однак на практиці, на шляху до "високого" мистецтва зникав сам народний інструменталізм, створюючи тим самим прецедент, який також вимагав наукового осмислення. Трансформація народних традицій була тоді настільки радикальною, що в частини вчених і музичних діячів виникли сумніви з приводу їхньої життєздатності. Саме тоді з музичного вжитку остаточно зникли всі різновиди кобзи. Натомість набули популярності бандура та домра, які отримали академічний статус.

Наприкінці ХХ ст. у сфері народного інструменталізму виникла ситуація, коли раніше вироблені положення теорії національного інструментального мистецтва ввійшли в протиріччя з активно розгорненою виконавсько-педагогічною практикою. Назріла необхідність радикального перегляду всієї теоретичної концепції розвитку виконавства на українських народних музичних інструментах, через віділення в ній, у якості принципово важливої, проблеми збереження й розвитку народних традицій.

Протиріччя теорії й практики функціонування народно-інструментального мистецтва вимусили вчених рубежу двох останніх тисячоліть (Д. Варламов, М. Давидов, М. Імханицький, І. Мацієвський та ін.) звернутися до пошуку рішень, які б відповідали духові часу [27], [51], [71],

[117]. Зусиллями цих та інших вчених до кінця минулого століття в рамках дослідження музичної категорії "народний інструмент" велика увага віділялась розгляду властивих національному інструменталізові соціально-художніх характеристик, а також були намічені шляхи для пошуків можливих рішень найгостріших теоретичних проблем, що, в свою чергу, стимулювало нові дослідження в цій області, зокрема щодо збереження традицій в процесі академізації народної музичної творчості. Розширення й художнє збагачення репертуару для народних інструментів, нові риси, характерні для музичного мислення сучасних композиторів, виконавців, а також споживачів їхньої творчої продукції, забезпечили ту фактичну базу, на якій стало можливим активізувати теоретичні дослідження, присвячені всьому комплексу проблем, зв'язаних з феноменом традицій в мистецтві, а також з питанням про народність як про сутнісну характеристику продуктів музичної творчості. Дані дослідження проводились у рамках мистецтвознавства і з використанням мистецтвознавчих методів.

Таким чином, сьогодні, на наш погляд, наріла необхідність у створенні нової теоретичної концепції народно-інструментального мистецтва, що відповідатиме особливостям сучасного етапу наукових досліджень, для якого характерна, поряд із переважно етнографічними, етнологічними й фольклористичними ракурсами обговорюваної проблеми, активізація мистецтвознавчого, музично-педагогічного, соціологічного та культурологічного її аналізу. Гострою проблемою є не тільки теоретичне осмислення процесів, що продовжують відбуватись у сфері народно-інструментальної музики, але й вироблення прогнозів її подальшого розвитку в царині національної культури.

Про це, зокрема, йдеться в дослідженні О. Чайки, що стосується вивчення національної характерності виконавської інтерпретації скрипалів: автором виведено наступні "сутнісні ознаки національного в музиці: 1) фольклор, що виступає в ролі базису національного, але який не завжди визначає його сутність; національне виступає як культурна традиція, що

освоює, зокрема через релігію, надбання інших націй та індивідуально-стилістичні показники корифеїв національної культури; 2) відображення в засобах виразу, здійсненого міметично-наслідувально, знаково-умовно або символічно, відтворене семантично опосередковано, але не формально-звуково, – в ідеальній ритмованості психологічної єдності представників однієї національної культури; останнє похідне від генези нації та уловлюється в порівняльних аналізах об'єктів вивчення; 3) органічна неповнота вираження національних ознак в цілісності твору і музичного висловлення взагалі, тим більш, у виконавському поданні композиції; цю особливість принципової незавершеності подання національних ознак називаємо "штриховим" аспектом розуміння національного в музиці, підкреслюючи "національну характерність" на відміну від повноти національного характеру" [203, с. 6].

Розглядаючи кобзовий феномен національної народно-інструментальної традиції, чітко виділяємо його художні, економічні, політичні, виробничі, військові види, залежно від сфери його функціонування. Художні традиції кобзи, які ввійшли в дослідницьке поле дисертації, являють собою складний соціокультурний феномен збереження й розвитку етнічного досвіду, в основі якого лежать процеси й результати спадковості в життєдіяльності різних поколінь наших пращурів. Стосовно нашого предмету вивчення, – кобзи як тотемного музичного інструмента українців, – ці традиції ми розглянемо як механізм успадкування й одночасно – безпосередній зміст національної духовної спадщини. Слід зазначити, що художні традиції відрізняються від частини інших (етнічних, родинних, військових) закономірним прагненням до оновлення, відкритістю до іновацій, а значення іноваційних елементів у музичних традиціях зростає кратно, що обумовлено особливостями музичної мови, на відміну від вербальної, яка базується на семантичному принципі. Аналіз соціального функціонування традицій демонструє їхню процесуальність: у життєдіяльності кожної традиції існують періоди її "народження", включення

в систему соціальних відносин і виходу з соціальної практики. Можна виділити два способи появи нових традицій: з допомогою розповсюдження й прискорення іновацій і перетворення їх на основі спадковості в традиції; у результаті трансформації старої традиції, коли утворення нової традиції відбувається в процесі якісних змін старої. Подальша ж доля традиції повністю залежить від соціально-історичних умов функціонування й, зокрема, від суспільних потреб. Так сталося і з кобзою, яка завжди з'являлась в українському суспільстві на зламі суспільно-політичних подій, і її відродження в 60-ті рр. XX ст. співпало з хвилею національного відродження та рухом "шістдесятників", а з настанням незалежності відбулась повна перебудова: кобза посіла своє законне місце в оркестрах і ансамблях народних інструментів, а також стала сольним інструментом, грі на якому навчають у всіх ланках музичної освіти України.

Семантику кобзових традицій в українській художній культурі ми прагнемо розкрити через трактування цього феномена у вузькому й широкому сенсі. У широкому розумінні поняттям "усна" або "безписьмова традиція" позначають пласт культури, в далекому минулому функціонуючий як загальне, а нині значно звужене поле соціального впливу, засноване на етнічних традиціях фольклорної художньої творчості й продовжуючий розвиватися в сучасній соціально-художній практиці у вигляді неофольклору й любительських форм творчого самовияву. Поняттям "письмова традиція" позначають вироблені в процесі багатовікової художньо-творчої діяльності людини універсальні напрямки сучасного мистецтва, в яких використовуються письмові форми комунікації й які засновано на здатності індивідуума з допомогою специфічних художньо-виражальних засобів відобразити й відтворити раціональні (в значенні усвідомлені, осмислені) й емоціональні (чуттєві) антропосоціальні взаємовідносини. В результаті застосування нами компаративістського методу дослідження музичного фольклору й академічного мистецтва встановлено, що їхня відмінність на основі таких антитетичних ознак, як усність – письмовість, колективність –

індивідуальність, анонімність – авторство, імпровізаційність, варіантність – опусність тощо, при найближчому розгляданні виявляється неспроможною забезпечити науковий пошук, оскільки дані якості не є специфічними, тими, що відрізняють одну традицію від іншої; вони в різній мірі проявляються в обох напрямках худо-жньої творчості, а тому не можуть слугувати нам в якості визначальних критеріїв диференціації.

Природою фольклору, його невід’ємною сутністю є синкретизм, під яким розуміємо єдність, нерозчленованість внутрішньої структури того чи іншого феномена. Неофольклорне мистецтво, як і академічне, є дериватом фольклору, а тому несе в собі риси як фольклорних, так і формуючих академічних традицій. Звідси й походить музичний неофольклор сучасних опусів для класичної кобзи, що являє собою синтез синкретичного й інтонаційного мислення. Неофольклорне музичне мислення сучасних композиторів, які забезпечують виконавський процес на класичній кобзі, створює свою власну інтонаційну мову, хоча й відмінну від академічної, але в багато дечому розвинену за тими ж самими принципами й законами.

Загалом, поняття "академічне музичне мистецтво" трактується нами як універсальний напрямок художньої творчості, в якому використано уніфіковану інтонаційну мову, здатну з допомогою особливих художньо-виразальних засобів і осмислених емоційно-чуттєвих інтонацій відтворювати й транслювати антропосоціальні відносини. Звідси академізація музичного мистецтва є процесом еволюціонування синкретичного фольклорного мислення, мови й творчості в універсальну систему академічного мистецтва. Характеристика процесів академізації спирається на теорію еволюції, одним із засновників якої став Н. Spencer [243]. Найважливіші закономірності, відкриті англійським мислителем в царині еволюції природи й суспільства – інтеграція й диференціація – безпосередньо спостерігаються і в процесах академізації мистецтва. Інтеграція, згідно Н. Spencer, супроводжується розсіюванням руху й переводить непевну, беззв’язну однорідність в цілком певну, зв’язну

різнорідність [243]. У мистецтві саме це і є процесом переходу від стану синкретичної однорідності фольклорної традиції до диференційованої різнорідності, що, завдяки академізації, підносить народно-інструментальні традиції до світового класичного рівня.

У ході вивчення спеціальної літератури, теоретичного аналізу й осмислення емпіричних спостережень за процесом академізації кобзово-домрового виконавства, що відбуваються в українському народно-інструментальному музичному мистецтві, стають очевидними тенденції, які при співставленні їх з окремими традиціями, що склалися в історії західноєвропейського мистецтва, уявляються нам стійкими закономірностями. Серед них – сформульована Д. Варламовим десинкретизація музичної мови, до поняттєвого кола якої входять: а) формування художньої свідомості на основі "нехудожньої комунікативної системи" (Ю. Лотман), тобто, аутентичного фольклору; б) поступова диференціація фольклорної свідомості на художні елементи, що обумовлено еволюцією музичного мислення людства; в) становлення музичної мови в рамках академічної традиції (тобто, уніфікація інтонацій і становлення інтонаційного мислення й мови людства; перехід від нетемперованого діатонічного до темперованого хроматичного звукоряду; перехід від усної до письмової системи збереження й передачі музичної інформації, детермінований ускладненням музичної мови, форм і змісту художньої творчості; уніфікація ладових систем; розширення образних, інтонаційних, стилістичних сфер, поглиблення й ускладнення змісту й форм виконуваних творів; вихід у творчості за рамки вираження вузького кола етномузичної дійсності й концентрація на соціально обумовленому індивідуально-особистісному сприйнятті різноманітних феноменів світового музичного мистецтва; формування уніфікованих норм і принципів музичного мистецтва в якості естетичних і художніх зразків; створення оригінального репертуару з використанням уніфікованих жанрів, форм і творчих методів; розробці удосконалених конструкцій інструментів, які задовольнятимуть вимоги

щодо хроматизації, а їхній тембр відповідатиме естетиці звукових уявлень певної соціоентнічної спільноти й водночас – вимогам уніфікованої мови мистецтва [27], [105]. У зазначених закономірностях можна простежити їхню взаємну детермінованість, необхідну для доведення процесуальності й константності явищ академізації традиційного народно-інструментального виконавства. Цілком очевидно, що до основних закономірностей академізації музичного мистецтва, виявленим у ході дослідження феномена кобзи, можна з певністю віднести: 1) десинкретизацію національного музичного мислення й національної музичної мови, під якою слід розуміти виділення їхніх художніх складових і становлення інтонаційної свідомості; 2) уніфікацію музичної мови й диференціацію образних, інтонаційних, стилістичних сфер.

Спостереження за процесами розвитку української народно-інструментальної творчості показали, що академізація музичного мистецтва може здійснюватись у результаті природного еволюціонування мислення й мови, культурної експансії, а також змішування обох видів. Вивчення природи й сутності художніх традицій стало першим етапом пізнання предмету дослідження. Існуючі реалії показали, що не всі художні традиції є народними, як і не всі народні традиції можна віднести до художніх. Саме тому продовження дослідження спонукало до аналізу явища "народного" як сутнісної характеристики художнього феномена кобзи.

Д. Варламов розглядає поняття "народне", по-перше, як важливу характеристику традиції в якості предмета дослідження, а по-друге, як категорію, що вказує на приналежність того чи іншого музичного феномена до світу народно-інструментального мистецтва (тобто, того, що відіграє істотну роль у визначенні об'єкту дослідження) [27]. Теоретичний аналіз феномена народно-інструментального мистецтва здійснюється тут у двох напрямках, що історично склались у практиці наукової творчості: по-перше, як явища естетичного (народність мистецтва), по-друге, – соціального (народність художньої творчості). Обидва аспекти явища "народного" були виявлені понад два століття тому, але процеси їх осмислення відбувалися по-

різному. Тоді аналіз еволюції цього поняття показує, що найважливішими позиціями в сучасному його розумінні є: а) національна своєрідність феноменів мистецтва; б) типізація творчих принципів як основа соціальної значущості художньої явищ; в) висока художність і професійність творчості, безвідносно від напрямку, в якому працює митець (реалізм, неокласицизм, модернізм тощо). У процесі аналізу цього та інших численних досліджень народності художньої творчості на матеріалі еволюції уявлень про народний музичний інструментарій, для нас стало очевидним, що поняття "народні музичні інструменти" є історично змінним: у залежності від соціальних умов розвитку, воно наповнювалось різним змістом, змінювався й склад інструментарію, об'єднаного цим поняттям. Очевидно одне: в його еволюції ясно проглядаються три етапи, які умовно були визначені як "розповідний" (І. Беляєв), "емпіричний" (М. Привалов, А. Фамінцин, Н. Фіндейзен) та "аналітичний" (Ю. Бойко, Д. Варламов, А. Гуменюк, М. Давидов, І. Земцовський, М. Імханицький, І. Мацієвський, М. Хай та ін.) [17], [22], [27], [48], [50], [63], [71], [115], [154], [200].

Уявлення про народний інструментарій в минулі століття зазнали значних змін: якщо на ранньому етапі формування національної самосвідомості (кінець XVIII – XIX ст.) до народних відносили музичні знаряддя, вживані в селянському середовищі й пригодні лише для задоволення побутових, трудових і обрядових потреб простих людей, то до середини XX ст. дефініція "народні інструменти" все більше наповнювалась соціальним змістом і перетворювалась у якісну категорію, що не просто вказувала на місце побутування інструмента, а відображала його роль у житті народу. Сучасна концепція народності музичного інструментарію в стислому викладенні з огляду на вивчені джерела та історіографію питання, виглядатиме наступним чином. У науковому уявленні про народний музичний інструментарій за останні десятиліття спостерігається послаблення значення етнічного й особливо демографічного компонентів (за Імханицьким), але водночас зростає роль соціального фактора, раніше

недооцінюваного дослідниками. Однак функція останнього все ще уявляється вторинною, підпорядкованою, в той час як вихід соціального фактора в єдності з принципом етносоціальної своєрідності на перший план створює необхідні умови для синтезу досліджуваних цілковито окремо фольклорного й академічного напрямів у єдиному явищі – виконавстві на народних музичних інструментах. Тим самим ліквідується методологічна основа для двоїстості в уявленнях про даний феномен.

Нам близьке твердження Д. Варламова про те, що і явища фольклорної творчості, й взірці академічного мистецтва мають рівні права називатися народними, якщо вони є народними в своїй соціальній сутності, що стає можливим завдяки теоретичному осмисленню єдності самої суті феномена народності в усіх його виявах у художній творчості [27]. У розумінні ним народності музичного інструментарію, основою синтезу фольклорних і позафольклорних явищ є відмова від методологічно помилкового протиставлення народних і академічних інструментів, оскільки самі музичні інструменти не несуть у собі ніяких соціальних функцій, а набувають їх у результаті використання людьми. Поза тим, розрізнятись аж до протиставлення можуть поняття й адекватні їм явища дійсності, що знаходяться в одній площині взаємодії, наприклад, професійна та любительська творчість; антиподом народного в цьому сенсі могло б стати "антинародне" мистецтво. Вони й справді різняться: за своїми соціальними функціями, цілями й завданнями, змістом, зовнішніми ознаками й внутрішніми властивостями. У цьому відношенні явища народного й академічного мистецтва не є антитезою й тому не можуть співставлятись як протилежні. Головним же в розробці поняття "народне" вченими кінця ХХ ст. став критерій "традиційності" (Ю. Бойко, І. Мацієвський, М. Хай), властивий народному мистецтву в цілому [22], [71], [200]. У дослідженнях цього періоду простежується двоїстість ставлення до національного інструментарію, у результаті якої відбувається розділення поняття "народний інструмент" на дві дефініції, відповідні для інструментів

фольклорного та професійного типу (Д. Варламов, М. Давидов, М. Імханицький) [22], [27], [50], [71], [200].

Поширене твердження про те, що інструментальна музика та музичні інструменти виникли з потреби наслідувати голос людини й самої природи, сучасна наука спростовує. Натомість, починаючи з XIX ст. висловлюється припущення про ймовірне походження інструментальної музики незалежно від співу і навіть до його виникнення (наприклад, так званий "фізичний музиці" (музиці неживого світу) – кілька мільярдів, а "біологічний" – близько 150 млн. років). Перші згадки про народні музичні інструменти в Україні С. Грица пов'язує з епохою палеоліту й археологічними знахідками кістяної флейти в муст'єрських оселях стоянки Молодове в Чернівецькій області та комплексу інструментів з кісток мамонта – у селищі Мізинському на Чернігівщині [45].

Про відомий із давньоруських літописів й іконографічних джерел досить різноманітний, так званий, "скомороський" інструментарій, який із поширенням християнства, особливо на московських землях, оголошується "поза законом", з причин, які донедавна не висвітлювались в історії української культури, маємо тільки приблизне уявлення. Скажімо, зображення музичних інструментів на фресках Софіївського собору й на українських картинах ("мамаях"), чи історичні відомості про побутування їх у скомороському, козацькому, чумацькому, опришківському, пастушому побуті нічого не говорять ні про форму (здебільшого зображену схематично чи по-художницьки "сфантазовану"), ні про конструкцію, ні про способи гри, ні тим більше про характер, структуру і стиль виконуваної на них музики.

Лише переведення етноінструментознавчих досліджень на ґрунтовну джерелознавчу базу (праці М. Лисенка, Г. Хоткевича, К. Квітки, І. Мацієвського, В. Нолла, М. Хая, дані експедиційно-польових досліджень сучасних етноорганологів молодшої генерації) дозволить дати об'єктивне уявлення про специфіку функціонування, критерії традиційності чи привнесеності, ареали поширення, стан збереженості та дослідженості

інструментальної традиції в різних регіонах України, уникнути плутанини й непорозумінь, спричинених радянським етноінструментознавством внаслідок ототожнення традиційних народних музичних інструментів з так званими "народно-академічними" [100], [101], [201], [73], [74], [115], [200].

Історично обумовлено, що з відмиранням багатьох виробничо-трудових, родинно-побутових, ритуально-звичаєвих, календарно-обрядових, військових, співацько-моралізаторських та інших специфічних жанрів інструментальної музики, поступово відмирають й адекватні їм функції народних музичних інструментів. А вживання їх в умовах функційно невластивого їм середовища (на сцені, під час фестивалів, звуко- і відеозаписів тощо) негативно позначається на характері виконуваної музики, призводить до звуження рамок функціонування інструментів, заміни природних колись для них функцій суто розважальними, пізнавальними, утилітарно-зображальними (ігровими) й танцювальними. В умовах сучасної цивілізації занепадають цілі верстви органічної ще донедавна автентичної інструментальної культури: трудові, пастуші й календарно-обрядові награвання; військові сигнали й марші; медитативні "ігри" мольфарів і ворожбитів-цілителів на дрибні, тилинці, флюярі; розгорнуті епічні полотна-думи й цілі інструментальні "поєми", виконувані головно "для себе" й "для слухання"; широкомасштабні синтетичні вокально-інструментально-танцювальні композиції. Навіть найсучасніша, найближча до вторинно-академічних форм музичної культури, народно-танцювальна традиція на більшій частині етнічної території України у побутово-функційному сенсі практично припинила своє існування.

Класифікації українських народних інструментів за функціональними та художніми ознаками містяться в працях М. Лисенка, І. Лапінського, Л. Черкаського, К. Чечені, М. Хая [97], [100], [205], [206], [200]. Так, М. Хай здійснює таку класифікацію (індексацію), згідно систематики Е. Горнбостля – К. Закса та слушно зауважує: "Історія еволюції МІ – це водночас й історія розвитку їх систематик і класифікацій /.../ У сучасній

науці всі історичні і нині існуючі класифікації МІ та НМІ поділяють на:

а) *структурні* – ті, що систематизують МІ за принципом їх побудови, та

б) *функційні* – що групують інструменти відповідно до функції, виконуваної ними в музичному побуті/процесі" [200, с. 86]. Слід зазначити, що в даному переліку народних музичних інструментів М. Хая міститься регіональний інструментарій, а також музичні інструменти кобзарсько-лірницької традиції українців [200, с. 90-134]. Так звані "народно-академічні" інструменти в поле уваги цього дослідника не потрапили, напевно, тому, що вони є настільки специфічними, що заслуговують на докладніше й окреме висвітлення, (К. Квітка вважав їх фактично сурогатом, штучно створеним замінником, такими, що від традиції відійшли, а до академічного рівня не дотягнулися) [74]. В українському етноінструментознавстві існує декілька засад жанрової класифікації: структурна (М. Грінченко), соціально-побутова (К. Квітка) та функційна (І. Мацієвський) [46], [74], [115]. Структурна класифікація М. Грінченка – це систематизація жанрів народної інструментальної музики за стилем та інтонаційною структурою самої музики, згідно з якою вона поділяється на: а) нетанцювальну (вільність побудови, імпровізаційність, інтонаційна схильність до давніх стильових пластів інструментальної музики); б) строфічно-танцювальну (композиційна строгість і "квадратність" структури, форми й ритмічної побудови, тенденція до подальшої квадратизації, інтонаційного, ритмово-темпового загострення, спрощення та стильового нівелювання фактури) [46].

К. Квітка пропонує класифікацію народної інструментальної музики насамперед за самими інструментами, ансамблями, сферами застосування, наприклад: музика сопілкова, лірницька, сільських капел, містечкових ансамблів тощо [74]. Жанрова систематизація народної інструментальної музики, запропонована І. Мацієвським, ґрунтується на диференціюванні характерних її ознак за формою застосування у різних сферах і явищах народного побуту: пастуша, обрядово-ритуальна, танцювальна, "для себе", "для слухання", приурочена до праці, обряду і розваг тощо [115].

Найбільш консервативними щодо стилю є найархаїчніші жанри української народної інструментальної музики, які за аналогією з вокальними можна було б назвати "строфічними": сигнальні награвання на трембітах (Гуцульщина, Бойківщина, Лемківщина), пастуших трубах і рогах (Карпати й лісова частина Волині і Полісся); пастуші награвання на закритих і відкритих флейтах (Карпати, Полісся, частково Поділля й інші регіони України, зокрема, й відповідні їм діаспорні традиції Півдня); комунікативні "діалоги" на дрибках, трембітах і рогах (Карпати, Полісся); "пастуші" й "хатні" награвання "для себе" і "для слухання" на дрибці, скрипці, сопілці (вся територія); думи в супроводі бандури, кобзи (на Лівобережжі), ліри (на всій території України); весільні, похоронні, колядницькі та інші ритуально-обрядові награвання на скрипці, флюї, дудці-волинці, рогах, трембітах, або й цілим ансамблем (у гуцулів), а також на скрипці, рідше – ансамблем (в інших регіонах, заселених етнічними українцями). Архаїчність, інтонаційно-стильова своєрідність, оригінальність композиційної й метроритмічної побудови цієї верстви української народної інструментальної музики становить основу національного (етнічного) звукоідеалу українців, який має слугувати відправним пунктом у діагностиці стильової визначеності інструментальних новотворів пізнішої генерації, позначених напливовими (маргінальними) ознаками стилю. Історично пізнішим, інтонаційно і структурно спрощенішим і знівельованішим є пласт української народної інструментальної музики, яку ми, слідом за М. Грінченком, називаємо "строфічною" і найпростішими типами якої вважаємо ті, що дублюють куплетно-пісенний період: історичні пісні, псалми, канти й кобзарсько-лірницькі пісні строфічного складу, колядки, марші й інші ритуальні награвання у формі пісенно-танцювального періоду тощо [46].

Унікальну класифікацію народної творчості за вісьмома вертикалями запропонував Г. Хоткевич: "...вертикаль способів виконання включає три види народного співу, що історично склалися; сольний (чоловічий, жіночий, його особливості, добір репертуару); малий груповий (чоловічий, жіночий,

мішаний, особливості ансамблевого виконавства, відношення між голосами); великий груповий (чоловічий, жіночий та мішаний, його особливості, конструкція народного колективу, порівняння хорового народного й академічного виконавства)" [184, с. 87]. Також дав класифікацію українських пісень за регіональними ознаками, класифікуючи їх на пісні Слобожанщини (губернії Харківська, Курська, Воронезька), Полтавщини, Катеринославщини, Київщини, Херсонщини, Чернігівщини, Поділля, Волині, Криму, Бесарабії, Холма, Галицького Поділля, Галицького Підгір'я, Гуцульщини, Лемківщини, Буковини, Угорської Русі та інших, віддаленіших "гнізд" українських поселень у світах [184, с. 88]. Багатосторонні спроби Г. Хоткевича підтримував М. Лисенко. Нині знайшла наукове визначення і його унікальна місія етноорганолога, – вченого, котрий не лише досліджував українську музику безписьмового функціонування, але й будучи професійним музикантом (скрипалем і бандуристом), композитором, у чиєму доробку – близько 400 творів, драматургом, перекладачем (здійснив унікальний переклад на українську мову дослідження староіндійського театру драми Калідаш "Шякунталя"), письменником, психологічні твори якого мають музичні сюжети, істориком (трьохтомне дослідження та лекції з історії України, автором класичного дослідження (монографія "Музичні інструменти українського народу", де описано новий спосіб гри на бандурі, а також методика виховання нового типу виконавця), – тобто, функціонував як потужна творча особистість полікультурного змісту [201], [184]. Його класифікація регіонів української традиційної культури відповідала існуючим за його життя "живим" діалектним осередкам. Декотрі з них нині в українській фоносфері не існують із-за геополітичних змін (відійшла Воронезька, Курська, Холмська зони). Їхня традиційна вокальна культура – стала регіональною складовою також російської та польської фоносфер.

Значний рівень конструктивно-консервуючої дії в сучасних умовах мають також суто танцювальні жанри традиційної народної інструментальної музики українців, географічно закріплені (автохтонні) за певною етнічною,

регіональною чи локальною територією: коломийка (Українські Карпати й пограничні з ними регіони), гопак і козачок (вся українська етнічна територія), полька і фольклоризовані зразки вальсу (слов'янські й неслов'янські традиції європейської зони). Окрему групу в українській музично-інструментально-танцювальній традиції становлять так звані "напливові" танці: польські "Краков'як" та "Оберек"; чеська полька; німецький штайер; угорський чардаш; російські частушка, "Бариня", "На реченьку", "Коробочка"; єврейські "Карпет", "Ой-ра", "Шир", "Сім-сорок"; румунсько-молдавські "Аркан", "Жок", "Сирба", "Молдовеняска"; циганські "Циганочка" і "Сербіяночка"; австрійський вальс; білоруські "Лявоніха", "Крижачок" та ін. Цей пласт інструментальної музики загалом слабо піддається стильовим трансплантаціям і в процесі "вростання" в автохтонне середовище нерідко поводить ся досить "агресивно": "завойовує" значні територіальні та етносоціальні масиви, практично майже не змінюючи своєї питомої музично-стильової основи. Нарешті, останнім часом (особливо в Правобережній Україні) поширилася група танцювальних новотворів, що є своєрідним сплавом американського фокстрота із автохтонними козацько-коломийковими інтонаціями. Вони, як і деякі типи асимільованих польок і вальсів, цілком органічно увібрали в себе мелос і ритми окремих регіональних народно-інструментальних традицій і досить природно сприймаються тут як "свої". Якщо першу групу жанрів української традиційної народної інструментальної музики слід розглядати винятково з позиції автохтонної традиції, а другу – з позиції іноетнічних впливів на неї, то третю, очевидно, слід тлумачити насамперед як явище рецепції (запозичення, вростання).

Народний інструменталізм як феномен суто чоловічої традиції обґрунтовує І. Мацієвський, який стверджує, що за своєю генезою феномен інструментальної музики сходить до якнайдавніших форм праці мисливця (пізніше – й пастуха-скотаря), тому й носіями цього феномена традиційно була чоловіча половина суспільства: їм належала й найдавніша професія на

землі: майстри з виготовленню перших, універсальних знарядь, із функціонально- і структурно синкретичних родів яких поступово виділилися спеціалізовані звукові знаряддя і власне музичні інструменти [115]. Початковій статеві-віковій диференціації праці і мистецтва (на першій стадії еволюції інструменталізму мисливців тотожне збирання та вокальні звуковияви жіночої половини суспільства) сприяли об'єктивні фізіологічні передумови (мисливство та виготовлення кам'яних знарядь вимагали величезної фізичної сили) і небезпечні умови праці первісної людини, коли звукове знаряддя нерідко служило й зброєю. Певна клімато-географічна ситуація окремих спільнот могла породжувати рідкісні винятки, особливо, в пізніших формах пастухівства (як наприклад, у Швеції). Явища жіночого пастухівства і пастушого інструменталізму мають місце також при статевих або соціальних аномаліях (у т.ч. серед самотніх жінок) або спадкоємстві родинної професії в особливих ситуаціях (дочка пастуха, у якого немає синів і т.п.). Втім, винятки лише підтверджують норму: в усьому світі інструменталізм – генетично чоловіче мистецтво. Розширення сфери його функціонування – численні форми звуконаслідувань тваринам, птахам (пізніше – найширшому колу явищ, аж до імітації на одних музичних інструментах звучання інших), в т.ч. манки, сигнальні звуковияви, військова й парадна музика, супровід ритуальних і святкових ходів, мелодії-обереги, страхітливі і відлякуючі тембро-інтонаційні структури, магічні й заклинальні мотиви, шаманські камлання та музична терапія. Інструментальний інгредієнт якнайдавніших культів і обрядів був зумовлений необхідністю впливу на тотеми та духів, що спонукало до пошуку особливої мови і способу комунікації, принципово відмінних від звичайного мовного спілкування між членами роду. Закріплення ж особливих інструментів і мелодій влади (вождя, жерця та ін.), на думку цього дослідника, сприяло ще більшому посиленню чоловічої прерогативи в інструментальному мистецтві.

Об'єктивній диференціації чоловічого інструменталізму (до того ж достатньо індивідуалізованого у своїх найтипівіших проявах) і жіночої (в

основі своїй – групової, колективної) співацької культури немало сприяють і прояви філогенезу (більш ранній у дівчаток, розвиток вокально-мовного, у хлопчиків – рухового начал). Інструменталізму, на відміну від пісенного мистецтва, на думку І. Мацієвського, властиві більш узагальнена й опосередкована звукова образність, менша залежність від мовного начала та більша – від кінетики й моторики. У достатньо рідкісних і генетично пізніших проявах жіночого інструменталізму (на відміну від традиційно чоловічого) зв'язок із вокально-мовним початком значно виразніший [117]. У процесі музичної еволюції разом із посиленням взаємодії, взаємовпливам і взаємозбагаченням чоловічої та жіночої, сольної та ансамблевої, інструментальної та вокальної культур, аж до розвитку перехідних і мікстових форм, істотно активізувалось і власне чоловіче творче начало у традиційному інструменталізмі. Цьому значною мірою сприяло становлення професіоналізму, професійних форм діяльності, професійних жанрів і форм традиційної інструментальної музики. Така специфічна демографія історично обумовлена об'єктивними соціальними передумовами, традиційною професійною музичною діяльністю, включаючи розширення традиційної зони музикування та вихід за межі вузько-локальної території свого функціонування, а також умовами гастрольного життя, що вимагало необхідності тривалої відсутності й життя поза домом при збереженні за жінкою функції головної хранительки сімейного вогнища. Ці обставини не тільки розширили, але й значно збільшили масштаби вивчення саме чоловічої домінанти у традиційній інструментальній музичній культурі. У свою чергу, пов'язані з певними історичними, етнорегіональними, соціальними подіями й катаклізмами, зміни та руйнування традиційного побуту не тільки породжували (в різний час і в різних місцях) нові форми культури, але й суттєво сприяли деструкції, а нерідко й загибелі колишніх форм і зміщенню акцентів. Втім, час показує високу життєздатність і плідність завоювань традиційної культури. Звернення до традиції, її скарбів і уроків знову стає актуальним і життєво обумовленим. Успіхи і втрати

фемінізму нині виразніше актуалізують не тільки екологічну тематику, але й естетико-психологічні проблеми чоловічої культури та чоловічих форм у мистецтві. Невдоволення існуючими науковими визначеннями, що трактують народні інструменти з емпіричних позицій, у результаті чого фіксуються лише зовнішні ознаки й не заторкається сутність явища, змусила нас звернутися до інших, нетрадиційних методів по відношенню до об'єкта дослідження. Стало зрозуміло, що важливе завдання – визначити сутність обраного для вивчення феномена □ – можливо вирішити лише з допомогою філософсько-естетичних, аналітичних методів дослідження, оскільки емпіричні підходи вже себе вичерпали й більше не можуть приносити відчутних результатів.

Філософсько-естетичний погляд на сутність народно-інструментального мистецтва дозволяє розкрити її спільність стосовно всіх інструментів цієї групи, незалежно від національної приналежності та способів їх функціонування. У фольклорного й академічного, професійного й любительського інструментарію сутність одна, якщо тільки він є народним у своїй соціальній сутності: така єдність, на думку Д. Варламова, складається з двох протилежностей: типової та специфічної, що становлять дві сторони іманентної природи досліджуваного нами явища, які лежать в основі поняття "народний музичний інструмент" [27]. Для того, щоб музичний інструмент отримав статус народного, необхідна, по-перше, його оцінка тією чи іншою етносоціальною спільнотою за художніми параметрами й здатністю виконувати певні функції, а також визнання його в якості свого (рідноетнічного); по-друге, – реалізація в інструменті етносоціальної своєрідності даної спільноти. Таким чином, здійснений у вивчених джерелах історичний і соціальний аналіз уявлень про даний феномен і застосування інноваційних методів в його дослідженні дозволили виділити іманентну природу поняття "народний" і сформулювати на цій основі нову наукову дефініцію категорії "народний музичний інструмент". Загальний шлях цього аналізу уявляється таким:

– діалектика змісту поняття "народний інструмент" будується на внутрішній єдності двох протилежностей (типового і специфічного); типовим інструментарій стає в результаті зростання його соціальної значущості – як відповідь на культурні потреби суспільства; специфічним інструментарій стає в результаті діяльності цього суспільства – як віддзеркалення його світогляду і світовідчуттів;

– звідси вибудовується формула народності музичного інструментарію як сума двох компонентів: соціальної значущості інструмента та його етносоціальної своєрідності;

– відповідно до цього, поняття "народний інструмент" включає соціально значущі музичні знаряддя, що в той або інший період історії відіграли важливу роль у розвитку культури, визначеної етносоціальною спільнотою, водночас втілюючи в собі особливості світогляду та світовідчуття цієї спільноти.

Єдність суті "народного" можна довести через спільність предмета віддзеркалення, – реальної дійсності, яка створює в суспільній свідомості названий феномен. Тобто, якщо ми знаходимо його у витворі мистецтва, то говоримо про "народність мистецтва" якщо в музичному інструментарії або в традиції – про народність інструмента або народної традиції. На основі вищевикладених уявлень про суть народності музичного інструментарію стає очевидним, що найважливішими принципами феномена, що вивчається, є нерозривно пов'язані соціальна значущість і етнічна своєрідність. Це означає, що музичний інструмент, пісня, творчі методи, у тому числі традиції й інші художні явища стають народними тоді, коли вони в сукупності своїй мають високий соціальний статус і специфічні ознаки, які характеризують цю спільність. Наступним принципом, без якого феномен народного в мистецтві існувати не може, є принцип художності. Справді, явища мистецтва стають народними тоді, коли вони є високо художніми з точки зору естетичних норм конкретного суспільства, бо інакше вони не можуть бути соціально значущими.

Таким чином, до народних традицій у сфері музичного мистецтва можна віднести різні форми передачі вкоріненого в суспільстві досвіду і сам зміст цього досвіду, що відрізняються соціальною значущістю, етносоціальною своєрідністю й високою художністю, що відповідає потребам етносоціальної спільноти. Народні художні традиції є такими, що постійно розвиваються, соціально значущі, етносоціально своєрідні й мають високохудожній досвід, а також механізми зберігання й передачі духовної та матеріальної культури народу. З огляду на дане енциклопедичне тлумачення, далеко не всі традиції, поширені в народі, є народними. Для цього вони обов'язково повинні нести позитивний тонус, що надає явищу якостей типовості і водночас специфічності; художні ж традиції при цьому мають бути високохудожніми з точки зору професійних арбітрів етноспільноти. Саме ці якості й визначають головні принципи народності, що полягають в соціальній значущості, етносоціальній своєрідності та високій художності явищ мистецтва.

Відповідно до запропонованого розуміння теорії народного дане визначення народно-інструментального музичного мистецтва і найважливішою для виявлення його суті категорії "народні музичні інструменти". Сьогодні поняттям "народний музичний інструмент" доцільно позначати інструменти високого громадянського звучання й значення, традиційно вживані в художній творчості і водночас ті, що зберегли в собі особливості національної культури конкретно-історичного народу (етносоціально своєрідні). Відтак під народним інструменталізмом (народно-інструментальним музичним мистецтвом) слід вважати, з огляду на інструментальне мистецтво, також різноманітні види творчості (виконавство, композицію, педагогіку та ін.), пов'язані з використанням народних музичних інструментів в їх етнокультурному значенні.

Важливо зазначити, що дослідження теорії і практики народного мистецтва як самостійної проблеми вимагає диференціації цього поняття від споріднених, причетних до нього категорій, таких, як фольклор,

неофольклор, академічне мистецтво. Фольклорні (як і академічні) традиції не є ні синонімом, ні антитезою народним традиціям, завжди забарвленим елементами синкретичності, що є головною рисою в характеристиці фольклорного мислення, тоді як академічне мистецтво виступає носієм диференційованого мислення, яке в музиці можна назвати інтонаційним (Б. Асаф'єв) [10]. У далекому минулому всі фольклорні традиції були пронизані синкретизмом і були єдиною формою, що представляла давнє мистецтво. Процес десинкретизації мистецтва поступово призводив до диференціації його елементів і, як наслідок, – до руйнування синкретизму. Таким чином народжувалося сучасне мистецтво, яке характеризується, з одного боку, різноманіттям жанрів, видів, форм, художньо-виразних засобів, з іншою, – універсальністю мови, яка в музиці відрізняється інтонаційністю. Інтонація – основна лексема музичної мови – наповнюється художнім змістом тільки в процесі соціальної уніфікації. Фольклор по відношенню до академічного мистецтва є базовим поняттям, фундаментальною категорією, материнською субстанцією, й ці стосунки зв'язують обидва феномени нерозривними узами. З фольклору походить і музичний неофольклор, і сучасне академічне музичне мистецтво. Народні ж традиції у цьому сенсі знаходяться в іншій площині стосунків, і тому традиції можуть бути одночасно і народними, і фольклорними, а також народними та академічними. Народність – категорія якісна і відноситься до системи іншого типу, ніж фольклор і академічне мистецтво, а, як відомо, системи різного типу не є взаємозворотніми.

Дихотомічну проблемність питання професійності у народно-інструментальному мистецтві чи не найточніше сформулювала Н. Шахназарова: "...під професійним музичним мистецтвом тут і в подальшому маємо на увазі жанри європейської традиції" та "...професійне мистецтво, історично сформоване в народів, обраних для вивчення регіонів, позначається як професійне мистецтво усної традиції або (коротше) як традиційне професійне мистецтво" (у контексті діалогу культур Сходу й

Заходу) [210, с. 7]. У процесі професіоналізації форм традиційного співу українців В. Антонюк вважає за таку норму манеру так званого народно-академічного співу, взятого за еталон при отриманні спеціальності "народний спів"; на її думку істинний зв'язок між традиційною й професійною культурою – це наявність культурно-етнічної *цілісності*, яка гарантує спадковість у трансформації культурної спадщини [7, с. 9].

Саме тут доцільно зауважити, що питання приналежності традиційних інструментів до народних чи академічних останнім часом активно дискутується. По-новому примусив поглянути на проблему вихід книги М.Імханицького "Історія виконавства на російських народних інструментах", де на основі широкого фактичного матеріалу та глибокої розробки теорії питання, здійснено "паспортизацію" даного явища. Зокрема, визначено залежність статусу інструмента в письмовій традиції від "мислення того, в чийх руках він знаходиться" [71, с. 17]. Більше того, запропоноване в книзі широке трактування терміну "народний інструмент", засноване на розумінні терміна "народ" як багатоеlementного, такого, що складається з трьох іпостатей: етнос, демос і соціум. Такий підхід дозволяє вирішувати новітні проблеми музичної термінології народно-інструментального мистецтва.

Провідне дискусійне питання стосується права називати народними інструменти ті, що вже не є частиною масового музичного побуту. Передовсім, слід зазначити неточність у термінах. Буквальний переклад англійського "popular" і французького "populaire" – "народний", але це не означає, що в українській мові слова "народний" і "популярний" мають однакове значення (ми ж не говоримо: "популяція країни", а кажемо: "населення країни", що має суттєво інший сенс). Отже, коли ми говоримо "народний" стосовно музики чи певного музичного інструмента, ми не маємо на увазі, їх неодмінне поширення (це характеризує радше популярну музику). Для оцінки ж явища народно-академічного інструментарію необхідні інші критерії. По-перше, це етнічна ідентифікація: адже будь-який інструмент ми перш за все визначаємо не просто як народний, а народний певного етносу.

Тут важлива традиційність в декількох поколіннях та усна традиція побутування цього народного інструмента (не в розумінні відсутності нотного запису, а як особливості існування). Інший критерій народності в музиці – соціальний, що, на відміну від етнічного, обумовлює якраз письмове, нотне начало. Отак будується явище, визначуване М. Імханицьким як "багатоступеневі сходи": народний інструмент стає найважливішим засобом розповсюдження музичної культури в суспільстві завдяки безпосередній участі у виконавському процесі.

Таким чином, вивчення історії народного музичного інструментарію невіддільне від усвідомлення тієї глибини мовної реальності, яка формує сучасне мислення і культуру. Загальновідомо, що стереотипи прадавньої свідомості певною мірою відчувуються і сучасною людиною: існування деяких із них обумовлене самою людською природою; інші ж, з'явившись у доісторичну епоху, досі немов би подорожують у часі. Ймовірно, цим, принаймні, частково, пояснюється неослабний дослідницький інтерес до вивчення та збагнення традиційних культур, зокрема, музичної народно-інструментальної.

Емпірико-аналітичний напрямок нашого дослідження припускає звернення до фактів реальної дійсності, особливостей функціонування народних традицій в українському національно-інструментальному мистецтві і ставить метою адаптацію теоретичних висновків до соціально-історичних реалій досліджуваного феномена кобзи.

1.2. Генеза, еволюція та різновиди музичного інструмента "кобза".

Для того, щоб з'ясувати культурні й історичні передумови виникнення кобзи та визначити її місце й роль у світі національної культури, слід знайти й відструктурувати об'єктивні закономірності, що обумовлюють виникнення й асиміляцію цього музичного інструмента в етнокультурному середовищі, його злиття з народно-поетичною творчістю, і далі – безпосередній вплив на розвиток фольклорної та академічної гілок народного

музичного інструменталізму. При цьому необхідно враховувати політичні та економічні зміни, соціальні й культурні перетворення в Україні, а також ставлення церкви й держави до народної культури в цілому. Вивчення всіх оцих факторів і процесів, які знаходяться в дуже тісній взаємодії, здатне показати джерела виникнення й шляхи розвитку кобзи як народного тотемного музичного інструмента українців.

Становлення та розвиток музичного виконавства в Україні пов'язані із загальною еволюцією української культури, яка формувалася впродовж багатьох століть. Свідченням її давнього походження є первісні музичні інструменти, знайдені при археологічних розкопках на території сучасної України, що мають "вік" від трьох до двадцяти тисяч років. Це кістяні флейти і цілий музично-інструментальний ансамбль з кісток і бивнів мамонта, відкриті неподалік Чернігова. Для музичного побуту Київської Русі вже були характерні різноманітні музичні інструменти: струнні щипкові – гуслі, лютня, псалтир і смичкові – гудок, або смик; духові – роги, труби, зурни (сурни), кувички, свирілі, сопелі, дудки, піпелі, окарини, а також ударні – бубни, накри, тарілки, різноманітні дзвіночки та брязкальця. У супроводі гуслів київські співці билинного епосу уславлявали подвиги князів та їхніх дружин. До зображеного ще в XI ст. на фресці Софії київської оркестру (в його супроводі виступають танцівники та акробати) входять сім музикантів-виконавців на органі, лютні, арфі (псалтирі), флейті і трубах. М. Імханицький у фундаментальному дослідженні історії виконавства на російських народних інструментах, доходить висновку, що зображення українських ладкових кобз XVI-XVII ст. і російських домр того ж періоду – "майже ідентичні" (підстави на це йому дав порівняльний аналіз зображення "Музики царя Давида" з "Псалтирі толкової" XVII ст. та граючого на кобзі Царя Давида з картини невідомих художників XVI та XVII ст., що експонується у Львівському музеї українського образотворчого мистецтва) [71, с. 97]. Уперше ж слово кобза "*сoвixci*" зустрічається в латино-

персидсько-куманському словнику 1303р. і перекладається як "sonator" – гравець.

Саме тут слід згадати концепційно важливе для нас твердження І. Мацієвського, згідно якого "європізація придворного професійного інструменталізму дещо раніше намітилася в Україні, Білорусії, Литві, що впродовж багатьох століть входили в Польську державу, пізніше – в Росії (аж до кінця XVIIст., навіть при царському дворі, там панувала музика усної традиції) та Грузії. Спадкоємці міських скоморохів і домрачєїв поступово змінюються професіоналами європейського сенсу. До XIX ст. у придворному й міському середовищі більшості східнослов'янських і балтійських земель запанувала музика європейської письмової традиції. До неї все ширше звертаються демократичні суспільні верстви, й не лише професіонали, а й аматори. Паралельно з нею, передусім в сільському середовищі, продовжує функціонувати крізь віки від похідних скоморохів і синкретичних музикантів-пастухів усний інструменталізм. В Україні, що залишалася до кінця XVIII ст. у складі Польщі, європеїзація міського і придворного інструменталізму, незважаючи на більш ранній, ніж у Росії початок, дещо затрималася. Причина того – відома опозиція українських феодалів іноземним з-за релігійно-національних розбіжностей. А на Західній Україні (Закарпаття входило до складу Угорщини, Буковина – Туреччини, Галичина – Польщі; з XVIII ст. – всі перебували під Австро-Угорщиною аж до Першої світової війни) – повної європеїзації і зовсім не сталося. Не лише в селах але й у містах неписьменна сфера професійного інструменталізму не поступалася європейській. Так чи інакше, і в професійній, і в любительській сферах художньої творчості європейських народів сформувалися дві гілки інструментального мистецтва: 1) академічна, пов'язана з європейською нотною системою, практикою функціонування, навчання, жанро- і формоутворення; 2) традиційно неписьменна із специфічно національними нормами побутування та структуризації і така, що входить в коло явищ

народного мистецтва (наз. народною інструментальною музикою)" [115, с. 151-152].

Кобза – старовинний інструмент, що на початку мав три струни, вузьку довгу шийку та довгастих корпус. На поширеній у минулі століття в Україні народній картині "Козак Мамай" ще можна побачити цей інструмент. Згодом, у міру свого вдосконалення, кобза стала іншою: число струн збільшилося, гриф укоротився, корпус округлився, з'явилися приструнки і зникли лади ("українця, що любить прикрашати свою музику найтоншими мелізмами, не задовольняла визначеність ладу", – писав Г. Хоткевич) [201]. Загальновідомо, що до українського музичного інструментарію кобза спершу ввійшла як складова частина музичної культури тюркомовних етнічних груп, які асимілювались серед корінного населення наших пращурів. Уперше ж термін кобза "*сoвixci*" зустрічається в латино-персидсько-куманському словнику 1303р. і перекладається як "*sonator*" – гравець. За сучасним енциклопедичним визначенням кобза – це: 1) український лютнеподібний струнний щипковий музичний інструмент, в якому струни розташовані як на грифі, так і на корпусі (приструнки); 2) український варіант російської чотириструнної домри (без приструнків); 3) український варіант шести- або семиструнної гітари; 4) назва волинки на Поліссі, а також в Білорусії і в Польщі; словник Ф. Брокгауза й І. Ефрона пропонує своє визначення кобзи, посилаючись на здійснений М. Лисенком опис інструмента й способів гри на ньому [65], [100-102], [131], [247]. За М. Хаєм, "**Кобза** в українській традиції – це лютня грушоподібної форми /.../ Стрій кобзи – частково хроматизований. Спосіб тримання – напівгоризонтальний /.../ Кількість струн: тяжіє до шестиструнності (шість басів+шість приструнків) /.../ " (далі йдеться про "кобзу-бандуру", – етноорганологічно різні лютнеподібні інструменти, вперше описані М. Лисенком та Ф. Колессою) [200, с. 105].

Вивчення різних зображень кобзи, разом з історичними свідоцтвами, а також аналізом споріднених з українською кобзою танбуровидних інструментів: російської домри, грузинського пандурі, центрально-

азіатського танбура, туркменського дутара, монгольського домбура, казахської домбри, киргизької і татарської думри, калмицької домри, – дозволяє зробити висновок, що кобзу можна віднести до класу лютневих інструментів із довгою шийкою і невеликим числом струн, що прийшли до нас із Персії [192]. Зображення ж у Софії Київській, а також неясне свідоцтво Ібн Русте говорять про існування в Давній Русі струнно-щипкового лютневидного інструмента, – кобзи, на чому наполягав і дослідник і майстер кобз, музикант і викладач Київської консерваторії М. Прокопенко, який, спростовуючи А. Фамінцина, зазначав, що слід вести мову не про "запозичення", а про привнесення, вторгнення азійсько-тюркського кобуза-кобзи в музичний інструментарій південних русів та вважав, що до початку XV ст. Південна Русь мала вже тисячолітній досвід всіляких стосунків з тюркськими народами, а це – термін, цілком достатній, щоб кобза стала добре відомою місцевому населенню [155]. Ведучи ж мову про кобзу, М. Прокопенко закликав пам'ятати й бандуру, адже досить довго цими термінами, з одного боку, позначали один і той самий інструмент, з іншого – навпаки, кобзою називали два різних інструменти. Г. Хоткевич вважав, що кобзу-бандуру українці вигадали для себе самі, а на думку А. Гуменюка кобза (бандура) об'єднала в собі елементи східної лютні та слов'янських гуслів [48], [201]. Можливо й кобза, потрапивши в Росію та відродившись там спершу у вигляді триструнної, а потім – чотириструнної домри, нині повертається до нас у новому амплуа: сольному, а не акомпануючому. Принаймні, сучасний російський диригент Ю. Яковлев, посилаючись на думку професора Музичної академії імені Гнесіних, доктора мистецтвознавства М. Імханицького та порівнюючи зображення кобз і домр XVI – XVIIст., також зазначив, що домра мала три національні джерела походження: тамбур, європейська лютня та українська кобза та дійшов наступного висновку: "Можна сміливо стверджувати, що вони ідентичні" [230, с. 44]. За Г. Хоткевичем, переважна більшість побутуючих в Україні музичних інструментів були створені українцями без особливого впливу

інших народів [201, с. 9]. Така позиція спричинила не зовсім об'єктивні тенденції у наукових колах. Адже твердження А. Фамінцина щодо географічних "запозичень" музичних інструментів поділяв і М. Лисенко, на думку якого бандура походить із країн Західної Європи. Версії про іноземне походження бандури доповнили М. Сумцов і Д. Яворницький (поч. XX ст.). Однак, у 30-ті рр. XX ст. Г. Хоткевич їхню думку спростовує та доводить, що кобза здавна була українським музичним інструментом, і на певному етапі, зазнавши вдосконалення (винайдення приструнків), стала досконалішою для вжитку, поширилась у побуті, діставши назву "бандура".

Існування кобзи як народного струнно-щипкового інструмента в Україні простежується за багатьма документами. Уявлення про первісну кобзу дають стародавні картини про козака Мамаю (інструмент лютнеподібної форми). Одне з найдавніших свідчень про існування кобзи в Україні знаходиться у польському запису 1584 р. Б. Папроцького: "*Kozacy z wielkiej radosci... spiewajac, na kobzach grajac*" [243, с. 107]. Щоправда, називали такого кобзаря у XVII ст. "кобезник" (*kobeznik*). Великого поширення кобза набула серед українського козацтва. На ній грали мандрівні кобзарі, які виконували народні пісні різних жанрів – історичні, ліричні, побутові, думи, псалми тощо. Ще в XV ст. українських кобзарів запрошували до королівського двору Польщі, а в XVIII-XIX ст. – до російського імператорського двору. Найвідоміші давні кобзарі – Григорій і Тимофій Білоградські, Нижевич, Любисток, Розум (XVIII ст.), А. Шут (XIX ст.), О. Вересай (XIX ст.). Справжня традиційна кобза ще в давні часи зникла з українського музичного побуту, а її назва ототожнилася з іншим музичним інструментом – бандурою [247]. Така теза виникла й залишилась у музикознавстві з-за незадовільного стану інструментознавства в XIX-XX ст., навіть незважаючи на детальний опис кобзи, здійснений М. Лисенком у кількох розвідках вересаївського інструмента. Здійснений аналіз усіх творів, записаних М. Лисенком довів, що за усіма характеристиками (конструкцією,

строєм та способом гри) саме цей музичний інструмент тотожний зразкові лютнеподібної кобзи, як і те, що О. Вересай – насправді був останнім кобзарем (за словами О. Русова) [161]. Плутанину в її класифікації викликала наявність кількох коротеньких струн – так званих "приструнків", яких, за переконаннями дослідників, на кобзі не повинно було бути. Лисенкові ж коментарі щодо способу гри на кобзі ("...лівою рукою граючий охоплює гриф, притискаючи великі струни... супровід мелодії відбувається головним чином на довгих струнах (на грифі), граючий по мірі потреби то понижує звук, подовжує чи скорочує струни, притискаючи їх до грифа на тій чи іншій висоті. Малих струн кобзар не притискає") вважалися "рудиментами зниклої кобзи" [101, с. 14-15]. Численні описи й зображення кобзи переконують, що вона існувала в Україні ще до XV – XVI ст. й належала до кола лютневих інструментів, які здавна побутували на Заході. В літературних колах кобза звалася бандурою ("на латинський манір"). Наприкінці XVIII ст. кобза вийшла з ужитку, і на зміну їй прийшов торбан (удосконаленіший "гібрид" барокової лютні з кобзою) та старосвітська бандура. Щоб зрозуміти органологічну відмінність цих інструментів, ми вважаємо за необхідність зупинитися на описі *лютні* та *торбана*.

Лютня належить до великої родини старовинних струнно-щипкових музичних інструментів, поширених в Європі та Малій Азії з давніх часів. "Поява на історичній арені інструментів типу лютні, на відміну від стадіально більш ранньої цитри й арфи, знаменувала новий етап музичного розвитку: коли вже не сам звук, тембр і їх споглядання, а інтонаційні зв'язки, процес напруженого руху від звуку до звуку (за рахунок притискання струни) стали грати вирішальне значення" [цит. за 115, с. 157]. Європейська лютня – щипковий струнний музичний інструмент з ладами на грифі й овальним корпусом. Термін "лютня" ймовірно походить від арабського *al'ud* – "дерево", хоча нещодавні дослідження Екхарда Нойбауера доводять що *'ud* просто є арабизованим варіантом персидського слова *rud*, що має значення струни, струнного інструменту, або лютні. В той же час Джанфранко Лотті

вважає, що "дерево" було зневажливим терміном в ранньому ісламі, у зв'язку із заборонаю їм будь-якої інструментальної музики. Виконавець на лютні називається лютнистом, а майстер – лютнярем або "лютьє". Лютні виготовляють майже цілком з дерева; дека, зроблена з тонкого листа деревини (як правило ялини), має овальну форму. У всіх типах лютні дека містить одинарну або іноді потрійну розетку замість звукового отвору. Розетки лютнів, як правило, розкішно декоровані. Корпус лютні збирають з окремих ребер твердого дерева (клен, вишня, ебоніт, червоне дерево й ін.). На відміну від більшості сучасних струнних інструментів гриф лютні вмонтовується на одному рівні з декою і не нависає над нею; шийка виготовляється з легких порід дерева з ебонітовим покриттям.

Походження лютні достеменно невідомо. Різні варіанти інструмента використовувалися з давніх-давен в культурах Єгипту, Хетського царства, Греції, Риму, Болгарії, Туреччини, Китаю, Кілікії. На початку VII ст. схожі за формою варіанти лютні з'явилися у Персії, Вірменії, Візантії та Арабському халіфаті. У VI ст., завдяки болгарам, лютня з короткою шийкою поширилася по всьому Балканському півострові, а в VIII ст. була привнесена маврами в культури Іспанії та Каталонії, таким чином витіснивши до цього в Середземномор'ї лютню з довгою шийкою, а також пандуру й цитру. Історія останніх на цьому, однак, не закінчилася: на їхній основі виникли італійська гітара, колашоне і кітarrоне. На стику XV та XVI ст. багато іспанських, каталонських та португальських лютністів поряд з лютнею стали використовувати *viola de mano* ("ручну віуелу"), – інструмент, який за формою близький до *viola de gamba* і чий лад відповідає строю лютні. Віуела під назвою *viola de mano* в подальшому поширилася в країнах, що знаходилися під владою Іспанії: регіонах Італії, особливо в Сицилії, Неаполітанському королівстві і папській державі при Папі Олександрі VI. Можливо, найважливішим "перевалочним пунктом" між мусульманською та європейською християнською культурами в даному випадку слід вважати саме Сицилію, куди лютня була привнесена візантійськими або, пізніше,

сарацінськими музикантами. У зв'язку з тим, що ці співаки-лютністи служили придворними музикантами в період, який склався після відродження на острові християнства, лютня частіше, ніж будь-які інші музичні інструменти, зображена на розписі стелли, побудованої в 1140 р. у церкві Каппелла Палатіна (Палермо, Італія), заснованої норманським королем Роджером II. До XIV ст. лютня вже поширилася по всій території Італії і змогла з Палермо проникнути в німецькомовні країни, ймовірно, завдяки впливу, який чинився на культури сусідніх держав династією Гогенштауфенів. Середньовічні лютні мали чотири або п'ять парних струн. Звукодобування здійснювалося за допомогою плектра. Розмір лютнів варіювався: існує документальне підтвердження того, що до кінця епохи ренесансу, їх налічувалося до семи розмірів (включаючи басову лютню). Цілком вірогідно, що в середні XV ст. лютня в основному використовувалася для акомпанементу. Збережені до наших днів численні зразки партитур, написаних до початку XVI ст., з великою долею впевненості можна віднести до творів, написаних спеціально для лютні – надзвичайно мало. Швидше за все, це пояснюється тим, що в середні століття і на початку епохи ренесансу лютневий акомпанемент носив імпровізаційний характер, що не вимагав нотного запису. В останні десятиліття XV ст., лютністи поступово відмовилися від використання плектра на користь пальцевого способу гри, – придатнішого для виконання поліфонічної музики. Кількість парних струн збільшилася до шести і більше. У XVI ст. лютня стала головним сольним інструментом свого часу, однак продовжувала використовуватися і для акомпанементу співакам. До кінця Відродження кількість парних струн у лютні зросла до 10, а в епоху бароко досягла 14 (іноді – 19). Інструменти, що налічують до 26-35 струн, зумовили до зміни самої структури лютні. На момент завершення історії розвитку інструмента архілютня, теорбо і торбан були оснащені подовжувачами, вбудованими в основну колкову голівку, що зумовило додаткову резонуючу довжину басових струн. Поскілки людська долоня нездатна охопити 14 струн лютневого грифа, басові струни були

навішані поза грифом і ніколи не затискалися лівою рукою. В епоху бароко функції лютні були в значній мірі зведені до акомпанементу *basso continuo*, і поступово вона виявилася витісненою в цій іпостасті клавішними інструментами. Починаючи з XIX ст., лютня практично вийшла з ужитку, але декілька її різновидів продовжували існувати в Німеччині, Швеції та Україні.

Що стосується *торбана*, то це – народний струнний щипковий музичний інструмент (має 30 – 40 струн) з родини лютневих, близький до теорби, від якої відрізняється додатковими приструнками, як на бандурі. Був поширений з першої половини XVIII ст. і до початку XX ст. в Україні, Польщі і Росії (так звана панська бандура зовні схожа на торбан, але відрізняється технікою гри) [154]. Поміж українських торбаністів відомі І. Кошовий з Полтави, придворний музикант В. Ржевуського Г. Відорт, його син Каєтан (придворний торбаніст Сангушків) і внук Ф. Відорт, Томаш Падура, Комарницький, декілька Розумовських, І. Александров, В. Сварог [100]. Зовні торбан нагадує німецьку лютню-теорбу, тільки з приструнками. Досить вірогідно, що лютня-теорба, яка була завезена італійськими музикантами до Польщі (за А. Фамінциним), потрапила до рук придворних музик українського походження [192]. Вони її оздобили суто українським винаходом – приструнками. З того часу теорба і набула слав'янського вигляду, ставши польсько-українським торбаном. На думку І. Мацієвського, "європейська басова лютня – теорба в XVII – XIX ст. поширилась як народний МІ (музичний інструмент – Л.Ш.) в Польщі і на Україні (тут під впливом бандури отримала приструнки, ставши специфічно національним торбаном)" [115, с. 159]. Відомі зображення т. зв. "польських" та "українських" торбанів – настільки схожі між собою, що класифікувати їх за етнічною приналежністю зовсім недоцільно. Причиною розповсюдження цього музичного інструмента по різноетнічних регіонах спільної тоді держави було наслідування польською та українською шляхтою модних світських звичаїв, що існували при королівському дворі. Так, наприклад, існує досить розповсюджена легенда за якою майбутній гетьман Іван Мазепа,

перебуваючи у молоді роки при дворі польського короля і там опанувавши грою на торбані, зберіг любов до нього протягом усього подальшого життя в Україні. Але торбан Мазепи вірогідно був лютнею, бо торбан з приструнками з'явився вже після смерті гетьмана. Відродженням інтересу до цього пам'ятника музичної культури потрібно завдячувати М. Лисенкові за фіксацію інструмента, прийомів та способу гри на ньому, нотний запис творів та О. Русову – за опис родоvodu торбаністів: Грегора, Каетана, Франца Відортів [100], [161]. У кінці XX ст. відбулася перша невдала спроба реконструкції цього музичного інструмента М. Будником та А. Пасічним, а слідом – і способу гри (В. Кушпет, який називає домрові моделі кобзи інструментами-мутантами [96]). Врешті, вдалося озвучити твори XVIII ст., успадковані від діда останнім музикантом з плеяди Відортів – Францом. У способах гри на торбані проглядається процес еволюції українського музичного інструментарію (від лютнеподібної кобзи до арфоподібної бандури). На жаль, невідповідність сучасної хореографії її етнографічним першоджерелам не дозволяє довести процес реконструкції до кінця та відродити танцювальні рухи ("14 фігур козака, між якими були і вприсяди"), які за твердженням Ф. Відорта були обов'язковими під час гри та співу торбаністів [100]. Та навіть озвучення кількох автентичних нотних зразків на відповідному музичному інструменті дозволяє уявити виконавську естетику одного з жанрів світської музичної культури кінця XVIII, початку XIX ст. в Україні. У травні 2006 р. у Варшавській Національній Бібліотеці був знайдений манускрипт торбанових пісень Томаша Падури та його друковане видання 1844 р. ("Ukrainky") [65], [249].

Порівнюючи ці свідчення, зазначимо, що про існування кобзи свідчать і набагато давніші джерела, ніж ті, що були досяжні для нашого вивчення щодо лютні й торбана. Так, за письмовими свідченнями арабського мандрівника Ахмеда Ібн Фадлана, який подорожував на наших теренах у 921р., під час похорону "русява" Руснака до нього в могилу було покладено тунбур (танбур, – лютнеподібний інструмент) [205, с. 102]. Про струнно-

щипковий музичний інструмент наших пращурів залишив спогад Ібн Русте, котрий відвідав Київ наприкінці IX ст. і констатував наявність у місцевого населення різного роду лютнів, гуслів і сопілок завдовжки в два лікті [248]. У знаменитій Софії Київській знаходиться відома фреска "Скоморохи" (1037 р.), на якій зображено музиканта з лютнею, яка має дещо подовжену шийку. Ми вже згадували про народні картини, на яких козак Мамай грає на довгастій кобзі з довгою шийкою, що, цілком очевидно, й стала прототипом сучасної, яку помилково ототожнюють з чотириструнною домрою. На середньовічних же російських мініатюрах такий інструмент можна зустріти лише зрідка. Серед зображень XVI-XVII ст. є тільки два, що відносяться до предмета наших зацікавлень: це нечіткий малюнок в "Описі подорожі до Московії Адама Олеарія" та мініатюра "Музиканти царя Давида", виявлена в "Апокаліпсисі XVII ст.". На останній можна розгледіти музиканта, який грає на інструменті з виразним грифом і напівкруглим корпусом, де зроблено виразний напис: "образ домрування". На малюнку XVII ст. (зібрання Львівського музею українського образотворчого мистецтва) невідомий автор увічнив царя Давида, граючого на триструнній кобзі, яка мала вигляд європейської лютні, тільки меншого розміру. Таким чином, маємо зображення на різних картинах однотипного музичного інструмента, але з різними назвами: лютня, торбан, кобза, домра. То що ж це за інструмент насправді, – запитує Ю. Яковлев, – чи можлива його модифікація, варіативність, чи справа в більш складних причинно-наслідкових зв'язках, якщо: а) домра походила від східного танбура (в цьому повторюється традиційна версія про східне походження домри); б) в усіх зображеннях давньоруської домри, цей інструмент за своїм виглядом "більш-менш подібний до лютні" (в цьому випадку автор спирається на результати аналізу зображень у джерелах); в) порівнюючи зображення кобз і домр XVI—XVII ст., можна сміливо стверджувати: вони ідентичні [231]. Про європейську лютню як еквівалент російської домри негативно відгукуються А. Фамінцин і М. Привалов [154], [192]. Коментуючи малюнок із

скоморохами, в руках одного з яких був інструмент, названий Олеарієм лютнею (Laute), К. Вертков відмічає, що в ті часи термін "лютня" мав дуже широке поняття: ним міг називатися будь-який незнайомий народний інструмент [28]. М. Імханицький пише що термін "лютня" взагалі не був характерний для народного музичного інструментарію [71]. З історичних документів відомо, що кобза була поширена з XIII ст. у угорців, румун, чехів, у Литві, Польщі, на Україні, тобто на територіях, що здавна мали постійні політичні, культурні й торгівельні зв'язки з Росією. М. Привалов, який залишив нам цінні спостереження про міграцію кобзи по землях західних слов'ян, особливо зазначав, що кобза, широко популярна в польському суспільстві, в XVI ст. почала замінюватися лютнею, далі перейшла з панського побутування до народу та козацтва Запорізької Січі [154]. Численні літературні пам'ятки свідчать про кобзу як про давній музичний інструмент, який встиг, за спостереженнями А. Фамінцина, вкоренитися серед українців і знайти собі місце в старовинних піснях [192]. У XVI ст. кобза є улюбленим інструментом запорізького козацтва, супроводжуючим думи та історичні пісні, перейняті духом національно-визвольної боротьби. М. Привалов, із посиланням на В. Даля, пише про південноросійську (українську) восьмиструнну кобзу, добре відому на Русі [154].

Таким чином, у найпершому наближенні можна стверджувати, що музичний інструмент, який потрапив на територію Московської Русі й поширився під назвою "домра", вів своє походження від давньоруської кобзи. Які ж причини дозволили їй швидко пристосуватися до нових умов, удосконалитися та набути нове ім'я? Тут доречним буде поглянути на музичне життя Європи за часів ренесансу, коли світська музика збагачувалась новими вокальними й інструментальними жанрами. Розквітли нові форми інструментального музикування. Застарілі традиційні музичні інструменти замінювались новими, такими, що відповідали зміненим естетичним смакам і потребам європейців. Провідне положення у музичному світі перейшло до Італії, яка стала інтернаціональним музичним центром, де

було сфокусовано вісь музичної еволюції. Розвиток ансамблевих форм музикування висунуло на перший план лютню, мистецтво гри на якій в XV – XVI ст. досягло найвищого розквіту. Композитори Франції, Німеччини, Англії пишуть численні твори для лютні. В Іспанії лютня іменується "царицею інструментів". Чеський дослідник-інструментознавець М. Мора визначає лютню як найцікавіший в музично-історичному відношенні інструмент. Вершина розвитку лютневої культури в Італії ознаменована виникненням водночас національно-народної та інтернаціонально-художньої традицій. Італійська інструментальна школа, що склалася в той період, у свою чергу справила значний вплив на розвиток європейського інструменталізму. Вплив лютні на схожі з нею типи європейського і слов'янського музичного інструментарію, її безпосередня дія на інструментальну культуру західних і південних слов'ян, шляхом вдосконалення подібних музичних інструментів, вже існуючих у народі, і розвиток форм інструментального виконавства на основі національного мелосу породили процес, який Б. Струве справедливо назвав "лютневою лінією розвитку" [цит. за 231].

На початку XVI ст. історичні та музичні шляхи Італії і Польщі перетинаються. Італійська лютня в короткий час завойовує польське королівство. Світська інструментальна музика стрімко й міцно засвоюється шляхетською Польщею, що бажала дорівнятися пишністю і розкішшю до кращих країн Європи. При польському королівському дворі, в будинках вельмож і магнатів з'являються наймані "хори" музикантів, в основному італійського походження. Італійська лютня займає провідне місце в розвитку інструментального мистецтва. У період правління династій королів Саксонських при польському дворі процвітає інструментальна музика "за італійськими зразками". При Сигизмунді III, одруженому на дочці міланського герцога Сфорца, знаходиться численний штат італійських музикантів, прибулих у Польщу разом з королевою. У витратних книгах двору неодноразово згадується про видачу грошей музикантам-лютнистам.

Польські композитори прокладають власні шляхи в інструментальному виконавстві, використовуючи художній досвід європейської культури: виникають твори для лютні соло, а також в ансамблі з органом, скрипкою, арфою, гітарою і т. д.

У другій половині XVI ст. одночасно з лютнею в музичній практиці Європи з'являється "*пандора*" – струнний щипковий інструмент, винайдений в Англії на початку 1560-х рр. У конструкції нового інструмента були сполучені характерні ознаки староанглійської вієли й сучасної європейської лютні. Плоска нижня дека, трохи відкинута голівка і шість подвійних металевих "хорів" дозволили визначити пандору як інструмент, середній між гітарою і лютнею. Створена як національний різновид лютні, пандора за короткий строк впровадилася в музичне життя Польщі, ймовірно, завдяки італійським музикантам. В останній третині XVI ст. пандора разом з лютнею стає інструментом, вельми популярним у будинках польської знаті. Поширення лютні та пандори в польських колах, закріплення їх у широкій сфері вокально-інструментального музикування стало причиною їхнього впливу на старовинний інструмент кобзу. Основою удосконалення цього давнього народного інструмента послужила безперечна схожість усіх трьох типів народного інструментарію, а також збіг конструкцій, загальні прийоми гри, єдиний кореневий "прототип", що мав у своїй основі арабську лютню і т. д. Від лютні автентична кобза засвоїла великі розміри, подвійні струни і круглий великий голосник; від пандори – менш опуклу нижню деку і відносно (в порівнянні з лютнею) довгий і вузький гриф. У процесі модифікації інструмента автентична кобза набуває нового імені – "бандура". А. Фамінцин, вірний своїм науковим принципам, помічає, що зміни в назві "пандора", "пандура", "бандура" пов'язані з перестановкою і заміною букв. Останні дослідження дозволили уточнити появу терміну "бандура" на слов'янських і прилеглих до них територіях [159]. Областю поширення цієї назви на північ від Малої Азії стали Кавказ і Південна Росія. Українською мовою слово "бандура" було запозичене з древніх тюркських мов.

Передбачуване існування слова "*fandur*" в скіфському пролило б світло і на українську і польську бандуру. Як стверджує М. Привалов, у англійській мові слово "пандора" згодом перетворилося в "bandor", – так у процесі міграції інструмента глухий звук "п" в слові "пандура" замінюється дзвінким "б" [154]. До XVII ст. це слово було відоме сучасним слов'янським мовам, тож з усього вищесказаного стає ясно, що необхідність запозичувати це слово з італійської мови, а тим більше англійського зводиться до мінімуму.

У результаті конструктивних перетворень самого інструмента, збільшується об'єм кузова автентичної кобзи, спинка стає плоскішою, розширюється гриф, на якому замість 2-3 струн поміщається 5-6. Відоме зображення польської "пандори", що має овальний кузов, коротку рукоять із ладами й голівку, відкинуту назад, тобто інструмент, поза сумнівом схожий з лютнею. Б.Берхгольц підкреслює скромніші, в порівнянні з лютнею, розміри інструмента й менше число струн, тобто, йдеться вже про інструмент іншої форми. Історик і письменник Якоб Штелін іменує кобзу-бандуру напівлютнею з коротшою шийкою [247]. Історики відмічають варіативність конструкції вдосконаленої кобзи. Рігельман в "Літописному оповіданні про Малоросію" говорить, що народні музиканти в містах грають на цимбалах, лютні, бандурі, в селах же на скрипці і кобзі (звернемо увагу на зауваження автора: кобза – це рід бандури). У музичній практиці деякий час існують два типи цього інструменту: власне кобза, древній протонародний інструмент і вдосконалена кобза-бандура. Існував і третій вид кобзи: з довгою шийкою.

Широко поширившись у Польщі, бандура пізніше була рознесена козацтвом по усій Україні. Пізніше повнозвучніший і досконаліший в музичному відношенні інструмент витіснив і замінив стару кобзу, успадкувавши від останньої одне тільки її ім'я: як писав Ян Гавинський, "славна кобза була закинута в кут" [цит. за 231]. І. Мацієвський пише, що "древня лютня українців – кобза, придбавши завдяки посиленій інструменталізації козачого епосу (дум) відкриті струни на деці – приструнки, перетворилася на новий МІ (бандуру – Л. Ш.). Але назви

"кобза" і "бандура" (так само як і "кобзар" і "бандурист") залишилися жити як ідентичні" [115, с. 158].

М. Привалов, простежуючи міграцію кобзи, резюмує: "Так, у XVII ст. (Ю. Яковлев уточнює: наприкінці XVI ст. – Л. Ш.) кобза в Польщі була витіснена лютнею. Остання почала проникати в Малоросію у вигляді простішої форми цього давнього інструмента, – бандури, що в свою чергу витіснила кобзу з Малоросії, будучи інструментом повнозвучнішим і того ж типу" [154], [231]. Отже, в Польщі поширюється лютня, в Україні – бандура, вдосконалений тип кобзи, тоді куди ж зникає давня кобза? Можна з достатньою певністю, спираючись на різноманітні історичні свідчення, документальні джерела і образотворчі матеріали, стверджувати, що в 2-й пол. XVI ст. шлях кобзи лежав із заходу на схід, через близькість усіх вказаних територій, етнічної спорідненості і культурно-історичного взаємозв'язку. Тоді в чому ж причина зміни назви цього музичного інструменту, що вже історично склався, та, потрапивши у відносно нове для нього культурне середовище Московської Русі, з-за якихось обставин змінив своє ім'я? Розглянемо дві версії цієї зміни.

По-перше, в практиці народної інструментальної культури мало місце привласнення назви вже існуючого, добре знайомого народу музичного інструмента схожого типу (а саме таке положення займали музичні інструменти, поширені в азіатських народів під назвою "домбра"). До кінця XVII ст. вони не були складовою частиною музичного побуту російського народу. А. Фамінцин наводить аналогічний історичний приклад заміни "первісних" гусел вдосконаленою псалтир'ю, яку в народному середовищі продовжували називати гусями [192]. По-друге, не менш важлива обставина полягала в тому, що словами "кобиз", "комуз", "кобоз" та ін. позначалися смичкові інструменти народів Середньої Азії. Інструментальні функції і сфери музикування щипкових і смичкових в часи пізнього середньовіччя були чітко розмежовані. Тому новий щипковий музичний інструмент кобза отримав ім'я вже відомого на Русі східного інструменту, назва якого мала

тюркський корінь: "домбур", "домбр", "домр". З часом вони були трансформовані в російській мові в термін "домра".

Як бачимо, поява лютні – кобзи – домри на Русі, її асиміляція у фольклорному середовищі та поширення обумовлені рядом причин, а саме:

- наявністю постійних історико- та етнокультурних зв'язків, що грали роль "кровоносних судин" у взаємозбагаченні слов'янських національних культур;

- послабленням польського володарювання і активним проникненням до Московської Русі здобутків матеріальної та духовної культури українського ренесансу;

- існуванням спільнослов'янських фольклорних мелодико-ритмічних структур (наприклад, колядки, коломийки й ін.), що дозволило у відносно короткі терміни впровадити в народну музичну практику принципово новий тип струнного щипкового інструменту;

- відповідністю рівня матеріальної культури завданням технологічного освоєння і виготовлення музичного інструментарію [231].

Тож, на глибоке переконання відомих російських дослідників народного інструментарію М. Привалова та Ю. Яковлева, домра була ідентична саме українській кобзі [154], [231].

1.3. Українська кобза та російська домра.

За енциклопедичними даними домра – це лютноподібний щипковий інструмент з трьома або чотирма металевими струнами [131], [245]. Існують два типи домри: триструнна (стрій EAD) і чотириструнна (стрій GDAE як у мандоліні або в скрипці). Перші відомості про цей інструмент знаходимо в документах XVI ст. Аналіз рукописних мініатюр XVI – XVII ст. дав змогу М. Імханицькому прийти до висновку, що "...давньоруська домра в XVI – XVII ст. існувала в двох основних варіантах: вона могла мати форму, надзвичайно близьку до сучасної домри, але й могла являти собою різновид лютні – багатострунного інструмента з великим корпусом, досить коротким

грифом і відігнутою назад головкою" [71, с. 92]. Справді, зустрічаються зображення домр з округлим корпусом, невеликим вузьким грифом; різних розмірів, а значить, і різної теситури. Грали на домрі спеціальною кісточкою – плектром – двома способами: захипуванням окремих струн пальцями правої руки, а також ударом вказівним пальцем правої руки по всім струнам одночасно. Зображення старовинної домри XVI – XVII ст. засвідчують її використання в ансамблях з іншими інструментами, що було доказом високого рівня професіоналізму виконавців, який уможлиблював колективну гру. Заборона мистецтва скоморохів у 2-й пол. XVII ст., повела за собою модифікацію домрового музикування.

Першим історичним письмовим свідомством про російську домру можна вважати запис у старовинній Новгородській книзі на стику XV – XVI ст., де йдеться про сліпого Калину-домрачєя. У переписних документах XVI – XVII ст. такі назви професій як "домрачєй" і "доморник" уже не є рідкістю. Згадки про домру міститься й у "Повчанні" митрополита Данила всієї Руси, який нарікає на те, що "...суть неції від священних, іже суть ці пресвітері і діаконі, і подіакона, і четци і пєвци, глумяся, грають на гуслях, в домри, в смики"; у 1627р. художник Симон Ушаков склав опис стародавнього розпису стін Грановитої Палати московського Кремля (кін. XV ст.), де двічі згадано назву інструмента: "людина грає в домру" і "сидять поряд столу на лаві люди й грають... у домри", що дає підстави для тверджень про існування домри чи іншого подібного інструмента до XV ст. [248]. За століття, що минули з початку вивчення домри й домрового мистецтва, інструментознавцями опубліковано багато різноманітних досліджень. Однак у біографії цього народного музичного інструмента зоставалось чимало лакун, а кожна наступна робота нерідко тільки збільшувала кількість неясностей і протиріч, оскільки вихідним матеріалом для висновків були одні й ті ж самі, опубліковані раніше книги, брошури, статті, автори яких заповнювали очевидні неясності суб'єктивними домислами й здогадками. Ю. Яковлєв стверджує, що поява музичного

інструмента домри позначена у письмових джерелах XVI ст. Це підтверджується цілим рядом документів церковного змісту, а також даними з Сотної книги м. Серпухова 2-ї пол. XVI ст., в якій зазначено появу професії "доморника"; документальні ж свідчення про граючих на "пандурах" (panduras), містяться в етнографічних записах вітебського воєводи А. Гвагніна (кін. XVI ст.): у 1582 р. він писав про москвичів і росіян, які "без всякого исскуства обращаются с пандурами" (дане свідчення цінне тим, що автор називає домру "пандурою", тобто, на думку А. Фамінцина, лютневидним інструментом, який наприкінці XVI ст. мав деяке розповсюдження на Русі) [231].

Наприкінці XIX ст. у науковій літературі отримала розповсюдження версія східного походження домри, що відсунула її появу в слов'ян вглиб на п'ять століть. Положення стосовно того, що арабсько-персидський танбур є родоначальником російської домри, було висунуте А. Фамінциним, і без якихось додаткових та сумнівів приводились у всіх без винятку наступних працях, зв'язаних з історією домри. Причиною появи даної гіпотези, що поступово змінювалась від припущення до "можливої ймовірності", а потім – до не потребуючих доказів стверджень, послужили свідчення східних вчених, письменників і мандрівників X ст., які спостерігали слов'ян у Візантії "при інструментальній музиці" (іранський філософ Ібн Даст і арабський мандрівник Ібн Фадлан). Саме цими історичними джерелами й вичерпується інформація, наведена А. Фамінциним, щодо наявності у давніх слов'ян танбуровидного інструмента [192]. Простежуючи лінію розвитку танбура, він виявляє його присутність у болгар, албанців, греків, турок та італійців. Послідовно досліджуючи форму інструментів, їхні родові різновиди, спосіб музикування тощо, А. Фамінцин враховує історичну логіку розвитку інструмента й уточнює, що в росіян арабсько-персидський танбур у вигляді трансформованої домри знаходиться в ужитку впродовж XVI – XVII століть. Логіка наукового дослідження дозволила вченому визначити часові межі

існування й розвитку танбуровидного інструмента на Русі. Більш ранніх фактологічних даних про домру чи танбур поки ще не встановлено.

Однак практичні висновки в ряді робіт пізнього періоду розсувають ці часові межі й відносять період побутування домри на Русі від IX – X до XVIII – XIX ст. Щоправда, оговорюється те, що часом вона залишалася тільки в глухій провінції [231]. Погодьмося, що важко прийняти дану обмовку за науковий факт при відсутності в роботі якоїсь системи фактологічних доказів чи документів. Цілком певно, що вирішальну роль у першопочатково висловленій та досі до кінця не подоланій теорії східного походження домри відіграла існуюча на рубежі XIX – XX ст. теорія запозичень, згідно якої, російське скоморошество, як і народні музичні інструменти, являли собою чужоземний феномен, занесений зі Сходу через культуру кочових народів Середньої Азії. Ця теорія в своєму остаточному вияві простежується в деяких фольклористичних роботах XX ст.

Загальноприйнята версія про східне походження домри стала догмою, що в результаті перенесення її основних положень з однієї роботи в іншу та багаторазового повторювання, міцно закріпилася, але не стала від цього доказовішою. У той же час жоден з істориків музики досі не спромігся переконливо пояснити, в результаті яких саме культурно-історичних процесів східний танбур, потрапивши в IX чи в XVI ст. на Русь, асимілювався й у такий короткий термін прийняв вигляд інструмента, принципово іншого зовнішнього вигляду й конструкції. Причому так природно й легко ввійшов до абсолютно іншої музично-етнічної структури, з інструмента чисто східного, тюркського став інструментом слов'янським, російським. Однією з можливих причин занесення домри на Русь називають торгові стосунки зі Сходом (щоправда, жоден дослідник не ризикнув обґрунтувати цю гіпотезу, тоді як документальні джерела (торгові книги XVI – XVII ст.) досить детально перераховують товари, які купували й продавали на торгах Росії з Турцією, Персією, Китаєм, Англією тощо [231]. Ці товари являли собою в першу чергу комерційний та екзотичний інтерес

для кожної з торгуючих сторін. У культурних та дипломатичних заходах, що відбувалися під час торгових ярмарок, брали участь співаки, танцівники, музиканти, скоморохи: за існуючими традиціями гостей розважали співом і грою на національних інструментах. Із цих же торгових книг відомо, що музичні інструменти не були предметом торгівлі, а могли бути піднесені лише в якості надзвичайно вишуканого подарунка, сувеніра. Дані кроки могли носити обопільний характер. Щоправда, відомий випадок, коли персидському шаху Аббасу II в подарунок (для підтримання торгових і дипломатичних зв'язків) від російського царя було послано орган, виготовлений іноземними майстрами в потішних палатах царевого двору [231]. Є також дещо інша версія східного походження домри: на думку М. Привалова, домру принесли на Русь татари після монгольського іґа [154]. Ю. Яковлєв, не входячи в обговорення цієї тези, відзначає, що після підкорення Іваном IV Казанського (1552 р.), Астраханського (1556 р.) ханств, приєднанням Сибіру (1581 р.) та створенням держави, відбулось ослаблення східного впливу, під дією якого музичний інструмент під назвою "домбур", "домбр", "домр" у XVI ст. міг бути занесеним на Русь зі Сходу й отримати схожу назву "домра". Азійський танбур, за переказами, являв собою двострунний музичний інструмент з корпусом круглої або овальної форми, плоский зі сторони струн й випуклий з протилежного боку; мав порівняно довгу шийку, а грали на ньому плектром. Однак цей опис танбура не додавав знань про форму й тип давньоруської домри. У дослідженнях А. Фамінцина й К. Верткова відзначено, що описи й зображення давньої домри до нашого часу не дійшли [28], [192]. На основі аналізу досить-таки недосконалого малюнка Адама Олеарія, де зображено скоморохів з музичними інструментами, А. Фамінцин передбачав, що овальний предмет в руках одного з них з деякими підставами можна прийняти за корпус домри [192]. Дослідника вочевидь знітила та обставина, що гіпотетична довга шийка інструмента була схована за спиною іншого скомороха з гудком у

руках. Можна тільки подивуватися граничній добросовісності й відповідальності вченого.

Доволі спірною уявляється трактовка М. Імханицьким ілюстративного матеріалу про музичні інструменти, які, на його думку, були вживанні в XVI – XVII ст. Над одному з малюнків XVII ст., де зображено струнний інструмент напівовальної форми, достатньо великого розміру з широким і коротким грифом, вочевидь розрахованим на 5-6 струн, рукою художника було написано "лик домер", що означає зображення домри. Ця обставина вочевидь визначила ставлення М. Імханицького до інших музичних інструментів, яке полягає в тому, що всі домри (саме так вони стали називатися цим дослідником) були несхожі одна на одну, але мали одну спільну особливість: вони не були схожі на східний танбур, а п'ятиструнний музичний інструмент в "Євангелії учительному" (1524 р.) з великим овальним кузовом, короткою широкою шийкою та різко відкинутою назад головкою-лопаткою ідентичний західноєвропейській лютні XVI ст. [71].

З усього цього й випливає, що домра мала немов би три національних джерела походження – східний танбур, європейську лютню й українську кобзу. Однак, уявляється малопереконливою, неспроможною версія про асиміляцію двострунного інструмента іншої віддаленої культури і включення його в систему билинно-історичного епосу, що мав широке поширення в XVI – XVII ст. в російській культурі, важливим компонентом якої була саме домра. Сліди її в літературних і образотворчих документах XVI – XVII ст. підтверджують участь домри в міському, сільському і світському музикуванні, а гра домрачєїв (виконавців на домрі) спільно з іншими народними музикантами-інструменталістами в потішній палаті царського двору говорить про професійне виконавство на домрі музикантів-скоморохів. Такі суперечливі, на наш погляд, висновки зроблені автором з одиничних фактів. Залучення розрізнених живописних джерел без критичного їх осмислення й аналізу в контексті історико-культурної панорами слов'янства не дозволило М. Імханицькому детальніше розглянути кожную з версій,

зв'язати традицію інструмента з фольклорним середовищем. Дана тенденція властива цьому автору і по відношенню до деяких інших наукових проблем, наприклад, до питання про тісну залежність домри від мистецтва музикантів-скоморохів. Нам залишається співставити вивчені джерела й визначити найбільш вірогідну версію походження інструмента. Традиційну гіпотезу про східне запозичення кобзи доводиться виключити з тієї причини, що кожен із зображених і описаних в документах музичних інструментів найменше схожий з танбуром. Чи можливо припустити, що в занесеному на Русь інструменті могли бути поєднані такі різні інструментальні традиції, збагачені багатовіковим культурним і історичним досвідом?

Документальні джерела XVI ст. згадують про домру неясно і суперечливо. У документах церковного змісту першої половини XVI ст., що дійшли до нас, домра іменується то як "зомра", то як "доляр" чи "домрачєє". У польському перевекладі Біблії (1572р.) домра прирівнюється до органу й сопілки. У статутних грамотах Стоголового собору (1551р.) серед музичних інструментів, які супроводжували "бісівські ігрища" скоморохів, домра взагалі не згадується. Немає відомостей про неї і в "Домострої". Все вищевикладене наводить на думку, що в XVI ст. домра не була відомим і поширеним на Русі інструментом. Можна припустити, що процес поширення домри, активний розвиток якої став можливим лише наприкінці XVI – на початку XVII ст., тільки починався, коли кобза переживала часи свого розквіту.

Трагічні події в Україні, пов'язані з періодом "Великої руїни" (1657-84 рр.), повели за собою примусове освоєння українцями величезних просторів Сибіру. Це також потягло за собою переміщення значних мас вільнодумців: ремісників і селян із центральних районів Росії (як вільним переселенням, так і примусовим переведенням тяглогового населення: переведення за наказами, виселення за провини тощо). Разом з українцями й росіянами в нові райони переселялися жителі Польщі й Литви, які втікали з-під гніту. В результаті міграційних процесів у російській глибинці склалися нові соціально-

культурні утворення міжнаціонального характеру, значне місце в становленні і розвитку яких займали саме українці, котрі разом з устроєм життя і культурними традиціями перенесли в чужі краї любов до народної пісні і своїх музичних інструментів, особливе місце серед яких займала кобза. Про це свідчать географічні особливості поширення домри в Росії, формування центрів з її виготовлення: дослідники цитують ряд історичних документів, які відносяться до 1630 – 1640 рр. [27], [231]. Такими зонами слід вважати Сибір і, зокрема, райони, що примикають до Тобольська, – торговельної столиці Сибіру, а також північно-західні землі, що пролягають уздовж Великого річкового шляху, і центральні райони Росії на чолі з Москвою: основні місця розселення. Широке поширення домри можна визначити за відомостями з митних книг Тобольська, Устюга, Сольвичегодська. Завезення струн у великій кількості пояснюється промислом музичних інструментів, і одночасно – відсутністю розвиненого залізодобування, що мало місце лише у великих містах центральної Росії.

Найбільша кількість відомостей про побутування домри в центральних районах Росії з'являється в документах XVI – першої половини XVII ст. Домерна справа розвивалась, викликала до життя нові ремісничі професії "домерника", тобто, майстра з виготовлення музичних інструментів, і "струнника" – майстра з виробництва струн. Професія "домерника" зустрічається на Ладозі, в Коломні, Новгороді, Серпухові; наявність струнників фіксується письмовими книгами Тули, Можайська, Коломни, Ярославля; історик І. Забелін відзначає існування в 1630-ті рр. в Москві цілого ряду крамниць, торгуючих музичними інструментами і домерними струнами [231]. Судячи з документів XVII ст., певна частина музикантів-домрачів займалися водночас виготовленням і продажем домр. Усі ці чинники зумовили динамічне просування домри в побут народу. З кінця XVI ст. домрачей вже є представником самостійно існуючої лінії народно-інструментального виконавства, на розвиток якого впливало скорочення кількості "чистих" скоморохів при відомій втраті їх "універсалізму",

необхідного для забезпечення творчих потреб музиканта. Поєднання в одній особі музиканта і оповідача, "нащадка староруського Бояна", було поширеним явищем, традиції якого збереглися з часів царя Івана Грозного. Тільки тепер гуслі були замінені домрою. Свідомство про виконання епічної розповіді під акомпанемент домри ми знаходимо в Адама Олеарія, який описав росіян з лютнею і скрипкою, які співали і грали "про великого государя і царя Михайла Федоровича" (якщо взяти до уваги, що в 1634 р., коли Олеарій це чув, Михайло Федорович був государем "всія Русі великої", то стає ясно, що Олеарій був свідком не лише виконання, але й створення сучасних йому історичних пісень) [231].

У народних піснях домра, як і кобза, використовувалася в основному для підтримки вокальної мелодії. Супровід на домрі билин, історичних пісень, духовних віршів набув акордово-гармонійного характеру, властивого гуслевого виконанню, що у свою чергу не могло не позначитися на зміні конструкції інструменту, який ще не набув своїх закріплених практикою контурів. Підтвердженням цього служать ілюстративні матеріали XVI – XVII ст., де зображення домри постійно варіюється. Необхідно врахувати, що вплив гуслевих традицій і широке побутування самої домри не могли не призвести до її трансформації в бік "огуслювання", тобто, збільшення кількості струн і поступовому відмиранні шийки інструменту. Думку про вплив російських гуслів на домру висловив А.С. Фамінцин, втім, знаходячись в полоні власної "східної концепції", він вважав, що "ідея приструнків" відносилася тільки до бандури і з достатньою вірогідністю була введена в практику в другій половині XVIII ст. [192]. Прозорливість Фамінцина, підтверджена подальшим історичним досвідом, гідна визнання. Доказ цьому передбаченню вченого ми знаходимо в мініатюрі Хронографії XVI ст. із зображенням декількох "домр" з додатковими струнами, прикріпленими на верхній деці з боків від шийки, тож з певністю можна вважати, що процес асиміляції інструмента розпочався ще в XVI ст. й поклав початок подальшого пристосування інструмента до нового культурного середовища.

Спосіб подвійного використання домри – сам по собі унікальний у практиці народного інструментального виконання та відповідав глибинним соціальним і культурним процесам, які знаменували собою переломну епоху в російській історії. У художній свідомості народу і його творчій діяльності відбувалася поступова заміна древніх епічних "міфологізованих" фольклорних пластів (билин, історичних пісень, духовних віршів) іншими, ближчими за живим емоційним досвідом жанрами пісень хороводів, танців, ліричних протяжних пісень, приспівок. Зазнаючи тиску російського фольклорного середовища, українська кобза в той же час зробила певний вплив на російську інструментальну культуру, що особливо проявилось, починаючи з 2-ї пол. XVII ст. У той же час на російських теренах починає утворюватися складний взаємозв'язок між східною (азіатською) і західноєвропейською культурами. Тільки враховуючи все вищесказане, можна правильно зрозуміти і оцінити дійсний вклад української кобзи, модифікованої в російську домру.

Подальша історична доля домри уявляється не менш цікавою і вимагає подальшого вивчення. У 1896 р. один із студентів В. Андрєєва знайшов поламаний музичний інструмент невідомого походження у стайні. Його прийняли за домру, про яку раніше згадувалося в багатьох джерелах. В. Андрєєв удосконалив цей інструмент і його ввів до Оркестру російських народних інструментів. Пізніше дослідники прийшли до думки, що той інструмент, вірогідно, був різновидом балалайки, що стала "символом" російської музичної традиції. Способи гри були ідентичні, що й на домрі. На думку М. Імханицького перехід домри в балалайку став процесом "еволюції єдиного грифного щипкового інструмента" [71, с. 102]. Балалайка, впродовж усього XVIII ст., завдяки своїй дешевизні та простоті виготовлення, була найрозповсюдженішим інструментом. 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. Однак

цього було недостатньо. В 1887 р. петербурзький майстер Ф. Пасербський виготовив першу хроматичну балалайку. Вдосконалення акустичних і технічних якостей, створення хроматичної температури цього інструмента сприяло прилучення його до письмової традиції. А це в свою чергу робило балалайку академічним інструментом та відкривало можливості не тільки сольного, але й ансамблевого і оркестрового музикування. В кінці XIX – на початку XX століть сама хроматизація балалайки (як і гармоніки), дозволила створити цілковито нове явище народного музичного інструменталізму: балалаєчне, гармоніко-баянне, а надалі – й балалаєчно-домрове сольне, ансамблеве та оркестрове мистецтво письмової традиції. "Балалайка, поширена в XVIII – XIX ст. як суто любительський музичний інструмент, після реконструкції В. Андрєєва стала професійною: як в академічному, так і в народному середовищі. Домра ж залишилася пов'язаною тільки з музикою письмової традиції. Головна причина – відсутність у андрєєвської домри фольклорної бази, а також виконавська вторинність (той же принцип гри) в порівнянні з мандоліною, що вже міцно влаштувалася в російському селі" [115, с. 161].

У колах музичної інтелігенції наприкінці XIX – на початку XX ст. зростав інтерес до старовинного інструменталізму, що призвело до відродження та створення досконалішої конструкції домри. В 1908 р. за ініціативою Г. Любимова майстром С. Буровим було виготовлено чотириструнну домру квінтового строю зі строем, аналогічним скрипці. У 20-х рр. XX ст. саме такі домрові оркестри отримали популярність в Україні. Поряд з чотириструнною домрою в 1896 р. В. Андрєєвим у співдружності з С. Налімовим було створено триструнну домру квартового строю за зразком "в'ятської" знахідки О. Мартинової (сестри музиканта андрєєвського оркестру С. Мартинова) [231]. Цікаво, що у спогадах соліста оркестру московського Большого театру В. Безекирського є ім'я штаб-ротмістра Радивілова, який в 50-ті рр. XIX ст. давав у Москві сольні концерти на дивної форми чотириструнній балалайці, що мала круглий кузов й, за переказами,

була змайстрована з дошок старої труни [15]. Радивілова знала й любила вся Москва, його запрошували брати участь в найпрезентабельніших парадних концертах з найкращими артистичними силами того часу, – піаністом Т. Лешетицьким, скрипалем Е. Гербером, гітаристом М. Соколовським та ін. Домра та балалайка отримали розповсюдження та популярність в Україні на початку XX століття. Гастрольні поїздки Україною домро-балалаєчного Великолоруського оркестру народних внструментів під управою В. Андрєєва, а також інших, подібних до нього оркестрів, створили передумови появи цих інструментів не тільки серед любителів, але й у професійному музикуванні. Розпочалося викладання домрі й балалайці в музичних школах, училищах, вузах; організація численних оркестрів, ансамблів спочатку у великих містах (Харкові, Києві), а пізніше на периферії.

Цікаво, що російська домра в епоху свого розквіту, який припав на XVII ст., ймовірно, виготовлялася різних розмірів: у 1690 р. в описі речей князя В. Голіцина згадується домра "велика басиста"; в текстах XVII ст. зустрічається слово "домрішка". Грали на ній російські менестрелі, – скоморохи-домрачєї (від візантійського "ськоммарх", себто "майстер-сміхотвор". Микола Марр тлумачить граматичне значення терміна "скоморох", – множина слова „ськоморосі” ("ськомрасі"), що сходить до праслов'янських форм, – і пропонує його індоєвропейський корінь: "*scomors-os*", – як спочатку іменувався бродячий музикант, танцюрист, комедіант (із цього ж слова, згідно Марра, відбулися італійські "ськарамуччі" й французькі "ськарамуші"; уперше ж скоморохи згадуються в "Повісті временних лєт", 1068р.) [248]. Під час царювання Михайла Федоровича при палацовій Потішній палаті поряд зі скоморохами неодмінно були й домрачєї. Так, у списках придворних музикантів 1614р. є ім'я домрачєя Богдана Путяти; у 1626р. царя Михайла Федоровича забавляли під час весілля домрачєї Андрюшка Федорів та Васька Степанів; в 30-х – 40-х рр. XVII ст. там з'являються сліпі домрачєї Гаврило, Яків, Лук'ян Никифорів, Наум та Петро, котрі грали переважно для цариці; отримані ж у нагороду гроші витрачали

„на домерніє струни”; услід за домрачами Москву освоювали також „домерщики” (музичні майстри, що виготовляли домри та інші музичні інструменти) [248].

"Золоте століття" домри закінчилося царюванням Олексія Михайловича, що стало однією з найпохмуріших сторінок в історії російської музики: своїм указом "Про виправлення звичок та знищення марновірств" (Грамота 1648р.) він звелів, аби скоморохів із їх домрами, гусями й волинками проганяти й палити. Це й було виконано: за свідченням Адама Олеарія, тільки в Москві п'ять возів із домрами, гудками й іншими інструментами було зведено за Москву-ріку і спалено, а домрачіїв били батогами. "В середині XVII століття кустарне виробництво домр, – пише М. Імханицький, – припинилося у зв'язку з тим.. що була заборонена діяльність скоморохів" [71, с. 75]. Проте факти говорять про наступне. Тенденції розвитку цих двох явищ не співпадають по суті. Зафіксовано скорочення загальної чисельності скоморохів, тоді як відомості (добре відомі М. Імханицькому) про поширення домрових промислів в різних районах Русі говорять про зворотне. І. Забелін і М. Костомаров пишуть про продаж домр в торговельних крамницях Москви. Митні книги 1630-х рр. свідчать про завезення в райони Півночі 6 тис. домерних струн, а на торги Тобольська в 1639-1640 рр. поступило 4900 струн. І це при тому, що досі абсолютно відсутні відомості про скоморохів в Сибіру. За наявності на домрах того періоду чотирьох струн, на півночі можна було виготовити близько 1500 інструментів, а в Сибіру – 1225. Звідси напрашується зовсім інший висновок: про поширення домри між дуже різними верствами населення, а не тільки серед скоморохів.

Тоді ж на зміну демественого й знаменного "пінія" у церкви прийшов український партесний спів. Російський цар створив свою капелу з київських співаків та насаджував в Москві нову богослужєбну музику західного зразка. Світській музиці теж знайшлося місце при дворі: слух царя-меломана втішав органіст: навіть у епоху найлютіших гонінь на народну інструментальну

музику в Московії, за свідченням Олеарія, "...німцям дозволяється вживати музику в їх будинках, так само як і другу німців, – великому бояринові Микиті, якому патріарх багато наказувати не наслідуюється, і який має у себе позитив (*Positiv*, – орган) і всякого роду інші музичні інструменти", серед яких, однак, не знайшлося місця ні гудкам, ні домрам [248]. Тоді ж настав час кобзарів-бандуристів: декотрі з них були й при дворі російського царя (варто лише згадати династію кобзарів Білогородських). У списках же музикантів із архівів польських королів уже в 1500 р. згадується ім'я українського бандуриста Чурила; у 1648 р. – іншого лірника і бандуриста Симона Страдовницького; у 1693-94 рр. – трьох наших бандуристів: Веселовського, Нечая та Волошина та ін.

Політичні причини благовоління царя Олексія Михайловича до західної музики і "вестернізації" культури у другій половині XVII ст., звичайно, було обумовлено приєднанням України до Росії. Можливо, що спробу єдності культури було здійснено в прагненні зберегти цілісність держави: богослужбні й культурні розбіжності російських та українських кіл у XVI-XVII ст. були суттєвими та дійсно заважали такому єднанню. Тому свідомо царська політика українізації російської культури та цареве свідоме прагнення до її побудови на українській основі в цей період, ймовірно, сприяли ослабленню суперечностей та слугували об'єднавчим цілям. Втім, цілком можливо, що причини подібних музичних переваг російського царя варто шукати в його загальних прозахідних симпатіях. Відносно ж російської домри та подібної до неї української кобзи зауважимо, що саме тоді вони „зійшли зі сцени”, й до самого кінця XIX ст. вже не зустрічаємо жодних свідочств про їх існування. Кобзарська ж автохтонна кобза-бандура є зовсім іншим явищем у народному інструментарії. Зразком такого інструмента вважається кобза Остапа Вересая, чиє мистецтво досліджував М. Лисенко. Відтак, художньо-функціональні особливості ладкової кобзи не просто змінилися: відбулось історичне перетворення цього інструмента.

Щоб повернути українській кобзі її образ, довелося докласти значних дослідницьких зусиль і відтворити не лише конструкцію, а й назву інструмента. І, якщо сьогодні чотириструнні кобзи в Україні виготовляють на підставі археологічних, іконографічних і літописних свідоцтв, досліджених М. Прокопенком, то цього, на жаль, не можна сказати про виготовлення триструнних андреевських домр із квартовим строєм, – так званих "русифікованих мандолін" або ж "італійських балалайок", коротка історія виникнення яких полягає в наступному.

Наприкінці XIX ст., коли вже не було ні кобз, ні домр, а кобзам-бандурам загрожувало зникнення, російський музикант Василь Андреев, узявши за основу так звану "вятьську домру" (згодом виявилось, що насправді – це балалайка з округлим корпусом), укоротив її і без того куций гриф, збільшив корпус та, разом із Ф. Пасербським, Н. Фомінім і С. Налімовим, у 1896 р. створив абсолютно новий інструмент, назвавши його домрою: таким чином, цілковито несподівано, замість ренесансу, насправді було продовжено цареву справу забуття російської домрової народно-інструментальної традиції [248]. У 1908р. Г. Любимов спільно з майстром С. Буровим на основі реконструйованої В. Андреевим домри створили чотириструнну домру, що має квінтовий стрій та значно більші можливості, завдяки виконанню перекладень із класичного скрипкового репертуару. Саме цей інструмент найбільше прижився в українському народному інструментарії, оскільки, на відміну від триструнної "азійської" домри, має квінтовий стрій, тотожний до скрипки та ладкової класичної кобзи, що переконливо засвідчує нашу європейськість.

Як цілком очевидно, процес еволюції виконавства на кобзі позаминулого та минулого століть супроводився нівелюванням семантики, а далі – й відсутністю ладкової кобзи в реальному світі музичного інструментарію. Відродження цього призабутого інструмента нині стало реальністю. Щоб повернути українській кобзі її дійсну семантику та ім'я, українським майстрам 2-ї пол. XX ст. довелося докласти значних

дослідницьких зусиль і відтворити не лише конструкцію, а й саму назву інструмента. Нині спостерігається відродження мистецтва гри на ладковій кобзі в ансамблевих та сольних формах, що є перспективним та гідним наукової уваги напрямком розвитку академічної системи народно-інструментального мистецтва України.

У результаті вивчення джерел нами встановлено, що на стику ХІХ-ХХ ст. під впливом нових західно-європейських течій в Україні відбувався інтенсивний розквіт нових гуманістичних тенденцій, що висували проблему вивчення й академізації фольклору. У цей час відроджується інтерес до кобзарства, – національного духовного феномена, поширюються ідеї національного просвітництва та пробудження національної свідомості через вивчення пісенно-епічних перлин (думи, історичні пісні) та повертається інтерес до народного інструментарію, а саме, – кобзи, бандури, ліри. М. Лисенко у праці "Народні музичні інструменти на Україні" (1892р.) першим дав опис кобзи-бандури, дослідивши її історичне походження, проаналізувавши строї та художньо-виражальні можливості та, зокрема, зазначив: "Обидві ті назви не наші, вони чужоземні. Одна зі сходу азійського, друга з заходу європейського... Нова назва не затерла в пам'яті старої, і ось народ... переніс стару назву на новий інструмент" [100, с. 13].

Ідеї музичного фольклоризму розвинули у своїй науково-практичній діяльності Ф. Колесса, С. Людкевич, К. Квітка, П. Сокальський, Г. Хоткевич та інші їхні сучасники [73], [74], [80], [81], [108], [177], [201]. Однак, внаслідок нових ідеологічних засад державної політики вже у 20–30-х рр. ХХ ст. в Україні почала відбуватися кардинальна переоцінка цінностей: з одного боку, радянській владі було потрібно підтримувати ідеї народництва, що стрімко набирали оберти, з іншого – спрямовувати їх у русло, потрібне їй же самій. Таким чином, професійні засади, що вже мали місце у кобзарському русі, змінилися з традиційних на нові, продиктовані кон'юктурою, – відбувалася, так би мовити, політизація суспільства і водночас мистецтва. Нарікання на політизацію українського мистецтва

часом можна почути нині, й вони знову стосуються кобзи, однак тепер уже навпаки: її відродження та виходу на академічний рівень. Йдеться про ладкову кобзу: призабутий вже при М. Лисенкові старовинний український інструмент, який нині, в добу його відродження, дослідники називають "домра-кобза" (на відміну від "кобзи-бандури") [50, с. 12]. Однак, кобза, домра та бандура – різні музичні інструменти. Подекуди українські домристи активно виступають і проти впровадження кобзи: мовляв, недоцільно замінювати вже удосконалену домру на призабуту кобзу. Ця триваюча, гостро-фахова полеміка дає підстави вважати надзвичайно актуальною і своєчасною постановку проблеми відродження колись втраченого музичного інструмента кобза, що символізує образ України та є одним із національних тотемів. Здійснюючи показ і обґрунтування історичних причин та етнокультурних особливостей генези та еволюції кобзи, прагнемо до з'ясування дійсних обставин її забуття та умов відродження.

1.4. Відродження й реконструкція ладкової кобзи у XX-XXI ст.

Музичний інструмент тільки тоді вважається народним, коли він користується широким попитом серед різних суспільних верств та існує в численних варіантах, які виготовляє сам народ. Як слушно зазначає І. Мацієвський, "велике значення у професійному середовищі надають культурі виготовлення інструменту. Природно, зростає і роль майстра-конструктора МІ (музичного інструмента – Л.Ш.) – будь то особливий фахівець (що властиве пізнішим стадіям розвитку інструментарію і не повсюдно) або сам музикант-виконавець" [115, с. 236]. У 30-х рр. XX ст. мода на вдосконалення народних інструментів повсюдно набуває масового характеру. Саме активна технічна творчість і необхідність масового створення традиційних музичних інструментів сприяли загальнонародному інструментальному музикуванню на любительському рівні, як у пізніший період – їхня академізація, що призвела до необхідності вдосконалення конструкцій з метою розширення виконавських можливостей для виконання

класичного репертуару професіоналами. Однак, про здавалося б назавжди втрачену кобзу згадали лише у 60-ті рр., коли Іван Скляр відтворив її ладкову модель, повернувши з небуття [61, с. 143-144]. Створенням цього інструмента також займалися В. Зуляк із с. Мельниця-Подільська на Тернопільщині, який "...у 1962 р. зміг виготувати еталонний зразок п'ятиструнної кобзи" та доцент кафедри народних інструментів Київської консерваторії М. Прокопенко. Саме зусиллями цих майстрів було налагоджено виробництво ладкових кобз у майстернях Музично-хорового товариства України [32]. У 1966 році (на гребні другої хвилі українського відродження, в період так званої "хрущовської відлиги") чотириструнну кобзу М. Прокопенка вперше було введено до складу оркестру народних інструментів Державного Українського народного хору імені Г. Г. Верьовки (диригент Яків Орлов). То був справді історичний момент, завдяки якому кобза і понині звучить у Національному оркестрі народних інструментів України під орудою народного артиста України Віктора Гуцала, радуючи слухача "м'яким, сріблястим, ніжним тембром" [61, с. 147].

Перші згадки про конструкцію та використання ладкової кобзи в ХХ ст. знаходимо у спогадах В. Ємця, котрий у 20-ті рр. минулого століття мав нагоду почути гру ансамблю кобзистів у м. Чернівці [249]. Київський домровий майстер М. Лупич у 1936 р. виготовив ладкову кобзу бас для Київської капели бандуристів. Аналогічні інструменти використовували в інструментальній групі хору імені Г. Г. Верьовки. У 1970-80 рр. цілі сім'ї п'ятиструнних ладкових кобз виготовляли В. Зуляк, а також інші фахівці Мельнице-Подільської музичної майстерні (Тернопільська обл.). На початку 70-х рр. в руках окремих бардів, які часом називали себе кобзарями, з'явилися шести-семиструнні інструменти з гітарним строєм, які називають акомпануючими кобзами. Подібний інструмент використовував і П. Конопленко-Запорожець в Канаді. У 70-х рр. у Київському оркестрі народних інструментів зазвучали чотириструнні ладкові кобзи квінтового строю, що звуться оркестровими. Автор цих інструментів – М. Прокопенко.

Микола Антонович Прокопенко (01.04.1918 р., с. Боярка, під Києвом – 26.10.1992 р., м. Київ) – відомий дослідник українського музичного інструментарію, майстер-реконструктор кобзи, який наприкінці 60-х рр. XX ст. відродив цей стародавній український народний інструмент і сприяв його академізації. Майбутній конструктор і дослідник українського музичного інструментарію навчався у Київському залізничному електротехнікумі (1938 р.), Київському музичному училищі та закінчив Київську консерваторію по класу гітари та диригування (1952 р.).

Наприкінці 50-х рр. М. Прокопенко почав займатися відродженням ладкової кобзи. Він виготовив кілька варіантів інструмента: семиструнну та сім'ю оркестрових кобз на етнографічній основі. Зразки відроджених цим майстром кобз використовують в оркестрі народних інструментів та капелі бандуристів НМАУ імені П. І. Чайковського, а також у Заслуженому оркестрі народних інструментів Українського радіо і телебачення, Національному оркестрі народних інструментів України, в самодіяльних колективах.

Винаходи М. Прокопенка зафіксовані авторським посвідченням № 6037 від 2.VI.1975 р. Починаючи з 1974р., оркестрові кобзи його конструкції виготовляли в Мельнице-Подільській музичній майстерні. В 1959 р. цей майстер також розробив і виготовив унікальну модель бандури з однорядним хроматичним звукорядом без перемикачів і з вільним двобічним (як у арфи) доступом до всіх струн. Експериментальний зразок був представлений бандуристам, але практичного застосування не знайшов, бо вимагав абсолютно іншої школи гри. За його твердженням, "...кобза – термін й інструмент тюркського походження, проте згодом кобза, конструктивно змінившись, глибоко ввійшла в побут українського народу, здавна стала національним народним інструментом", а передумови її з'яви криються в глибокому історичному минулому земель та населення Північного Причорномор'я [155, с. 3].

Працюючи з 1951 р. на кафедрі народних інструментів своєї *alma mater* (Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, яку закінчив як

гітарист у М. Геліса та Ю. Тарнопольського, а з симфонічного диригування – в Н. Рахліна та М. Канерштейна), М. Прокопенко виховав понад 60 музикантів. Серед його відомих учнів із диригування – народна артистка УРСР В. Третьякова та доктор мистецтвознавства М. Давидов, професор Ю. Алексик, заслужений діяч мистецтв України В. Кашперко, композитор, н.а. України, нині – директор Інституту музики ім. Р. М. Глієра О. Злотник та багато інших відомих імен [50, с. 75]. М. Прокопенку належить великий масив перекладень та інструментовок для оркестру народних інструментів; дворучні перекладення партитур для диригентських класів, численні методичні розробки та навчальні програми з диригування та практичної роботи з оркестром. Він – автор численних винаходів та монографій "Організаційні та методичні основи роботи оркестру народних інструментів у школі" (1970) та "Українські народні музичні інструменти кобза та бандура" (1977) [120], [155]. Однак основним у духовному спадку М. Прокопенка є реально відроджена ним кобза: тут ідеться не лише про інженерний підхід до її реставрації, а про потужну інтелектуальну працю на ниві дослідження історичних традицій цього тотемного українського народного інструмента. Зосередившись на вивченні та осмисленні історії, а також удосконаленні кобзи, М. Прокопенко зумів поєднати у своїй діяльності неабиякий хист педагога, науковця, інженера та менеджера. Оприлюднення своїх досліджень кобзи він розпочав здійснювати у непростий період відродження української культури 60-х рр. XX ст. й зазнав на цьому шляху чимало перешкод. Лише в середині 70-х рр. XX ст. було налагоджено експериментальне виробництво кобз Миколи Прокопенка у майстернях Музично-хорового товариства УРСР, головою якого в 1973-1985 рр. був М. Кондратюк – видатний український співак, культурний і громадський діяч, лауреат Шевченківської премії, народний артист УРСР та СРСР, у 1974-1983 рр. – ректор Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського.

Доцільно буде навести технічні характеристики музичного інструмента "кобза-прима" М. Прокопенка: довжина – 710 мм, ширина –

253 мм, товщина корпусу – 72 мм, товщина верхньої деки – 72 мм, мензура – 360 мм. У виготовленні корпусу застосовано матеріали: верхня дека – ялина карпатська (смерека); обичайки, нижня дека і накладка-прапорець (крильце) – самоклеєна гарячим пресом фанера з набірною шпона трьох порід: 1) зовнішня – махагон "червоне дерево", 2) прихована частина – береза; 3) внутрішня – бук; підструнник – граб; нижній поріжок – бук; кнопки кріплення струн – бук; клоц – сосна; пружини – ялина. Гриф склеєно із трьох повздовжніх частин, де внутрішня частина – граб; зовнішня – черешня; накладка грифа – граб; верхній поріжок – махагон; лади – латунні; вся поверхня шліфована та покрита нітролаком. Кріплення грифа до корпусу гвинтове, завдяки чому відстань між струнами й ладами регулюється власноруч [249].

Слід сказати, що доля винаходу М. Прокопенка склалася так, що ним скористалися далеко не кращі учні й навіть не родичі дослідника (які, за словами його доньки, Лесі Миколаївни Прокопенко, не отримують жодних коштів із продажу кобз його конструкції й навіть вимушені були продати свою квартиру, аби доглянути хвору матір, вдову майстра). Як ілюстрацію, процитуємо текст інтернет-сторінки, що, за відвертим зізнанням її автора "...існує з однією метою – продати цей інструмент. Наскільки можна детально, я постараюся розповісти про цей інструмент все, що знаю, оскільки сам його зробив свого часу, працюючи років 10 тому на підприємстві "Золоті руки", що випускало повний оркестровий ряд інструментів, розроблений професором М. Прокопенком, схвалений і опікуваний Міністерством культури України. Назву цьому інструмента було дано вельми пафосну – КОБЗА. Що ж спільного у цієї кобзи з легендарною кобзою, інструментом кобзарів: здається, одна назва і амбіції? Але, не дивлячись на все, це – спроба замінити домру, як основний струнний оркестровий народний інструмент, в українських народних колективах. І справді, під цим ім'ям робили приму, альт, тенор, бас, і контрабас, а також і шестиструнну кобзу з гітарним ладом. За своїми якостями інструменти не поступалися, а іноді й перевершували

аналогічні, з сімейства домр. На них стояла черга, що складалась із всіляких народних ансамблів і колективів із усіх регіонів України, але діставалися інструменти в першу чергу "народникам" з Канади, США, Бразилії і Австралії, – валюта, розумієте... Як можна використовувати інструмент? Скажу вам, по-різному... У першу чергу не забуваймо, що це струнний музичний інструмент, за своїми властивостями схожий з домрою, мандоліною і балалайкою... Грати на кобзі потрібно, використовуючи прийом тремоло; для захисту від медіатора на інструменті передбачено накладку-крильце. Звучить кобза-прима досить голосно, завдяки металевим струнам. Для музичної школи по класу домри кобза-прима підходить ідеально. По-друге – це прекрасний український сувенір для ваших зарубіжних партнерів або гостей. По-третє, може хтось просто колекціонує народні інструменти; та й для оформлення приміщення у відповідному дусі кобза-прима буде доречна. Ми підібралися до головного питання: скільки ж вона коштує... \$219... (враховуючи наявність жорсткого кофра й те, що інструментом, ніхто ще не користувався...) плюс доставка кур'єрською службою" [249]. Такою насправді виявилась доля української ладкової кобзи, відродженої М. Прокопенком.

Нині ладкова кобза звучить в оркестрі народних інструментів Національної радіокомпанії України, а також у складі багатьох фольклорних ансамблів, що само говорить про активне використання цього інструмента, як ансамблевого. У якості ж сольного інструмента ладкову кобзу можна почути все ще дуже рідко, хоча нині є всі необхідні умови для розвитку національного інструментарію й назріла потреба "вивести кобзу" у ранг сольних академічних інструментів. Адже традиційно усі інструменти даної групи народного інструментарію – "...кобзи, танбури, думбри та інші – представлені... виключно як сольні. Усі зображення старовинної російської домри XVI-XVII століть говорять про використання її у спільній грі разом з іншими інструментами" [71, с. 98]. Сталося ж навпаки: домра, що прижилась і еволюціонувала, виступає в якості сольного інструмента; ладкова ж кобза –

переважно ансамблевого. Незважаючи на ці обставини та прагнення відновити історичну справедливість щодо кобзи, некоректно було б говорити про заміну кобзою домри, яка, за спостереженнями М. Імханицького "...за зовсім невеликий відрізок часу пройшла шлях, на який багатьом інструментам – фортепіано, скрипці, віолончелі, органу та іншим – знадобилося кілька століть" [71, с. 14-15]. Професійним домристам залишається дбати про збереження і подальший розвиток чотириструнної домри, яку вже прийнято називати українською; по відношенню ж до кобзи фахівцям слід докладати максимум зусиль для того, щоб цей національний інструмент якомога скоріше зайняв гідне місце на академічній сцені.

Можна з певністю сказати: якби в 20-30 рр. XX ст. в українському мистецтві поряд із бандурою та домрою відроджувалася й кобза, то, можливо, сьогодні не стояло б так гостро питання щодо правомірності самого існування кобзи на академічній сцені, – надто в якості сольного інструмента. Але сталося те, що сталося, і головне сьогодні – не втратити знову цей самобутній, тотемний український інструмент, зберігаючи всі існуючі напрацювання, зосереджені з-за істотних історичних причин у домровій сфері; вдосконалюючи, а, можливо, й експериментуючи із зовнішнім виглядом кобзи (формою, кількістю струн), а також прийомами гри та способами звукодобування. Цей творчий процес, безсумнівно, має на меті й створення та написання методичних розробок гри на кобзі на новому, сучасному рівні національної музичної культури й освіти.

У сучасній Україні спостерігається ренесанс мистецтва гри на ладковій класичній кобзі в ансамблевих, а також сольних формах, що є одним із перспективних напрямків розвитку академічної системи народно-інструментального мистецтва. Наприкінці XX ст. мали популярність кобзи М. Прокопенка: це була спроба замінити домру – на той час основний струнний оркестровий народний інструмент в українських народних колективах. Майстер створив цілу групу кобз, суттєво відмінних від тих, на яких грали в давнину козаки-мамаї. І справді, під цією назвою виготовлялися

кобза- прима, альт, тенор, бас, і контрабас, а також, шестиструнна кобза з гітарним ладом. За своїми якостями кобзи М. Прокопенка не поступалися, а іноді й перевершували аналогічні чотириструнні інструменти, – з родини домр. На кобзи Прокопенка стояла черга, що складалася з різних народних ансамблів і колективів із усіх регіонів України, але діставалися інструменти в першу чергу "народникам" із далекого зарубіжжя.

У 1970-ті відбулася ще одна спроба реконструкції кобзи. В майстерні Василя Зуляка Мельнице-Подільського комбінату Борщівського району Тернопільської області виготовляли шестиструнний інструмент домрово-гітарного взірця, який було введено в оркестри українських народних інструментів [155]. Однак, у 1978 р. викладач класу гітари Київської консерваторії Я. Пухальський звернув увагу на недоречність тверджень щодо відповідності цього музичного інструмента українській ладковій кобзі [157]. Не переймаючись існуючими бандурними стереотипами, він визнав, що шість струн (на грифі) не належать до басових струн бандури і можуть виконувати повноцінну самостійну функцію, а також, якщо зробити виконавський аналіз можливостей гри на грифі вересаєвого інструмента та існуючих шести приструнків, то порівняння буде не на користь останніх. Останньою крапкою у поверненні української автентичної кобзи з небуття була її реконструкція на стику XX – XXI ст. музичним майстром М. Будником та виконавцем цього проекту В. Кушпетом.

У 20-х рр. XX ст. майстром-самоучкою Є. Демкіним з Харкова було сконструйовано чотириструнну домру, впроваджену до академічного народного інструментарію. Сьогодні в Україні широко розповсюджена виключно чотириструнна домра, яка зараз не побутує в Росії. Вона замінила мандоліну в народному побуті. Той факт що чотириструнна домра не побутує в Росії, а була створена лише в XX ст., викликає чимало дискусій в Україні. Чи не популярність російського народного інструмента, на якому в Росії не грають і який не має розповсюдження, породила в М. Прокопенка в 1974 р. думку переіменувати інструмент в ладкову кобзу. Ця ідея не дістала

підтримки в 70-х рр., але зараз набирає популярності. Опоненти ж висловлюють думку, що інструмент, який називають ладковою кобзою, відрізняється від чотириструної домри лише художньою інкрустацією. Нині заслужену популярність отримали чотириструнні кобзи, виготовлені черкаським майстром Юлієм Федоровичем Збандутом: їхній звук приваблює м'яким оксамитовим тембром і глибиною обертонів. Саме з цим майстром нині охоче співпрацюють навчальні заклади й творчі колективи.

Нещодавно Ю. Збандут зробив відкриття, назване ним "система замкнутої ударної хвилі" [75]. Спеціалісти стверджують, що цим майстром здійснено справжній переворот у виготовленні струнних інструментів. Аби точніше осягнути суть винаходу, Юлій Збандут повертає нас до Старого Заповіту, де йдеться про кімбаль, на якому грали небесні янголи. Це могли бути й лютня, гітара, й, звісно ж, наша кобза – один із найдавніших українських музичних інструментів, який виготовляли з верби, груші та горіха. Починаючи з козацької доби і аж до XIX століття кобза, поряд із бандурою та лірою, кобза супроводжувала виконання героїчного українського епосу – дум, з якими мандрували сліпі музиканти. Відображаючи історичні реалії XV – XVII ст., думи не лише демонстрували народне бачення історії, а й втілювали ідеали, які впродовж століть підтримували ідею національної незалежності. Однак з часом сталося те, що зазвичай буває зі справжнім мистецтвом, – йому бракує місця у жорсткому і практичному світі: так сталося і з кобзою. Її почали витісняти "голосніші" інструменти. Але, як вважає багато фахівців, незаслужено, адже її можливості як самодостатнього інструмента не вичерпані, що й намагається довести Ю. Збандут. Виготовлені ним чотири десятки кобз для оркестру народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського своїм звучанням зачарували публіку на минулорічному міжнародному конкурсі в Болгарії, де квінтет кобз "Коло" був найкращим. Твори Моцарта, Вівальді та інших визнаних класиків чудово звучать на струнах мало не забутої, старої і водночас – зовсім нової, сучасної кобзи. На думку завідувача кафедри

народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського М. Давидова, Юлій Збандут виготовив серію оркестрових кобз-альтів, тенорів, басів, які набагато перевершують якісні здобутки як Прокопенкових оркестрових кобз, так і російських аналогів – домр. Академік А. Авдієвський вважає, що цей майстер подарував українській кобзі друге життя і можливість впровадження усіх її різновидів у концертно-виконавську, а головне – народну практику [75]. Особистий досвід автора дисертації (артистки Національного оркестру народних інструментів України, виконавиці на кобзі та домрі, а також керівника ансамблю квінтета кобз "Коло", старшого викладача класу класичної кобзи кафедри народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського) дає підстави стверджувати високі виконавські можливості кобз Ю. Збандута, а також те, що інтерес до цього незаслужено забутого музичного інструмента з кожним роком зростає, – як з боку слухацької аудиторії, так само й з боку талановитої молоді, котра все частіше обирає ладкову кобзу за посередника у пізнанні світу національної культури й пошуках свого місця в ньому.

Завдяки появі нових конструкцій інструмента, ладкова кобза – знакова представниця розмаїтого українського народного музичного інструментарію – набуває нових, академічних виконавських традицій, а також багато в чому ще не досліджених особливостей. Разом з тим, дотепер залишаються маловідомими та не задіяними у виконавському та навчальному процесі чимало інших традиційних українських музичних інструментів. На конструкції, строї й назвах кобзи позначилися взаємозв'язок і взаємовплив культур різних народів. Ця думка заслуговує на продовження й більш розлогий виклад, однак, навіть побіжні спостереження дозволяють стверджувати, що скарбницю українського народного інструментарію утворюють саме ті зразки, традиція виготовлення й уніфікація яких, попри всілякі заборони й політичні обставини, хоча й була перервана, однак, отримала своє продовження та ренесанс. Присутність різновидів кобзи в сучасній музичній культурі сприяє не одному лише відродженню народного

інструментарію та витоків національної духовності, а й створює нові, перспективні напрямки академічного виконавства, що дає всі підстави для світового визнання класичної кобзи.

Музичний інструмент, який має поширення в різних шарах суспільства, несе на собі дуже важливе соціальне навантаження, – воно є тим значнішим і вагомішим, чим є популярнішим цей інструмент і чим більше він пристосований до задоволення музичних потреб свого часу. При орієнтації на нотну письмову традицію кожен музичний інструмент перестає пристосовуватися до особливостей фольклору окремих регіонів і стає загальнозначущим для всього музичного мистецтва.

Природно, що всі прогресивні зміни в конструкції інструментів, які вдосконалюються музичними майстрами, об'єктивно відбивали потреби виконавців, які, в свою чергу, впливали на композиторів, спонукаючи їх до творчості. Так опосередковано простежується величезний, завжди натхненний і продуктивний вплив, який справляють один на одного музиканти-виконавці, музичні майстри та композитори. Коли композитор вибирає інструмент або групу інструментів для втілення тієї або іншої музичної думки, він робить це залежно від тих якостей, якими наділив інструмент його майстер, але при цьому використовує саме ті властивості інструмента, які відповідають його музичному задуму. Майстер же уявляє собі потенційний простір усіх можливостей інструмента, що існують поза тимчасовою організацією задуму композитора, адже "інструмент як твір не лише передбачає феномен композиторського твору (чисто історично), але й дає можливість розглядати останній як особливий ідеальний інструмент, націлений на ефективну дію, на те, щоб прославляти людину" [132, с. 92].

Композиторські винаходи спонукають музикантів опановувати все новіші технічні прийоми гри; спільно вони відкривають приховані можливості інструмента або й навіть шляхи його удосконалення, що реалізуються майстрами, а весь історичний досвід використання інструментів (виконання творів, слухання) передається за традицією і

втілюється в музичних творах: інструмент у процесі виготовлення і настроювання перевіряється на музичному творі, а твір – на інструменті.

Останнім часом, із появою професійних композиторів, які вже самі зовсім не обов'язково повинні бути виконавцями (як це було традиційно прийнято), процес донесення музичної думки до слухача ускладнився. З одного боку, композитор, знаючи загальні характеристики інструмента, і не несучи відповідальності за технічні прийоми гри, міг би, орієнтуючись на можливості кращих виконавців, створювати твори вищого художнього рівня, але, з іншого боку, виникала небезпека ігнорування істотних особливостей і фонічних тонкощів конкретного інструмента через відсутність власної виконавської практики. Г. Берліоз писав у "Трактаті про інструменти": "Майже неможливо добре писати для гітари, не граючи на ній. Між тим, велика частина композиторів досить погано знайома з нею і тому пише для неї п'єси виняткової складності, позбавлені звучності й ефекту" [цит. за 70, с. 74]. У зв'язку з цим, оптимальним для розвитку інструмента є варіант, при якому музикант на початку своєї професійної діяльності спершу стає виконавцем-віртуозом, добре знає влаштування свого музичного інструмента й прагне його вдосконалювати, а потім переключається на композиторську творчість. В історії кобзи є безліч прикладів такого прогресивного розвитку.

Висновки до першого розділу.

Завдяки вивченню наукових джерел нами з'ясовано, що українські музичні інструменти, як і вся культура нашого народу, мають у своїй історії по-справжньому трагічні сторінки. У ході вивчення етимології терміна "кобза" було виявлено, що й досі цим терміном називають два зовсім різних інструменти: вертикальну кобзу-бандуру та горизонтальну кобзу-домру. Визначено поліфункціональність української кобзи як музичного інструмента усної та письмової традицій; акомпануючого й сольного; традиційного й класичного. З метою визначення місця й ролі кобзи в національній українській культурі, з'ясування історичних і соціальних передумов її

реставрації й удосконалення, а також виникнення у ХХ ст. нової конструкції інструмента, необхідно було вивчити об'єктивні закономірності, які обумовили появу й асиміляцію кобзи в етнокультурному середовищі, навести яскраві й незаперечні факти її впливу на розвиток фольклорної та академічної гілок народного музичного інструменталізму. Виявилось необхідним врахувати як політичні й економічні, соціальні й культурні перетворення в Україні, так і ставлення церкви та держави до народної культури в цілому. На численних прикладах, із посиланнями на російські та вітчизняні наукові джерела, нами показано шляхи міграції української кобзи та її перетворення в російську домру, а також сучасний ренесанс і повернення з небуття. У даному розділі нами виведено цілий ряд положень щодо народно-інструментального мистецтва традиційної та професійної, жіночої та чоловічої парадигм, а також сформульовано визначення "класична кобза". Відповівши на основні поставлені в розділі запитання про місце кобзи в середовищі народного інструментального виконавства, виявивши її вплив на традиційні форми фольклорного та академічного музикування, дослідивши шляхи вдосконалення інструмента, стає можливим вивести наукові положення про неї як тотемний народний інструмент українців і стверджувати її феномен в національній музичній культурі України.

Український музичний інструмент "кобза" в існуючих різновидах належить одночасно і до матеріального світу речей, і до символічного музичного коду та є духовним символом нашої нації. Зберігшись у малюнках і народному епосі як предмет музичного та військового побуту українців; реставрований сучасними майстрами, він уже перейшов у царину професійної музичної культури нового часу. Нині ладкова кобза, як і сам міфологічний образ цього знакового, тотемного для українців інструмента, відроджує, здавалося б, навіки втрачене звучання стародавньої музики. В оркестрах українських народних інструментів домри замінено на кобзи М. Прокопенка та Ю. Збандута (класична кобза утворює основну струнно-щипкову групу оркестру українських народних інструментів). В останні

десятиліття кобзу використовують в поєднанні з інструментами симфонічного оркестру (скрипкою, флейтою та ін.), надаючи тим самим нових барв у загальну темброву палітру сучасної музики. При цьому музика для кобзи, утворюючи особливу частину вітчизняної культури, включає в свій контекст широке коло творів, у яких представлено провідні стильові напрямки ХХ ст.: фольклоризм, неofolkлоризм, а також деякі тенденції повоєнного авангарду й поставангарду, вже не кажучи про те, що в перекладенні для тембрисної кобзи все частіше звучать найвіртуозніші перлини світової інструментальної класики (цій проблематиці присвячено другий розділ нашої роботи).

Деякі викладачі кафедри народних інструментів столичної НМАУ імені П. І. Чайковського успішно навчають гри на класичній кобзі (їхній досвід буде докладно вивчено в наступному розділі дисертації).

Як бачимо, сучасна кобза є результатом клопіткої праці багатьох поколінь майстрів, виконавців, композиторів. У той же час інструмент вбирає багато рис, властивих давньому своєму прототипу, виступаючи, тим самим, у якості одного з феноменів самобутної національної культури. Все це надає нам підстави для сміливих прогнозів визначення блискучої перспективи нашого національного музичного інструмента не тільки в світі народного, а й академічного музичного мистецтва та дозволяє сформулювати його назву: "класична кобза".

Матеріали розділу розроблено в публікаціях автора: [215], [221], [222].

РОЗДІЛ 2.

МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦІВ НА КЛАСИЧНІЙ КОБЗИ НА КАФЕДРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ НМАУ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

2.1. Класична кобза в реальному дискурсі Київської домрової школи.

Історія розвитку народних інструментів в Україні налічує не одне століття. Із покоління в покоління, невинно видозмінюючись, удосконалюючись, мистецтво наших предків являло собою невід'ємну частину їх духовного життя. Сучасну академічну музичну культуру України неможливо уявити без професійного виконавства на цих інструментах, що дедалі більше розвивається, неминує викликає гарячі дискусії, відточується і удосконалюється в процесі внутрішньої полеміки напрямів і шкіл. Адже "специфічний професіоналізм народних музикантів не лише викликав необхідність навчального процесу, але й визначив шляхи, методи та прийоми навчання. Роль, яка належить в зберіганні і передачі традиції навчальному процесу, протиставляє інструменталізм багатьом іншим видам народної творчості" [115, с. 210]. Історія кобзово-домрового народно-інструментального мистецтва не є винятком.

Дослідники історії становлення і розвитку Київської академічної домрової школи, що виникла на стику 20-30-х рр. ХХ ст. в лоні Київської державної консерваторії (нині НМАУ) імені П. І. Чайковського, досі ще не ставили перед собою та не відповідали на такі цілком логічні запитання:

1) якими є справжні причини забуття кобзи й упровадження домри в українське музичне мистецтво, що спонукали виникнення української домрової школи 20-30-х рр. ХХ ст.;

2) чому саме в цей період відбувалася популяризація, удосконалення та активна робота над розширенням виконавських можливостей не української ладкової кобзи, а бандури та кобзи-бандури;

3) у чому полягають причини реального дискурсу кобзи-домри?

Щоб об'єктивно відповісти на ці запитання, необхідно зазирнути в історичні товщі політичних подій 20-30-х рр. XX ст., коли на батьківщині кобзи відбувався справжній погром української культури, впроваджувалися вказівки про розрізнення форми і змісту національної культури, уперше сформульовані Й. Сталіним у 1930 р., що розвивали тезу В. Леніна про існування двох окремих класових культур (соціалістичної й буржуазної) всередині кожної національної: "...протиставлення української культури в цілому великоруській культурі... означає зрадництво інтересів пролетаріату на користь буржуазного націоналізму. Є дві ... культури у кожній національній культурі" [цит. за 137, с. 209].

Після проведеного навесні 1930р. прилюдного процесу "Спілки визволення України" почалося нищення й виселення з України діячів культури й мистецтва, конфіскація нових літературних видань. У 1933р. було ліквідовано театр Леся Курбаса "Березіль"; покінчили життя самогубством поети М. Хвильовий та О. Гірняк; жертвами репресій стали фольклористи В. Верховинець і Г. Хоткевич, оперні співаки Н. Грабовська, М. Донець, Л. Харченко, О. Щербаков; диригент симфонічного оркестру Полтавської філармонії Д. Ахшарумов, артисти Першої зразкової капели бандуристів, а також окремі кобзарі та лірники. Отак в Радянській Україні було покінчено з першою хвилею українізації, розпочатої виданням особного декрету КП(б)У від 01.08.1923 р. "Про українську мову й культуру", де зазначалося: "Робітничо-селянський уряд визнає за потрібне протягом найближчого періоду зосередити увагу держави на поширення знання української мови. Визнана до цього часу формальна рівність між двома найпоширенішими на Україні мовами, українською і російською, недостатня. Внаслідок невеликого розвитку української культури взагалі, внаслідок браку

відповідних підручників, відсутності достатньо підготовленого персоналу, життя, як показав досвід, спричинює фактичну перевагу російської мови..." [цит. за 137, с. 201]. Тодішній секретар ЦК КП(б)У Д. Лебедь у своєму виступі на партійному з'їзді України 23.03.1923 р. догідливо зазначав: "Ми знаємо, що боротьба двох культур неминуха. На Україні через певні обставини культура міста є російська, культура села – українська. Поставити собі завдання активно українізувати партію, цебто й робітництво, це значить стати на точку зору нижчої культури села, порівняно з вищою культурою міста" [цит. за 137, с. 201]. Як відомо, обидві хвилі українського відродження, – культурний ренесанс 20-х та хрущовська "відлига" 60-х рр. XX ст., – закінчилися репресіями діячів української культури й мистецтва. Було посилено репертуарну та видавничу цензуру й політичний контроль за формуванням музично-художніх смаків і уявлень у населення; встановлено сувору регламентацію форм музичного життя у сфері засобів масової інформації, живому фольклорному й музично-професійному середовищі, а також у всіх ланках музичної освіти. На совісті катів української культури – трагічні долі не лише митців, а й музичних інструментів, і передовсім – кобзи, яку саме тоді було замінено домрою та бандурою.

Більше того, "...популяризація бандури в 20-х роках XX ст. провадилася фактично наказовими методами. Постановами Наркомату організовувались не тільки капели, а й "пропонувалося" бандуру вводити до "оперного залу" та симфонічного оркестру" [113, с. 102]. У результаті впровадження бандури в музичне життя, "...професіоналізація бандури стає всенародною справою", і, завдяки реформам Г. Хоткевича, "...який перед майстрами поставив завдання обрати єдиний тип гри, стабілізувати вигляд інструмента та винайти пристрій для хроматизації", піднявся престиж бандури, як концертного інструмента [56, с. 10]. Чомусь про кобзу у ті часи навіть ніхто не згадує, натомість активно "приживається" Андреевська та Любимівська російська домра. "Під впливом російської музичної культури в Україні виникають також домрово-балалаєчні оркестри андреевського типу,

в яких з часом поступово зростає вплив української народно-інструментальної специфіки: замість триструнної – чотириструнна домра (зараз – домра-кобза)" [50, с. 12]. Безумовно, вагомою причиною були всім нам відомі історичні обставини декоративного процесу українізації 20-х – 30-х рр. Відомо й те, що кобзарів, як носіїв героїко-епічного духу, було репресовано. І, можливо, в Україні, при офіційно задекларованій необхідності залучення якомога більшої кількості народних мас до спільної творчості (саме за рахунок ансамблевої гри), цілком достатнім було створення оркестрів народних інструментів із домрово-балалаєчним складом, а також капел бандуристів. Та кобза повернулася, була реконструйована в усіх своїх варіантах дизайну й навіть набула академічного статусу професійного інструмента.

Вивчаючи досвід формування школи гри на класичній кобзі, слід пам'ятати, що "система навчання зумовила формування традиційних виконавських шкіл і характерний для професійного мистецтва шлях передачі традиції через школу. Поняття "школа" /.../ вповні може бути застосоване до явищ традиційного інструменталізму. Представників однієї школи об'єднують не лише репертуар, але і його трактування, розподіл головних і другорядних творів, характер інтонації, коло виражальних засобів, виконавських прийомів, ставлення до форми, система образності, коло тем і героїв програмної музики, міра прихильності до канону та масштаб імпровізаційної свободи, більше того, життєва позиція, погляди на обряд, музику в цілому і власне виконання зокрема. Представників однієї школи відрізняє і характер контактів із слухачами, і манера поведінки /.../ вибір місця для розміщення ансамблю в аудиторії і так далі. Естетико-стилева специфіка школи поза сумнівом обумовлена як історико-етнографічними, територіально-діалектними чинниками, так і особою лідера школи" [115, с. 215]. На думку Г. Осмолівської, "виконавський почерк українських домристів характерний цікавим використанням акордової фактури і, відповідно, особливих рухів при виконанні цих акордів. Білоруські домристи

одними з перших стали виконувати прийом флажолет-тремоло, а також застосовувати сурдину" [141, с. 11]. Орієнтація на академічну гілку виконавства в навчанні гри на класичній кобзі й домрі зумовила виникнення впродовж останніх десятиліть численних методичних видань: "Шкіл" гри на три- та чотириструнній домрі, А. Александрова, П. Алексеєва, Р. Белова, Т. Вольської, А. Желтірової, Н. Костенко, М.Т. Лисенка, С. Лукіна, Б. Міхеєва, О. Омельченка, Г. Осмолівської, В. Петрик, В. Чуніна, Ю. Яковлева, а також хрестоматій, збірок педагогічного репертуару [2], [3], [16], [31], [59], [86], [106], [107], [125], [138], [141], [145], [208],[230], [231].

З огляду на практичну відсутність вивчення кобзового доробку Київської академічної школи гри на народних інструментах, спробуємо показати динаміку вироблення методичних засад гри на класичній кобзі в реальному дискурсі домрової школи кафедри народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Навчальні традиції виконавства на народних інструментах у Київській консерваторії імені П. І. Чайковського було започатковано у 1924 р. піаністом М. Гелісом, – випускником Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка. Саме Геліс упровадив суто академічний підхід до вивчення та методичного узагальнення існуючих манер гри на народних інструментах з урахуванням специфіки кожного з них. Винятковість широко відомої авторської школи М. Геліса, як і всієї очолюваної ним кафедри народних інструментів, становить не лише феномен його музичної універсальності (погодьмося, що більше немає подібних випадків створення піаністом цілої виконавсько-педагогічної школи на народних інструментах), а та унікальна обставина, що досить довго, його колегами по роботі були виключно його ж вихованці (останні три десятиліття на чолі цієї кафедри – його учень професор М. Давидов) [50]. Першими спеціальними інструментами на цій кафедрі стали мандоліна та домра. Про ладкову кобзу не могло бути й мови, з огляду на відомі історичні обставини, настільки трагічні для долі цього предковичного музичного інструмента українців, що до 60-х рр. минулого

століття не залишалося й надії на його повернення. У 1950 р. у якості спеціальних інструментів у Київській консерваторії було введено бандури і цимбали (викладачі М. Полотай, В. Кабачок, А. Бобир, О. Незовибатько). Слід назвати провідних викладачів, які здійснили значний внесок у процес удосконалення музичного інструментарію України: С. Баштан, Ю. Алексик, Я. Пухальський, М. Давидов, С. Крапива, І. Яшкевич. Значним методичним досягненням кафедри народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського стала теорія формування виконавської майстерності, розроблена її завідувачем, доктором мистецтвознавства, професором Миколою Андрійовичем Давидовим та учнями його наукової школи, серед яких Ю. Бай, В. Шахов, В. Шаров, В. Самітов, Є. Іванов, Фан Дінь Тан, Н. Брояко, – справжня плеяда сучасних майстрів, у творчості яких успішно поєднуються виконавство, педагогіка, наука та менеджмент музичного мистецтва.

У тому, що стосується методики навчання та виконавства на класичній кобзі, то всі означені аспекти – дуже актуальні й потребують нового комплексного вивчення питань звукодобування, постановки ігрового апарату, перегляду прийомів гри, штрихів та їх використання, добору репертуару з урахуванням тембральних властивостей інструмента, суттєво відмінних від домри. Зважаючи на історичні обставини вікової стагнації ладкової кобзи та на близьку спорідненість з чотириструнною домрою, відштовхуватися доведеться саме від домрової методики та історії виконавства, започаткованої та розробленої саме в 20-30-ті роки минулого століття. За спостереженням М. Давидова, "...коли професійне навчання на народних інструментах робило перші кроки, природно, не існувало розроблених методичних основ підготовки таких фахівців. Примітивні самовчителі не могли задовольнити потреби в спеціальних посібниках. Дуже мало публікувалось оригінальних творів для народних інструментів. Все це тільки починали створювати, спираючись на аналоги оркестрових інструментів, творчо переосмислюючи їх. Справа ускладнювалася й тим, що на той час і загальна музична педагогічна наука була недосконалою. Ніхто не

намагався узагальнити досвід виконання музичних творів провідних спеціалістів на народних інструментах" [50, с. 43]. Досвід передавався емпіричним шляхом: від учителя до учня. Лідером домрової школи став засновник першої кафедри народних інструментів Київської консерваторії, видатний педагог-методист Марко Мусійович Геліс (1903-1976 рр.).

Широкопрофільний фахівець (піаніст за фахом), професор Геліс вніс неоціненний вклад саме в розвиток домрового мистецтва, впроваджуючи синтез різних методик та виконавських стилів. Саме він уперше розробив методику навчання гри на домрі, що є сьогодні базовою для всіх домрових шкіл не лише в Україні, а й подекуди в Росії (впродовж 1941-44 рр. М. Геліс викладав у Свердловську, де перебувала в евакуації Київська консерваторія). На думку представників Уральської домрової школи, "...написанні багато років тому методичні рекомендації М. Геліса аніскільки не втратили свого значення, більше того, доти, на мій погляд, немає жодної розробки з методики навчання гри на домрі, що за своєю глибиною, обґрунтованістю та професійною точністю могла б стати поряд із нею. Кілька поколінь домристів – учнів та продовжувачів створенної та розробленої М. Гелісом школи, продовжують і розвивають його ідеї" [37, с. 101]. Як бачимо, досвід засновника Київської домрової школи склав основи методики Уральської домрової школи, суттєво відмінної від Московської за графічним позначенням штрихів та ін. "Система умовних позначень та термінологія прийомів та штрихів гри на народних інструментах, запропонована Гелісом більш як півстоліття тому, створювалась на основі вивчення скрипкової, фортепіанної методики, а також методики гри на духових інструментах та ін. і ввійшла в практику виконавства і викладання в Україні та частково в Росії, як "Київська школа гри на народних інструментах"" [37, с. 45].

У розділі "Про тримання інструмента" М. Геліс наголошує: "Для того, щоб виконавець міг основну енергію лівої руки використати для роботи на грифі інструмента, треба, щоб "підтримуюча" функція лівої руки звелась до мінімуму" [37, с. 10]. На сьогодні саме цей принцип щодо функції лівої руки

виконавця на домрі та кобзі залишається безперечним. А от у тому, що стосується наступних порад автора методичної розробки, то для сучасних українських шкіл вони вже не є принциповими, а саме: "...тримати інструмент слід так, щоб голівка домри знаходилась по можливості вище, в усякому випадку – не ниже плеча граючого. При такому положенні інструмента виконавець менш за все відчуває його вагу, пальцям дуже легко працювати в першій позиції, значно зручніше змінювати позиції" [37, с. 10]. На наш погляд, така постановка грифа інструмента й лівої руки не є природною: за рахунок високого тримання грифа, ліва рука, включаючи предпліччя, змушена бути весь час у штучно піднятому стані, що може провокувати її затиск. Насправді ж, у триманні інструмента беруть участь три точки опори – грудна клітина, ліктьова частина правої руки та права нога, на якій знаходиться інструмент. Слід підкреслити, що ми тримаємо тільки корпус інструмента, і бере в цьому участь лише права сторона корпусу домриста, гриф же при цьому може знаходитися паралельно підлозі, або під невеликим кутом угору відносно неї (це буде залежати від індивідуальних фізичних властивостей виконавця); ліва ж рука має займати природне розташування на грифі.

Як слушно зазначає М. Геліс: "Резонансна дека домри розташовується майже прямовисно і лише настільки нахилена верхньою частиною у бік корпусу граючого, щоб можна було бачити лади на грифові без спеціального нахилу голови. Краще тримати домру абсолютно прямовисно, а для орієнтування поставити на ручці домри (з боку великого пальця виконавця) спеціальні точки на 7, 12, 17, 19, 24 ладах. Ці точки, подібно до аналогічних точок на ручці гітари, дають можливість легко орієнтуватися на грифові початкуючому виконавцеві. Точки мають бути врізані в дерево ручки (чи наклеєні) в безпосередній близькості від накладки так, щоб вони абсолютно не були відчутними для великого пальця лівої руки і не заважали йому в грі. Голівка домри має бути віддаленіша від корпусу домриста, ніж нижня частина грифа. Це потрібно для того, щоб ліве плече вільно звисало, а не

вимушено відхилялося назад, що призвело б до втрати свободи руки. Дотримання цих правил положення інструмента дає можливість пальцям лівої руки з найбільшою зручністю працювати на всіх струнах, особливо на самій незручній – четвертій струні, не вигинаючи променезап'ясткового суглоба. Як відомо, вигинання цього суглоба призводить до швидшого стомлення руки і послаблення працюючих пальців" [37, с. 10].

Погоджуючись з важливими й актуальними на той час методичними порадами професора, мусимо зазначити, що сьогодні навіть не існує такого поняття, як "незручна четверта струна". Якщо голівка інструмента знаходиться на рівні грудної клітини, а не на рівні плеча, то четверта струна по рівню зручності однакова з іншими. Але потрібно зауважити, що на цей фактор безпосередньо впливає постановка лівої руки та її мобільність.

Велике значення професор М. Геліс приділяв специфіці звукодобування та постановці правої руки, а саме, способу тримання медіатора та особливостям ковзної опори мізинця правої руки на щитку інструмента. М. Гелісом було розроблено й цілий масив спеціальних вправ для удосконалення майстерності правої руки та володіння медіатором. Шкода, що домристи звертають на це дуже мало уваги, захоплюючись здебільшого технічною та віртуозною стороною гри, за рахунок чого втрачається особливий колорит звучання інструмента. Саме завдячуючи М.М. Гелісу, домристи й досі користуються умовними позначеннями ударів медіатора "вниз" та "вгору", – рисочками з нахилом у 450; саме він упровадив назви основних прийомів гри на домрі, пов'язаних із направленням руху правої руки, а саме: 1) поодиначні рухи медіатора "вниз" або "вгору" – *staccato*; 2) перемінні рухи медіатора "вниз-вгору" – *spiccato*; 3) *tremolo*. Особливу ж увагу М. Геліс приділяв артикуляційним моментам гри на домрі. Артикуляція в народно-інструментальному виконавстві має розглядатись як полісемантичне явище. З одного боку, манера артикулювання несе в собі інформацію про знаковий ідеал регіональної традиції, усталені стереотипи художнього мислення, з іншого – це глибоко особистісний процес, у якому

найяскравіше відображається індивідуальність творчого дару, технічна оснащеність і виконавський стиль народно-академічного інструменталіста. Саме нові артикуляційні прийоми в першу чергу збагачують звукову палітру, вносять своєрідність і новизну в інтерпретацію відомих опусів для класичної кобзи та домри. Оскільки домристи в своїй практиці дуже часто використовують перекладення творів, важливо уважно й грамотно "читати" авторські штрихи, якомога точніше пристосовуючи їх до свого інструмента, та враховуючи щипкову специфіку. Особливо обережно, на наш погляд, треба використовувати такий специфічний домровий прийом, як тремоло. Можливо, саме за рахунок його використання, домра та кобза й відрізняються від інших інструментів, але дуже часто тремоло замість прикрашаючого ефекту виконує зворотну функцію: шкодить загальному задуму твору, особливо там, де потрібна чітка диференціація звуків, позначена автором. Слід звернути увагу на те, що назви прийомів звукодобування на домрі дано за аналогією з практикою скрипкової гри. Що стосується позначення окремих ігрових прийомів (наприклад, рух медіатора вниз або вгору), то тут переважає позначення, типове для балалайки (уральська школа), в цьому випадку не виникає розбіжностей при користуванні ансамблевою і оркестровою літературою для народних інструментів. З усіма попередніми прийомами гри тісно пов'язана гра поштовхами і натиском. Гра поштовхами – музично виразний прийом добування звуку ударами і тремоло, особливо при виконанні *staccato*. Поштовх – щипок без замаху в один бік, з відносно коротким часом контакту медіатора із струною. Прийом гри натиском використовується при виконанні драматичного речитативу, підкресленого *sforzando*. Натиск – щипок в один бік без замаху, з відносно довгим часом контакту медіатора зі струною. Окремі звуки, взяті натиском, звучать педально, а тремоло – підкреслено, вкорочено. Вивчення прийомів гри поштовхами і натиском збагачує палітру домри, дає простір фантазії і творчим пошукам.

Виробляючи стратегію створення методики гри на класичній кобзі, зазначимо, що її, безумовно, необхідно відокремлювати від домрової. Це, хоч і схожі, але принципово різні інструменти. Несхожість домри та сучасної кобзи (за дослідженнями і сучасними розробками майстра Ю. Збандута) полягає в цілком відмінних та різних конструкціях інструментів, а саме: якщо корпус домри тримається на трьох пружинах, то кобза, маючи конструкцію, схожу з єгипетським тамбуром, побудована, за висловом самого майстра, на "системі замкненої ударної хвилі". За рахунок цього гучність звучання та тембр інструментів суттєво відрізняються. Кобза, з її більш прозорим та водночас сильним звуком, має рівніший діапазон та глибокий оксамитовий тембр, що, безумовно, потребує перегляду прийомів гри, звукодобування, зміни посадки й тримання інструмента тощо. Підходити до створення школи гри на кобзі слід "по-Гелісівськи" мудро: систематизуючи методику гри на гітарі, домрі, мандоліні, бандурі, синтезуючи всі ці надбання воєдино. Тоді наш рідний старовинний інструмент зазвучить по-новому, академічно, з властивим для нього шляхетним тембровим колоритом. Підстави для таких суджень автору дає досвід роботи солісткою Національного оркестру народних інструментів України, а також викладачем домри та ладкової кобзи на кафедрі народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського, де нами створено студентський квінтет кобз "Коло". У передмові до CD ансамблю кобз "Коло" зазначено: "Кобза прийшла до нас із глибини віків, якимось незбагненним дивом зберігши в собі рідкісне поєднання дзвінкоголосого колориту та нуртуючого оксамитового тембру, що є золотим перетином звучання душі старовинного українського музичного інструмента, якому раніше належало супроводжувати народні думи, плачі тощо. Музика цього унікального диску повністю змінює усталене уявлення про архаїчну кобзу, її звуковий образ. Ми стаємо свідками справжнього дива: уперше українській кобзі підвладні твори різних стилів та епох! Спостерігаючи ж неухильний поступ народного інструментарію в бік охоплення чільних позицій на академічній сцені (надто ж – досягнення у виконавстві на споріднених із

кобзою домрі, бандурі, гітарі, мандоліні), радіємо й за предковічну нашу кобзу! Отже, це перший подібний диск, та водночас – диск-презентація квінтету кобз "Коло", заснованого 2004 р. у НМАУ імені П. І. Чайковського старшим викладачем кафедри народних інструментів, лауреатом міжнародних конкурсів Людмилою Шорошевою, – яскраво-артистичною та блискуче-віртуозною виконавицею на кобзі та домрі. У квінтеті їй належить партія першої кобзи та солюючий голос у творах для кобзи-соло. До його складу входять кобзи-прими (І, ІІ), кобза-альт, кобза-тенор, кобза-бас. За рахунок однорідних інструментів та використання нетрадиційних домрових штрихів і прийомів (синтезу звучання гітари, домри і мандоліни), цей ансамбль має особливий, неповторний колорит. Дуже добре звучить на кобзі музика епохи Західноєвропейського бароко. Підхід до репертуару – вибірковий: це концерт для двох мандолін та камерного оркестру А. Вівальді, інструментальні твори Й.-С. Баха, Г. Генделя, В.-А. Моцарта, перекладення домрових творів О. Циганкова, Б. Міхеєва, В. Івка, Є. Мілки, В. Власова, неофольклоризм І. Стравінського та В. Зубицького"¹.

Відтак, у сучасному контексті кобзового виконавства спостерігаємо суто академічне перетворення національних елементів музичної мови. Професіоналізація освіти в області кобзово-домрового мистецтва, закладена ще в першій половині минулого століття, привела до утворення домрової виконавської школи, заснованої на розвитку вітчизняних глибинних традицій академічної освіти. Система музичної освіти, пов'язана з виконавством на народних інструментах, широко затвердилася по всій країні і за її межами. Класи баяна, балалайки, домри були організовані не лише в країнах – республіках колишнього СРСР (Україні, Білорусії, Казахстані та ін.), але і в США (Нью-Йорку, Лос-Анджелесі, Мадисоне), Канаді (Торонто), Японії, Німеччині, Англії, Швеції, Фінляндії, Швейцарії та ін. Домровий

¹. Антонюк В. Г. Анотація до CD квінтету кобз „Коло”. – К., 2007.

ансамбль існує в Сіднеї (Австралія). Кобзові колективи існують в осередках української діаспори Австралії, Канади, РФ, США. Крім того, в останні десятиліття в українських навчальних закладах зростає число іноземних студентів, які навчаються грі на цих народних інструментах.

Про всесвітню популярність вітчизняного народно-інструментального мистецтва також свідчить поява одноіменних іноземних громадських організацій, які культивують виконання на традиційних інструментах української музичної культури, – наприклад, товариство "Кобза" в РФ та ін.

Від часу створення в 1945 р. М. Будашкіним першого концерту для домри з оркестром російських народних інструментів, сольне виконавство на домрі рухається вперед гігантськими темпами. Важливим стимулом для розвитку домрового виконавства стали конкурсні змагання на народних музичних інструментах. У 1974 р. на I Всеросійському конкурсі виконавців на народних інструментах переможцями стали видатні домристи-віртуози Олександр Циганков та Тамара Вольська, творча діяльність яких на десятиріччя вперед визначила напрямок розвитку домрового мистецтва. Конкурси відкрили імена інших талановитих виконавців В. Круглова, Т. Варламової, С. Лукіна, М. Горобцова, В. Роммеля; в останнє десятиліття даний ряд поповнився іменами Н. Шкрєбко, В. Махан, Т. Потьомкіної, К. Фіш, Е. Волчкова, Н. Анчутіної, А. Щегліної, А. Скрознікової, С. Шатохіної (це представники російської домрової школи). Серед лауреатів всесоюзних і всеукраїнських конкурсів – представники київської домрової школи: М. Білоконєв, Т. Вольська, Г. Казаков, В. Івко, Л. Матвійчук, В. Федоренко, І. Орлова, І. Гнатюк, С. Шайновська, Н. Пономарчук. До молодії когорти українських домристів, лауреатів міжнародних конкурсів належать вихованці НМАУ імені П. І. Чайковського В. Відмідський, В. Левицький, Л. Шорошева, В. Білоус, І. Юрова, Е. Джамаладінова, О. Дем'яненко. Це також представники харківської домрової школи, лауреати всеукраїнських та міжнародних конкурсів: Л. Колуканова (Гудима), Л. Палазнікова, В. Матряшин, Н. Костенко, І. Коконова, О. Савицька та ін.

Одеської – В. Зуб, В. Кириченко, Н. Данильченко, Н. Безбородова. Плеяду домристів, лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів, гідно представляє Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва; серед них – І. Максименко, Н. Лелюк, О. Черних, Т. Романова, В. Кисіль, С. Колесник, Т. Петрова, Л. Сахарова, В. Семеняка, А. Пряхін, Т. Литвинець, мандолініст А. Семикозов.

Класична кобза ще тільки починає завойовувати призові місця на міжнародних конкурсах, однак кобзовій школі НМАУ імені П. І. Чайковського вже є чим пишатися: студентський квінтет кобз "Коло" у складі учнів нашого класу став дипломантом міжнародного конкурсу змішаних ансамблів імені Астора Пяццолли в м. Барнаул (РФ, 2008 р.) та володарем гран-прі на міжнародному фестивалі-конкурсі в м. Велико Тирново (Болгарія, 2008), де керівникові та солістці цього колективу (Л. Ш.) було присвоєно спеціальне почесне звання: "Маестро-академік".

2.2. Методика звукодобування на класичній кобзі.

Кобзове та домрове виконавство, як сольне, так і ансамблеве й оркестрове, вже давно зайняло свою нішу в сучасному академічному народно-інструментальному мистецтві України. Народно-інструментальна академічна традиція в цілому характеризується гострою професійною конкуренцією; існують окремі стилеві музичні напрямки й навіть школи, представники яких можуть різко відрізнятися один від одного за манерою гри та властивостями натури. Численні обдаровані музиканти виявляються водночас дуже яскравими, оригінальними, багатосторонніми в своїй професійній діяльності людьми. Особливості творчого почерку та властивості натури кожного з музикантів втілюють, у першу чергу, індивідуальний спосіб виявлення мистецтва. Водночас, особистісні сторони виконавців також по-своєму виражають універсальний культурний зміст феномена того чи іншого музичного інструмента. Тому в усіх розділах роботи, при зверненні до будь-яких різних аспектів досліджуваного нами

феномена кобзи, зокрема, в тому, що стосується таємниць звукотворчості, неодмінно присутнє важливе взаємопоєднання індивідуального й традиційного, персонального й універсального начал. Звісно, необхідно віділяти увагу психологічному аспекту звукотворчості на класичній кобзі та домрі, вираженному як в особистих рисах виконавця (внутрішніх, суб'єктивних), так і в різноманітних способах виконавської поведінки (зовнішніх, об'єктивних). Ці способи поведінки, в свою чергу, виявляються на двох різних змістових рівнях: перший втілює особисті художні схильності виконавців; до другого відносяться зв'язані з традиційно універсальним усвідомленням себе як одиниці процесу музичної творчості (в тому числі, обрядовим, – адже професійні народні інструменталісти також зв'язані з глибинною сутністю обряду, з його магічно-ритуальним змістом!). Подібні творчо-поведінкові форми неодмінно показують співвідношення індивідуальних особливостей музиканта з його манерою гри та специфікою використання виконавських прийомів; їх можна виявити в різних типах професійної діяльності інструменталістів (сольної та ансамблевої). Так чи інакше, в усіх названих аспектах інструментальної творчості позначувані – нероздільні сторони кобзової та домрової звукотворчості неодмінно, в тій чи іншій мірі, присутні. Крім того, всюди, вже починаючи з першого розділу, нами піднімається питання про співвідношення інструменталізму з іншими видами мистецтва (танцем, вокальною музикою). Нарешті, по ходу викладення матеріалу дослідження, ми вводимо три загальні, властиві інструментальній, – як традиційній, так і академічній культурі категорії: пошук, свобода, дуалізм мислення й звукотворчості музикантів. Всеохоплюючий феномен особистості музиканта утримує в собі будь-які елементи культури й, відповідно, тому змістовно об'єднує різні сторони й аспекти дослідження. На перетині особистісного й загальноприйнятого планів традиції виявляються також співвідношення чоловічої та жіночої звукотворчості; індивідуальних та універсальних прийомів кобзового та домрового інструментального музикування.

Виконавська практика на кобзі та домрі дуже різноманітна; педагогічна – тільки формується. Якість звуку, звичайно, у багатьох випадках, залежить від якості інструмента та медіатора. Шкода тільки, що цей фактор не є вирішальним у звукодобуванні та звуковій культурі виконавців. Скажімо, донецька домрова школа намагається підвести виконавство під математичні обчислення всього виконавського процесу: навіть у тремолюванні, – такому надзвичайно особливому по своїй красі домрово-кобзовому прийомі, там намагаються рахувати кількість ударів у часі, та ритмізувати його, що на думку багатьох виконавців-домристів (не тільки українських, а й російських, білоруських) є абсурдним, бо саме домрове тремоло іноді пов'язують з серцебиттям, а хіба ж можна наказати серцю, як йому битися? Безумовно, тремоло не може впродовж тривалого часу звучати з однаковою частотою, але, на наш погляд, змінюватися частота мусить у відповідності з художніми завданнями музичного твору, а не лише залежати "від вміння керувати процесом регулювання швидкості рухів медіатора в будь-якому часовому просторі" [191, с. 28-29]. У концепції В. Івка існують і цілком певні протиріччя стосовно мелодії та часу при виконанні обернених мотивів (три рівні інтонаційного мислення) та визначеної ним ролі артикуляційних взаємин тону з попереднім і наступним. Не вдаючись у теоретичні узагальнення, спробуємо поділитися методичним досвідом роботи над звукодобуванням, а це – особливості роботи правої руки домриста й основні установчі аспекти для досягнення якісного звуку.

Традиційно найбільше увага фахівців прикута до методики постановки правої руки виконавця на домрі та кобзі, тобто, способу тримання медіатора та звукодобування, за рахунок розв'язання більш вузького кола питань навчального характеру, – починаючи від пересікання струни й закінчуючи втіленням набутих навичок у практичному виконавстві. Але ж, як резонно зазначає Є. Назайкінський, "музичний інструмент – це не лише звуковідтворююче знаряддя. Це своєрідний штучний звуковий орган, здатний в художньо відпрацьованих формах імітувати природні природні

живі звучання. Це особлива предметно-матеріальна форма фіксації музики, /.../ бо може в якійсь мірі відображати недоступну нотам, власне звукову характеристичність виконання. Але в той же час це й пам'ять культури в цілому, що відклалася в зовнішньому вигляді, барвах, способах виготовлення, конструктивній пристосованості до певних жанрів музичення. Можна сказати, що інструмент – перший за точністю й деталізованістю матеріальний пам'ятник музичної культури найрізніших часів" [132, с. 92]

Зосередимось на звуковій культурі, якості звукодобування на кобзі й домрі та способах роботи над ними, тобто, на питанні, якому досі не приділяється достатньої уваги ні на початковому рівні навчання студентів музичних ВНЗ, ні на найвищому, професійно-творчому. Спробуємо розкрити різноманітні практичні підходи для вироблення методики, яка сприятиме формуванню якісного, виразного звуку та допоможе набути рефлексійних навичок у постановці правої руки виконавців на кобзі та домрі.

Як ми вже зазначали, професійне навчання на домрі в музичних закладах України розпочалось у 20-х рр. минулого століття. Варто зазначити, що від 70-х років ХХ ст. в Україні й скрізь, де існувало професійне домрове виконавство та педагогіка, ще не існувало ґрунтовних методичних праць, тому використовувались науково-теоретичні здобутки музичного виконавського мистецтва суміжних галузей, які на той час уже мали необхідну педагогічно-дослідну базу виконавської музичної практики.

На відміну від баяна, який також належить до когорти народних інструментів і вже має достатню кількість фундаментальних науково-теоретичних праць як в Україні, так і за її межами, класична кобза та домра мають лише декілька виданих в Україні методичних досліджень, які в повній мірі не охоплюють увесь спектр наробок виконавської практики існуючих у нас академічних шкіл. Серед них – методичні праці професора Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського Б. Міхеєва, створені ним у сумісництві з професором НМАУ імені П. І. Чайковського М. Т. Лисенком в

1989-90 рр., а також навчальний посібник професора столичної кафедри народних інструментів, Л. Матвійчук, виданий у 2000 р. [107], [125].

Поряд із названими школами та навчальними посібниками заслуговують уваги й окремо надруковані науково-дослідні статті, присвячені проблемам домрово-кобзового виконавства [19]. Слід назвати методичні праці Б. Міхеєва: "Акустичні закономірності звукоутворення на домрі та їх використання в роботі над звукодобуванням" (1990) та "Система гамм і арпеджіо для чотириструнної домри (кобзи)" (1996) [125]. Досить цікаві та професійно-значущі науково-методичні дослідження у видатної особистості домрового виконавства та педагогіки, професора Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва В. Івка: "Техніка інструментального інтонування", "Про роль слухових настанов у формуванні інтонаційної культури домриста", "Інтенсивність тремоловання як засіб художньої виразності у домровому виконавстві", "Аплікатурна дисципліна як явище слухо-моторної скоординованості виконавського апарату домриста", "Закономірності артикуляційного мислення домриста як передумова інтонованої віртуозності", "Агогіка як засіб художньої виразності", "Музично-виконавське право" [69].

Як бачимо, тільки наприкінці минулого століття почала формуватися українська школа викладання на домрі, а про класичну кобзу ми пишемо вперше. Досі ж професійні виконавці та викладачі користувалися методичними матеріалами, виданими в основному для потреб навчання гри на триструнній домрі. Серед них найпопулярніші – методичний посібник "Удосконалення гри на триструнній домрі" Є. Климова (1972), "Школа гри на триструнній домрі" А. Александрова (1975); видатний виконавець-домрист та викладач Російської академії музики імені Гнесіних В. Круглов також видав дуже цікавий та ґрунтовний посібник "Мистецтво гри на домрі" (2001) та "Школу гри на триструнній домрі" (2003) [2], [248].

Саме тут особливо доцільно зазначити, що своєму поширенню та розвитку в Росії чотириструнна домра зобов'язана Т. Вольській – професору

Уральської державної консерваторії імені М. П. Мусоргського, видатній виконавиці, учениці й послідовниці М. Геліса. Як домристка, Т. Вольська поєднує в своїй творчості національну експресію з емоційною глибиною, виключною музикальністю, бездоганим смаком і віртуозним володінням інструментом, вона насправді є неперевершеною виконавицею на домрі. Її манера гри завжди відрізнялась глибиною та масштабністю думки, технічною довершеністю. Як у творах великої форми, так і в мініатюрах, вона знаходить витончені фарби, забарвлюючи музичну тканину глибоким проникненням в стиль та особливості жанру твору. Не менш важливо зазначити, що саме завдяки Т. Вольській ми маємо можливість користуватися фундаментальними науково-дослідними роботами, присвяченими виконавству саме на чотириструнній домрі. У 1988 р. під редакцією Т. Вольської було видано "Методику обучения игре на домре" М. Геліса, що донині є досить ґрунтовною і фундаментальною методичною роботою, а в 1995 р. Т. Вольська в співавторстві з професором Уральської консерваторії М. Уляшкіним здійснили фундаментальне видання: "Школа майстерності домриста" [31], [248].

Серед домристів на сьогодні, як відомо, склались цілком певні виконавські школи, в кожній з яких простежується своє ставлення до постановки рук (хто грає кистю, хто передпліччям). Наприклад, С. Лукін переконаний, що правильною постановкою рук можна вважати ту, яка допомагає виконавцеві добиватися бажаного звучання [106]. Автори всіх перелічених нами праць зазвичай дуже багато уваги приділяють початковим етапам навчання гри на домрі, триманню інструмента, положенню обох рук, опису початкових вправ тощо. Тоді як, скажімо, скрипалі вважають, що "проблема, пов'язана з добуванням справді приємного звуку, є однією з тих, вирішення якої завжди повинне залишатися найважливішим для всіх, хто присвячує себе скрипці" [11, с. 27]. Безумовно, на місці скрипки міг бути будь-який інший інструмент, але ж предметом нашого вивчення є художні

якості звучання класичної кобзи, що, так само, як і скрипка, має квінтовий стрій і є більше європейським інструментом, ніж триструнна домра.

На переконання білоруського професора Г. Осмолівської, у навчанні гри на домрі "виконавцеві надається певна свобода у виборі варіанту прийому звукодобування, колористичного або сонорного прийому. Наприклад, тему, що виконується ударами, один домрист грає з жорсткішою атакою, інший – м'якше; один – випадковою аплікатурою, інший – дотримуючись певної логіки. Деякотрі на власний розсуд застосовують вібрато, портаменто, гру над грифом. Якщо в тексті вказано постукування по деці, то один може зробити це медіатором, інший – пальцем третій – нігтем і т. д. Звичайно, існують твори, де абсолютно точно вказано й прийоми звукодобування, й аплікатуру, й багато інших прийомів. Але в будь-якому випадку показником високої професійної культури домриста є, з одного боку, майстерність виконання будь-якого прийому, будь-якого руху, з іншого боку – логічність їхнього застосування і переконливість виконання" [141, с. 7].

Зазначимо, що вміння знаходити природну та раціональну аплікатуру складає один з важливіших чинників виконавської майстерності інструменталіста. Загальновідомо, що аплікатура (лат. *aplico* – прикладаю, притискаю) – спосіб розташування й порядок чергування пальців при грі на музичному інструменті, а також позначення цього способу в нотах. Правильно підібрана аплікатура сприяє виразності виконання музичного твору, полегшенню та подоланню технічних складнощів, допомагає виконавцеві опанувати музичним твором у деталях та в цілому, зміцнює музичну пам'ять, полегшує читання з листа, дозволяє вільно орієнтуватися на грифі. Від умілого вибору аплікатури на кобзі та домрі (що відночас забезпечує природність способу гри, зміну струн, з урахуванням напрямлення рухів медіатора та зручності зміни позицій лівої руки) залежить якість виконання, аж до віднайдення індивідуального тембру. В аплікатурі будь-якого домриста, поряд із деякими загальними для його часу виконавськими принципами, неодмінно проступають індивідуальні особливості. Щодо цього

слушно зауважував скрипаль К. Флеш: "...з технічної точки зору цілком можливе виконання однієї теми різною аплікатурою. З точки зору музичної, певніше за все, що серед багатьох варіантів з'являться декілька таких, які, безумовно, відповідають досконалій передачі музичної думки. Але для артиста існує тільки один єдиний варіант, який в більшій мірі відповідає як музичному смаку, так і властивостям індивідуальної техніки. Ця так звана "краща" аплікатура, або "кращий" штрих визначаються шляхом проб і помилок. Тому найглибша істина у наступному, на перший погляд, парадоксальному твердженні: кожному звуковому наслідуванню відповідає єдина можлива для даного індивіда "краща" аплікатура (або штрих)" [197, с. 164-165]. До цього додамо, що на вибір аплікатури певною мірою впливає також будова рук виконавця (довжина пальців, гнучкість, міра розтяжки). Водночас аплікатура у багатьох випадках визначається індивідуальним розумінням музичного твору в цілому: його виконавським задумом та реалізацією.

На кобзі й домрі, так само, як і на академічних інструментах, аплікатура має тісний зв'язок з виражальними засобами виконавської майстерності: прийомами звукодобування, фразуванням, динамікою, агогікою, артикуляцією. Вірно вибрана аплікатура становить собою ще й психологічний фактор музично-виконавської майстерності, оскільки призводить до раціоналізації аплікатурних прийомів, до впровадження прийомів, заснованих на економії рухів, їхньої автоматизації. Найфундаментальніше дослідження принципів домрової аплікатури здійснили М. Геліс і його учениця та послідовниця Т. Вольська у співавторстві з професором Уральської консерваторії імені М. П. Мусоргського М. Уляшкіним [31]; [37]; [248]. Розроблені М. Гелісом у 60-70 рр. минулого століття рекомендації щодо вибору домрової аплікатури містять слушні зауваження, згідно яких повинні враховуватися зміст твору та задум автора, технічна зручність виконання, особливості будови рук музиканта, його технічна підготовка. До цих рекомендацій ввійшли вправи

для розвитку так званої "тетрахордової техніки". Необхідно зазначити, що опанування гелісівською "тетрахордовою технікою" є необхідним і корисним для виконавців, оскільки виробляє в них швидку орієнтацію на грифі, дає розвиток і зміцнення всіх, особливо слабких пальців. Результатом наполегливих тренувань за цією аплікатурною методикою стає досконала технічна майстерність і вміння непомітно для слухача змінювати позиції. Ця методика прижилась в Уральській консерваторії (як у домрових класах, так і в балалаєчних) саме завдяки учням і послідовникам М. Геліса – Т. Вольській та Є. Блінову.

Додамо, що принципи аплікатури М. Геліса засновані на опорі при зміні позицій на відносно сильних пальцях лівої руки, а саме: 2-3, 3-2, що одночасно включає економію рухів лівої руки. Ці методичні принципи знайшли своє підтвердження не тільки у виконавстві, як ті, що призводять до успішніших подолань технічних складнощів: їх активно впроваджує в своїй практиці професор НМАУ імені П. І. Чайковського М. Білоконєв, у класі якого навчалась автор даного дослідження. На перший погляд, зміна позицій, заснована саме на 2 та 3 пальцях (і навпаки), здається не дуже зручною та природною, але тут педагог повинен довести і проконтролювати її виконання, адже, як зазначав К. Флеш, "...ті, кому за родом своєї діяльності призначено впливати на розум своїх співтоваришів, повинні володіти здібністю, певною мірою, нав'язувати іншим хід своїх думок, інакше кажучи – силою впливу" (йдеться про силу педагогічного впливу) [197, с.166].

У ході практики (оркестрової, ансамблевої та педагогічної) дуже помітно, як мало педагоги-домристи музичних шкіл, училищ, музичних ВНЗ, та вже й досвідчені практикуючі виконавці приділяють уваги питанню звукодобування, або й взагалі його обходять. І як прикро за виконавців-домристів, які навіть не здогадуючись про своє невігластво, грають вульгарним, примітивним звуком, навіть не підозрюючи про це. Насправді ж, тут винні не музиканти, а їх педагоги, котрі вчасно не надали достатньої уваги проблемі звукотворення та звукової культури. Знову наведемо приклад

принципово іншого ставлення до культури звуку, що традиційно панує у скрипалів: "Я так наполягаю на значенні компетентного викладання у зв'язку з добуванням звуку тому, що набуття чистого, красивого тону є справою навчання, і настільки у владі вчителя розвинути або зруйнувати дрімаючі можливості учня, що саме хороший педагог і є найважливішим чинником, обумовлюючим його досягнення", – пише Л. Ауер [11, с. 28]. А видатний піаніст Г. Нейгауз із цього приводу зауважує: "Дуже часто турбота про техніку у вузькому сенсі, тобто моторність, бравурність, витісняє або ставить на другий план в учнів найважливішу турботу про звук", – і посилює свою думку: "Опанування звуком є першим і найважливішим завданням серед інших технічних завдань, які повинен вирішити піаніст, бо звук є сама матерія музики; ушляхетнюючи і вдосконалюючи його, ми підіймаємо саму музику на велику висоту" [134, с. 54; с. 56]. Цінні методичні напрацювання щодо роботи над звуком мають українські виконавці, котрі навчають гри на чотириструнній домрі. Так, на думку Б. Міхеєва, серед проблем, пов'язаних з навчанням гри на музичних інструментах, виразність звукодобування займає одне з головних місць: "Свідомий творчий підхід до роботи над звукодобуванням без з'ясування основних акустичних закономірностей звукотворення немислимий і не відповідає сучасним вимогам педагогіки. Назріла необхідність хоча б частково заповнити цей пропуск шляхом висвітлення головних моментів звукотворення на домрі з позицій законів акустики" [125, с. 2]. Зокрема, цей автор зазначає: "Якщо перший закон Г. Юнга вказує на шляхи відтворення звуку, що має той або інший обертоновий склад, висновок Г. Гельмгольца розкриває залежність якісного прояву обертонів від характеру – дії на струну, тобто від способу звукодобування. Окрім закономірностей, встановлених Г. Юнгом і Г. Гельмгольцом, характер коливань струни і, як його результат, тембр видобутого на струні звуку значною мірою визначаються також видом деформації струни, що є наслідком дії на неї в момент звукодобування" [125, с. 5]. За Б. Міхеєвим, на якість звуку впливає вибір місця контакту

медіатора та струни; характер збудження її коливань (тобто, характер добування звуку); матеріал, з якого зроблений медіатор та форма його заточки; особливості слухового сприйняття звуку, що будуються на суб'єктивних факторах особистості виконавця [125].

На підставі особистих спостережень, а також власного виконавсько-педагогічного досвіду, вважаємо доцільним стверджувати, що на характер та якість домрового звуку також безпосередньо впливає ще один дуже важливий фактор: **якість пересікання струни медіатором**. Зазначимо: ця дефініція вперше сформульована нами у процесі практичної діяльності, в домровій методології досі не зустрічалась.

У своєму класі кобзи та домри багато уваги вділяємо цьому питанню, враховуючи положення правої руки, способу тримання медіатора й положенню пальців, розподіленню сили правої руки під час тримання медіатора. Цього немає в методичній домровій літературі, що мала б стати настольною, як-от "Про мистецтво фортепіанної гри" Г. Нейгауза чи "Моя школа гри на скрипці" Л. Ауера, автори яких присвячують роботі над звуком цілі розділи, детально розписуючи цей процес (навіть посекундно!) [11], [134]. У домрово-кобзовій школі цій проблематиці приділяється уваги не достатньо, а якщо і йде мова про якість домрового звуку, то в дуже загальних рисах, не заглиблюючись у деталі. Звичайно, порівняти теоретичні тексти з їхнім безпосереднім втіленням у практику домрового виконання чи уроку або майстер-класу дуже важко, бо педагог, у першу чергу, має контролювати дії учня та навчити його самоконтролю при роботі над звукодобуванням. Але спробуємо розкрити технологію атаки звуку як найважливішого моменту звукодобування, сприяючому виробленню різнобарвного туше. Для цього зупинимося на основних положеннях, які необхідно опанувати професійним виконавцям на кобзі та домрі.

Сила всієї правої руки має бути зосереджена саме у тих двох пальцях, які утримують медіатор – великому та вказівному, а вся рука в цілому має залишатися вільною, кисть природно продовжує передпліччя без нахилів у

будь-який бік (інколи вона буває дещо нахиленою вниз, або навпаки, рука прогнута в кистевому сугаві). В цілому ж рука має бути піднятою над резонатором, створюючи ніби "місток", та з опорою на мізинець. Можна провести наступну аналогію з фортепіанним виконавством. Г. Нейгауз говорить про вільні руки: ""Вільна вага", тобто рука, вільна від плеча і спини до кінчиків пальців (уся точність зосереджена саме в них!), які торкаються клавішів, упевнене доцільне регулювання цієї ваги від ледве помітного легкого дотику в швидких, якомога найлегших звуках – до величезного натиску за участю (у разі потреби) всього тіла для досягнення граничної потужності звука; вся ця механіка зовсім не складна для того, хто добре чує, має ясний задум, здатний усвідомити дану йому природою гнучкість і свободу свого тіла і вміє багато й наполегливо займатися на роялі" [134, с. 64]. Описані тут фізичні відчуття є достатньо складними для учнів та студентів-домристів, які зазвичай мають великі проблеми з постановкою правої руки, та не приділяють цьому майже ніякої уваги. На жаль, як правило, вони звикли лише до загальних зауважень на зразок: не чіпляти сусідні струни, зробити густішим тремоло тощо. Тому, за нашими спостереженнями, привчити студента дослухатися до відчуттів правої руки (бо саме вона є, як вже сказано, визначальною в звукоутворенні на кобзі та домрі) буває дуже не просто, іноді приходится починати все спочатку. В ході практичної роботи було вироблено деякі вправи, з якими студенти знайомляться вже з перших днів початку наших занять. На перший погляд, вони можуть видатись досить банальними, але досвід роботи засвідчив, що ці вправи достатньо дієві.

Наприклад, для того, щоб відчути всю вагу правої руки, зосереджуючи всю силу в двох пальцях, які при цьому утримують медіатор, треба пограти по всіх струнах дуже голосно, балалаєчним прийомом, який має назву "бряцання", при чому права рука має знаходитись в такому положенні, як у балалаєчників (із високо піднятою кистю над резонатором). Така вправа допомагає, по-перше, розслабити руку, та відчути її свободу, а по-друге –

зосередити силу та увагу на тих двох пальцях, які в цей час мають дуже міцно тримати медіатор. Уся складність цього моменту полягає в синтезі протилежних фізичних відчуттів: з одного боку, ми повинні слідкувати за повною свободою правої руки, а з іншого – зосереджувати силу для утримування медіатора у двох пальцях, що припускає напруження м'язів, які будуть задіяні у цьому процесі. А це, в свою чергу, може спровокувати затиск інших частин правої руки, чого не повинно бути. При цьому дуже важлива "фіксація" або запам'ятовування тих м'язових відчуттів, які виникають у руці під час виконання таких вправ та використання їх у подальшій практиці. Доцільно знову й знову повертатися до них доти, доки ці відчуття не стануть нормою для правої руки учня.

Коли учень уже більш-менш відчуває вагу своєї руки, настає час навчатися виконувати удари медіатором, які робить кисть вільної правої руки вниз та вгору по струні "ля". На перший погляд – це елементарна вправа для учнів перших класів музичних шкіл, й інколи студенти дуже скептично до цього ставляться. Але, якщо звернути увагу на те, як займаються на інших інструментах уже досвідчені майстри, то можна побачити, що саме так здійснюють добування звуку смичком на відкритій струні скрипалі чи утримують довгі ноти однієї висоти духовики або вокалісти, тренуючи дихання.

Важливим для домристів у такій вправі ("удари вниз та вгору" по відкритій струні) є вміння правильно пересікати струну медіатором, а саме – ні в якому разі не тягнути її. Медіатор має пересікати струну наче камінь, який летить згори та на своєму шляху має пересікти натягнуту мотузку (практика показує, що таке образне зрівняння дуже дієве). При виконанні цієї вправи важливо, щоб площа медіатора при пересіканні струни була паралельна лінії струни (інший кут медіатора обов'язково надасть звучанню додаткових небажаних призвуків, – шелесту, шкрябання, тощо). Струна до наступного удару має звучати доти, доки не згаснуть останні обертони звука; важливим є вміння вислухати чистий яскравий, ясний звук, добутий з

відкритої струни, а також привчити свій слух контролювати добування такого ж чистого, яскравого звуку при закритих струнах, притискаючи лади пальцями лівої руки. Г. Нейгауз у своїх розмислах щодо роботи над звуком піаніста рекомендує: "Однією з моїх улюблених порад є наступна: взяти ноту або декілька нот одночасно з певною силою і тримати їх до тих пір, поки вухо абсолютно не перестане ловити яке-небудь коливання струни, тобто, коли звук остаточно потухне. Тільки той, хто ясно почує протяжність фортепіанного звуку (коливання струни) з усіма змінами сили, по-перше, зможе оцінити всю красу, все благородство фортепіанного звуку (бо ця "протяжність", по суті, набагато красивіша за первинний "удар"); по-друге, зможе опанувати необхідну різноманітність звуку, потрібну не тільки для поліфонічної гри, але й для ясної передачі гармонії, співвідношення між мелодією і акомпанементом і т. д., а головне – для створення звукової перспективи, яка так само реальна в музиці для вуха, як у живописі для ока" [134, с. 61].

У домровій грі важливо, щоб кожний наступний удар кисті виконувався з точним замахом, який буде йти від сусідньої струни, безвідносно, – вниз, чи вгору. Це надасть звукові певної сили та енергії, емоційної інформативності. Ця вправа, на перший погляд, дуже проста, та на практиці зовсім не є такою. Бажано, щоб на початку навчання виконання описаних вправ викладач постійно контролював і привчив до цього контролю над собою і своїми відчуттями також учня.

Існує ще одна проблема, з якою довелося стикатися в педагогічній практиці – це невміння тримати медіатор. Дуже часто буває, що на перший погляд, з постановкою правої руки в учня начебто не існує глобальних проблем, але в процесі роботи виявляється, що медіатор, який має бути міцно стиснутий вказівним та великим пальцем правої руки, або взагалі випадає, або ледве тримається, що безпосередньо впливає на якість звуку та втілення художніх інтерпретаційних задач перед виконавцем. По-перше, медіатором, який ледве тримається у правій руці, учень ніколи не добуде якісного

насиченого міцного та красивого звука: він буде тьмянний, слабкий, невпевнений, тощо. По-друге, різноманітність звуку, – як тембральна, так і динамічна, про яку ми вже говорили, цитуючи Г. Нейгауза, – буде дуже обмеженою. Як правило, динамічні нюанси у такого виконавця будуть в межах *pp* – *tr*. По-третє, обмеженими будуть технічні можливості; нарешті, такий медіатор буде видавати звук, насичений небажаними призвуками (у домристів існує вислів "медіатор шльопає"). Для того, щоб навчитися тримати медіатор, а звідси – й опанувати всіма діями, пов'язаними з різноманітними способами звукодобування на домрі та кобзі: короткому, жорсткому "кидку"; продовженому, важкому або м'якому, легкому поштовху або нажиму; ковзанню медіатора вздовж струни або перпендикулярним рухам, а також багатьом іншим прийомам. Потрібно повернутися й до "балалаєчного бряцання", що допоможе відчутти медіатор та нагадає руці й пальцям відчуття сили, яка має бути зосереджена в потрібних точках. В учня це м'язове відчуття має з'явитися на рівні природного рефлексу, про який говорить скрипаль В. Шевченко у своїй методичній праці "Балет двох рук": "Розглядаючи ж проблему звукодобування як основу техніки правої руки, слід визначити роль її двох основних фізичних активацій, або природних рефлексів, таких, як опора і зусилля (натиск). Якщо говорити про опору, то цей рефлекс придатний для всієї руки, а рефлекс зусилля слід послати в пальці – єдину частину руки, що має безпосередній фізичний контакт з тростиною, а тому й має природний пріоритет у здійсненні натиску. Якщо ж рефлекс зусилля посиляється від руки, то він, реалізуючись в середині руки, десь у ділянці передпліччя й плеча, неминуче призведе до напруги і затиску. Відчуття опори всієї руки на смичок, сполучене зі спрямованим у пальці зусиллям, акумулює енергію натиску на тростину" [211, с. 27]. Без правильного відчуття медіатора та відчуття струни, неможливо грати на кобзі-домрі кантилену, – відразу виникає затиск правої руки.

І домра, й класична кобза володіють багатими та різноманітними тембральними властивостями. Звучання їх відрізняється між собою завдяки

різній конструкції цих інструментів, але в пошуку тембральних барв можна звернутися до вже згаданого методичного нарису Б. Міхєєва, в якому він зазначає, що на відміну від фортепіано, де місце удару по струні визначено конструкцією інструмента, на смичкових та щипкових інструментах вибір місця збудження коливань струни надано виконавцю. З одного боку, це ускладнює техніку звучання, але з іншого – відкриває перед виконавцем великі можливості в керуванні якістю і красою звуку: "Місце контакту медіатора і струни при добуванні звуку має вирішальне значення для його тембру. Обираючи місцем контакту відрізок струни поблизу її середини, добуваємо звуки м'якого, співучого характеру. Віддаляючи точку контакту від середини струни ближче до підставки, добуваємо звуки світліші, чіткі, яскраві. Добуванням звуку в безпосередній близькості до підставки отримуємо химерне, різке, жорстке звучання. Дуже істотно, що все це відноситься не лише до відкритих струн, а й до звучащої частини струни закритої, тобто притиснутої до ладу. Тому домристові нерідко буває необхідно переміщати точку контакту медіатора і струни по ходу ігрового переміщення лівої руки вздовж струни" [125 с. 14].

Але навіть якщо з правою рукою все вже більш-менш зрозуміло, й учень навчився утримувати медіатор, відчув вагу правої руки, вміє правильно пересікати струну і керувати фізичними відчуттями правої руки, і здавалося б проблема з звукодобуванням вже от-от має бути вирішена, однак, не можна забувати про значний вплив на якість звуку лівої руки виконавця, а особливо скоординованості правої та лівої рук. "Слід мати на увазі, що питання координації роботи лівої та правої рук в однаковій мірі залежать від активності кожної з них. Неспівпадіння удару медіатора з падінням пальця на лад часто обумовлено ритмічною в'ялістю роботи пальців саме лівої руки... Виконання нон легато й стаккато на домрі великою мірою залежить від наступних моментів роботи лівої руки: довготи натискання пальців, глибини натискання, активності падіння пальців на лади", – зазначає Т. Вольська і

пропонує численні оригінальні вправи для вироблення навичок артикулювання лівої руки [31, с. 72-73].

Говорячи про методику звукодобування на кобзі та домрі, не можна обійти проблему формування артикуляційного аспекту музиканта: сюди входять прийоми гри, майстерність їх виконання, амплітуда розмаху руки, глибина занурення медіатора у струни, сила його тримання, тощо. Використання всіх описаних нами прийомів відбувається під час безпосереднього навчання студентів, а також у процесі сольного та ансамблевого виконавства, під час втілення інтерпретаційних завдань окремих творів.

На класичній кобзі ми практикуємо й такий суто гітарний прийом як співаюче тремоло, який застосовуємо у своїй концертній практиці (балалаєчники цей спосіб звукодобування перейняли давно, у домристів він тільки починає розповсюджуватись). Це дуже ефектний прийом, який надає звуку особливої, ніжної й об'ємної, академічної барвистості. Застосовуємо й різні варіанти інших колористичних гітарних прийомів, серед них – флажолети, піццикато (великим, вказівним, середнім пальцями).

Необхідно зазначити, що при виконанні терцій і секст на кобзі та домрі руки стають міцнішими, надто добре організується ліва рука (якщо її мізинець відходив під гриф чи вбік, підтягується). Слід зазначити деякі особливості звукодобування при грі акордами у сучасних творах, коли голос-мелодія не завжди знаходиться вгорі (як, скажімо, у творах С. Губайдуліної, мелодія проходить у басу). Це потребує вироблення спеціальних навиків і фіксації специфічних м'язових відчуттів, аби досягти бажаного звучання.

Домристам добре знайома поява реактивних сил, що викликають супутні рухи, з якими їм нерідко доводиться боротися. Так, чим більшої сили звуку домагається виконавець, тим значніше залучається до руху передпліччя, плече, тим більше амплітуда руху кисті; змінюється й положення корпусу за інструментом. Для доцільного управління цими рухами домристові слід усвідомити, в якому саме випадку вони є

необхідними, а в якому будуть зайвими, такими, що заважають. Тут усе вирішує принцип: рух має бути вільним, зручним, економічним і, головне, художньо доцільним.

Для кожного виконавця властиві свої характерні, індивідуальні особливості рухів, що відрізняють його техніку й манеру звукодобування, зручну для його рук. Та все ж, в цьому різноманітті існують певні загальні елементи основних і супутніх форм рухів. Як відомо, в грі домриста розрізняють три основні форми руху: натиск, поштовх і кидок. Ці форми розрізнити не так важко, але які саме з супутніх рухів слід використовувати, а які обмежити або притлумити – є складним завданням. Не слід призупиняти ті чи інші природно виникаючі, супутні рухи. Навпаки, треба навчитися доцільно їх використовувати, перетворивши на допоміжні. Наприклад, пасаж, швидко повторюваний на одному місці, створює стомлення і затиск, але якщо підключити рух ліктя, то виконати це буде легше і з найменшим стомленням.

Іноді учні справді допускають зайві рухи рук і корпусу. До них можна віднести занадто високе піднімання пальців, надмірний нахил корпусу до інструмента, велику амплітуду рухів руки тощо. Супутні рухи в грі домриста виникають як природні реактивні сили й великою мірою залежать ще й від емоційного стану виконавця. Уже в самій посадці виконавця можна помітити, наскільки вона відображає його емоційний стан і чи відповідна характерові виконуваного твору. У деяких учнів емоційне переживання відбивається не лише в рухах рук і корпусу, але також у нахилах і поворотах голови та міміці. Така поведінка – не якась зовнішня поза, це – природна емоційна реакція, що супроводжує процес музичного виконання. Дуже часто така поведінка викликає осуд педагогів. Однак забороняти стимульовані музикою рухи – означає "закривати на замок" вільний прояв емоцій учня. Енергія, спрямована на пригнічення таких природних рухів зв'язуватиме його по руках (майже буквально!) і створює не лише внутрішню скутість, але й затиски в усьому апараті. Це неминуче відбивається на виконанні твору. З

усього сказаного виходить, що педагогам потрібно навчитися розрізняти в грі учня, з одного боку, рухи, що виражають справжні емоції, з іншої – демонстративні, показні. Перші варто заохочувати, а від других – відучувати.

Чимале значення в роботі домриста мають рухові якості – швидкість, спритність, сила й витривалість. Швидкість руху пальців, кисті, перебудова всього апарату, залежно від характеру твору, обумовлюється значною мірою лабільністю нервових процесів, їхньою здатністю до швидких змін. У процесі тренування ця лабільність збільшується (до певної межі), причому, провідні ланки нервово-м'язового апарату підтягують ті, що відстають. Внаслідок цього, вся система налаштовується на загальний, вищий ритм. Проте, різке підвищення цього ритму може викликати, навпаки, пониження лабільності рухового апарату і несприятливо позначитися на виконанні рухів.

У цих типах також по-своєму заломлюються як загальнотрадиційні установки, так і індивідуальні нахили виконавців. В цілому ж, слід не забувати, що форми професійної діяльності інструменталістів представляють собою реліктові ритуальні типи поведінки, що зберігають свою виключну значущість для носіїв традиції донині (академізація народного інструментарію на це аж ніяк не вплинула). Цей глибинний діяхронічний підтекст включає в себе старі "архаїчні" поведінкові моделі музикантів, наявність яких дозволяє віднести сучасні форми концертної діяльності до єдиного типологічного ряду (сюди ж слід віднести типи особистостей музикантів народно-інструментальної академічної та фольклорної традиції). Виявляється, що таким чином і глибинно зв'язані з типами діяльності інструменталістів форми творчо-виконавської поведінки (І. Земцовський), і власне звукотворчість проступають як в індивідуальних, суб'єктивних, так і в нормативних, об'єктивних традиційних началах [63]. Зовнішній (типізований) і внутрішній (особистісний) рівні культури знаходяться не в простому поєднанні один з одним, а, маючи безліч ліній перетину, перебувають у процесі постійної смислової взаємодії. Психологічний аспект творчості, властивий окремій особистості та культурі в цілому, виявляється

не тільки в поведінкових моделях музикантів-інструменталістів, а й у самих музичних текстах, створюваних з допомогою багатозначної (традиційної та академічної) артикуляції, що включає в себе виконавський і структурно-композиційний елементи.

Виявлення особистісного начала в звукових текстах – важливе концептуальне завдання в процесі створення нами методики звукодобування на класичній кобзі та домрі. Особистісні властивості музикантів-інструменталістів (особливості поведінки, риси натури, артикуляційні та формотворчі схильності) знаходять свій вияв у музичній тканині, ми аналізуємо їх з допомогою нотних текстів, зокрема, тих, які належать автору дисертації. У результаті подібного пошуку індивідуальних засобів виконавської виразності безпосередньо в кобзовій та домровій інструментальній інтонації, виявляємо особливий виконавський феномен: персональний тембр музиканта. Пов'язуючи через феномен кобзи минулі покоління із сучасними, трансформуючи досвід національних музичних традицій, у процесі професійного спілкування розвиваємо самобутню фахову лексику та спеціальні терміни, що існують у царині кобзового виконавства та методики навчання гри на ній, – адже своє й чуже в українській музичній термінології сполучені в не зовсім звичних формах. Тож із розвитком академізації українського народного інструментарію непинно зростає й словниковий запас музично-теоретичної термінології. Оскільки кобза, на відміну від багатьох інших народних інструментів, представлена суцільним рідномовним текстом, у цьому – її глибинно-етнічна сутність і гідна світова перспектива.

Підсумовуючи сказане, зазначимо:

- 1) рівень майстерності музиканта-виконавця залежить від індивідуальних особливостей звукотворчості та національної експресії;
- 2) на характер звуку та індивідуальний тембр у кобзово-домровому виконавстві безпосередньо впливає важливий методичний чинник, визначений нами терміном: "якість пересікання струни медіатором";

3) методика навчання гри на класичній кобзі та чотириструнній домрі в сучасних музичних ВНЗ України має свої особливості, та не повинна стояти осторонь існуючих наукових знань про культуру звукодобування.

2.3. Музика для класичної кобзи та домри.

При вирішенні проблеми взаємозв'язку "музичний інструмент – інструментальна музика" об'єктом дослідження стає виконавське мистецтво, з характерними для кожного історичного періоду своїми стилевими особливостями, коли стрій і звукоряд формуються під впливом цілком певного виконуваного музичного тексту.

На початку 90-х рр ХХ ст. І. Мацієвський висловив слушну думку відносно того, що, "в архаїчних інструментах частково закріплена стильова специфіка виконуваної на них музики. Якщо якнайповніше виявити закони цього взаємозв'язку, дослідник міг би виразніше уявити звучання тих музичних епох, інструментарій яких зберігся лише в археологічних або іконографічних пам'ятниках. Останні цінні ще тим, що в них збережені окремі помітні постановки виконавського апарату музиканта. Наукова реконструкція музики минулого – на жаль, справа майбутнього" [115, с. 176]. Хоча минуло зовсім небагато часу, спроби реконструкції інструментальних культур минулого поклали початок автентичному напрямку в сучасному академічному виконавстві та склали підґрунтя для наукового осмислення.

Ідея А. Швейцера, який закликав у ХХ ст. слухати музику старовинних композиторів у виконанні на інструментах, для яких вона була написана, продовжує знаходити прибічників, втілюючись у відродженні старовинних музичних інструментів, які звучать у концертних програмах численних міжнародних фестивалів старовинної музики й постановках музичних спектаклів з авторським складом оркестру [246]. Автентизму А. Швейцера нами протиставляється й розвивається ідея виконавської стилізації, що ґрунтується на поверненні до старовинного інструментарію, який вийшов із вживання, а проблемі реконструкції барокового

інструментарію ми протиставляємо досвід реконструкції фактурно-аплікатурних і фактурно-артикуляційних стереотипів в текстах оригіналів інструментальної музики епохи бароко, втрачених у ході розвитку віртуозного виконавства. Саме тут слід зазначити, що в епоху бароко смичкові інструменти квінтового строю переходять з народного середовища в академічне. Починаючи з творчості А. Амати (1535-1611pp.), створюються класичні зразки їхніх конструкцій, що до сьогоднішнього дня зберігають найвищий рівень своїх звукових якостей, задовольняючи естетичні запити європейського слухача і виконавця. Народні скрипки, перейшовши в академічне середовище і набувши з другої половини XVI ст. в роботах італійських майстрів класичних канонів своєї конструкції стали пристосовуватися до нових умов концертного життя.

Під впливом композиторської творчості (І.-С. Бах, віденські класики) і віртуозного виконавства (Н. Паганіні, Б. Ромберг) бароковий інструментарій на початку XIX ст. був цілковито перемонтований. Наприклад, шийка смичкових хордофонів набула іншої, зручнішої конструкції та довжини, стрій підвищився, підставки стали вищими, натягнення струн посилювалося, жильні струни були замінені металевими. З тих часів і донині залишається незмінним стрій скрипкових інструментів. Таким чином, шедеври інструментальної музики епохи бароко продовжують своє життя в умовах конструкції класичної кобзи. Такий ракурс вивчення проблеми сприяє формуванню інструментознавчих уявлень щодо барокового інструментарію і барокового виконання, що може сприяти значному збагаченню наших знань про один з найяскравіших періодів в історії європейської інструментальної культури. Це пов'язане не тільки з реконструкцією старовинного інструментарію, а й стилізацією виконання творів епохи бароко на сучасних музичних інструментах, що має прямий вихід на сучасне виконавство, що стосується різних типів інструментів, а не тільки кобзи та домри. Скажімо, реконструкція тексту оригіналу віолончельних сюїт І.-С. Баха відроджує до життя справжній шедевр інструментальної культури епохи бароко, який

представляє інтерес не лише для віолончельного виконавського мистецтва, а й збагачує концертний репертуар кобзи та домри текстом оригіналу, забезпеченого авторськими вказівками щодо артикуляцій та аплікатури своєї епохи. Це становить цінність також для науковців, які вивчають особливості барокового виконавства. Такий рукопис постає енциклопедією виконавських прийомів епохи бароко, яка ще чекає на своїх дослідників.

Фактурно-аплікатурні та штрихові стереотипи епохи бароко можуть бути використані при виконанні сучасних творів. Виконавські прийоми барокового мистецтва, виявлені дисертантом в ході дослідження оригінальних текстів творів старовинних композиторів, знайшли своє віддзеркалення в здійснених нами редакціях скрипкових творів І.-С. Баха. Аплікатурні особливості й особливості штрихової техніки епохи бароко при грі на класичній кобзі повертають частково втрачене академічним виконавством під впливом темперації інтонування в звуковисотній системі натурального ладу. Повернення тексту бахівського оригіналу втрачених виконавських прийомів (авторської артикуляції, авторської аплікатури) повертає твору стильові особливості авторського темпу, авторського фразування і звуковисотну систему натурального ладу. Ці редакції зберегли авторський текст партії солюючого інструменту, що вимагає деякого коригування з урахуванням фактурно-аплікатурних, штрихових і звуковисотних особливостей інструментальної культури епохи бароко на класичній кобзі. В усьому цьому ми переконалися на власній сольній та ансамблевій практиці, а також на прикладі діяльності створеного нами студентського колективу: ансамблю кобз "Коло".

Сучасний розвиток ансамблевого музикування сприяє підвищенню загального виконавського рівня, повертаючи творам епохи бароко загублену з віками звуковисотну інтонацію в музичній системі натурального ладу. Інтонація, характерна для барокового виконання, виражається у відмові від домрових прийомів сучасної техніки, заснованої на позиційній грі та заміні її аплікатурним принципом максимального використання звуків у

натуральному строї. Досвід реконструкції виконавських прийомів епохи бароко на сучасних інструментах припускає максимальну відмову від гри *legato* і заміні її грою *non legato*, що, по суті справи, є перенесенням фортепіанного досвіду Глена Гульда (так званий "бахівський штрих", перенесений в смичковий інструментарій Ф. Крейслером). Природно цьому вводяться деякі корективи в спосіб звукодобування (аплікатурний принцип гри з максимальним використанням звучання відкритих струн та гра *non legato*), що відрізняє сучасне "деташе" від роздільного штриха стилізованої нами барокової культури.

У ході осмислення власного виконавського (сольного та ансамблевого) досвіду на класичній кобзі створюється новий банк наукових даних, на базі якого відкриваються широкі перспективи подальших досліджень в області звуковисотного слуху, музичної акустики, спрямованих на вивчення процесу народно-інструментального виконавства. Тим самим визначається практична користь такого досвіду, стосовно виховання в молоді чуття звуковисотної інтонації, пов'язаного з вивченням стильових особливостей виконавської інтерпретації, характерних для окремого індивідуума і певної епохи в цілому.

Необхідно зазначити, що саме епохою бароко закінчується перший етап історії європейського струнно-смичкового інструментарію, пов'язаний з його виникненням і еволюцією, що закінчилась об'єднанням скрипкових і віольних у сімейства. З того часу починається власне історія виконавського мистецтва на скрипкових інструментах академічного середовища європейської музичної культури. Цю нову епоху в історії смичкового виконання відкриває інструментальна творчість І.-С. Баха та його сучасників, а пізніше – віденських класиків і романтиків, що викликало необхідність удосконалення конструкції музичних інструментів (як-от резонатора смичкового хордофона) у зв'язку з посиленням художніх вимог виконавського мистецтва. Успіхи, досягнуті виконавським мистецтвом в період європейського бароко, пов'язані з іменами творців досконалих

моделей смичкових інструментів, знайшли віддзеркалення в композиторській творчості тих років.

З початку ХІХ ст. інструментальна музика все більше починає виявляти невідповідність конструкції фактурно-аплікатурним особливостям мажорно-мінорної системи, у якій продовжує сьогодні успішно функціонувати. Музичні шедеври епохи бароко, створені для барокового інструментарію сімейства струнно-смичкових, продовжують нове життя в транскрипціях для класичної кобзи, – народного інструмента, відповідного музичній мові старовинних і нових інструментальних текстів.

Інтерес до таких концертів у молоді повсякчас зростає: приваблює звучання кобз, надто у сув'язі з вокальною музикою західноєвропейського та українського бароко. Адже в репертуарі колективу – музика Антоніо Вівальді та мелодії Марусі Чурай, які духовно повертають нас до унікальної доби світової культури, позначеної пріоритетами вченості й кристалізацією ідей академізму. Слід зазначити, що українське бароко складалось у ХVІ – ХVІІІ ст., коли Україна перейшла через два державні утворення: спершу входила до складу Польсько-Литовської держави, затим була приєднана до Росії. Українське музичне бароко, добре відоме на теренах Західної та Східної Європи, було представлене жанром інструментальної мініатюри, що зберігся в табулатурах. В Західній Україні (Підляшшя, Галичина, Волинь, Поділля) цей стиль зберіг форми так званого "єзуїтського бароко", що залишилося ближчим до свого італійського першоджерела; в Центральній та Східній Україні (Слобожанщина та Чорномор'я) цей стиль модифікувався й набув самобутнього забарвлення (так зване "козацьке бароко"). Не дивлячись на регіональні та конфесійні особливості музичних пам'яток українського бароко, в них явно проглядає єдиний великий стиль, основою якого є ментальна єдність етносу та споконвічна закоріненість української культури у східнослав'янський та загальноєвропейський контекст.

Музика старих майстрів сьогодні є невід'ємною частиною освітніх програм в середніх спеціальних і вищих навчальних закладах музичної освіти

України: добре апробованою репертуарною підмогою для цілей виконавської і педагогічної практики студентів. Інтерес до музичної спадщини майстрів Болонської школи зростає з кожним роком. А підхід до самостійного здобуття знань не лише значно розширює професійні можливості музичної молоді, але й формує естетичний смак слухачів. Зростає популярність фестивалів старовинної музики: це новий виток розвитку музичної індустрії. Слід зазначити високий виховний ценз Віденського фестивалю музики епохи середньовіччя і бароко "*Resonanzen*", який проходить у залі "*Concerthouse*", де щорічно можна відвідати концерти лютневої музики XVI ст. у виконанні Пола О'Детте та виступи ансамблів "*Micrologus*", "*Vivante*", а також оркестру, хору й солістів колективу "*Les Arts Florissants*" з музикою А. Вівальді. Широко відомий в Україні Санкт-Петербурзький фестиваль старовинної музики "*Earlymusic*" (англ. – "рання музика"). Подією для музичної громадськості та студентської молоді стали виступи Пола О'Детте в Московському театрі Останкіно з програмою "Лютнева музика королівських дворів Європи": було виконано кращі твори композиторів початку XVI ст., зокрема, популярні аранжировки танцювальної музики міланця Джоана Амброзіо Дальця, музичні твори англійського короля Генріха VIII, лютніста королеви Єлисавети Джона Джонсона, а також знаменитого інструменталіста Франческо да Мілано (сучасники нагородили його епітетом "божественний"). В сучасній Україні вже стали традиційними кримські музичні зустрічі в Генуезькій кріпості (м. Судак) та фестивалі мистецтв у м. Кам'янець-Подільський Хмельницької обл., – перлині архітектури середньовіччя. Це й щорічні "Бузкові бали", які відбуваються у колишньому палаці Лопухіних-Демидових Корсунь-Шевченківського Національного історико-культурного заповідника, що на Черкащині. Такі ландшафтні умови найкраще сприяють створенню ідеального інтер'єру для виконання й сприйняття музичної спадщини епохи середньовіччя. Правильний вибір місця й відповідного репертуару, використання старовинних музичних інструментів (лютня, клачисна кобза, віола та ін.) дозволяє максимально наблизитись до історичної

достовірності звучання музики XVII-XVIII ст. Відтворенню атмосфери того часу також сприяють архітектурні ансамблі, інтер'єри, що забезпечують необхідну акустику.

Специфічне переломлення у музиці для класичної кобзи знаходять методи музичної обробки, – стосовно кількісно-якісних видозмін конкретних творів як вихідного музичного тексту, утворюючи численні жанрові версії останнього (перекладення, транскрипція, аранжировка, обробка, фантазія, варіації, пародія, парафраза тощо). Ці видозміни регламентуються у діапазоні творчих дій – від незначного мовно-контекстового пристосування виконавця до нових фактурно-виконавських умов – до кардинальної образно-семантичної й структурно-композиційної трансформації вихідного для обробки матеріалу. Загалом, феномен музичної обробки історично пов'язаний з жанровим віддзеркаленням результату розуміння, тлумачення та художнього засвоєння-переосмислення субстрату національної духовності, здійсненням творчої взаємодії народного і професійного начал в системі музичного мислення. Цей жанр композиторської типізації, що демонструє відкритість та спрямованість на вияв нового, у вже створеному, існує в контексті вирішення найактуальніших для сучасної культури – проблем інтерпретації та діалогу. Обробка – традиційний жанр музичної творчості, що функціонує в системі музичної культури та поєднує у собі рівень культури певного суспільства, виконавську й композиторську творчість і художні смаки слухацької аудиторії, сприяє засвоєнню творчого досвіду та є динамічним чинником збереження й розвитку національних традицій. Вокально-хорові та інструментальні обробки існують у численних жанрово-стильових моделях музики (фольклорної, академічної, культової, джазової та ін.), а також індивідуально-авторських вирішеннях. Множинний прояв знаходить обробка в низці споріднених за природою жанрів музичного мистецтва (аранжировка, транскрипція, перекладення, редакція тощо), об'єднуючи їх у специфічну систему бінарного й також авторського тлумачення першоджерел. Кожен жанр цієї системи фокусує в собі різні

композиційно-семантичні рівні обробки та методи опрацювання автентичних текстів. Обробка є кінцевою формою композиторського тлумачення і образно-семантичного переосмислення цитованих музичних текстів (авторських творів або анонімних джерел) як художньо-інформаційних об'єктів з метою створення на їх основі нової художньої цілісності. Це той особливий художній результат, який можна отримати за допомогою цілком певних методів музичного опрацювання з урахуванням специфіки класичної кобзи та домри. Багатогранність музичної обробки для цих інструментів зумовлена специфічним характером свого функціонування в системі художньої творчості як форми художньої інтерпретації, методу та жанру, що є узагальнюючим видом в системі споріднених явищ та окремим її репрезентантом. Будучи синтетичним жанром авторської творчості, що ґрунтується на синтезі музичної інтерпретації та композиції, обробка кристалізує творчий результат переосмисленої композитором нової художньої інформації у вторинно-стильовому композиційному комплексі.

За роки особистої концертно-виконавської діяльності на класичній кобзі та чотириструнній домрі нами було здійснено численні сольні та ансамблеві обробки. Особливо відрізняється самотністю звучання на кобзі музика епохи бароко, яка характеризується вельми вигадливими мережаними формами, складністю, розкішністю та динамічними контрастами; використанням продовжених мелодичних ліній та суворого та гострого ритму, а також достатньо високим рівнем емоційного змісту та безліччю музичних прикрас, які зазвичай виконувались імпровізаційно, потребуючи неабиякої майстерності виконавця. Саме епосі бароко маємо завдячувати появою чисто інструментального стилю та виникненню камерної інструментальної музики. Можливо не випадково музика цієї епохи звучить найбільш природно саме на класичній кобзі: адже лютня – прародителька української кобзи – належить до суто барокових інструментів, як і віола, та гітара. Нині музика епохи бароко знайшла нове відтворення та своєрідний ренесанс у виконанні лауреата міжнародних конкурсів квінтету

кобз "Коло", де вперше у новому викладенні зазвучали твори А. Вівальді. Його Концерт соль-мажор для двох мандолін та камерного оркестру в нашому (Л.Ш.) перекладенні для квінтету кобз з двома солуючими інструментами прозвучав оригінально та самобутньо. Саме новий інтерпретаторський погляд, враховуючи бароковий стиль звучання, який полягає у виключенні тремолювання (традиційного прийому гри домристів), – навіть у повільній частині, – дозволив прозвучати цьому твору стильно та по-новому (даний твір записано на CD).

Важливо зазначити, що вперше у нашому сольному виконанні (в супроводі фортепіано та в перекладенні для квінтету кобз) прозвучав інструментальний шедевр Ж.Ф. Рамо "Курка". В оригіналі – це п'єса для клавесину; перекладення для балалайки з фортепіано належить В. Єльчику, а редакцію для кобзи та переклад для квінтету здійснено нами (Л. Ш.).

Загальновідомо, що балалаєчники дуже активно в своєму репертуарі використовують музику бароко: дбайливе перекладення сонат для клавесину Д. Скарлатті здійснили В. Єльчик і В. Іляшевич. Так само обережно, враховуючи кобзово-домрову щипкову специфіку при здійсненні редакції та виконанні музики Д. Скарлатті, повинні підходити до цієї справи й ми. Тут слід враховувати цілком певні, специфічні моменти, що допоможуть точнішому відтворенню даного стилю.

У домристів, у тому числі – представників київської школи, є цілком певна тенденція й роками вироблена традиція: ноти, які мають продовжені витривалості (половинні, чверті, а інколи й вісімки) грати на тремоло, при загальному рухливому характері музики. Однак, на нашу думку, це заважає виконавцям та відволікає слухачів від сприйняття стилю музики та її змісту: адже тремолювання на кобзі та домрі – це багатократне швидке повторення одного звуку, й достатньо, щоб звук продовжувався завдяки природній акустиці інструмента, його обертонам, у виконанні лише щипка, або удару медіатора. Тремоло ж, – це, так би мовити, "штучне" витримування продовженого звуку, і в таких випадках воно є просто недоречним. Варто

зазначити, що сучасна конструкція класичної кобзи Ю. Збандута, з урахуванням історично збережених відомостей про будову інструмента, ґрунтується на конструкції з двох паралельних дек. Завдяки новій розробці майстра, якій він дав назву "замкненої звукової хвилі", кобза тепер має унікальні властивості резонування звуку й тембрального забарвлення, істотно відмінних від домрового. Звук, добутий на сучасній класичній кобзі, за своїм тембром більш схожий на звучання старовинного клавесину. Відомо, що у більшості клавесинів є так званий "лютневий" регістр з характерним носовим тембром (для цього струни клавесина за допомогою спеціального механізму трохи приглушують шматочками шкіри або войлоку). Тому дану специфіку звукоутворення було б цілком доречним враховувати й при виконанні клавесинних творів на кобзі.

Безпосередньо щипкову специфіку кобзи та її лютневий "носовий" тембр, необхідно враховувати й при редагуванні та виконанні музики І.-С. Баха. Серед творів, які використовують домристи українських шкіл в якості навчального репертуару та в сольній практиці є окремі частини сонат і партит І.-С. Баха для скрипки соло. До них належать *Fuga* та *Presto* з Сонати № 1 соль-мінор, *BWV 1001*; *Borea* з Партити № 1 сі-мінор, *BWV 1002*; *Allegro* з Сонати № 2 ля-мінор; *Giga* та *Ciaccona* з Партити № 2 ре-мінор, *BWV 1004*; *Preludio* та *Gavotte en rondeau* з Партити № 3 мі-мажор, *BWV 1006*; концерти для скрипки та струнних ля-мінор, *BWV 1041*, та мі-мажор, *BWV 1042*; концерт для двох скрипок ре-мінор, *BWV 1043*; концерт №1 для клавіру з оркестром ре-мінор, *BWV 1052*, перекладений з втраченого скрипкового концерту *BWV 1052R* (перекладення для скрипки з фортепіано *Emil Sauret*).

Важливо зазначити, що з нашого досвіду перекладення творів, написаних для струнно-смичкових інструментів для виконання на струнно-щипкових інструментах, необхідно враховувати вельми істотні моменти. Струнно-смичкові інструменти, до яких належить і скрипка, на відміну від струнно-щипкових мають суттєву різницю у звукоутворенні за рахунок смичка, що дозволяє тягти й утримувати звук, згідно композиторському

здуму, безперечно, є досконалішими від струнно-щипкових. Але, на нашу думку, не можна скрипкові ліги прирівнювати до кобзових або домрових. На скрипці лігу (виконавський прийом *legato*, тобто, зв'язне поєднання звуків) виконує смичок, безперервно контактуючий зі струною, на кобзі та домрі – медіатор, який виконує або удари, або щипки. Тому, якщо для виконання продовженого звуку, згідно композиторського задуму, виділено мало часу (маємо на увазі загально-рухливий характер музики; оточення довгої ноти коротшими; поєднання коротких нот однією лігою, які домристи зазвичай намагаються виконати на тремоло, помилково намагаючись відтворити скрипкове *legato*), маємо брати до уваги не сліпе виконання надрукованих скрипкових штрихів, а підходити дуже вибірково до застосування тремоло, беручи до уваги епоху, в якій жив і творив композитор, його стиль, характер твору, темп, ритм, тощо.

Проводячи аналогію з відтворенням на кобзі скрипкових творів І.-С. Баха, можемо також використовувати деякі погляди та принципи щодо прочитання скрипкових штрихів, граючи на класичній кобзі скрипкові концерти та сонати віденських класиків Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена. Але слід зазначити: як показав педагогічний та виконавський досвід, домристи звикли мислити шаблонно, скажімо, щодо використання прийомів гри, чверті в більш-менш повільному темпі грають на тремоло, вісімки ж і шістнадцяті ноти – ударами, ні на мить не замислюючись: а чи виправдовує таке виконання задум композитора. Виконавцям на кобзі й домрі вочевидь необхідно відійти від сформованих у минулому столітті традицій щодо використання прийомів гри й підходити до цього особливо творчо, можливо нетрадиційно, тим більше, якщо брати до уваги штрихи та прийоми, що їх використовують у своїй виконавській практиці сучасні мандоліністи, гітаристи, бандуристи. Якось у полеміці М. Давидов зазначив, що гітару можна слухати й слухати, а домра часто втомлює своїм плоским звучанням, подібним до відкритої манери народного співу. То чи не може бути ця думка (а її висловлюють не вперше), пересторогою і переглядом

поглядів саме для викладачів та виконавців на кобзі й домрі? Педагогічний досвід засвідчує, що домристи, як правило, виконуючи удари, або щипки вниз та вгору, навіть не задумуються, яку безліч фарб, окрім динамічно-контрастних, можуть мати основні прийоми гри на кобзі й домрі. Як показує практика, досить складно виконати удари вниз, або вниз та вгору граючи їх зв'язно, *legato*. Дуже часто в скрипкових партіях сонат В.-А. Моцарта зустрічаємо групи вісімок, або шістнадцятих нот, виконуючих акомпануючу функцію, поєднаних лігою. Звісно, у скрипковому виконанні, такі групи будуть виконані на одному смичку дуже зв'язно. Виконуючи ж ті самі групи нот на кобзі або домрі прийомом тремоло (мотивуючи тим, що *legato* на кобзі та домрі досягається лише завдяки прийому *tremolo*), на нашу думку, скоріше можна досягти не художнього, а шумового ефекту, який буде незрозумілим за змістом та артикуляційно нечітким. Усе це враховано нами при виконанні "Маленької нічної серенади" В.-А. Моцарта, що звучить у виконанні квінтету кобз особливо стильно (аранжування та редакції Л. Ш.).

Дотримуючись вищезазначених поглядів, ми здійснили також редакцію та перше виконання оригінального твору для кобзи (домри) з оркестром народних інструментів "Концертштюк", автор якого – сучасний київський композитор О. Костін. Твір програмний, написаний за мотивами повісті В. Набокова "Запрошення до страти". Маючи циклічну форму, "Концертштюк" О. Костіна дуже різножанровий та різнохарактерний. Ми поставили за мету не тільки втілити художній задум композитора, а й показати сам інструмент: можливості класичної кобзи втілювати будь-які настрої, – починаючи від заглиблено-філософського й закінчуючи гротеском, й при цьому "не загубитися" в барвах оркестру. Прем'єра твору відбулася з великим успіхом, під час ювілейного концерту композитора О. Костіна в його рідному місті Ніжин, у квітні 2010 р.

Також уперше нами, в співавторстві з артистом Національного академічного оркестру народних інструментів України О. Шевченком було здійснено аранжування для кобзи з оркестром "Інтродукції та Чардаша"

О. Циганкова. Твір у нашому (Л.Ш.) виконанні завжди схильно сприймається слухачем і, за численними відгуками фахівців, звучить дуже самотньо.

Сучасний український композитор В. Зубицький не звертається до написання музики безпосередньо для кобзи чи домри. Домінантою його творчості є музика для баяна, скрипки та для змішаних ансамблів, оркестрів, тощо. Але здійснені нами перекладення його скрипкових творів для класичної кобзи та для квінтету надають його неофольклоризму неповторного національного колориту. На конференції, присвяченій 70-річчю кафедри народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського у нашому виконанні прозвучала "Українська рапсодія" В. Зубицького, написана в оригіналі для скрипки з фортепіано (редакція для кобзи та домри – Л.Ш.). А концертна практика квінтету кобз "Коло" довела, як добре сприймає слухач сюїту В. Зубицького "Українські танці" (також записана на CD). Фрагмент даного твору також був виконаний групою кобз Національного академічного оркестру народних інструментів України під керівництвом н.а. України професора В. Гуцала на ювілейному концерті, присвяченому 40-річчю колективу, який проходив у Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (аранжування сюїти В. Зубицького "Українські танці" для квінтету кобз та групи кобз Національного академічного оркестру народних інструментів України також виконано Л. Ш.). Сучасний донецький композитор Є. Мілка створив твір "Чотири коломийки" для дуету домри з гітарою або домри з фортепіано. Але по-справжньому колоритно цей твір зазвучав у виконанні квінтету кобз "Коло" (перекладення та аранжування наше, Л. Ш.). Серед творів, перекладених нами для квінтету кобз, інструментальні перлини І.-С. Баха, Д. Скарлатті, Н. Паганіні, композиторів сучасності А. П'яццоллі, О. Циганкова, В. Івка, С. Лукіна, та інших.

Останнім часом можна спостерігати суттєві зміни в жанрово-стилістичній сфері музичного виконавства загалом, що, зокрема, пов'язане з освоєнням жанрів, не властивих музиці для класичної кобзи та домри. Так, в

останній чверті XX ст. з'являються перші прелюдії та фуги (Г. Бєлов, А. Тимошенко), віртуозні транскрипції (С. Лукін, Ю. Семешко), поеми (В. Бикташев, С. Стразов, О. Циганков), сюїти (А. Тимошенко, О. Циганков), цикли (С. Губайдуліна), сонатини (В. Городовська), концертні (В. Бєляєв, Г. Зайцев), капричіо (А. Тимошенко, О. Циганков), каприси (С. Лукін, О. Циганков). Особливе місце на даній стадії займає жанр концерту (В. Пожидаєв, Л. Балай, І. Тамарін, М. Пейко), інтерес до якого різко зростає. У той же час соната, вперше з'явившись у кобзово-домровій музиці в 1950-х рр. (А. Аксєнов), продовжує свій розвиток у творчості різних авторів (М. Раков, П. Чекалов, Г. Зайцев, О. Циганков, Ю. Гонцов), однак в міру задіяності значно поступається концерту.

Крім того, в музиці для класичної кобзи та домри спостерігається тенденція "жанрової дифузії", – в цілому надзвичайно характерний для академічної музики XX ст. процес, результатом якого стає утворення мікстових жанрових структур. Це особливо яскраво проявилось у творах крупної форми: в концерті (Концерт-поема В. Пожидаєва, Концерт-симфонія С. Слоніського, *"Pro et Contra"* для альтової домри з оркестром російських народних інструментів М. Броннера).

Продовжує розвиватись жанр обробки народної теми, для якого 1960-80-ті рр. стали кульмінаційними (твори В. Городовської, В. Круглова, О. Циганкова). При цьому значно розширюється жанрово-стилістичний діапазон, "географія" використаних народних тем: з'являються твори на американські, іспанські, шведські, скандинавські, англійські, французькі пісні і тому подібне. У домровій музиці посилюється віртуозність, освоюються нові типи фактури, вводяться в ужиток нові виконавські принципи гри, прийоми звукодобування, штрихи. Однак в останнє десятиліття обробка народної пісні поступово втрачає свої лідируючі позиції. Байдужість композиторів до цього жанру, можливо, пов'язана з переосмисленням ладкової кобзи та домри в руслі академічних традицій, тяжінням до втілення сучасної стилістики, пошуками нового в області жанрів

і форм. З цих позицій розвиток жанрової системи в музиці для домри відбиває загальні закономірності академічної музики другої половини ХХ ст., – ті, що обумовлені висуненням на перший план жанру концерту, його симфонізацією. Аналогічні тенденції виявляються і в області кобзово-домрового концерту. Це пов'язано з розширенням стильових орієнтирів (головну роль при цьому грають принципи неофольклоризму), зміною трактування кобзи й домри як солюючих інструментів та їхньої взаємодії в ансамблі, оркестрі, що поєднується з розсовуванням меж системи музично-виражальних засобів, переосмисленням композиційно-драматургічних методів. Особливу роль в розширенні жанрово-стилістичних витоків грає залучення до образно-художньої сфери творів елементу скоморошини (твори О. Циганкова, В. Городовської, концерти Б. Кравченка, Л. Балая).

Розвиток музики для кобзи та домри в даний період пов'язаний з проникненням нових для стильових напрямів ХХ ст. – неофольклоризму, неокласицизму, неоромантизму. Цей процес тісно пов'язаний з поняттям відкрито асоціативного типу мислення та спирається на навмисне відтворення стилів минулих епох з позицій сучасного музичного мистецтва. Розширення стильових меж при цьому часто зв'язане з опорою на елементи тих систем, які сформувались у творчості композиторів-класиків ХХ ст. Йдеться про неокласицизм (у широкому значенні) С. Прокоф'єва й П. Хіндеміта, неоромантичні тенденції Д. Шостаковича, Е. Денисова, А. Шнітке, неофольклорні принципи І. Стравінського та Б. Бартока.

Проникнення в музику для класичної кобзи й домри стильових тенденцій ХХ ст. зв'язане з асиміляцією новітньої композиторської техніки. При цьому особлива роль належить сонорності. Прикметно, що серійна техніка, яка представляє своєрідний "мейнстрім" академічної музики минулого століття з часів А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга, і особливо в творчості композиторів післявоєнного авангарду, не знаходить віддзеркалення в кобзовій та домровій музиці. Можливо, одна з причин полягає в тому, що професійна композиторська музика для класичної кобзи й

домри – порівняно молода область творчості, і ця тенденція колись таки реалізується надалі. Інша причина полягає в загальних особливостях стильової ситуації, що склалася до кінця XX ст., коли ортодоксальна серійність вже пішла з "авансцени", і тому не була затребуваною в музиці для кобзи та домри. В той же час сонорність, передумови якої з самого початку закладені в онтологічних властивостях народно-інструментального мистецтва (мікрохроматика, ковзання, темброві барви та ін.), знаходиться в руслі природних властивостей інструменту. Це стало однією з причин висунення цього типу композиторської техніки на перший план в кобзово-домрових творах останньої третини XX ст. Ті ж самі процеси характерні для молодих національних культур 2-ї пол. XX ст., коли онтологічно близькими для художньої ментальності композиторів виявляються саме сонористика й алеаторика, які отримують ширше й хронологічно більш раннє втілення, ніж додекафонія. В цьому відображається характерна властивість національних музичних стилів нашого часу.

Важливим стильовим джерелом у сучасній музиці для класичної кобзи й домри стає джаз. Синтез фольклорної і джазової стилістики знаходить органічне заломлення в кобзовій та домровій музиці різних жанрів: від обробки народної пісні і мініатюри до розділів великих концертних форм (Концерт-симфонія С. Слонімського, "Pro et contra" М. Бронера, П'єса-жарт на тему російської народної пісні "Перевоз Дуня держала" О. Циганкова).

Розвиток сольного виконавства на класичній кобзі та домрі значно вплинув на функції цих інструментів в умовах оркестру і ансамблю. З одного боку, як і раніше вони обидва залишаються провідними інструментами в складі оркестру й ансамблю, не втрачаючи зв'язку з традиціями колективного музикування, що склалися ще в скомороській культурі. З іншого боку, завдяки привнесенню технічних виражальних прийомів, які сформувалися в області сольного виконавства, відбувається оновлення функцій кобзи та домри в умовах ансамблю і оркестру. Так, в їхні партії проникають елементи віртуозності, концертності: широко використовується

дрібна пасажна техніка (приміром, в "Русской зиме" В. Городовської, обробці російської народної пісні "Валенки" В. Широкова), флажолети, глісандо, гра за підставкою, шумові прийоми гри тощо.

Помітне зростання віртуозності, пошуки нових тембрів у концертно-виконавській і композиторській практиці призвели до різноманітних експериментів в області конструкції української кобзи та російської домри. Про прагнення поліпшити і посилити тембр цих інструментів свідчить створення різних пристосувань, наприклад, захисної сферичної обичайки – спеціальної підставки, розташованої між коліном виконавця і домрою та покликаної захистити кузов інструмента від контакту з тілом виконавця. Спроби розширити діапазон домри робляться в двох напрямках: за допомогою додавання четвертої струни (В. Никулін), використання приставки, що дозволяє опускати без перебудови нижню струну ("мі" першої октави) на тон нижче (І. Шитенков). Окрім цього, для зручності виконавства сучасні домристи використовують підставку для правої ноги й невеликий відрізок поролону, що підкладається під інструмент з метою уникнення його мимовільного ковзання.

Серед українських композиторів XX-XXI століття, які написали твори для домри та класичної кобзи, варто відзначити К. Мяскова, В. Подгорного, А. Білошицького, Б. Міхєєва, В. Івка, О. Олійника, В. Власова, А. Гайдєнка, В. Польового, В. Іванова, Г. Ляшенка, М.Т. Лисенка, Є. Мілку, О. Костенка.

Дуже великою популярністю серед викладачів та студентів у 70-90-х рр. минулого століття користувалися твори крупної форми та п'єси для домри К. Мяскова. Його музика лунала на концертних майданчиках, була записана на фонди УР, використовувалась викладачами як навчальний репертуар. Сьогодні творчість К. Мяскова, на жаль, втратила свою актуальність, але послужила потужним поштовхом для написання нових, більш сучасних творів для кобзи та домри, які відповідають вимогам часу.

Сміливо до домрової класики можна віднести твори для домри та оркестру народних інструментів, перекладення для домри і фортепіано

харківського композитора В. Подгорного. Його концерт, а також п'єси для домри і сьогодні звучать не тільки в класах в якості дидактичного матеріалу, але й на академічних сценах, у конкурсних програмах. Дуже яскравим і колоритним, з використанням іспанського народного мелосу та майстерним використанням джазових ритмо-інтонацій є триптих "В іспанському стилі" А. Білошицького. Ми вже згадували самотній твір О. Костенка, – "Концертштук" для соло домри (кобзи) та оркестру народних інструментів, що вперше прозвучав у нашому виконанні та в редакції для класичної кобзи.

Виконавцям на кобзі та домрі відомі твори А. Гайдена: "*Quasi buffo*", – концерт для кобзи (домри), "Дніпрова легенда"; Капрічіо для домри з фортепіано Г. Ляшенка; соната для домри і фортепіано В. Польового, а також його п'єси для домри з фортепіано: "Елегія", "Думка", "Гуцулка", "Козачок", дві монодії для домри соло; оригінальні п'єси для домри і фортепіано В. Власова; варіації на українську народну пісню "Ой на горі два дубочки" та "Каприс" для домри з фортепіано В. Іванова. Донині звучать обробки народних пісень для домри соло та для домри з фортепіано М.Т. Лисенка. Відрізняються органічним поєднанням сучасної музичної мови з фольклором твори для домри сучасного донецького композитора Є. Мілки. Серед них – "Чотири коломийки" для домри з гітарою (для домри з ф-но) та соната для домри соло. Самотній авторський стиль із використанням різноманітних колористичних і технічних властивостей інструмента простежується у творах для домри соло одеського композитора О. Олійника.

Значну та вагому частину сучасного домрового репертуару становить музика В. Івка. Його твори для домри соло, двох домр, домри і фортепіано, домри з оркестром давно є постійними в педагогічному і концертному репертуарі домристів. Перелік творів В. Івка досить поважний: Фуга для домри соло, Канон для домри соло, Сонатина для домри і фортепіано, Аллегretto для домри соло, Прелюдія для домри соло, Варіації на лемківську народну тему для домри і фортепіано, "Репліки" для домри і фортепіано, Концертино для домри з оркестром, Поема-концерт для домри з оркестром,

"Коло" для двох домр у співавторстві з Б. Міхєєвим, Концерт-токката для домри з оркестром, "Ескіз" для домри і фортепіано, "Щедрівка" для домри і фортепіано, Соната для двох домр, Сюїта для домри і гітари, Епіграф і тарантелла для домри і фортепіано, "*Baso ostinato*" для домри і фортепіано, Симфонія-концерт для камерного оркестру. Як слушно зазначає М. Давидов, "музика В. Івка для домри – не просто композиторське приношення майстра своєму інструментові (це лише зовнішня фактологічна поверхня феномена). Істинні мотивації кореняться набагато глибше – в історичних обставинах сходження домри із сфери побутового народного музикування на Парнас концертного академізму /.../ в шляху, що вимірюється лише одним століттям /.../ шляху, в якому природно стерті окремі стильові віхи і навіть цілі епохи композиторської уваги до інструмента..." [50, с. 240-244].

Самобутній та оригінальний стиль музики для домри Б. Міхєєва характеризує використання специфічних домрових штрихів та прийомів, завдяки "майстерному володінню та розумінню природи інструмента" [50, с. 245-250]. Його твори для домри соло, домри з фортепіано, домри з оркестром увійшли в концертний репертуар виконавців на домрі та класичній кобзі, вони постійно звучать в конкурсних програмах і на академічних сценах. Серед них – низка мініатюр для домри соло: "Експромт", "Танець", "Прелюдія", "Імпровізація", "Танцювальна", "Елегія", "Пустотливий нагаш", "Жартівлива серенада", "Протяжна" та "Весела", "Ескіз", "Інтермеццо", "Колискова", "Легенда", "Ліричні наспіви", "Пісня", "Поема", "Поривання", "Прагнення", "Тараторка", та інші. Окремий доробок домриста, педагога й композитора Б. Міхєєва складають крупномасштабні твори для домри з оркестром та їх перекладення для домри з фортепіано: Концерт-сюїта для домри з оркестром, Концерт № 1 ре мінор, Концерт-билина, Дві концертні п'єси для домри з оркестром; твори для двох домр – "Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу", "Ліричний вальс", "Коло В. Івко – Б. Міхєєв".

Як бачимо, однією з відмінних особливостей сучасного сольного концертного виконавства на домрі в останні десятиліття ХХ ст. стала поява

серед домрових виконавців надзвичайно талановитих музикантів з яскравим композиторським обдаруванням (В. Івко, Б. Міхеєв, С. Лукін, О. Циганков). В їхній творчості органічно поєдналися риси віртуозності, концертного блиску і професійної композиторської домрової інтуїції. В цьому випадку, за словами О. Долинської, музичний текст "може в меншій або більшій мірі відбивати виконавський компонент творця" [55, с. 37]. Це, в свою чергу, істотно впливає на всю композиторську творчість в цілому та для окремих музичних інструментів зокрема. Крім того, практичні знання, якими володіють виконавці, допомагають якнайповніше розкрити специфіку кобзи та домри, трактовану як сукупність звуковиражальних якостей інструментів.

Композиторська діяльність О. Циганкова нерозривно пов'язана з виконавською. Музикант-віртуоз досконало знає можливості домри й використовує в своїх творах пасажну техніку, акорди, подвійні ноти, триголосну поліфонічну фактуру, піцicato лівою рукою, одинарні та подвійні флажолети, а також різноманітні сполучення цих прийомів. Твори О. Циганкова, як і його виконавський стиль, відрізняються яскравістю, блискучістю та ефектністю. Як людина – він непередбачуваний та іскрометний: не тільки на сцені, а й поза її межами, на репетиції, під час майстеркласу, або в простому спілкуванні. Його особиста чарівність, артистичність, безперечно, сильно впливає на слухачів, створюючи на концерті атмосферу свята та завзяття. Високий рівень музиканта-віртуоза, унікальний та неповторний виконавський стиль, самобутній, оригінальний й різноплановий репертуар дозволив йому показати домру не тільки як музичний інструмент, який має власне специфічне звучання та неповторний тембр, а й поставити її в один ряд з фортепіано, скрипкою, віолончеллю, та іншими академічними інструментами. Великий концертний репертуар, створений Циганковим-композитором, сьогодні є школою високої професійної майстерності, на здобутках якої виховуються не тільки молоді домристи, а й виконавці на кобзі (твори О. Циганкова звучать у виконанні квінтету кобз "Коло" та Національного академічного оркестру народних

інструментів України під керуванням н.а. України професора В. Гуцала, кобза-соло – Л.Ш.). Олександр Циганков добре знайомий українським слухачам: він неодноразово виступав на сцені Колонного залу імені М. В. Лисенка Національної філармонії України, зокрема, в дуеті з автором даного дослідження.

Висновки до другого розділу.

Формування школи гри на класичній кобзі на кафедрі народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського відбувається в реальному контексті домрових здобутків, закладених М. Гелісом. Сучасний етап розвитку народного інструментального мистецтва характеризується високим виконавським рівнем, а також наявністю розгорненої системи музичної освіти. В українському інструментознавстві (втім, як і в багатьох інших) відсутній чіткий розподіл на жіночий і чоловічий типи музикантів-солістів і ансамблістів. Нами здійснено спробу подібної диференціації, оскільки в глибоко-індивідуальних особливостях мислення виконавців, їхніх підходах до мистецтва, в манері гри, формах звукотворчості найтонших рисах психології, у самій специфіці володіння певним інструментом (одним чи декількома), вказане розмежування все ж існує. Сама народно-інструментальна традиція, з властивою для неї естетичною орієнтацією, допускає розподіл музикантів на людей, які володіють, у різній мірі, сольними чи ансамблевими якостями й уявленнями. Обмежуючись у навчальному процесі зверненням до індивідуальної творчості виконавців, ми, однак, не можемо повністю відмежуватися від їхніх особистих схильностей до ансамблевої гри; відділити їхню сольну практику від постійно виникаючих художніх і психологічних контактів з іншими інструменталістами, співаками, танцюристами, слухачами, з усім середовищем функціонування. У процесі індивідуального виховання майбутніх музикантів-виконавців на класичній кобзі, слід враховувати, що описану нами безперервну творчу пульсацію неодмінно супроводжує

походження та оточення майбутніх музикантів, їхня статеві приналежність і мотивація до вибору професії, перші кроки в мистецтві й багато іншого, що сприяє формуванню індивідуального підходу й вибору методів навчання.

На підставі особистих спостережень, а також власного виконавсько-педагогічного досвіду, нами виявлено та науково обґрунтовано, що на характер та якість кобзового та домрового звуку безпосередньо впливає дуже важливий прийом гри: **якість пересікання струни медіатором**. Дана дефініція сформульована нами вперше, у домровій методології досі не зустрічалась. Нами методично обґрунтовано, що класична кобза, з її більш прозорим та водночас сильним і об'ємним звуком, має рівніший діапазон та глибокий оксамитовий тембр, що, безсумнівно, потребує перегляду прийомів гри, звукодобування, зміни посадки й тримання інструмента тощо.

У сучасному контексті кобзового виконавства спостерігаємо суто академічне перетворення національних елементів музичної мови. Шедеври інструментальної музики епохи бароко продовжують своє життя завдяки сучасній конструкції класичної кобзи Ю. Збандута. В існуючому ряді шкіл на домрі та класичній кобзі уявляється особливо важливим звернення до цих інструментів як цілісного явища, – парадигми, що об'єднує різні параметри: конструкцію інструмента, спрямованість еволюції музичного мислення, виконавства, жанрової системи, основних стильових тенденцій у сучасній композиторській творчості. Класична кобза в порівнянні з чотириструнною домрою має свою виконавську й педагогічну специфіку та водночас – є ті спільні (репертуарні та ін.) підходи, які допомагають у формуванні їхнього академічного статусу. Ренесанс української ладкової кобзи як і розвиток російської домри на рубежі XX – XXI ст. багато в чому продовжує народно-інструментальні традиції, закладені на попередніх етапах музичної освіти й виконавства. Аналізувати процеси, що відбуваються, будучи їхнім сучасником, завжди уявляється дуже важкою справою. Б. Асаф'єв писав про сучасну йому музику: "Ще немає перспективи. Ще усе сплутано на площині" [10, с. 24]. Проте, нині стають помітнішими важливі прикмети майбутніх

змін. Йдеться про якісне поглиблення всіх ліній еволюції класичної кобзи та домри, сконцентрованих у композиторській творчості, виконавській майстерності, теоретичній думці. Професійне кобзове та домрове мистецтво помітно помолодшало – зросла кількість талановитих молодих композиторів, виконавців, дослідників. Це позначилося, зокрема, на загальному "тонусі" створюваних нині творів для кобзи та домри: окремі опуси сучасних авторів спрямовані не стільки на заломлення вже досягнутого, скільки націлені на створення музики майбутнього. Цілком очевидно, що на сьогодні головною причиною деякої непопулярності домр є їхня "народність" і вузька географія розповсюдження – Беларусь, Росія, Україна. До цієї ж причини можна віднести недовгу, порівняно з академічними інструментами, історію розвитку професійного виконавства. На жаль, ми не можемо гордитися безперервною, планомірною еволюцією виконавства на народних інструментах упродовж декількох століть, як і вивіреною, усталеною школою та методикою викладання. Позбавлені "класичного" репертуару, ми вимушені відсутність хорошого музичного смаку виправдовувати наявністю власної, унікальної музичної естетики. У той самий час у США, Італії, Японії, Китаї, Індії, мусульманських країнах народні музичні інструменти (банджо, мандоліна, кото, сітара, домбра та ін.) мають зовсім інший соціальний статус, а виконавці користуються великою повагою і популярністю серед співвітчизників. Над ім'ям такого музиканта парить ореол елітарності; він є, якщо не національним героєм, то однозначно – патріотом. У вищеназваних країнах існують і спеціалізовані радіостанції, телеканали, що цілодобово транслюють виступи таких музикантів, – представників національної культури; передають інтерв'ю з артистами з різних країн; майстер-класи в режимі реального часу (*on-line*) тощо. Всі ці заходи так чи інакше торкаються проблем оригінального репертуару, що для кожного музиканта, по суті, є дуже важливою категорією його професійної діяльності. Адже музичний інструмент для виконавця – це не просто предмет, який він, музикуючи, тримає в руках, а лише засіб, з допомогою якого він доносить до слухачів

музику, яку виконує. Таким чином, якщо вийти за межі усталених визначень, можна говорити про те, що саме проблема репертуару є домінантною в творчості кожного музиканта, оскільки репертуар і є тим інструментом, з допомогою якого, в кінцевому результаті, відбувається комунікація між виконавцем і слухачем. І від того, наскільки оригінальною (себто, не банальною), якісною, зрозумілою та професійною буде ця музика, тим краще й стрімкіше буде розвиватися народно-академічне мистецтво; тим швидше й міцніше українські народні музичні інструменти закріпляться в одному ряду з академічними. Слід особливо зазначити, що саме репертуар, у його обсязі та якості, є визначальним фактором того, чи відноситься даний музичний інструмент до рангу академічних, чи ні. Поза репертуаром, особистість музиканта характеризує його виконавський, професійний рівень, здатність цікаво й грамотно інтерпретувати музичний твір, що дозволяє зробити гідний внесок у розвиток своєї професії. За останні два десятиліття рівень виконавства на народних інструментах, зокрема, на кобзі та домрі, значно просунувся вперед: з'явилися десятки талановитих молодих музикантів, лауреатів українських і міжнародних конкурсів, чийі здобутки, безумовно, свідчать про еволюцію народно-академічного мистецтва. Та стосовно репертуару нині ми ще знаходимося на роздоріжжі й бачимо перед собою два шляхи: або знову взятися за транскрипції класичної музики в супроводі фортепіано, або створювати новий репертуар, спілкуватися з композиторами, здійснювати редакції й видання нової музики. Без усвідомлення фахівцями катастрофічної нехватки оригінального репертуару та достатнього обсягу якісної сучасної музики, що слугуватиме базисом для формування й просування нових творів, загальмується процес академізації народно-інструментального мистецтва.

Матеріали розділу опубліковано в статтях автора: [216], [217], [218], [219], [220].

ВИСНОВКИ

У дисертації визначено художньо-функціональні особливості української кобзи та показано історичні етапи їхнього перетворення в контексті еволюції народно-інструментальних традицій. У ході вивчення етимології терміна "кобза" було виявлено, що ним називають два різних інструменти: вертикальну та ладкову кобзу. Відображено найважливіші етапи генези та еволюції кобзи як феномена національного музичного мистецтва в історичній ретроспективі. Визначено поліфункціональність української кобзи: як музичного інструмента усної та письмової традицій, акомпануючого й сольного, традиційного й академічного. Наведено яскраві й незаперечні факти впливу ладкової кобзи на розвиток фольклорної та академічної гілок народного музичного інструменталізму.

З метою визначення місця й ролі ладкової кобзи в українській культурі здійснено з'ясування історичних і соціальних передумов появи й асиміляції, удосконалення й реставрації, а також виникнення у ХХ ст. нової конструкції цього музичного інструмента. Показано шляхи міграції ладкової кобзи та її перетворення в російську домру, а також сучасний ренесанс і повернення з небуття. Виведено цілий ряд положень щодо народно-інструментального мистецтва традиційної та професійної парадигм, зокрема, про кобзу як тотемний народний інструмент українців і стверджено її феномен в національній музичній культурі України. Визначено приналежність кобзи водночас до матеріального світу речей і до символічного музичного коду та її роль у відродженні втраченого звучання старовинної музики. Здійснено аналіз взаємодії народних, фольклорних і академічних традицій в українському національно-інструментальному мистецтві та визначено закономірності процесу його академізації.

Виявлено та охарактеризовано основні тенденції відродження української кобзи в ХХ – початку ХХІ ст. та визначено рівні взаємодії видів цього музичного інструмента як цілісного художнього феномена. Теоретично вмотивовано дефініцію "класична кобза". Систематизовано методичний досвід кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та здійснено порівняльний аналіз провідних авторських шкіл на домрі та класичній кобзі. Задекларовано звернення до цих інструментів як цілісного явища, до якого входять: різновиди конструкції інструментів, спрямованість еволюції музичного мислення, виконавські та педагогічні парадигми, жанрові системи, основні стилеві тенденції сучасної композиторської творчості. Доведено, що класична кобза в порівнянні з чотириструнною домрою має свою виконавську й педагогічну специфіку, та водночас встановлено спільні (зокрема, репертуарні) підходи, що допомагають у формуванні академічного статусу обох інструментів.

Встановлено, що артикуляційні й темброві характеристики класичної кобзи визначають її звукоідеал як українського народного інструмента. Введено в науковий обіг нові виконавські прийоми й виражальні засоби класичної кобзи, вживані на сучасному етапі кобзово-домрового виконавського мистецтва. Дано теоретико-методичне обґрунтування виконавського прийому: "якість пересікання струни медіатором", що сприяє формуванню персонального тембру музиканта, індивідуальних особливостей звукотворчості та національної експресії. Встановлено особливості кобзової музично-теоретичної термінології, оскільки, на відміну від багатьох інших народних інструментів, вона представлена суцільним рідномовним текстом. Визначено роль і місце класичної кобзи у становленні сучасної академічної системи українського народного інструментарію та з'ясовано значеннєво-функціональне наповнення процесу створення такої системи. Вивчено співвідношення чоловічого та жіночого типів звукотворчості як чинників індивідуальних та універсальних прийомів кобзового та домрового інструментального музикування.

Доведено, що відмінною особливістю останніх десятиліть ХХ ст. стало осмислення народно-інструментального мистецтва як унікального цілісного явища у складі світової художньої культури. Про зрілий період розвитку народно-інструментального мистецтва, в тому числі домри та класичної кобзи, свідчать: оновлення жанрової системи, значне розширення спектра стилєвих напрямів кобзової та домрової музики, експерименти з конструкцією, тембром, винахід нових виконавських прийомів, оновлення репертуару, а надто – сформована система народно-інструментальної освіти та високий рівень народно-академічної виконавської майстерності.

Взаємна підпорядкованість усіх супутніх елементів досліджуваного нами феномена в єдиному комплексі – історія виникнення й варіанти конструкції інструмента, семантика тембру, манера артикулювання й особливості репертуару, стереотип поведінки й виконавський стиль, виконавські й педагогічні школи гри – є ствердженням символічної значущості й унікальності кобзи в становленні сучасної академічної системи українського народного інструментарію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / Теодор В. Адорно. – М. – СПб. : Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Александров А. Я. Школа игры на трехструнной домре / Александров А. Я. – М. : Музыка, 1975. – 172 с.
3. Алексеев П. И. Способы извлечения звука, приемы игры и штрихи на домре / Алексеев П. И. – М., 1975. – 100 с.
4. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование / Алексеев Э. Е. – М. : Советский композитор, 1986. – 240 с.
5. Алибакиева Т. М. Уйгурский мукам, исторические и теоретические проблемы : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Алибакиева Т. М. – К., 1991. – 329 с.
6. Антонич Б.-І. Національне мистецтво: Спроба ідеалістичної системи мистецтва // Антонич Б.-І. Твори / [ред.-упоряд. М. Москаленко]. – К. : Дніпро, 1998. – С. 467 – 476.
7. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : [монографія / КНУКіМ] / Антонюк В. Г. – К. : Українська ідея, 2001. – [2 вид.]. – 144 с.
8. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Муз. современник. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5-44.
9. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель. – М. : Мысль, 1977. – Т. 4. : Политика. – 830 с.
10. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Асафьев Б. В. – М. : Музыка, 1977. – 280 с.
11. Ауер Л. С. Моя школа игры на скрипке / Ауер Л. С. – С.-Пб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2006. – 118 с.

12. Аюб Башар. Уд як феномен національного музичного інструменталізму / Башар Аюб // Музичне виконавство / Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – Вип. 3. – С. 34-43.

13. Бабич Т. Н. Эволюция мандолинного искусства: опыт теоретической реконструкции : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. искусств. : спец. 17.00.09 "Теория и история искусства" / Т. Н. Бабич. – Минск, 2006. – 20 с.

14. Баран Т. М. Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. – Баран Т. М. – Київ, 2003. – 160 с.

15. Безекирский В. В. Из записной книжки артиста 1850 – 1910 гг. / В. В. Безекирский В. В. – СПб., 1910.

16. Белов Р. В. Школа Рудольфа Белова. – Ч. II. Прогрессивная методика формирования исполнительской техники домриста : [учебно-методическое пособие] / Белов Р. В. – Краснодар, 2006. – 124 с.

17. Беляев И. Д. О скоморохах / И. Д. Беляев // Временник императорского Московского общества истории и древностей российских. – М., 1854. – Кн. 20. – С. 90-92.

18. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. / Бердяев Н. А. – М. : Искусство, 1994. – Т. 1. – 542 с.

19. Білоус В. П. Вплив хвилювання на формування художньої майстерності домриста / В. П. Білоус // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 26 : Музичне виконавство. – Кн. 9. – К., 2003. – С. 226-241.

20. Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті духовної культури України : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 / Богданова О. В. – К., 2002. – 187 с.

21. Боднар Л. Георгій Казаков – маестро української школи гри на народних інструментах / Л. Боднар // Записки наукового товариства імені

Шевченка : Праці Музикознавчої комісії. – Том ССXLVII. – Львів, 2004. – С. 435 – 443.

22. Бойко Ю. Е. Современное состояние народных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада : автореф. дис. на соискание научной степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Бойко Ю. Е. – Л., 1982. – 20 с.

23. Бортник Є. О. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному / Є. О. Бортник // Музична Харківщина. – 1990. – С. 191-206.

24. Браудо И. А. Артикуляция. О произношении мелодии / Браудо И. А. [под ред. Х. С. Кушнарева]. – Л.: Музыка, 1973. – 197 с.

25. Бромлей Ю. В. Человечество □ – это народы / Ю. В. Бромлей, Р. Г. Подольный. – □ М. : Мысль, 1990. □– 391 с.

26. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Брояко Н. Б. – К., 1997. – 209с.

27. Варламов Д. И. Метаморфозы народного музыкального инструментария : [монография] / Варламов Д. И. – М. : Издательство "Композитор", 2009. – 180 с.

28. Вертков К. А. К вопросу об украинской кобзе / К. А. Вертков // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М., 1973. – С. 275-284.

29. Верьовка Г. Г. Спогади / Верьовка Г. Г. [упоряд. Я. Клименко]. – К. : Музична Україна, 1972. – 220 с.

30. Виконавські школи вищих учбових закладів України: тематичний збірник наукових праць / [колектив авт. під кер. О. І. Малозьомової]. – К. : КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. – 180 с.

31. Вольская Т. И. Специфика артикуляции на домре / Т. И. Вольская // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах : статьи. – Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1986. – С. 67–78.

32. Вукович В. Возвращение из прошлого / В. Вукович // Известия. – 1976. – 13 марта.
33. Выготский В. С. Психология искусства / Выготский В. С. – М. : Педагогика, 1987.–345 с.
34. Галкина И. А. Инструментальная музыка Мордовии: от фольклорных традиций к профессиональному творчеству : дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 "Теория и история культуры" / Галкина И. А. – Саранск, 2005. – 314 с.
35. Ганеев В. Р. Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса : автореф. дис. на соискание научной степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / В. Р. Ганеев. – Саратов, 2006. – 26 с.
36. Гегель Г.-Ф. Лекции по эстетике : [у 2 т.] / Гегель Г.-Ф. – М. : Наука, 2007. – Т. 1. – 622 с.
37. Гелис М. М. Методика обучения игре на домре / Гелис М. М. [ред., примеч. и вступит. статья Т. И. Вольской]. – Свердловск : Методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства, 1988. – 87 с.
38. Герасимова-Персидська Н. О. Взаємини "Схід – Захід" у слов'янській музиці доби бароко / Н. О. Герасимова-Персидська // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів : зб. доповідей XI міжнар. з'їзду славистів. – Братіслава, 1993. – К. : Наукова думка, 1993. – С. 69-75.
39. Гервер Л. Л. К проблеме "миф и музыка" / Л. Л. Гервер // Музыка и миф : сб. трудов. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1992. – Вып. 118. – С.7-21.
40. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима / Герцман Е. В. – С.-Пб. : АЛЕТЕЙЯ, 1995. – 336 с.
41. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Гончаров А. О. – К., 2006. – 20 с.

42. Горбач О. В. Гнатюк як дослідник арго, побуту й пісенного репертуару західноподільських лірників / Горбач О. // Від Наукового товариства ім. Шевченка до Українського вільного університету : матеріали Міжнародної наукової конференції. – Пряшів – Свидник, 1991. – С. 76 – 77.

43. Горюхіна Н. А. Постановка проблеми творчого методу в теоретичному музикознавстві / Н. А. Горюхіна // Укр. музикознавство : наук.-метод. зб. ст. – К. : Муз. Україна, 1980. – Вип. 15. – С. 14-21.

44. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению / Гошовский В. Л. – М. : Советский композитор, 1971. – 292 с.

45. Грица С. Й. Народні музичні інструменти // Грица С. Й. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис. – Київ-Тернопіль : Астон, 2007. – С. 132-142.

46. Грінченко М. О. Історія української музики / Грінченко М. О. – К. : Видавництво "Спілка", 1922. – 102 с.

47. Грушевський М. С. Історія України-Руси / Грушевський М. С. – [2-е, доп. вид.]. – Львів : Друкарня Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка, 1904 – 1928.

48. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. – К. : Наукова думка, 1967. – 243 с.

49. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Гумилев Л. Н. – М. : АСТ, 2007. – 560 с.

50. Давидов М. А. Історія виконавства на народних музичних інструментах (Українська академічна школа) / Давидов М. А. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.

51. Давидов М. А. Теорія виконавської майстерності в працях українських дослідників / М. А. Давидов // Музичне виконавство : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – Вип. 3. – С. 7 – 22.

52. Дзюба І. М. Між культурою і політикою / Дзюба І. М. – К. : Сфера, 1998. – 373 с.

53. Дейнега В. М. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів / В. М. Дейнега // Музичне виконавство : Науковий вісник НМАУ. – К., 2002. – Вип. 8. – С. 119 – 129.

54. Деменко Б. В. Категорія часу в музичній науці: Теорія специфікацій : [монографія] / Деменко Б. В. – К. : КДІК, 1996. – 294 с.

55. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия / Долинская Е. Б. : [монография]. – М. : Композитор, 2005. – 560 с.

56. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина XX століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Дубас О. І. – Київ, 2002. – 20 с.

57. Дьяченко Н. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях / Н. Дьяченко, И. Котляревский, Ю. Полянский : [сб. статей КГК им. П. И. Чайковского]. – К. : Музична Україна, 1987. – 111 с.

58. Ефименко П. Школа для обучения певчих, назначавшихся ко двору / П. Ефименко // Киевская старина, – 1883. – Т. VI. – С. 169-174.

59. Желтирова А. А. Основные этапы развития народно-инструментального искусства на примере русской домры / А. А. Желтирова // Актуальные проблемы теории и методики современного музыкального искусства и образования : сб. тр. – Оренбург : Изд-во Оренбургского ин-та искусств, 2006. – С. 30-37.

60. Жеплинський Б. Леся Українка і кобзарство / Б. Жеплинський // Бандура. – 1994. – № 47/48. – С. 11-13.

61. Жолдак Б.О. Музичні війни або талан Віктора Гуцала / Жолдак Б.О. – К. : Видавництво "Криниця", 2004. – 413 с.

62. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України : [монографія] / Зав'ялова О. К. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – 256 с.

63. Земцовский И. И. Этномузыковедческие заметки об этнической традиции / И. И. Земцовский // Б. Н. Путилов. Фольклор и народная культура; In memoriam. С.-Пб., 2003. – С. 304-306.

64. Епістолярна спадщина академіка Д. І. Яворницького : [вип. 4: Листи Д. І. Яворницького до діячів науки і культури / упоряд. С. Абросимова, Н. Василенко, А. Перкова ; за заг. ред. Н. Капустіної]. – Дніпропетровський історичний музей імені Д. І. Яворницького. – Дніпропетровськ, 2005. – 500 с.

65. Енциклопедія Українознавства : в 10 т. / [гол. ред. В. Кубійович]. – Париж; Нью-Йорк : "Молоде Життя", 1954 – 1989. – 4016 с.

66. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість / Іваницький А. І. – К. : Музична Україна, 1990. – 312 с.

67. Іванов В. Ф. Духовне буття музичного звуку : [монографія] / Іванов В. Ф. – Миколаїв : ТОВ "Фірма "Іліон"", 2009. – 480 с.

68. Иванова С. В. Эволюция звукового образа балалайки в её историческом развитии / [монография] / Иванова С. В. – Оренбург : Изд-во ГОУ ВПО ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2008. – 103 с.

69. Івко В. М. Техніка інструментального інтонування / В. М. Івко // II Всеукраїнська науково-практична конференція : зб. матеріалів. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 30-46.

70. Ильгин К. В. Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Ильгин К. В. – С.-Пб., 2003. – 150 с.

71. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах / Имханицкий М. И. – М. : Издательство РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351с.

72. Каримуллина Г. Н. Тюркизмы в русской лингвографии XVIII – XX вв.: семантико-функциональный аспект / Г. Н. Каримуллина // Ученые записки Казанского гос. ун-та. – Казань, 2007. – Кн. 2. – С. 272-278. – (Серия "Гуманитарные науки").

73. Квитка К. В. Избранные труды: В 2-х т. / Квитка К. В. [сост. и комент. В. Л. Гошовский] – М. : Советский композитор, 1971. – Т. 2. – 422 с.
74. Квітка К. В. Вибрані статті / Квітка К. В. [уклад. і комент. А. І. Іваницький]. – К. : Музична Україна, 1985 – Ч. I. – 138 с.
75. Кирей В. Незапатентована кобза / Владислав Кирей // Урядовий кур'єр. – 27. 01. 2009.
76. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности / Кирнарская Д. К. – М. : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
77. Кодай Золтан. Избранные статьи / Кодай Золтан; [пер. с венгерского]. – М. : Советский композитор, 1982. – 288 с.
78. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови : [монографія] / Козаренко О. В. – Л. : Наукове тов. ім. Т. Шевченка у Львові, 2000. – 248 с.
79. Козлін В. Й. Теоретичні основи структурно-функціональної організації опорно-рухового апарату гітариста : автореф. дис. на здобуття наук. ступення доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / В. Й. Козлін. – К., 1996. – 32 с.
80. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / Колесса Ф. М. [підготув. до друку С. Й. Грица]. – К. : Наукова думка, 1969. – 590 с.
81. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Колесса Ф. М. [підгот. до друку С. Й. Грица]. – К. : Наукова думка, 1970. – 554 с.
82. Колодуб И. С. О народопесенных традициях украинской вокальной школы / Колодуб И. С. – К. : Музична Україна, 1984. – 47 с.
83. Коренюк О. Г. Из истории музыкального образования в Киеве (XIX – нач. XX ст.): дис... канд. иск. : 17.00.02 / Коренюк О. Г. – К., 1972. – 345 с.
84. Корній Л. П. Історія української музики : [підручник] / Корній Л. П. – К. – Харків – Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 1998. – Ч. 2: Друга половина XVIII ст. – 387 с.
85. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Корыхалова Н. П. – Л. : Музыка, 1979. – 207 с.

86. Костенко Н. Е. Украинской четырехструнной домре – 100 лет / Н. Е. Костенко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : Мистецтвознавство. – Харків, 2009. – Вип. 1, 2. – С. 43 – 45.

87. Котляревський І. А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення / Котляревський І. А. – К. : Музична Україна, 1971. – 155 с.

88. Котляревський І. А. Загальні основи науково-дослідної роботи : [навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів / НМАУ ім. П. І. Чайковського] / Котляревський І. А. – К., 2003. – 94 с.

89. Кошелев В. Скоморохи: инструментоведческий аспект / В. Кошелев // Вопросы инструментоведения. – С.-Пб., 1993. – С. 64-66.

90. Кошиць О. А. Про українську пісню й музику / Кошиць О. А. – К. : Музична Україна, 1993. – 48 с.

91. Кримський С. Б. Архетипи української культури / С. Б. Кримський // Вісник НАН України. – 1998. – № 7-8. – С. 74 – 87.

92. Круглов В. П. Новые приемы игры в оригинальном репертуаре для домры / В. П. Круглов // Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах : [сб. трудов]. – М., 1984. – Вып. 74. – С. 56 – 67.

93. Кулиш П. О. Записки о Южной Руси / Кулиш П. О. – С.-Пб., 1856. – Т. 1. – 719 с.

94. Куліш П. О. Твори : в 2-х томах / Куліш П. О. – К. : Наукова думка, 1994. – Т. 1. – 752 с.

95. Кульчицький О. Ю. Світовідчуття українця / Кульчицький О. Ю. // Українська душа / [відп. ред. В. Л. Храмова]. – К. : "Фенікс", 1992. – С. 48 – 65.

96. Кушпет В. Г. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) : [наукове видання] / Кушпет В. Г. – К. : Темпора, 2007. – 592 с.

97. Лапінський І. Л. Два погляди на функціональне визначення старовинних музичних інструментів / Лапінський І. Л. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.culturalstudies.in.ua>.

98. Леви-Стросс К. Структура и форма / Леви-Стросс К. // Зарубежные исследования по семиотике фольклора: сб. статей памяти В. Я. Проппа. – М. : Наука, 1985. – 316 с.

99. Липаев И. В. Оркестровые музыканты (жизнь и быт) / И. В. Липаев // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии'99 : [сборник материалов Московской консерватории им. П. И. Чайковского / редактор-составитель М. С. Старчеус]. – М., 1999. – С. 161-174. – 180 с.

100. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні / Лисенко М. В. – К. : Мистецтво, 1955. – 62 с.

101. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, записаних з голосу Остапа Вересая / Лисенко М. В. – К. : Мистецтво, 1955. – 86 с.

102. Лисько Зіновій. Музичний словник / Лисько Зіновій. – К. : Музична Україна, 1994. – 168 с. – [Репринт. вид. 1933 р.].

103. Лихачев Д. С. Земля родная. Экология культуры // Антология культурологической мысли / авт.-сост. С.П. Мамонов, А.С. Мамонов. – М. : Изд-во РОУ, 1996. – С. 308 – 311.

104. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М. : Мысль, 1990. – С. 405 – 602.

105. Лотман Ю. М. Искусствознание и "точные методы" в современных зарубежных исследованиях / Ю. М. Лотман // Семиотика и искусствометрия: сб. статей. – М. : Мир, 1972. – С. 5 – 23.

106. Лукин С.Ф. Школа мастерства домриста / Лукин С.Ф. – М. : Изд-во "Выбор", 2009. – 164 с.

107. Лысенко Н. Т. Методика обучения игре на домре / Лысенко Н. Т. – К., 1990. – 98 с.

108. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Людкевич С. П. [упор., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – 496 с.
109. Ляшенко І. Ф. Етномистецтвознавчий напрям у вивченні художнього досвіду націй / І. Ф. Ляшенко // Українська художня культура : [навчальний посібник / за ред. І. Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – С. 53 – 76.
110. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки / Мазель Л. А. – М. : Советский композитор, 1991. – 375 с.
111. Маркарян Э. С. Об исходных методологических предпосылках исследования этнических культур / Э. С. Маркарян // Методологические проблемы этнических культур : [материалы симпозиума]. – Ереван : Изд-во АН Арм. ССР, 1978. – С. 8 – 9.
112. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации / Мальцев С. М. – М. : Музыка, 1991. – 88 с.
113. Мандзюк Л. С. Історичні основи виникнення та ствердження ансамблевого виконавства на бандурі / Л. С. Мандзюк // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть: матеріали міжнародної наук.-пр. конф. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. – с. 100-101.
114. Маркова Е. Н. Проблемы музыкальной культурологи / Маркова Е. Н. – Одесса : Астропринт, 2000. – 104 с.
115. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Мациевский И. Л. – К., 1990. – 482 с.
116. Мациевский И. В. Ранние стадии обучения традиционного музыканта / И. В. Мациевский // Инструментализм в становлении и эволюции : сб. статей [по проблемам музыкального инструментоведения] / Федер. агентство по культуре и кинематографии, Рос. ин-т истории искусств; [сост. и отв. ред. Д. А. Абдулнасырова]. – С.-Пб. : РИИИ, 2004. – С. 5-28.

117. Мациевский И. В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции / И. В. Мациевский // Современность и фольклор. – М., 1977. – С. 76-107.

118. Мациевский И. В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии / И. В. Мациевский // Методы изучения фольклора. – Л., 1983. – С. 54-63.

119. Мачак И. Проблемы научной документации музыкальных инструментов / И. Мачак // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1987. – Ч. 1. – С. 56-67.

120. Материалы Кабинета истории музыки Киевской государственной ордена Ленина консерватории им. П. И. Чайковского. – фонд № 1, ед. хр. 10/69; 10/73; 81/16. Архив К. Н. Михайлова, ед. хр. 4/22, 4/224.

121. Медушевский В. В. О музыкальных универсалиях / В. В. Медушевский // С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 176 – 212.

122. Микитась В. Л. Давньоукраїнські студенти і професори / Микитась В. Л. – К. : Абрис, 1994. – 140 с.

123. Миклашевський Й. М. Музичний театр і культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. / Миклашевський Й. М. – К. : Наукова думка, 1962. – 160 с.

124. Митці України: Енциклопедичний довідник [за ред. А. Б. Кудрицького]. – К. : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1992. – 848 с.

125. Михеев Б. А. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением / Михеев Б. А. – Харьков, 1990. – 24 с.

126. Мішалов В. Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Мішалов В. Ю. – Х., 2009. – 20 с.

127. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Морозевич Н. В. – Одеса, 2003. – 160 с.
128. Москаленко В. Г. Про виражальну функцію цитування народних мелодій у сучасному симфонізмі / В. Г. Москаленко // Сучасна музика : зб. ст. – К. : Муз. Україна, 1973. – Вип. 1. – С. 25-59.
129. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) [исследование] / Москаленко В. Г. – К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. – 157 с.
130. Мурзина О. І. Українська музична фольклористика: проблеми і завдання / О. І. Мурзина // Українське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28. – С. 25 – 31.
131. Музыкальный энциклопедический словарь [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1990. – 672 с.
132. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Назайкинский Е. В. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
133. Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и методы ее совершенствования / Назаров И. – Л. : Музыка, 1969. – 134 с.
134. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Нейгауз Г. Г. – М. : Музыка, 1986. – 240 с.
135. Николаев А. В. Некоторые вопросы артикуляции на начальном этапе обучения в классе гитары / А. В. Николаев // Вопросы музыкальной педагогики. – Л. : Музыка, 1985. – Вып. 6. – С. 59-69.
136. Нодель Ф. О "старинных" музыкальных инструментах / Ф. Нодель, А. Зубов // Музыкальные инструменты. – 2004. – № 1. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.news.oboe.ru>.
137. Огієнко І. І. Історія української літературної мови / Огієнко І. І. – К. : Либідь, 1995. – 296 с.

138. Омельченко О. Ю. Теоретичні основи навчання гри на струнних інструментах (домра) : [навчальний посібник] / Омельченко О. Ю. – К. : КДІК, 1996. – 165 с.
139. Олексюк О. М. Методика викладання гри на музичних інструментах : [навчальний посібник] / Олексюк О. М. – К. : ДАКККиМ, 2004. – 135 с.
140. Олексієнко О. В. Твори М. Дремлюги у формуванні школи академічного бандурного виконавства / О. В. Олексієнко // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 8, кн. 5. – К., 2000. – С. 146-153.
141. Осмоловская Г. В. Скрипичные штрихи и способы исполнения их на домре / Г. Осмоловская, В. Зеленин. – Минск, 1981. – 112 с.
142. Освітні технології : [навч.-методичний посібник] / О. М. Пехота, А. З. Кіктенко, О. М. Любарська та ін.]. – К. : А.С.К., 2002. – 225 с.
143. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) : [монографія] / Падалка Г. М. – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.
144. Пасічняк Л. М. Удосконалення народного інструментарію як передумова активізації академічного інструментального ансамблевого виконавства України ХХ століття / Л. М. Пасічняк // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П.Чайковського. – Тернопіль : ТДПУ, 2003. – № 2 (11). – С. 82-91.
145. Петрик В. В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеню канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Петрик В. В. – Одеса, 2009. – 16 с.
146. Петрушин В. И. Музыкальная психология : [учебное пособие] / Петрушин В. И. – [2-е изд.]. – М. : Владос, 1997. – 384 с.

147. Півторак Г. П. Українці: звідки ми і наша мова : [монографія] / Півторак Г. П. – К. : Наукова думка, 1993. – 200 с.
148. Під одним небом: Фольклор етносів України / [упор. : Л. К. Вахніна та ін.]. – К. : Головна спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України, 1996. – 252 с.
149. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості (теоретичні та методичні аспекти) / Піхманець Р. В. – К. : Наукова думка, 1991. – 164 с.
150. Побірченко Н. С. Змістовий аспект поняття "авторська школа" / Н. С. Побірченко // Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. – Житомир, 2007. – Вип. 36. – С. 33–37.
151. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика / [монография] / Польская И. И. – Х. : ХГАК, 2001. – 396 с.
152. Попович М. В. Нарис історії культури України / Попович М. В. – К. : "АртЕк", 1998. – 728 с.
153. Посвалюк В. Т. Еволюція функцій і різновидів труби від давнини до наших днів / В. Т. Посвалюк // Дослідження, досвід, спогади: зб. наук. праць. – К., 2003. – Вип. 4. – С. 166 – 171.
154. Привалов Н. И. Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа. Очерк их происхождения, появления на Руси и существования (домра, балалайка, лютня, кобза, бандура, бандурка, торбан, мандолина, гитара) / Н. И. Привалов // Известия Санкт-Петербургского Общества музыкальных собраний. – 1904/1905. – Вып. 4.
155. Прокопенко М. А. Українські народні музичні інструменти кобза та бандура [рукопис] / Прокопенко М. А. – КДК ім. П. І. Чайковського. – К., 1977. – 31 с.
156. Психология музыкальной деятельности: теория и практика : [учебное пособие] / [Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др.]; под ред. Цыпина Г. М. – М. : Академия, 2003. – 368 с.
157. Пухальский Я. Г. Методика обучения игры на бандуре : [учебное пособие] / Пухальский Я. Г. – К., 1978. – 98 с.

158. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре / Пухоль Эмилио. – М. : Советский композитор, 1983. – 60 с.
159. Пушкарева Н. Л. Этнография восточных славян в зарубежных исследованиях (1945-1990) / Пушкарева Н. Л. – С.-Пб. : БЛИЦ, 1997. – 334 с.
160. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления / Пясковский И. Б. – К. : Музична Україна, 1987. – 172 с.
161. Рахно О. Я. Творча спадщина О.О.Русова як джерело для вивчення історії України другої половини XIX – початку XX ст. / О. Я. Рахно // Україна, українці, українознавство у XX ст. у джерелах і документах. – К., 1999. – Ч. 1. – С. 93-97.
162. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи : [монографія] / Ржевська М. Ю. – К. : "Автограф", 2005. – 352 с.
163. Риман Г. Музыкальный словарь : [пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона] / Риман Г. – М. ; Лейпциг : П. Юргенсон, 1901. – 1532 с.
164. Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные инструменты (Методы исследования и расчеты) / Н. Римский-Корсаков, Н. Дьяконов: сб. статей [под ред. Н. А. Андреева]. – М. : Изд. "Росгизместпром", 1952. – 346 с.
165. Рожок В. І. Музика і сучасність: Монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / Рожок В. І. – К. : Пошуково-видавниче агенство "Книга пам'яті України", 2003. – 220 с.
166. Романов Е. Р. Вымирающий инструмент / Е. Р. Романов // Виленский календарь на 1910 год. – С. 123-128.
167. Рудницька О. П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти : [навчальний посібник] / Рудницька О. П. – К. : ІЗМН, 1998. – 248 с.
168. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси / Рыбаков Б. А. – М. : Наука, 1988. – 783 с.
169. Садыкова В. Н. Влияние особенностей инструмента на композицию азербайджанского мугама: К вопросу о методике

органологического исследования / В. Н. Садыкова // Методы изучения фольклора. – Л., 1983. – С. 64-72.

170. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : [монография] / Самойленко А. И. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.

171. Сарыбаев Б. Ш. Казахские народные музыкальные инструменты: прошлое и настоящее, усовершенствование и исполнительство : автореф. дис. на соискание научной степени доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Сарыбаев Б. Ш. – М., 1979. – 28 с.

172. Сим Еунг Бо. Современное исполнительство на русских народно-академических инструментах: совершенствование и китч (на примере Санкт-Петербургского ансамбля "Терем-квартет") : автореф. дис. на соискание научной степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Сим Еунг Бо. – С.-Пб., 2008. – 16 с.

173. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Сідлецька Т. І. – К., 2007. – 209 с.

174. Скоробогатченко А. В. Профессиональная народно-инструментальная ансамблевая культура Западного Поозерья (к проблеме звукоидеала в традиции белорусов) : автореф. дис. на соискание научной степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Скоробогатченко А. В. – С.-Пб., 1995. – 18 с.

175. Скребков С. Роль момента возникновения звука в музыкальных инструментах / С. Скребков // Журнал технической физики. – Т. 6. – М.-Л. : ОНТИ, 1936. – Вып. 12. – С. 2190-2193.

176. Скрыбина Е. Г. Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Скрыбина Е. Г. – Магнитогорск, 2009. – 20 с.

177. Сокальский П. П. Русская народная музыка / Сокальский П. П. – К., 1959. [Репринт. вид. 1888 р.].
178. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции : [монография] / Сокол А. В. – Одесса : ОКФА, 1995 – 208 с.
179. Сохор А. Н. Музыка – Культура – музыкальная культура / А. Н. Сохор // Сов. Музыка. – 1978. – № 3. – С. 83-86.
180. Стахович М. А. Очерк истории семиструнной гитары / Стахович М. А. – С.-Пб., 1864.
181. Субаналиев С. Г. Киргизские музыкальные инструменты в эволюции традиционных форм музицирования : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Субаналиев С. Г. – Ленинград, 1982. – 18 с.
182. Суббота О. В. Музична моторність як категорія музикознавства : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Суббота О. В. – Одеса, 2005. – 197 с.
183. Сумарокова В. Г. Семантический аспект музыкально-исполнительского искусства / В. Г. Сумарокова // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 5, кн. 5. – К., 2000. – С. 86-101.
184. Супрун Н. О. Гнат Хоткевич – музикант : [музично-теоретичне дослідження] / Супрун Н. О. – Рівне : Ліста, 1997. – 280 с.
185. Тельчарова Р. А. Введение в феноменологию музыки / Тельчарова Р. А. – М. : Инст-т филос. АН СССР, 1991. – 214 с.
186. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Теплов Б. М. – М. : Изд. АПН РСФСР, 1947. – 334 с.
187. Товкайло М. Слово на захист народної (старосвітської) бандури / М. Товкайло // Українське кобзарство в музичному світі: Традиції і сучасність. – К., 1997. – С. 38-40.
188. Тодоров М. Гадулка в Болгарии / М. Тодоров // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Т. 2. – С. 107-121.

189. Трофимчук О. І. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Трофимчук О. І. – К., 2007. – 16 с.
190. Українка Леся : [збір. тв. : у 12 т.] / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 12. – 696 с.
191. Українське академічне і народно-інструментальне мистецтво в контексті сучасної музичної соціокультури : тези всеукр. наук.-пр. конф. – Київ, 2007. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 53 с.
192. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара) / Фаминцын А. С. – С.-Пб., 1891. – 218 с.
193. Фан Динь Тан. Проблема "Восток – Запад" и Дальневосточная художественная культура / Фан Динь Тан. – К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1998. – 310 с.
194. Фещенко Р. Проклятые Советской властью / Роман Фещенко // Корреспондент. – 4 марта. – 2006. – С. 80-81.
195. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. / Финдейзен Н. Ф. – [в 2 т.]. – М.-Л., 1928-29. – Т. 1. – 364 с.; Т. 2. – 376 с.
196. Философский энциклопедический словарь : [3-е изд.] / [ред. А. Л. Грекулова]. – М. : Инфра, 2001. – 576 с.
197. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика / Карл Флеш. – М. : КЛАССИКА-XXI, 2007. – 303 с.
198. Флоренский П. А. Сочинения : [в 4 т.] / Павел Флоренский. – М. : Мысль, 1994. – Т. 1. – С. 664.
199. Франко І. Я. Зібрання творів : [в 50 т.] / Франко І. Я. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 43: Фольклористичні та літературно-критичні праці. – С. 352 – 394.

200. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) / [монографія] / Хай М. Й. – Київ – Дрогобич, 2007. – 538 с.
201. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу / Хоткевич Г. М. – Харків, 2002. – 290 с. [Репринт. вид. 1930 р.].
202. Цивьян Т. В. Музыкальные инструменты как источник мифологической реконструкции / Т. В. Цивьян // Образ-смысл в античной культуре. – М., 1990. – С. 182-195.
203. Чайка О. В. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Чайка О. В. – Одеса, 2006. – 18 с.
204. Черемський К. П. Повернення традиції / Черемський К. П. – Х. : Вид. "Центр Леся Курбаса", 1999. – 288 с.
205. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти / Черкаський Л. М. – К. : Техніка, 2003. – 262 с.
206. Чеченя К. А. Староукраїнські музиканти та їхні зв'язки з культурою інших європейських країн / К. А. Чеченя // Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2004. – Вип. 5. – С. 181–191.
207. Чижевський Д. І. Нариси з історії філософії на Україні / Чижевський Д. І. – К. : Вид-во "Орій" при УКСП "Кобза", 1992. – 230 с.
208. Чунин В. С. О пластике движений домриста (техника правой руки) / В. С. Чунин // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах / ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 95. – М., 1987. – С. 121-131.
209. Шароши Б. Популярная венгерская народная инструментальная мелодия / Б. Шароши // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Т. 2. – С. 176-183.
210. Шахназарова Н. Г. Национальная традиция и композиторское творчество / Шахназарова Н. Г. – М. : Композитор, 1992.

211. Шевченко В. Балет двух рук. Функциональная методика игры на скрипке / Валерий Шевченко. – New Jersey : Woodbridge Academy of Music, 2006. – 79 с.
212. Шевченко Т. Г. Твори : у 3-х т. / Шевченко Т. Г. – К. : Держвидав, 1955. – Т. 3. – 645 с.
213. Шегебаев П. Г. Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 "Музыкальное искусство" / Шегебаев П. Г. – Ленинград, 1987. – 16 с.
214. Шейко В. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності / Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. – [5 вид].– К. : Знання, 2006. – 307 с.
215. Шорошева Л. О. Втрачена кобза / Л. О. Шорошева // Музична культура України 20-30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 67. – С. 197-206.
216. Шорошева Л. О. Українська кобза в сучасній академічній музиці / Л. О. Шорошева // Вісник ДАКККиМ. – К. : ДАККиМ, 2009. – № 2. – С. 85-89.
217. Шорошева Л. О. Звуковидобування в кобзово-домровому виконавстві / Л. О. Шорошева // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2010. – № 1. – С. 113-119.
218. Шорошева Л. О. Українська кобзова традиція: сучасний стан і перспективи / Л. О. Шорошева // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – Вип. 36. – С. 277-282.
219. Шорошева Л. О. Кобза-домра в академічній музичній традиції / Л. О. Шорошева // Бористен. – 2006. – № 8. – С. 29-31.
220. Шорошева Л. О. Методика звукодобування на кобзі-домрі / Л. О. Шорошева // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. – Серія № 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи : зб. наук. пр. / за ред. П. В. Дмитренка. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 266-272.

221. Шорошева Л. О. Кобза, домра та специфіка їх перетворення / Л. О. Шорошева // Україна-Світ: від культурологічної спорідненості до спорідненості культур : зб. пр. міжнар. наук.-пр. конф. – Київ, , 25-26 травня 2006р. – К. : ДАКККІМ. – Ч. 2. – С. 105-108.

222. Шорошева Л. О. Духовний спадок Миколи Антоновича Прокопенка / Л. О. Шорошева // Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій : зб. пр. всеукр. наук.-пр. конф. – Київ, 21-22 грудня 2006. – К. : ДАКККІМ. – Ч. 1. – С. 279-281.

223. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка : [підручник] / В. Д. Шульгіна. – К. : ДАКККіМ, 2005. – 272 с.

224. Шульпяков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя / Шульпяков О. – Л. : Музыка, 1973. – 103 с.

225. Шуман Р. Избранные статьи о музыке / Шуман Р. – М. : Музгиз, 1956. – 399 с.

226. Юдкін І. М. Історичні художньо-стильові системи в процесі взаємодії світських, культових та фольклорних традицій / І. М. Юдкін // Українська художня культура : [навчальний посібник / за ред. І. Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – С. 217 – 235.

227. Юрій М. Т. Етногенез та менталітет українського народу : [вид. 2] / Юрій М. Т. – К. : Таксон, 1997. – 237 с.

228. Яворский Б. Л. Избранные труды / Яворский Б. Л. [ред. Д. Д. Шостаковича]. – М. : Советский композитор, 1987. – Т.2, ч. 1. – 366 с.

229. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка / Яворский Б. Л. [под общей редакцией Д. Д. Шостаковича]. – М. : Советский композитор, 1972. – Т.1. – 711с.

230. Яковлев Ю. В. Загадка домры / Ю. В. Яковлев // Копилка памяти России. – № 12. – 1990. – С. 43-45.

231. Яковлев Ю. В. История русской домры: на подступах к новому прочтению / Ю. В. Яковлев // Сохранение и возрождение фольклорных

традиций: [сб. научн. тр., в двух частях]. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 1993. – Ч. I. – С. 101-117.

232. Яценко Ю. В. Сріблястий кобзи передзвін (написи про історію кобзи) / Ю. В. Яценко // Посвіт [зб. наук. пр.]. – К. : Український центр культурних досліджень, 1994. – № 2. – С. 28-34.

233. Bartok B. Vngarische Volksmusik und Nene ungarische Musik / Bela Bartok Weg und Werk. Schriften und Briefe. – Budapest-Leipzig, 1967. – S. 150.

234. Bielawski L. Musiker und Musiksituationen / L. Bielawski // Studio instrumentorum musicae popularis. – Stockholm, 1981. – VII. – S. 17-22.

235. Dahlig P. Das Hackbrett im Nordosten Polens / P. Dahlig // Studio instrumentorum musicae popularis. – Stockholm, 1981. – VIII. – S. 118.

236. Dahlig P. Das Hackbrett und Hackbrettspieler im Sudosten Polens / P. Dahlig // The Fourth Conference for Researchers of Folkmusic in Red Rus' and Adjacent Lands. – L'viv, 1993. – P. 52-60.

237. Dahlig P. Ludowa praktyka muzyczna/Dahlig P.-Warszawa,1993.-311s.

238. Elschek O. Die musikalische Individualitat der slowakischen Primgeiger / O. Elschek // Studio instrumentorum musicae popularis. – Stockholm, 1981. – VII. – S. 70-85.

239. Kotula F. Muzykanty / Kotula F. – Warszawa, 1979. – 394 s.

240. Kumer Z. Die Funktion des Musikanten in der Slowenischen Volkstradition // Studio instrumentorum musicae popularis / Z. Kumer. – Stockholm, 1974. – III. – S. 102-103.

241. Levi-Strauss Cl. Mythologiques / Levi-Strauss Cl. – Paris, 1964-1971. – Vols. 1-4.

242. Mora M. The soulding panyeon of nature. T'boli instrumental music. Acta musicologia / Mora M. – Vol. LIX, 1987. – P. 187-212.

243. Paprocki B. Herby rycerstwa Polskiego, przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane r. p. 1584. / Wyd. K. J. Turowskiego. – Kraków, 1858. – 964 s. – CLXVII. – S. 12.

244. Spencer H. Education: Intellectual, Moral, Physical / Herbert Spencer.
– London, 1861. – 283 p.
245. Strainar J. Frage der Perconlichkeit des Vilkmusikanten in Slowenien /
J. Strainar // Studio instrumentorum musicae popularis. – Stokholm, 1981. – VII. –
S. 37-39.
246. [http://www.britannica.com/EBchecked/topic/298578/JS-Bach-le-](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/298578/JS-Bach-le-musicien-poete)
musicien-poete
247. <http://www.encycloped.narod.ru>
248. <http://www.folkmusic.ru>
249. <http://www.kobza.ukrbiz.net>
250. <http://www.ukrfolk.kiev.ua>
251. <http://www.ukrmusic>