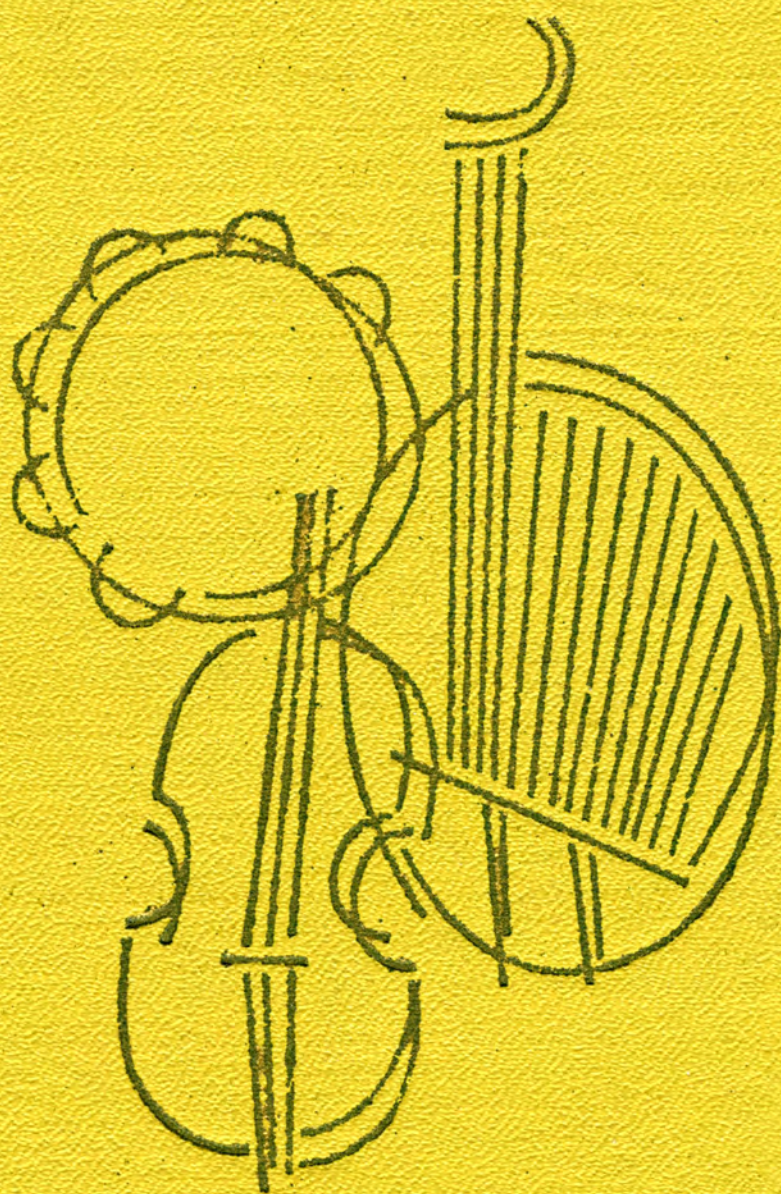
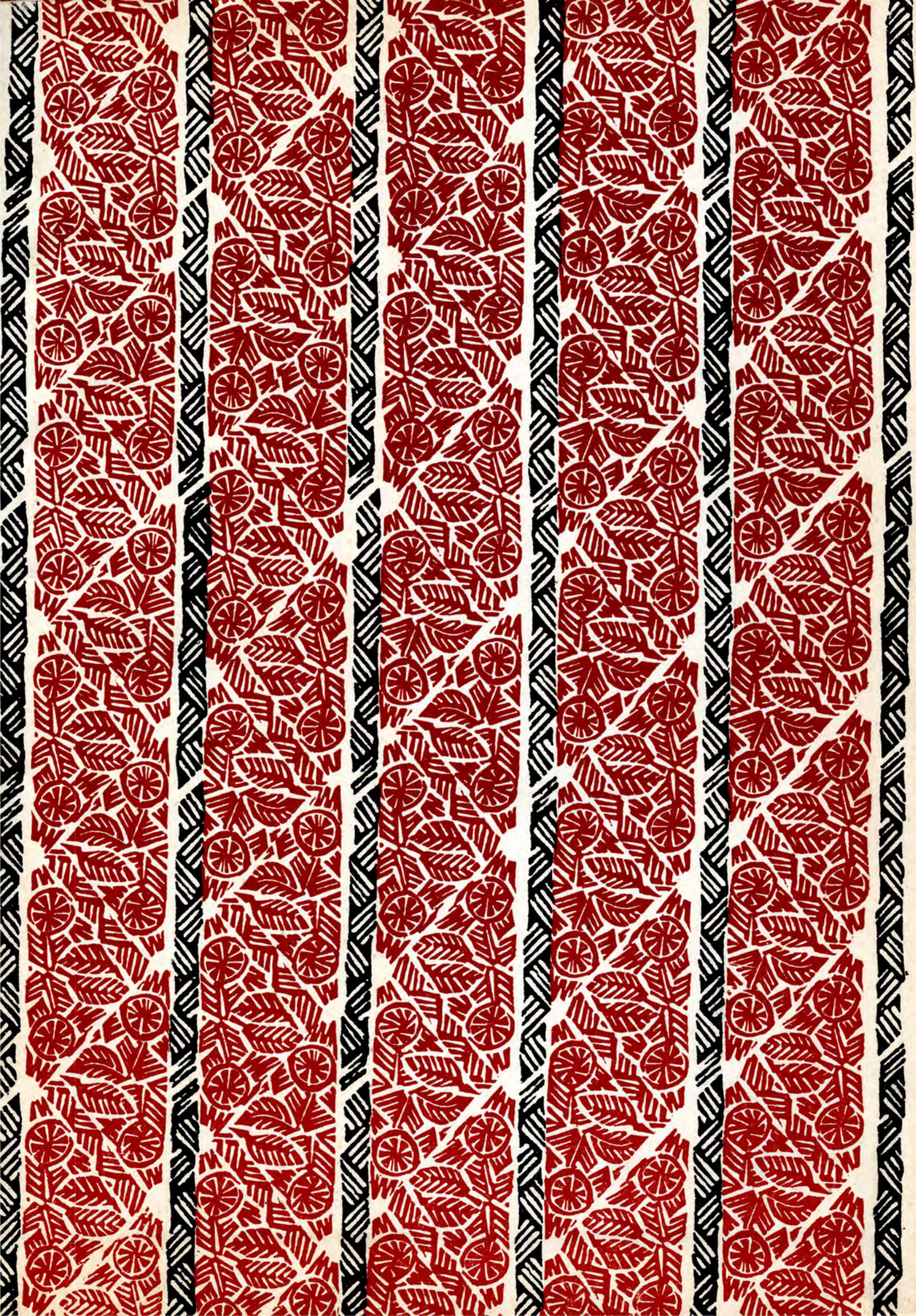








А. ГУМЕНЮК



**УКРАЇНСЬКІ
НАРОДНІ МУЗИЧНІ
ІНСТРУМЕНТИ**



**«НАУКОВА ДУМКА»
КИЇВ — 1967**

У книзі розповідається про музичні інструменти українського народу, їх виникнення та удосконалення талановитими майстрами, особливо в радянський час. Дано вичерпну характеристику кожного інструмента, показано його технічні та художньо-виразальні можливості, прийоми гри на ньому тощо. Докладно описані інструментальні ансамблі — дуети, тріо, квартети — однорідні й мішані, а також капели бандуристів, оркестри різного складу.

Велику увагу приділено оркестрам українських народних інструментів, узагальнено досвід їх роботи, принципи укомплектування. Описи і пояснення супроводжуються нотними прикладами, рисунками та фотоілюстраціями.

Книга стане в пригоді керівникам самодіяльних і професіональних ансамблів та оркестрів, учням і студентам музичних навчальних закладів, культосвітніх училищ.



Та почуй слова зірчаті
У отвіт, у одвічання,
Що мов гусли яровчаті
Ще й російського звучання;
Так почуй, як ми рубали
Ворогів на їх ричання!
Славу грали на цимбали
Білоруського звучання.
Так почуй же нашу мову,
Мову серця розкривання,
Як бандуру, як кленову
Українського звучання.

П. Тичина

ВСТУП

Як мистецтво взагалі, так музика й музичні інструменти зокрема, беруть свій початок у трудовій діяльності народу. Колись вони мали більш прикладне, ніж естетичне значення. Різні колотушки, дуплисте дерево чи інші подібні предмети, що з них можна було видобувати звук ударом палиці, люди спочатку використовували для організації трудового процесу групи, об'єднаної одночасною роботою. Пізніше ці пристосування перетворилися в ударні інструменти, які справедливо вважаються найдавнішими. Роги і трубчасті кістки тварин, пустотілі раковини тощо, які спочатку служили людям засобом зв'язку, з часом, коли на них було зроблено отвори для пальців, що змінювали висоту звука, стали першими духовими музичними інструментами.

За часом походження духові музичні інструменти вважаються другим, пізнішим і якісно новим етапом розвитку народного інструментарію. Проте ударні та духові інструменти не могли цілком задовольнити естетичні запити народу. Його пошуки привели до створення струнних інструментів, прототипом яких був лук з туго натягнутою тятивою.

Таким чином, народ на початку свого трудового і культурного життя, використовуючи різні предмети і пристосування, взяті з навколишньої природи або зроблені руками людини, перетворив їх на музичні інструменти, які й тепер становлять три основні групи: ударні, духові та струнні.

Музичні інструменти створювались, розвивались і удосконалювались в процесі економічного, технічного і культурного розвитку

суспільства. Вони є живими свідками найдавніших і найглибших культурних зв'язків між народами навіть територіально найвіддаленішими. Музичні інструменти — це яскраве свідчення мистецького життя трудового народу, показник його духовного розвитку й удосконалення.

На Україні побутує багато інструментів інших народів: гітара, мандоліна, балалайка, гармонія, баян, волинка, дрімба, ліра, класичний зразок скрипки, виготовлений італійськими майстрами, цимбали, флейта Пана (кувиці, або свиріль), окарина та ін. Але одні з них використовуються народом в музичному житті епізодично (гітара, мандоліна, балалайка), а інші стали українськими (цимбали, волинка, скрипка, ліра, свиріль, дрімба, згодом і баян). Цимбали, ліра і волинка зазнали на Україні значних змін у структурі, формі, розмірах тощо. В них значно поліпшені акустичні властивості, розширено діапазон, технічні та художньо-виражальні можливості. В зв'язку з цим є підстави вважати їх українськими народними інструментами.

Проте питання запозичень, взаємозв'язків, як і становлення та розвитку українських народних інструментів, що беруть свій початок у давньому культурному житті східних слов'ян, ще достатньо не вивчені й не висвітлені в літературі.

Тут не ставиться завдання дати вичерпні відомості про музичні інструменти нашого народу, хоч і розглядаються мистецькі, історичні пам'ятки, археологічні матеріали, літописи, народна творчість та художня література¹. Зупинимось на короткій характеристиці деяких з цих джерел.

Особливу цінність для дослідника інструментарію Київської Русі мають фрески на вежах Софійського собору. На них зображені виконавці на окремих інструментах і цілі інструментальні ансамблі, а також танцюристи, акробат та інші лицедії, про виступи яких перед народом відомо ще від початку XI ст. Цей достовірний документ далекого минулого свідчить про високу музичну культуру східних слов'ян, дає певну уяву про їх інструменти і оркестрову практику.

Зображення виконавців на народних інструментах (переважно скоморохів) зустрічаємо в літописах, азбуковниках, старовинних тлумачних словниках, у книгах релігійного змісту і особливо на лубочних картинах XVIII ст. Тут можна побачити гусярів, лірників, гудошників, волинщиків, сурмачів, трубачів, виконавців на

¹ Див. показчик літератури про народні інструменти в кінці книги.

різних ударних інструментах (насамперед бубнах і тарілках). Окремі спостережливі автори залишили також зарисовки невеличких за складом інструментальних ансамблів. Друковані джерела про музичні інструменти на Україні з'являються лише в ХІХ ст. На сторінках журналу «Киевская старина» можна натрапити на скупі повідомлення про бандуристів чи лірників, про козацьку полкову музику, прочитати опис того чи іншого інструмента (переважно бандури, ліри та сопілки).

Справжнє глибоке і всебічне вивчення українських народних інструментів пов'язане з іменем основоположника української класичної музики Миколи Віталійовича Лисенка. 1874 р. він опублікував велику статтю «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем», що вийшла окремим виданням 1955 р. В цій праці основна увага дослідника зосереджена на детальному розгляді репертуару кобзаря О. Вересая. Відомостей про народну інструментальну практику тут мало. М. В. Лисенко знайшов за потрібне детально описати лише бандуру. І все ж ця стаття поклала початок науки про український народний інструментарій.

Через шістнадцять років (1890) вийшла в світ капітальна праця відомого російського дослідника О. С. Фамінцина «Гусли — русский народный музыкальный инструмент». В ній, крім старослов'янських гуслів, автор розглядає цимбали, які одночасно є і українським народним інструментом. Принципи методики О. С. Фамінцина, застосовані при аналізі історичних матеріалів, як і характер опису інструментів, не втратили свого значення і в наш час. 1891 р. з'явилася ще одна капітальна праця О. С. Фамінцина «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа». В ній автор на широкому історичному тлі детально розглядає крім домри, балалайки і гітари також кобзу, бандуру та торбан — вже суто українські національні інструменти.

Праці Фамінцина привернули увагу творчої інтелігенції до народних інструментів, посилили вивчення їх в Росії і на Україні. У львівському журналі «Зоря» за 1894 р. з'являється ціла серія статей М. В. Лисенка (за підписом «Боян») про українські народні інструменти. Ці статті перевидані 1955 р. окремою книжкою під назвою «Народні музичні інструменти на Україні». Не всі українські інструменти розглядає славнозвісний Боян. Але значення цього дослідження для подальшого вивчення народного інструментарію важко переоцінити. Власне, це була перша праця на Україні, яка давала читачеві більш-менш повну уяву про зародження і розвиток музичних інструментів нашого народу. 1903 р. відомий укра-

їнський фольклорист і етнограф Порфирій Демуцький видав збірку кантів і псалмів, записаних ним від лірників, і назвав цю збірку «Ліра та її мотиви». Спираючись на матеріали М. Лисенка про цей інструмент, П. Демуцький поглиблює його новими даними.

Багато цінного матеріалу про інструменти східних слов'ян взагалі та про інструменти російського і українського народів дає в своїй книзі «Очерки по истории музыки в России» (том I, випуск 2, 1928) відомий російський історик-музикознавець М. Фіндейзен. Це — широкий огляд старовинних російських народних музичних інструментів, серед яких знаходимо відомості й про українські інструменти: волинку, ліру, кобзу, торбан, дримбу тощо. Тут говориться й про окремі однорідні та мішані інструментальні ансамблі, починаючи від груп скоморохів і до оркестрів XIX ст.

Велика узагальнююча праця «Музичні інструменти українського народу» відомого українського письменника, мистецтвознавця і чудового бандуриста Гната Хоткевича вийшла в світ 1930 р. Ця книга, де глибоко і всебічно висвітлена історія українського народного інструментарію, сприяла розвитку народної інструментальної практики за часів Радянської влади на Україні, зокрема створенню нових мистецьких колективів — ансамблів та капел бандуристів. Талановитий виконавець-бандурист, Гнат Хоткевич створює підручник гри на бандурі, виводить цей інструмент на професійну сцену, словом і ділом допомагає організовувати оркестри українських народних інструментів. За його ініціативою був створений наприкінці 20-х років відомий оркестр клубу «Металіст» у Харкові, про що детально буде сказано далі. Своїми книгами та концертною діяльністю Хоткевич активно впливав не лише на відродження українських народних інструментів, а й на впровадження їх в інструментальну практику народу і виконавців-професіоналів. Це, в свою чергу, вело до удосконалення їх та створення нових типів.

За час після виходу праць Г. Хоткевича в розвитку народного інструментарію сталися кардинальні зміни. Велика Жовтнева соціалістична революція створила сприятливі умови для розвитку професійного і народного мистецтва, зокрема музичного. Звільнений від соціального і національного гніту, український народ створив сотні пісень, танців, казок, приказок тощо, в яких відбив велич боротьби за владу Рад, героїчну, сповнену романтики працю будівників соціалістичного суспільства. Щоб задовольнити практичні потреби музикантів-професіоналів і тисяч учасників художньої самодіяльності, інтенсивно розвивався музичний інструментарій українського народу.

Улюблені на Україні національні інструменти — бандура, цимбали, сопілка та інші — завдяки копіткій роботі радянських майстрів-інструменталістів зазнали істотного удосконалення: розширено сім'ї цих інструментів (створено бандуру-альт, бандуру-бас, бандуру-контрабас, цимбали-альт, цимбали-бас, сопілку-приму, сопілку-альт, сопілку-баритон, сопілку-бас та ін.). Вони входять в ансамблі та оркестри українських народних інструментів, які супроводять численні професійні та самодіяльні колективи або існують як окремі художні одиниці. Серед них найбільш відомі Державна заслужена капела бандуристів УРСР, оркестри Державного заслуженого українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки, Державного заслуженого ансамблю народного танцю УРСР, Державного заслуженого закарпатського народного хору, Державного буковинського народного хору, Державного гуцульського народного хору, заслужена капела бандуристів Палацу культури заводу ім. Дзержинського Дніпропетровської області, капела бандуристок Полтавського міського будинку культури та багато інших художніх колективів.

В музичному побуті українського народу є ще багато найрізноманітніших щодо складу інструментальних ансамблів та оркестрів. Серед них значне місце посідають народні духові оркестри. Ці ансамблі та оркестри також використовуються для супроводу хороших колективів, виконання танцювальної музики та окремих народних інструментальних п'єс. Найбільш відомі з них — це оркестр українських народних інструментів у Мельниці-Подільській Тернопільської області, оркестр народних інструментів Жовтневого Палацу культури в Києві, оркестр народних інструментів Українського радіо та телебачення, оркестр народних інструментів села Наталиного Красноградського району Харківської області та інші колективи.

В другій частині книги, присвяченій характеристиці інструментальних ансамблів, оркестрів та капел бандуристів, розглядається також духовий народний оркестр, який набув широкої популярності після Великої Жовтневої соціалістичної революції. За складом він нагадує невеличкі військові духові оркестри, бо в нього входять труби, тенор, баритон, бас, кларнет, флейта, барабан, тарілки та інші інструменти. Але ці духові інструменти не розглядаються в даній праці. Ми відсилаємо читача до спеціальної літератури, яка дасть йому повну уяву про історію розвитку військових духових оркестрів та їх вичерпну характеристику ¹.

¹ Див. покажчик літератури в кінці книги.

Серед духових оркестрів існують ще й самодіяльні, очолювані досвідченими керівниками. Основу їх репертуару становлять твори, виконувані військовими духовими оркестрами,— гімни, марші, увертюри, сюїти, танцювальна музика. Вони також супроводжують хоро-ві колективи.

Народні ж духові оркестри, очолювані музикантами-аматорами, грають в основному українські народні танці, марші та різноманітні пригри. Значна частина цих п'єс створюється учасниками оркестрів. Їх творча робота детально розглянута в праці.

Завдання цієї книги — дати характеристику основним народним інструментам, інструментальним ансамблям та оркестрам, які побутують на Радянській Україні. Особливу увагу приділено інструментам, удосконаленим радянськими майстрами.

Викладений тут матеріал можна використати в музичних навчальних закладах, на музичних кафедрах педагогічних інститутів, а також у творчій роботі професійних і самодіяльних виконавських колективів.



МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ

Найстаріші писемні пам'ятки та предмети матеріальної культури народу свідчать, що ударні інструменти за часом виникнення є найдавнішими. Основою їх стали різноманітні пристосування, за допомогою яких наші далекі предки координували гуртову роботу. В первісному суспільстві праця, як правило, була колективною. Такі трудові процеси, як веслування, переміщення вантажів тощо, завжди виконувала група людей. Як показує багатовікова практика, трудові процеси, що їх люди виконували колективно, не обходились без відповідної координації. Такий організуючий прийом спостерігається в усіх народів світу до останнього часу. К. Бюхер писав: «...Вигуки: хоп, хопла у вантажників, хопо — у моряків, при піднятті якора лічба: раз, два, три... нагадують команду, необхідну там, де потрібно одночасно спрямувати зусилля багатьох людей».

Рухи групи людей координувалися не лише за допомогою вигуків чи коротких речень, але й ударом палиці чи колотушки по предмету, що звучить. Пізніше люди почали для цього застосовувати різноманітні інструменти. Так, «малайці веслують під звуки там-тама; в Судані і в Китаї працюють під звуки барабана; стародавні греки любили працювати під ритмічні наспіви флейти»¹. В багатьох випадках координацію рухів групи робітників здійснювала людина, що не брала безпосередньо участі в роботі, вже нагадувала музиканта, який грає на ударному інструменті.

З цього прикладу видно, яку велику організуючу роль в роботі відіграє ритм, відтворюваний людьми на ударних інструментах. Таке ж саме значення він має і в танці. Ось зразок того, як навіть

¹ К. Б ю х е р, Работа и ритм, М., 1923, стор. 32, 33.

в наш час потрібний для танцю ритм вибивають не на бубні чи барабані, а на сухій видовбаній колоді: «Нарешті біля наших ніг тисним кільцем сіла навпочіпки група молодих чоловіків: за сигналом Тупухое вони почали ритмічно відбивати такт долонями по землі. Спочатку повільно, потім дедалі швидше, ритм ставав все жвавішим, і раптом до них підключився барабанщик; він бив двома палицями по сухій видовбаній колоді, яка звучала дзвінко й уривчасто. Коли ритм нарешті досягнув бажаного темпу, вступив хор і в коло стрибнула дівчина з вінком на шиї і квіткою за вухом»¹.

Пам'ятки матеріальної культури свідчать, що пристосування, якими люди первісного суспільства координували свою колективну працю, вони згодом перетворили в ударні музичні інструменти. На ударних інструментах і досі супроводжують виконання народних танців китайці, корейці, індійці, народи Африки, а також значна частина народів Кавказу і Середньої Азії. Отже, ударні музичні інструменти не втратили свого значення і в наш час.

Про використання ударних інструментів у художньому житті китайців Д. Кабалевський писав: «...в китайській народній музиці велику роль відігравали ударні інструменти, зокрема різноманітні барабани й гонги. Музика, яку виконували тільки на ударних інструментах,— це традиція, що збереглася до останнього часу. Цікавий взірєць такого роду ми бачили і слухали в Пекіні на святкуванні другої річниці Республіки. Перед самим закінченням демонстрації на площі Тянь-аньминь я почув незвичне звучання: з'явилася колона барабанщиків. Спочатку — барабани зовсім маленькі, немов іграшкові, які звучать сухо і різко. В наступних рядах — барабани все більших розмірів, звук їх сильніший і грубіший. Нарешті з'являються барабани, які не можна нести в руках — їх везуть на великих повозках. Барабани-гіганти відтворюють звуки, схожі на окремі гарматні постріли. І вся ця маса барабанщиків, що йде струнками загонами — не менше трьох тисяч чоловік, гримить, тріщить і дзвенить у якомусь химерному, складному і разом з тим по-своєму дуже організованому музикальному ритмі»².

Щоб мати повну уяву про організуюче значення ударних (ритмових) інструментів, наведемо цікавий приклад з книги Плеханова: «Тридцять три шеренги по 33 чоловіки в кожній підскакували і одразу ж опускались на землю... Тисяча голів немов становила одну голову, коли вони спочатку одночасно піднімались з торжествуючою енергією, а потім схилялися з жалісливим стогоном... Їх душа пере-

¹ Тур Хейердал, Путешествие на «Кон-Тики». — «Юность», 1955, № 5, стор. 69.

² «Литературная газета», 16. II 1952.

ходила в присутніх, які з палаючими очима, сповнені ентузіазму, стояли навкруги, потрясаючи кулаком піднятої вгору правої руки»¹.

Функція ударних музичних інструментів у житті найрізноманітніша: під них виконували і виконують танці, їх включають в інструментальні ансамблі та оркестри. У військовому побуті вони використовувалися як засіб зв'язку (відтворення різних сигналів, а також для чіткої організації солдатських мас в походах). Колись ударні інструменти були обов'язковим атрибутом культових обрядів.

На Україні тепер існують такі основні ударні музичні інструменти: с а м о з в у ч а щ і (різноманітні дзвіночки, підкови і тарілки) та м е м б р а н н і (бубон, барабан, тулумбас, або литаври); деякі з них, наприклад, бубон і барабан, поєднують в собі якості мембранних і самозвучащих (мішаний тип ударних інструментів, в яких основним джерелом звуку є мембрана, але до обруча підвішені дзвіночки чи металеві тарілочки); ш у м о в і — деркач, або тріщитка, тріскотіння яких нагадує звук птаха деркача, торохкало, або калатало, та різноманітні брязкальця. До цієї групи слід віднести також бляшану затулу, якою затуляють селянську піч, та рубель і качалку, що були колись приладдями для вигладжування білизни.

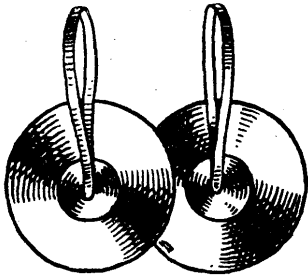
Серед цих ударних інструментів тепер в музичному побуті українського народу широко використовуються в основному бубон, барабан, литаври і тарілки. Вони й будуть розглянуті детально. Про решту ударних інструментів, які тепер вважаються дитячими іграшками, скажемо побіжно.

ТАРІЛКИ

Історична довідка. Як свідчать літературні джерела, тарілки з давніх-давен були в Китаї, Японії, Бірмі, Єгипті та інших східних країнах. Використовувались вони і в побуті стародавніх греків, які вважали, що дзвоном тарілок під час похоронної тризни можна відігнати злих духів. Але до останнього часу тарілки вважаються за походженням турецькими. В зв'язку з цим в музичних творах вони часто використовуються для відтворення так званої яничарської музики. Загалом тарілки — це колористичний інструмент, відомий в музичному побуті багатьох народів, зокрема стародавніх слов'ян.

У вітчизняній літературі про тарілки говориться дуже мало. Тим часом серед зображених на вежах Софійського собору (перша

¹ Г. В. Плеханов, Искусство и литература, М., 1948, стор. 115.



Тарілки.

половина XI сторіччя) музикантів-скоморохів один з них грає на тарілках, причому вони мають таку ж форму, як і сучасні, відомі під назвою турецьких: дископодібні, з чашечкою посередині і з отворами, через які протягують ремінці для тримання. Згаданий скоморох з тарілками, як і виконавець на сопелі, танцює. Традиційна участь у танці виконавців на ударних інструментах збереглася на Україні до наших днів: ще й тепер бубніст із троїстої музики іноді йде в танець, вносячи в його зміст елементи гумору.

Очевидно, в той далекий час тарілки були широко розповсюджені у слов'янських народів, коли виконавця на них відобразив на фресках невідомий нам художник — він узагальнив типове в тодішній інструментальній ансамблевій практиці наших предків. Все це дає нам підставу говорити, що тарілки в Київській Русі були вже давно відомі, мали стабільну форму і використовувалися в інструментальних ансамблях. Зображення виконавця на тарілках бачимо також на мініатюрі в Київському псалтирі 1397 р.: серед танцюючих перед царем Саулом є два музиканти, один з яких грає на тарілках. Це свідчить, що тарілки і пізніше використовували в музичній практиці.

Проте зарисовки інструментальних ансамблів пізніших сторіч дають підставу думати, що тоді тарілки не використовувалися у цих колективах. Їх не видно на мініатюрах з годуновського Псалтиря кінця XVI ст., з «Книги глаголемой Казьмы Индикоплова», із рукописів XVI ст. в головному архіві Міністерства закордонних справ, як і на малюнку з «Букваря» Каріона Істоміна XVII ст.

Виключення на деякий час тарілок з ужитку пояснюється багатьма причинами. З них висвітливо лише дві. Перша — це жорстоке переслідування церквою мистецтва скоморохів. Як відомо, церква оголосила мистецтво скоморохів «бесовскими играми» і спеціальним наказом забороняла їм з'являтися перед народом. З особливим презирством служителі культу ставились до ударних інструментів, зокрема тарілок. І на це були свої причини. В X ст. на Русі було прийнято християнство за візантійсько-грецьким обрядом. Споруджувались церкви і собори (головні храми монастирів) з дзвіницями, де розташовували різні за розміром, висотою звука та тембром дзвони. Духовенство вважало звук скомороших тарілок святотатством щодо «благолепного» звуку церковних дзвонів.

Іншою причиною слід вважати пізніше застосування скоморохами в своїх інструментальних ансамблях бубна, на обідку якого на-

вішувались різні брязкальця, маленькі тарілочки або дзвіночки. Комбінований ударний інструмент, який зберігся в музичному побуті слов'янських народів до нашого часу, успішно замінив тарілки. І це також цілком закономірно. Адже на бубні, який об'єднав у собі два інструменти, грав один виконавець. Таким чином, художньо-виражальні та технічні можливості бубна розширились, а кількість виконавців зменшилась: і вигідно, і зручно.

Витиснуті з інструментальних ансамблів скоморохів і народного музичного побуту тарілки знайшли притулок у військових духових оркестрах, зокрема у полковій музиці Війська Запорізького. В наш час тарілки входять до складу всіх військових оркестрів.

Десь у ХІХ ст. військові духові оркестри прищепились в музичному побуті багатьох народів, зокрема українського. В народних духових оркестрах тарілки об'єднали з барабаном: одну тарілку прикріпили до барабана, а другу барабанщик тримає в лівій руці (в правій руці колотушка) і б'є нею по прикріпленій тарілці. Так тарілки разом з військовими оркестрами повернулися в музичний побут народу. Після першої світової війни з мідних гільз артилерійських набоїв по селах почали виготовляти тарілки кустарним способом. Їх подекуди можна знайти й тепер.

Отже, тарілки успішно продовжують існувати. Їх використовують у симфонічних, військових та народних духових оркестрах. Знайдуть вони застосування також в ансамблях та оркестрах українських народних інструментів.

Опис та характеристика. Тарілка — мідний круг з чашовидною опуклістю посередині. В центрі цієї опуклості залишають круглий отвір для ремінця, за який і тримають.

На тарілках грають різними способами. Найбільш розповсюджений — це швидкий, ковзкий і наскісний удар тарілки об тарілку, після чого їх, перевертаючи площиною догори, розводять в боки (коли потрібно, щоб тарілки довго звучали). Тушать звучання тарілок, прикладаючи їх до корпусу виконавця. Іноді по тарілці, яку тримають за ремінець в лівій руці, легенько і швидко б'ють м'якою колотушкою від барабана, утворюючи своєрідне тремоло. Так грають на тарілках в симфонічних та великих духових (особливо військових) оркестрах.

В народних духових оркестрах, як уже відзначалось, одну з тарілок прикріплюють спеціальним гвинтом до барабана, в неї б'ють другою тарілкою, яку барабанщик тримає в лівій руці. Часто барабанщик для різноманітності в певних кульмінаційних моментах твору б'є по тарілці також колотушкою від барабана. Використовуючи барабан з тарілками, народні музиканти створили своєрід-

ний, неповторний прийом гри на цьому інструменті, суть якої буде показано далі.

В народних інструментальних ансамблях типу троїстої музики на тарілці, прикрученій до барабана, вибивають не другою тарілкою, а коротеньким металевим прутиком, відтворюючи трохи різкий, але добре чутний звук.

В народній музичній практиці на ударних інструментах іноді дуже вдало імітують ті чи інші явища, що відображають трудове життя нашого народу. Так, одна з танцювальних фігур танцю «Лісоруби», в якій зображується момент зрізування дерева електропилкою, супроводжується цікавим музичним епізодом: під час загального звучання мелодії цимбаліст ручкою молоточка, яким б'є по струнах, водить по басовій, обкрученій мідним дротом, струні — утворюється пронизливий звук, що в поєднанні з тремоло на мідній тарілці барабана нагадує електропиляння. Цей епізод залишає у слухачів хороше враження, бо вкраплюється в танець з високо розвиненим почуттям міри. Недарма Добролюбов писав, що «в музиці часто подобаються нам дикі акорди, які відхиляються від правил музикальної гармонії, але вдало виражають якийсь дійсно існуючий дисонанс в природі; тим часом нам ріже вухо, а зовсім не справляє приємного враження випадково зроблена помилка, коли артист візьме одну ноту замість іншої»¹.

Вибивання металевим прутиком на пригвинченій до барабана тарілці практикується в основному в західних областях України.

БУБОН

Історична довідка. Бубни — загальна назва староруських мембранних ударних інструментів. Виникли вони ще в той час, коли головним способом добування їжі для людини було мисливство. М'ясо убитих звірів і тварин було їжею, а шкіра — одягом. Обробляючи шкіру, первісні мисливці натягували її на спеціальні пристосування або на звичайний пень дерева. Можливо й випадково трапилось так, що людина натягнула шкіру на дуплисте дерево. Доторкнувшись до сухої шкіри рукою, вона почула виразний протяжний звук, який істотно відрізнявся від короткого і сухого звуку, утворюваного ударами палиці в дуплисте дерево. Ця якісна різниця в звучанні була зафіксована. Зважаючи на велике значення ударних інструментів у житті первісних людей, натягнена на дуплисте дерево суха шкіра стала прототипом мембранних ударних інструментів. Воно й зрозу-

¹ Н. А. Добролюбов, Избранные философские произведения, М., 1948, стор. 124.

міло: адже легкий обідок з дерева, обтягнений сухою шкірою, куди зручніший для користування, ніж важка колода.

Перші відомості про бубни на Русі відносяться до XI ст., хоч вони вже давно були у слов'янських народів взагалі і східних слов'ян зокрема. В «Повести временных лет» під 1074 р. читаємо: «Рече единь от бесов... возьмете сопели, *бубны* (курсив наш.— А. Г.) и гусли и оударяйте, от ны Исакии спляшет...»¹ Йдеться про ті бубни, які були в ужитку не в скоморохів, як про це пише Фіндейзен, а в простого народу. Вони використовувалися в ансамблях, що складалися з духових інструментів — сопелів. Зовсім не збереглося ні опису, ні зарисовок стародавніх бубнів. Як вважає Фіндейзен, можливо, бубни скоморохів мали вже структуру і форму сучасних інструментів. Проте ця думка вченого викликає заперечення. Адже на фресках Софійського собору невідомий художник не зобразив бубніста. Там зафіксовано лише виконавця на тарілках. Цей ансамбль, як видно на картині, виконує музику до танців; у складі його бубон був необхідним (кілька скоморохів танцюють).

Скоморохи були лицедіями-професіоналами. Намагаючись привернути увагу до своїх видовищ не лише трудового народу, а й панівного класу, вони створювали інструментальні ансамблі в основному з струнних та духових інструментів. Ударні ж, різновидностей яких на той час було чимало, особливо у війську, використовували меншою мірою, а в ансамблях застосовувались лише бубни. Власне, бубни, як і інші різновиди ударних інструментів, широко застосовувались і розвивалися протягом століть у війську. За традицією вони входили також у полкову музику пізніших часів. Серед архівних матеріалів Запорізької Січі кінця XVII ст. зустрічається згадка про бубни, як необхідну приналежність війська. Ось вона: «...За присылку в Сечь провианта и клейнодов («знамен и бубен») (курсив наш.— А. Г.) 1698 года...»²

Найширше побутували бубни серед трудового люду. Бубон був невід'ємною складовою частиною народних інструментальних ансамблів, які виконували в основному музику до танців. Це знайшло відображення в народних піснях і старовинних колядках:

Для козуні в бубни, бубни,
Для сірої в скрипки грають,
Ще й у дзвони дзвонять³.

¹ Цит. за кн. М. Фіндейзен, Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 2, М.—Л., 1928, стор. 223.

² «Киевская старина», т. XV, К., 1886, стор. 525.

³ Фонди Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського (далі скорочено — ІМФЕ), ф. 6-4, од. зб. 179, № 17.

«Коза» — це одне з найпоширеніших народних видовищ, яке виконували народні лицедії під Новий рік. Складовою частиною видовища були танці в супроводі інструментального ансамблю, до складу якого входив і бубон. Бубни український народ використовував під час сімейних свят і під час походів:

Ой на дворі бубни грають
Та до сіней закликають,
А з сіней та до хати,
Де молодій сидати.

Або:

Уже славні товариші запорожці
На кониках вигравають,
Шабельками блискають,
У бубни вдаряють¹.

Бубни у війську широко використовувались ще в древній Русі. Фіндейзен наводить записи Троїцького літопису від 1216 р.: «Бяше бо у князя Юрья стягов 13, а трубов и бубнов 60 молвахуть бо и про Ярослава стягов у него 17, а трубов и бубнов 40».

Згадуються бубни як приналежність війська до XV ст. В літературі про Запорізьке Військо частіше згадуються вже тулумбаси, або литаври. Звичайно, поряд з тулумбасами використовувались і бубни.

В наш час цей інструмент носить в народі подвійну назву: бубон, або решітко.

Опис та характеристика. Це круглий, тонкий дерев'яний обруч (обичайка), діаметр якого іноді досягає 50 сантиметрів. На ньому натягнута шкіра. Знизу обичайка навхрест перетягнена жильними струнами або просто дротинами, на які навішують дзвіночки. В спеціальні прорізи вмонтовуються по два металеві брязкальця, які формою нагадують мініатюрні тарілочки від барабана. Чим більше їх вмонтовано, тим краще. Бувають бубни і без брязкалец. Б'ють у шкіру бубна невеличкою дерев'яною колотушкою. Брязкальця дзвенять і від ударів долонею по обичайці. В міру потреби виконавець використовує звук шкіри бубна та брязкалец одночасно. Основне завдання бубна в інструментальному ансамблі — утримувати темп і надавати відповідного колориту його звучанню. Використовується бубон переважно при виконанні танцювальної музики та похідних маршів.

¹ Цит. за рефератом Г. Хоткевича «Украинские народные музыкальные инструменты» (рукопис).

Серед бубністів зустрічаємо чудових імпровізаторів, як Павло Дубровенко — артист оркестру українських народних інструментів Державного українського народного хору. Талановитий народний виконавець на бубні не тільки відбиває ритм мелодії, а й прикрашає її виклад то несподіваним, але доречним, акцентом, то дзвіночками бубна, то ударом ліктя, то проведенням великого пальця по натягнутій шкірі. Все тут настільки природно, оригінально, свіжо, що бубніст, як це не дивно, завжди є центром уваги слухачів. Це ще один доказ того, що нема другорядних інструментів, а бувають другорядні виконавці.

ЛИТАВРИ, АБО ТУЛУМБАС

Історична довідка. Свого часу тулумбас був невід'ємною частиною воєнного побуту козаків Запорізької Січі. Ним скликали раду козаків чи старшин, повідомляли про загрозу ворожого нападу, навіть передавали накази по кошу чи полку під час бою. Вирушаючи в похід, зв'язкові полкові брали з собою литаври, прив'язуючи їх до сидла. В статті «Запорозькі вибори і порядки половини XVIII століття» говориться, що «заради найбільшого зібрання козаків, довбиш (так називали литавристів у Запорізькій Січі.— А. Г.), або литаврщик, бив на литаврах, до чого ще багато з'їхалось, так що багатьом не токмо що чути, але й бачити можна було». Далі в тій же статті написано: «Взяв із церкви литаври (котрі тому покладені були, щоб своєвольники, б'ючи, тривоги не вчинили), замість палок киями били збір»¹. Все це свідчить про те велике значення литавр, яке вони мали в житті Війська Запорізького.

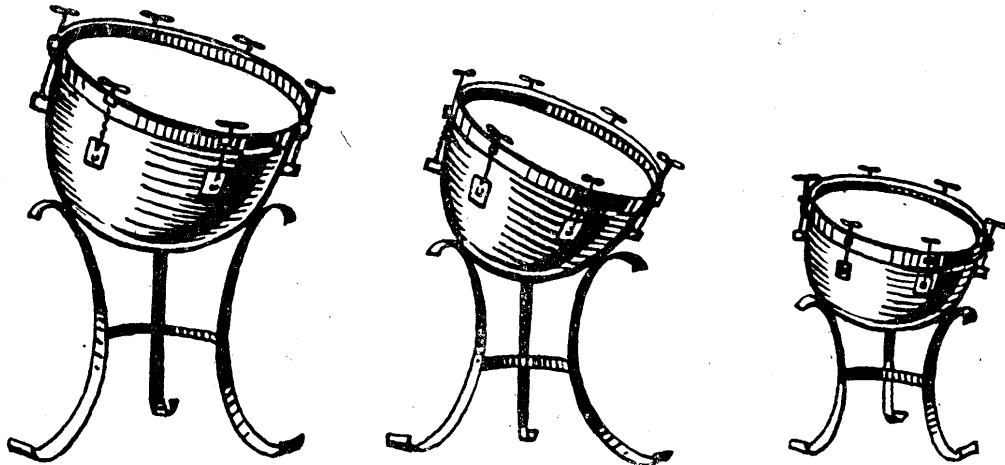
Тулумбаси були різних розмірів. У найбільші з них били одночасно вісім чоловік. Їх називали ще набатом і тримали лише в Запорізькій Січі. Є свідчення, що гучні, як гарматні постріли, поодинокі звуки набату разом з гулом тулумбасів та пронизливою тріскотною бубнів сіяли паніку у ворожому війську. Це ще одна з причин широкого побутування ударних інструментів у війську.

В народі цей інструмент значного поширення не набув і в сучасній виконавській практиці народних інструментальних ансамблів та оркестрів не використовується.

Опис та характеристика. Тулумбаси — це мідна чаша (казан),

¹ «Киевская старина», 1883, май, стор. 133.

обтягнута з відкритого боку шкірою. Натягується шкіра (а при потребі й регулюється) системою гвинтів. Добувають звук ударами по шкірі колотушкою.



Литаври (тулумбаси).

Стабільних розмірів тулумбаси (литаври) не мають. Прийнято розрізняти три групи їх: великі, середні та малі. На них можна, натягуючи шкіру гвинтами, настроювати хроматичний звукоряд у межах квінти (приклад 1).



Тепер тулумбаси використовуються в основному в симфонічних та великих духових оркестрах. Грають на них обтягнутими повстю колотушками, при потребі відтворюють сильні поодинокі удари, або ж виразне і сильне тремоло (часті й швидкі удари обома колотушками, якими можна відтворити силу звука від піаніссімо до фортіссімо). Цей оркестровий прийом у відповідному контексті музичного розвитку завжди справляє на слухачів сильне і глибоке враження. Незважаючи на те, що тулумбаси тепер не зустрічаються в музичному побуті українського народу, використання їх в оркестрах українських народних інструментів конче потрібне.

БАРАБАН

Історична довідка. Барабан як різновид мембранних ударних інструментів з'явився десь у другій половині XVI ст. Як і литаври, він спочатку був суто військовим інструментом. У Війську Запорізькому застосовувався не лише як засіб зв'язку, а й при виконанні окремих бойових завдань. В тогочасному документі є така згадка: «Пошли 3-го часа з полночи и увойшовши больш 20 верст, стали на ночлег при очерету, а на всех становиськах заказано имети огонь, трубки курить, и бить в барабани, але з якою могли тихостію и молчанием, так себе содержали, не разбираючись и сами, и коней от себе никуда не пускаючи»¹. Відомий переказ, що Богдан Хмельницький в боях з ворожим військом застосовував так звані вітряні барабани, звук яких видобувався барабанными колотушками, що приводились в рух силою вітру. Гучний шум численних барабанів нагонив на ворога страх.

З часом барабан увійшов до складу військових духових оркестрів, де й зберігся до наших днів. Не раніше XIX ст. відставні полкові музиканти, серед яких були музично обдаровані селяни, перенесли його в музичний побут села. Тепер барабан використовується в народних інструментальних ансамблях та духових оркестрах, причому до складу ансамблів типу троїстої музики барабан входить переважно в західних областях України.

На барабані, як правило, супроводжують танцювальну музику та похідні марші. Цікаво, що за недовгий час побутування цього інструмента серед українського народу він дістав відображення в народних піснях.

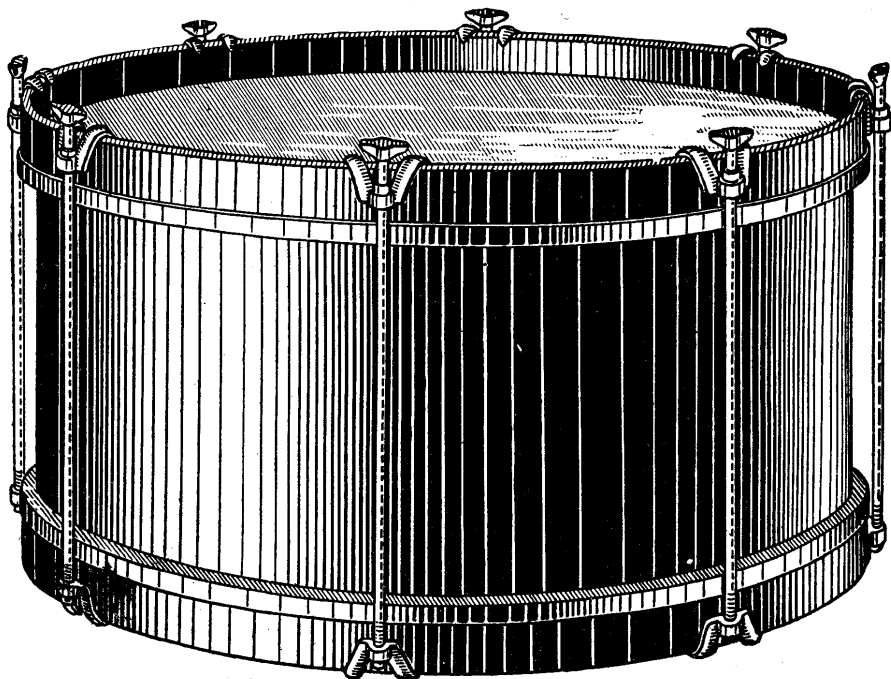
Ой грай, коли граєш,
Нехай теща танцює,
[В] барабани вибиває;
А дочка нехай танцює,
Коли щасливу долю чує².

Опис та характеристика. Побудова барабана така: на дерев'яний або бляшаний обруч діаметром до одного метра і шириною близько 30 сантиметрів з обох боків металевими обідками та спеціальними гвинтами натягнута шкіра. В обручі (стінці) прорізано отвір діаметром 5 сантиметрів для виходу повітря. Зверху барабана

¹ «Киевская старина», т. XXXIX, 1892, стор. 305.

² П. Чубинский, Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским Русским географическим обществом, т. V, СПб., 1874, стор. 1141.

наглухо закріплюється мідна тарілка, по якій барабанщик ударяє другою тарілкою. По шкірі б'ють дерев'яною колотушкою, круглий кінець якої обшитий товстим домотканим сукном або повстю, від чого звук стає м'якшим і гучнішим.



Барабан.

Іноді здібний барабанщик (вправний музикант, як його називають у народі) майстерно б'є колотушкою також по тарілках, чим надає звучанню оркестру чи ансамблю особливого колориту. В малих інструментальних ансамблях б'ють у верхню тарілку, як уже зазначалося, металевим прутиком.

«БУГАЙ»

Цей басовий інструмент належить до ударних мембранних. Але за оркестровою функцією (замінює басолу чи контрабас) його можна віднести до групи струнних басових інструментів. В народній музичній практиці використовується рідко. Зберігся в західних областях України, а також в Молдавії та Чехословаччині.

Відомостей про те, коли, як і де був створений цей оригінальний інструмент, у нас немає. Використовується лише в народних інструментальних ансамблях як бас. Ця обставина наводить на думку, що «бугай» був створений народними умільцями в пошуках заміни басолі простішим інструментом, доступним для кожної музично здіб-

ної людини. З цих причин, треба думати, «бугай» і прижився в музичному побуті народу.

Побудова «бугая» така: конусоподібне дерев'яне барильце завдовжки близько 50 сантиметрів, перехоплене в двох місцях обручами (залізними або дерев'яними). Вужче дно барильця діаметром 20-25 сантиметрів обтягнуте шкірою. Друге дно не набагато більше. Зі споду шкіри по діаметру барильця протягують товсту кишкову струну, яку часто подвоюють. В центрі натягнутої шкіри закріплюють пучок волосу з конячого хвоста. Чим довший волос, тим зручніше виконавцеві грати.

Один із виконавців тримає барильце, а другий посмикує вологими (змоченими квасом) пальцями обох рук за пучок волосу. Утворюється звук, що нагадує ревіння бугая (звідси й назва інструмента). Здібний музикант досягає подібності звуків субдомінанти, домінанти і тоніки того ладу, в якому виконується твір.

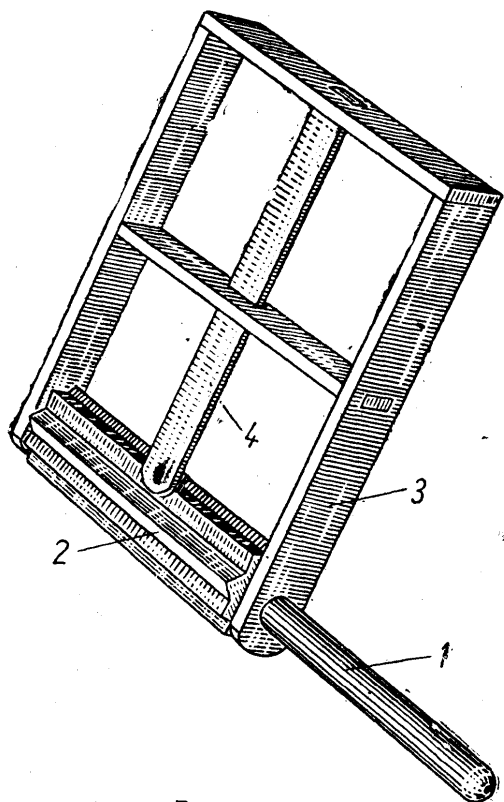
Ритмічні вартості, що достатньою мірою виразно звучать на цьому інструменті, є чвертки та вісімки. Звучання їх коротке, але сила звуку достатня не тільки для інструментального ансамблю, а навіть для цілого оркестру. Наприклад, під час виконання одного з народних танців оркестром українських народних інструментів у Мельниці-Подільській, Тернопільської області, звук цього інструмента, що дублював, щоправда, не досить чітко, партію басолі, покривав весь склад оркестру.

Роль «бугая» в ансамблі чи оркестрі другорядна. Самостійного значення він не має, бо на ньому не можна виконати навіть найпростішої мелодії. Його можна використовувати лише епізодично.

ІНШІ УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ

Деркач. Цей шумовий інструмент існує на Україні з незапам'ятних часів і передається від покоління до покоління. Його частенько застосовують в сільських шумових оркестрах. Тепер вважається дитячою іграшкою.

Деркач роблять так: беруть шматок круглого дерева твердої породи діаметром від 5 до 7 і довжиною до 25 сантиметрів, у верхній його частині роблять коротеньку вісь діаметром 2 і довжиною до 3-х сантиметрів. На нижньому кінці цієї колодочки вирізують таку ж вісь, як і в верхній її частині, але довжиною до 12 сантиметрів. Вона служить одночасно й ручкою. На незайманій частині кругляка роблять 10—12 подовжніх пазів. Виготовляють дві тонкі дощечки такої ширини, яка співпадає з основною шириною кругляка, і довжиною до 25 сантиметрів. У дощечках прорізують



Деркач.

1 — ручка, 2 — трибки, 3 — рама,
4 — пластинка.

два отвори, в які мають ввійти обидві осі кругляка. Дощечки закріплюють двома додатковими поперечними дощечками. Одну з них закріплюють зверху, а другу посередині дощечок, надітих на осі кругляка. В спеціальні невеличкі прорізи посередині поперечних дощечок протягують гнучкий, виготовлений з твердої породи дерева, стрижень, загострений кінець якого упирається в денце одного з пазів, зроблених на круглому шматку дерева. Оце й буде готовий деркач. Якщо взяти за ручку і покрутити навколо кругляка скріплені дощечки з стрижнем, що стрибає з паза на паз, утворюється досить сильний тріскачий звук. На цьому простенькому інструменті здібні діти відтворюють різноманітні, часом досить складні ритми. Власне, відтворення на деркачі потрібних ритмів дає можливість цей простенький інструмент віднести до ударних.

Торохкало, або калатало, — це інструмент, яким колись користувалися нічні сторожі. Його використовували як ударний інструмент в ансамблях, коли не було бубніста або барабанщика.

Структура торохкала дуже проста. З одного шматка дерева виготовляється у формі праця основна його деталь — коротка дощечка з ручкою. На ній зверху прикріплюють рухому дощечку, трохи меншу за основну. Один кінець коротшої дощечки закріплюють біля ручки на спеціальних металевих петлях або спеціальним вирізом в ручці. Через ручку і кінець звуженої верхньої дощечки просвердлюють отвір, в який вставляють дерев'яний шворінь. На ньому верхня вузька дощечка або деталь у формі колотушки може рухатись (трохи підніматись і опускатись). Якщо це знаряддя, що носить назву торохкала, взяти в руку і рвучко помахувати, то утворюватимуться одноманітні голосні звуки. Їх в нічній тиші чути дуже далеко.

На торохкалі при потребі, як на барабані, можна відтворювати послідовні звуки під час виконання танців і похідних маршів.

Брязкальця — це навішані на м'який дріт чи жильну товсту струну металеві пластинки (мідні, латунні чи сталеві). Колись ро-

били їх навіть із срібла. Як повідомляє Г. Хоткевич, в Олександропільській могилі було знайдено деревце, на якому висіли срібні листочки. Якщо таке деревце чи просто навішані металеві пластинки потрусити, вони видають специфічний звук, що нагадує звук дзвіночків і тарілочок на бубні. Очевидно, застосування їх було підказане брязкальцями. Тепер цей інструмент зовсім вийшов з ужитку і має для нас лише пізнавальне значення.

Затула, рубель і качалка — це, власне, не музичні інструменти, а сільське знаряддя побутового вжитку, яке іноді використовується як ударні інструменти. Якщо провести качалкою по трибах рубля, то утворюється тріскучий звук, що нагадує звук деркача.

Використовували та, власне, і тепер використовують затулу, рубель і качалку під час виконання танцювальної музики «під язик». Робиться це так: одні наспівують без слів мелодію козачка, гопака чи польки (грають «під язик»), а інші в цей час б'ють ополоником (великою ложкою) в затулу, замінюючи бубон, та дерчать качалкою по рублю. Такий своєрідний ансамбль утворюють лише на третій день весілля (у понеділок) свахи, куми і найближчі родичі молодих, коли троїсту музику вже відпустили додому.

Підкова. Іноді в народних інструментальних ансамблях застосовують підвішену на жильній струні звичайну стальну підкову. Ударяючи по ній металевим прутиком, видобувають високий і дзвінкий звук, який надає звучанню ансамблю специфічного народного колориту. Чистий, мов кришталь, цей звук не можна змішати ні з яким іншим. Застосування підкови як колоритного інструмента в ансамблі — явище цілком закономірне і гідне наслідування в сучасних ансамблях та оркестрах українських народних інструментів. Не виключена можливість, що підкова була прообразом сучасного металевого трикутника, який успішно застосовується в симфонічних оркестрах.

ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ

Духові, як і ударні, інструменти за часом виникнення відносяться до найдавніших. Першими духовими інструментами були різні предмети з оточення, на яких можна було відтворити музичний звук: роги та порожнисті кістки тварин, раковини молюсків, трубки з очерету та інших рослин, з яких легко видаляється серцевина. Подібно до ударних, духові інструменти спочатку мали в житті людини прикладне значення: насамперед вони були засобом передачі сигналів на досить велику відстань у мисливців, пастухів, у війську.

До недавнього часу подібними засобами сигналізації користувались на залізничному транспорті.

Примітивні інструменти поступово удосконалювались. Першим кроком у цьому напрямі була свідомо зміна висоти звуку.

Коли ж ці пошуки розпочалися? В с. Молодове Кельменецького району на Буковині археологи виявили унікальну пам'ятку культури — костяну сопілку епохи палеоліту, тобто зроблену приблизно 20 тисяч років тому. Довжина цієї сопілки 21 сантиметр, внутрішній діаметр 12 міліметрів. На ній є штучний горизонтальний отвір діаметром 5 міліметрів та чотири вертикальні отвори, розмірами 5×2 , 6×3 , 2×2 , 4×2 міліметрів¹. Ці отвори, безперечно, зроблені людиною для зміни висоти звуку. Сопілки такої конструкції збереглись в багатьох народів світу до нашого часу.

Отож різноманітні роги та кістки тварин, як про це свідчать приклади, стали основою, на якій створено всі різновиди сучасних духових інструментів.

Виникнення найпростіших духових інструментів сягає в глибокі віки, віддалення яких навіть важко уявити. Але примітивні інструменти, наприклад, ріг із зрізаним вузьким кінцем, глиняні звучащі вироби тощо, знаходять ще й тепер.

В газеті «Вечірній Київ» повідомлялося, що на території Клепиковського району Рязанської області під час розкопок поселення первісних мисливців і рибалок серед 5 тисяч різноманітних предметів знайдено три флейти, зроблені з трубчастих кісток тварин. Ці флейти, що вже мають чотири отвори, як заявив музикознавець К. Вертков, «можна вважати зразком типу інструментів, що встановився нині»².

Коли ж створені ці флейти, на яких можна грати й тепер? Створені вони чотири з половиною тисячі років тому! Вже в той далекий час флейта мала досить широкий діапазон і осмислену точність інтонування інтервалів її звукоряду. Це вже справжній духовий інструмент, який використовувався в музичному житті наших далеких предків, задовольняючи їхні естетичні запити.

При розкопці Чорної могили біля Чернігова знайдено ріг тура, який водився на цій території ще в X ст. нашої ери. Як виявилось, це не просто ріг, а труба, на якій можна видобути лише один звук³. Такі найпростіші інструменти мисливці століттями ви-

¹ Див. О. П. Черниш, Палеолітична стоянка Молодове V, К., 1961, стор. 101—103, 124, 128.

² «Вечірній Київ», 7. VII 1965 р.

³ Див. М. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 2, стор. 205.

користували для зв'язку. Цікаво, що назва сучасного духового інструмента — валторни у перекладі з німецької мови на українську означає ніщо інше як «лісовий ріг», тобто інструмент, створений на базі мисливського рога. Взагалі слід відзначити, що натуральні роги з тварин, а також виготовлені з металу тисячоліттями існували поруч з удосконаленими однотипними інструментами, бо вони, як і колись, були потрібні в трудовому житті людини.

Коли ці мисливські роги почали задовольняти естетичні потреби людини — важко сказати. Очевидно, тоді, коли з них стало можливим видобути ряд звуків, затуляючи рукою нижню частину, або, і це основне, за допомогою відповідних вертикальних вирізів — отворів на тілі рога. З того часу роги переходять на службу мистецтва, стають справжніми музичними інструментами.

Тож не дивно, що ріг, маючи готовий розтруб, який формував музичний звук і надавав йому відповідної сили, став основою для створення вже інших за характером звука духових інструментів. Так, пристосувавши до рога трость (одинарну чи подвійну), докорінно змінювали тембр його звука. В музичному побуті російського народу до останнього часу зберігся духовий інструмент — ріг з подвійними пищиками-тростями, який носить назву жалійки. Розтруб цього інструмента роблять із рога великої худоби.

На Україні, в Карпатах, ще й тепер широко побутує довгий конусовидний інструмент — виготовлений з дерева ріг, який носить назву трембіти. На ній, як на жалійці, звук видобувають за допомогою пищиків (подвійної трості) або мундштука.

Трембіту, жалійку та інші схожі з ними інструменти виготовляють з дерева. Як відомо, матеріал певним чином впливає на тембр звуку. Змінюється звук також від форми і величини інструмента. Дерево дозволило народному майстру виготовляти духові музичні інструменти будь-якої форми і розмірів (від коротенької і тоненької теленки до кількадеметрової трембіти), з різними тембрами.

На Русі серед духових інструментів були відомі ріг, сопелі, схожі на ріг, але більших розмірів (вони зображені на фресках Софійського собору), різноманітні дудки, що мали різні назви — піпела, пищаль, труба тощо. Нагадаємо, що простенькі інструменти ще й тепер гончарі роблять у вигляді дитячих іграшок-свистунців.

Усі різновиди духових інструментів, які тепер побутують серед народу, за способом звукодобування можна поділити на три основні групи: а м б у ш ю р н і (ріг, трембіта, труба), с в и с т я ч і ¹

¹ А м б у ш ю р — спосіб складання і напруження губів виконавця на духових інструментах для вдуння струму повітря в мундштук; с в и с т я ч і інструменти (напр., флейта) ще називають лабіальними.

(різноманітні свистки, сопілки, включаючи зубівку та флюяру) і я з и ч к о в і (волінка, дримба, сурма, луска́, деякі різновиди трембіти і рога, а також російський народний інструмент баян).

До групи амбушюрних належать інструменти, звук у яких утворюється вібрацією губів. У стародавніх амбушюрних інструментах, наприклад рогах, відрізали гострий кінець так, щоб, прикладаючи до нього губи, з силою вдувати повітря. Губи, перебуваючи в отворі рога, коливалися і утворювали музичний звук. Його тембр залежав від товщини, довжини, форми рога.

В народній пісні про цей інструмент говориться:

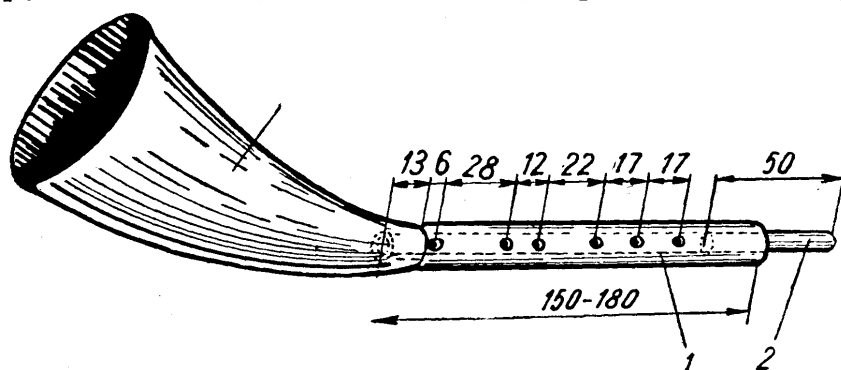
Возьму вола за рога
Та й поведу на поріг,
Зоб'ю йому правий ріг,
А в рожок трубити,
А батіжком погоняти.

В наш час виготовляються спеціальні пристрої — мундштуки, тобто наконечники на деяких духових інструментах. Для вдуння повітря мундштук кларнета беруть в рот, а мундштук труби прикладають до губів. На свистячих інструментах звук утворюється вдунням повітря через отвір в корпусі (флейта) або через свисток (сопілка).

Язичковими називаються музичні інструменти, в яких звук утворюється від коливання язичка (трості). Виконавець бере язичок (трость) губами і вдугає повітря. Коливаючись від струму повітря, язичок то відкриває, то закриває отвір. Ці періодичні коливання передаються тому стовпу повітря, що завжди є в трубці, і примушують його звучати.

РІГ

Ріг — найпростіший і найдавніший за часом виникнення духовий амбушюрний інструмент. Широка частина рога тварини служить розтрубом. Вузьку його частину зрізають так, щоб виступив



Різ.

1 — дерев'яна цівка, 2 — пищик.

невеличкий отвір, через який можна вдувати повітря і цим способом видобувати звук. Для багатих власників інструменти оздоблювали сріблом і золотом. Два таких інструменти з рогів тура знайдено в Чорній могилі біля Чернігова. Спеціалісти визначали, що ці роги відносяться до X ст.

В наш час подібними інструментами користуються вівчарі та робітники залізниці. Вівчарський ріг виготовляється, як трембіта, з дерева, але завдовжки близько метра, а формою — як справжній ріг. Служить він лише для передачі сигналів. Ріг (точніше — ріжок), який використовується на залізничному транспорті, виготовляється з легкого металу. Він значно коротший за вівчарський, а звук його дуже різкий і гучний. Воно й зрозуміло: адже машиніст, що веде паровоз, у великому і сильному шумі машини мусить добре чути сигнали.

Як музичний інструмент ріг на Україні тепер зустрічається дуже рідко.

ТРЕМБІТА

Трембіта — старовинний український народний інструмент. Власне, це набагато збільшений пастуший ріг з дерева — майже єдиний амбушюрний інструмент, який зберігся і не втратив свого значення в музичному побуті на заході України. На трембіті повідомляють населення про незвичайні події. Наприклад, коли до двору наближається група колядників, трембітарі грають закличні мелодії. Спеціальні похоронні мелодії, якими повідомляють про смерть когось із гірських мешканців, звучать сумовито, надривно. На трембіті виконують також надзвичайно колоритні вівчарські награвання.

Виготовляється трембіта з дерева. Прямий стовбур потрібної довжини обтисують, надаючи форми майбутнього інструмента, потім розколюють на рівні половини, щоб вибрати серцевину, тонкі стінки склеюють і обгортають березовою корою. Частина трембіти довжиною 2—2,5 метра має діаметр близько трьох сантиметрів, а кінець (приблизно пів-



Трембіта.

метра) коносуподібно розширюється, утворюючи розтруб. У вузький кінець вставляють роговий чи мідний мундштук, іноді трость (пищик). Звук трембіти густий і надзвичайно сильний. Оскільки на трембіті немає пристроїв для зміни висоти звуку, як, наприклад, на флейті чи сопілці, то цієї зміни досягають, певним чином складаючи губи і з силою вдуваючи повітря.

Зрідка трапляються трембіти з одним чи двома отворами, з допомогою яких можна змінювати висоту звуку. Проте вони не багато збільшують можливість виконання на цьому інструменті більш-менш складних мелодій.

Діапазон трембіти охоплює три октави натурального звукоряду, причому одинадцятий обертон¹ звучить завищено, а тринадцятий — занижено. Трембіти не мають стабільної висоти звукоряду. Тут усе залежить від розмірів інструмента. Обсяг натурального звукоряду трембіти показано на нотному прикладі 2.



Мелодії на трембіті грають в основному у верхньому регістрі. Використання трембіти в оркестрі українських народних інструментів як епізодичного інструмента дуже бажане.

ТРУБА (ЛІГАВА)

Труба — вид трембіти, яка побутує на Волинському Поліссі. Відрізняється вона від трембіти тим, що значно коротша. Трапляються труби трохи довші метра. Зовні труба дещо нагадує ріг, але значно ширша, особливо у верхній частині. Звук труби, сильний і трохи гугнявий, видобувають, вдуваючи повітря через дерев'яний мундштук. Використовується, як ріг і трембіта, в основному для передачі сигналів.

Труби разом з іншими духовими та ударними інструментами входили до складу козацької полкової музики. В документі під назвою «Реєстр заслуги музики войскової року 1711 октоврия» повідомляється про виплату грошей «Семенови слипому трубачови — 50 золотых, Лукьянови трубачови — 15 коп, Данылову сынови сли-

¹ Звуки, які виникають в результаті коливання основного звуку (найнижчого), називають обертонами. Вони впливають на формування тембру (забарвлення) інструмента.

тому — 10 коп, а всей музыци войсковою окром грошевой платы постав сукна дарму всем шести человекам через рок давати»¹.

Труби для військових духових оркестрів виготовляли не тільки дерев'яні, а й металеві, переважно мідні. Використовувались труби разом з ударними інструментами в війську як сигнали в походах і боях, під час зустрічі послів, гостей, перед відкриттям ради тощо.

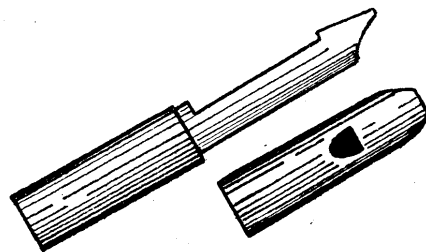
Кожна труба мала певне призначення: сповіщати про сідлання коня, посадку вершника, вихід у похід тощо. Очевидно, була розроблена певна сигналізація, яку в потрібний час трубачі виконували. Ця традиція збереглася в кінних військових частинах до нашого часу. Сигналіст, який завжди знаходиться поруч з командиром, всі накази його передає, граючи на горні (так тепер називають мідну трубу) умовні сигнали.

Щойно описана труба тепер не має істотного значення в музичному житті українського народу. Її замінили досконалі духові інструменти — корнети, сучасні труби, тромбони та ін.

СОПІЛКА

Історична довідка. Прототипом сучасної сопілки були різноманітні духові інструменти, які колись називали дудками, ріжками, піпелями, сопелями тощо. Остання назва найбільш схожа з назвою сучасної сопілки, але вони далеко не тотожні.

Всі названі різновиди духових інструментів відрізняються один від одного як розмірами, так і способами звукодобування. На сопілці звук утворюється за допомогою свистка. Очевидно, раніше від сопілки людина створила свистковий механізм, принцип дії якого вона могла помітити в природі і серед оточуючих її предметів. Найпростішим видом свистка могла бути порожня шкара-лупа горіха з отвором, проточеним шкідником. Якщо в такий горіх сильно подути, почуємо свист. На основі цього спостереження людина почала сама виготовляти свистки з вербової чи липової кори. Роблять їх так: молоду вербову гілку зрізують навкіс. На верхньому боці гілки, приблизно на рівні нижнього краю зрізу, на корі вирізують невеличкий еліпсоподібний отвір. Нижче цього отвору на 5—6 сантиметрів гострим ножом зрізують кору навколо гілки. Після цього легенько, щоб не пошкодити кору, її оббивають шматочком м'якого дерева або ж довго і міцно крутять



Свисток.

¹ «Киевская старина», т. XXXIX, К., стор. 296.

між долонями відрізаний прутик, аж поки кора не відстане від деревини. Потім кору легенько знімають і на оголеному прутіку майже до кінця зрізу кори видаляють деревину гілки, щоб між корою і нею, коли на прутик знову надіти кору, був певний простір для повітря, що утворює звукову хвилю. Верхній зріз дерева біля еліпсовидного отвору на корі також ледь-ледь стесують. Якщо на виготовлений стержень знову надіти кору і подути в утворений цим зрізом вузький отвір, то виникне один свистковий звук. Такий свисток можна вважати тим механізмом, який пізніше застосували в сопілці.

Проте наші далекі предки, використовуючи описаний вище свистковий механізм, спочатку почали виготовляти глиняні свистки, надаючи їм вигляду коней, птахів, баранців та інших тварин. Тепер ці глиняні вироби є просто дитячими іграшками, а в глибоку давнину вони були символами «охоронців роду».

Сопілка зустрічається в усіх народів світу, тільки по-різному оформляється і називається.

Згадку про сопілку знаходимо ще в писемних джерелах східних слов'ян XI ст.¹ На Україні вона стала національним інструментом. Йй, як і скрипці, належить велика роль в становленні й розвитку народної інструментальної музики. На Поділлі сопілку називають ще дудкою або дудочкою, а виконавця на ній — дудариком. Не слід змішувати назви «дуда» (волинка) і «дудка» (сопілка). Це зовсім різні інструменти.

Сопілка або дудка широко відображена в народних піснях, особливо коли йдеться про музику до танців. «На вулиці скрипка грає», часто співають, замінюючи слово «скрипка» словом «дудка» (сопілка):

На вулиці дудка грає,
Мене мати не пускає.
Ой, йой, йой!²

На сопілці не менш майстерно можна виконувати й протяжні мелодії та інструментальні награвання-імпровізації, про що також говориться в пісні:

Ой дівчата, голубочки,
Візьміть мене по грибочки;
Ви будете гриби брати,
А я буду в дудку грати³.

¹ Див. М. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 2, стор. 202, 203.

² Записав Ст. Лукашевич в Скалатському повіті. Фонди ІМФЕ, ф. 34-2. од. зб. 10, арк. 212.

³ Записано в с. Юрковщина. «Zbiór», VII, стор. 233, № 204.

В іншій пісні сопілка оспівується як улюблений інструмент, на якому висловлює свої почуття закоханий козак:

Риплять вози та бряжчать ярма,
Воли ремигають;
Попереду козаченько
В сопілочку грає.

А сопілка з барвіночка,
Оріхове денце.
Прийди, прийди, козаченьку,
Потіш моє серце¹.

Зрідка пісня зображує сопілкаря як нещасливу людину, в якої, крім сопілки, нічого немає. Дівчина горює з того, що бідний сопілкар має стати її чоловіком:

Нещаслива годинионька,
Нещасливий смутку,
Ой я піду за такого,
Що грає на дудку².

Маленька сопілочка й тепер, як і колись, залишається улюбленим інструментом українського народу.

На Україні зараз є чимало чудових виконавців-сопілкарів: артист Державного українського народного хору Є. М. Бобровников, учитель Кремгесівської середньої школи Н. Д. Матвеев, учасник оркестру українських народних інструментів Харківського клубу «Металіст» робітник П. Єпішев, В. Білявський з м. Шостки, В. Баруха з Миропілля та багато інших стали справжніми віртуозами. На кожному огляді художньої самодіяльності можна почути чудові виступи сопілкарів — дорослих і школярів. Сопілка входить до складу всіх професійних і самодіяльних ансамблів та оркестрів українських народних інструментів, де використовується як сольний і оркестровий інструмент. По всій Україні створюються ансамблі сопілкарів.

Репертуар, який можна виконувати на сопілці, дуже різноманітний. Так, у вертепному видовищі є мелодія під назвою «Дудочка», яка, слід думати, виконувалась на сопілці³. В цій мелодії, незважаю-

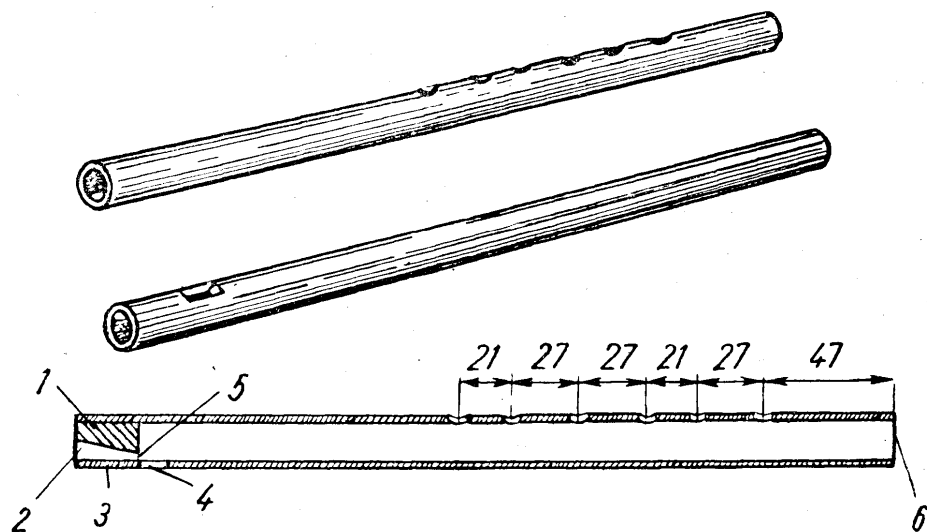
¹ Записав Б. Грінченко в с. Бердянка. Фонди ІМФЕ, ф. 1-К2, од. зб. 11—17, стор. 7.

² Записав К. Триловський на Львівщині. Фонди ІМФЕ, ф. 29-3, од. зб. 93, стор. 20.

³ Вертеп — старовинний ляльковий театр, зародження якого відносять до XVI ст.

чи на те, що її виконували й на скрипці, цілком збереглась типова фактура сопілки: мелодичний розвиток побудований на основі відтворення звуків окремих тризвуків, застосування широких інтервальних стрибків та дрібної ритміки. Загалом у її звучанні відчувається специфічний пасторальний характер. Недарма мелодія «Дудочки» у «Вертепі» пов'язана з появою на сцені пастухів.

Опис та характеристика. Сопілка на Україні має досить сталу форму. Як правило, роблять її з прямої бузинової чи калинової цівки, вибравши м'яку серцевину. Але можна зробити й з клена, берези, бука, горіха тощо.



Сопілка.

1 — деще, 2 — вхідний отвір, 3 — губник, 4 — голосник, 5 — вихідний отвір, 6 — глухий кінець.

Як підказує виконавська практика, тембр звука сопілки залежить не лише від внутрішнього діаметра трубки (що коротша сопілка — в певних межах, звичайно, — і більший діаметр, то густіший і сильніший її звук), а й від якості дерева (що твердіше воно, то різкіший звук).

Виготовляються сопілки також з витої фанери (не більш трьох витків фанери товщиною в один міліметр) вже названих порід дерева. Трубки майбутніх сопілок бажано полакувати або витримати в перевареній олії. Від цього сопілки міцніші і на їх звучання не впливають зміни температури, вода і сонце.

В один кінець описаної трубки вставляють «сердешник» з щільною в ньому для вдунання повітря. Напроти щілини по всій довжині роблять виріз на тілі дудки, починаючи від того місця, де кінчається «сердешник». Цей квадратний виріз з протилежного кінця

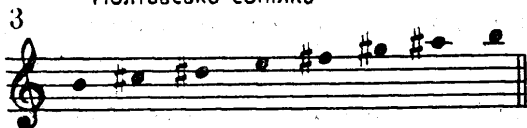
по відношенню до «сердешника» загострюється для розрізування повітря. Якщо в таку дудку подути, здобудемо звук певної висоти, який дещо нагадує звук звичайного свистка.

Основним і найскладнішим процесом роботи майстра є розташування голосових отворів. Ті, хто робив сопілки «на око», довільно клали на виготовлену дудочку з «сердешником» (свистком) по три середні пальці обох рук і на тих місцях вирізували або випікали розжареним залізним прутиком голосові отвори. Тому звукоряд октави такої сопілки мав довільну настройку. Рідко траплялося, щоб зроблена «на око» сопілка мала більш-менш точний мажорний чи мінорний звукоряд.

Досвідчені музичні майстри виготовляють сопілки переважно з мажорним звукорядом.

Нижче подаємо найбільш типові звукоряди¹ сопілок деяких областей України (приклад 3).

Полтавська сопілка



Гуцульська сопілка



Як характерну і важливу деталь у звучанні сопілки відзначимо, що, посилюючи вдунання повітря в неї (так зване передунання), легко відтворити на ній октаву того чи іншого звука та квінту через октаву.

Сопілка, як і ряд інших українських народних інструментів, зазнала значного удосконалення, і тепер маємо кілька нових різновидностей її, наприклад сопілка-зубівка, флояра та інші, а також нові типи сопілок. В цьому особливо відзначилися радянські майстри В. Зуляк та І. Скляр. Вони різними шляхами розв'язували одні й ті ж питання, а саме: усталення звукоряду сопілки й створення нових її типів.

В. Зуляк у своїх шуканнях дещо випередив І. Скляра, зокрема в створенні нових типів сопілок — тенорів. Уже в 1954 р. на Республіканському огляді художньої самодіяльності він демонстрував ансамбль сопілкарів Мельнице-Подільського Будинку культури Тернопільської області і мав великий успіх. Сопілки, виготовлені В. Зуляком, мали лише діатонічний звукоряд.

Іншим шляхом пішов І. Скляр. Перш ніж створювати нові типи сопілок, він вишукував можливість хроматизації діатонічного звуко-

¹ В цьому і наступних прикладах звукоряд усіх сопілок показаний так, як пишеться, — октавою нижче природного звучання.

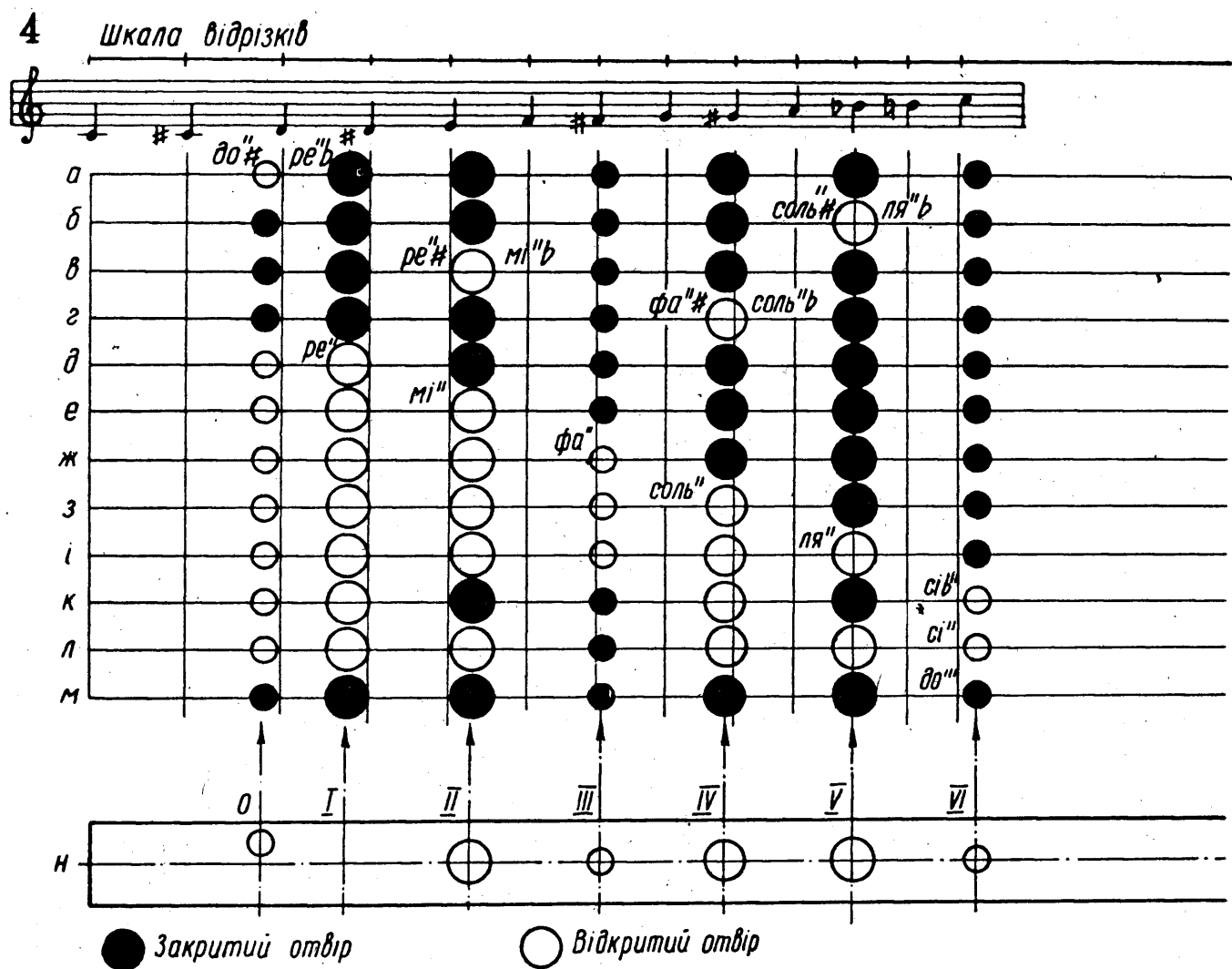
ряду і досяг цього за допомогою технічних прийомів гри на сопілці. Так, якщо перекрити голосовий отвір наполовину, звук понижується на півтона. Використавши цю властивість, Скляр значно удосконалив сопілку. Перекриваючи основні отвори клапанами з наполовину меншими отворами, він розширив кількість вживаних тональностей. Ці менші голосові отвори знаходяться на запасних целулоїдних обручках, що рухаються навколо дудки. Перекриваючи певні голосові отвори, ми утворюємо потрібні нам тональності.

Пізніше І. Скляр замінив целулоїдні обручки спеціальною системою клапанів, на яких вирізується отвір, наполовину менший, ніж на тілі сопілки. Ці клапани прикріплюються до сопілки еластичною шкірою, яка піднімає легенький клапан, відкриваючи тим самим основний отвір сопілки. Оскільки клапан піднімається не завжди однаково, це призводить до неточності інтонування. Тому І. Скляр зробив значно більші прорізи-отвори, і не круглі, а прямокутні. Це допомогло стабілізувати інтонування, а також скоротити відстані між отворами в басових сопілках, чим полегшилася техніка гри.

Якщо пучкою пальця прикрити весь клапан, то звучатиме основний тон на даному отворі сопілки. Коли ж пучкою пальця притиснути клапан у його верхній частині, то відкривається наполовину менший отвір, і звук буде на півтона нижчий. Ці клапани розташовані над тими отворами сопілки, з допомогою яких утворюються цілі тони, а саме: *ре*, *мі*, *соль*, *ля*, *сі*. Отже, їх усього п'ять. Система клапанів дає змогу без перестройки звукоряду сопілки грати в багатьох тональностях, а також забезпечує точність інтонування альтерованих звуків мелодії.

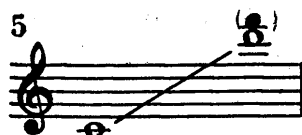
1963 року І. Скляр, враховуючи основні акустичні закони щодо утворення звуку на сопілці, особливості варіаційного інтонування (плюс і мінус) на незначні долі від стабільного звучання потрібного тону, а також закон так званого передування повітря, виготовив інструмент, на якому можна грати в будь-якій тональності без спеціальних пристосувань.

Весь «секрет» цього удосконалення зводиться до вибору величини і розташування отворів на тілі сопілки та комбінованої аплікатури, яка базується на так званій вилці. Найбільшими, якщо рахувати зверху (від свисткового механізму), є другий та п'ятий отвори, трохи меншими — третій та шостий, ще меншими — перший, четвертий та сьомий, який служить для утворення звуку *до-дієз*. Нижче подаємо зразок комбінованої аплікатури, за допомогою якої можна відтворити на сопілці хроматичний звукоряд в межах двох октав (приклад 4).



Удосконаленням сопілки значно розширюються її технічні можливості. На ній можна виконувати складні твори композиторів та народну інструментальну музику.

Діапазон сопілки — від до другої октави до *ре*, *мі* й навіть *фа* четвертої октави. Звукоряд — хроматичний (приклад 5).



Тембр сопілки досить густий у нижньому регістрі, прозорий у середньому і різкий у високому. На сопілці можна грати, надаючи мелодії чотирьох основних тембрових відтінків. Основним з них слід вважати тембр, подібний до флейтового, який вживається всіма без винятку сопілками. Цей відтінок поширюється на весь діапазон сопілки. Другий тембровий відтінок нагадує грудний голос меццо. В народі його називають грати «на бург» або «на хрипа».

Грають «на бурт» так: нижньою губою перекривають приблизно наполовину квадратний виріз на тілі сопілки. В результаті створюється враження, що сопілка звучить октавою нижче, «бурчить». Очевидно, від слова «бурчить» походить і термін грати «на бурт», або «на хрипа». Грати так можна тільки в межах першої октави. У вищому регістрі звук переходить на звичайний флейтовий. Отже, грати «на бурт» зручно лише протяжні пісенні мелодії неширокого діапазону.

Є тембровий відтінок, що являє собою середнє між грудним голосом меццо (грати «на бурт») та флейтовим. За основу береться принцип звукодобування тембрового відтінку флейти і додається звичайна вібрація, тобто змішуються два вже описані темброві відтінки. Прийом вібрації поширюється на весь діапазон сопілки і дає чудові художні результати: створює новий тембровий відтінок та згладжує неточності в інтонуванні інтерваліки мелодії.

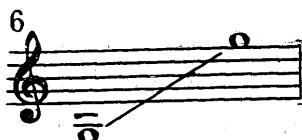
Нарешті, є ще одна темброва різновидність, яка здобувається за допомогою «фрулято» і поширюється на весь діапазон сопілки. Відтворюється цей відтінок так: під час гри на сопілці язик виконавця начебто відтворює звук «р» і тим самим відповідно впливає на повітряний струмінь, утворюючи додатковий до основного звука сопілки призвук «фрр». Звідси походить і термін «фрулято». Найзручніше на сопілці виконувати мелізми (мелодичні прикраси) — форшлаги, мордент, трелі та групетто, а також подвійне й потрійне стаккато. Нижче подаємо зразок п'єси для сопілки:





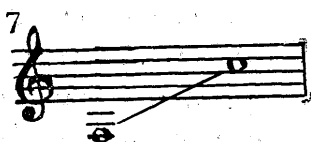
Враховуючи власний досвід, а також досвід В. Зуляка, І. Скляр створив нові типи сопілок, а саме: сопілку-альт, сопілку-тенор і сопілку-бас.

Сопілка-альт за структурою така сама, як і сопілка-прима, але дещо більших розмірів. Принципи гри на ній ті ж, що й на сопілці-примі. Діапазон — від *соль* першої октави до *соль* третьої октави. Звукоряд — хроматичний (приклад 6).



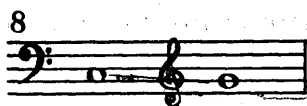
Використовується як сольний і як оркестровий інструмент.

Сопілка-тенор за структурою така ж, як і сопілка-прима, але розмірами значно більша. Принципи гри ті ж. Діапазон — від *фа* першої октави до *до* третьої октави. Звукоряд — хроматичний (приклад 7).



Використовується як сольний і як оркестровий інструмент.

Сопілка-бас побудована на основі сопілки-прими, але має дуже великий розмір. Принципи гри ті ж. Діапазон — від *до* малої октави до *соль* другої октави. Звукоряд — хроматичний (приклад 8).



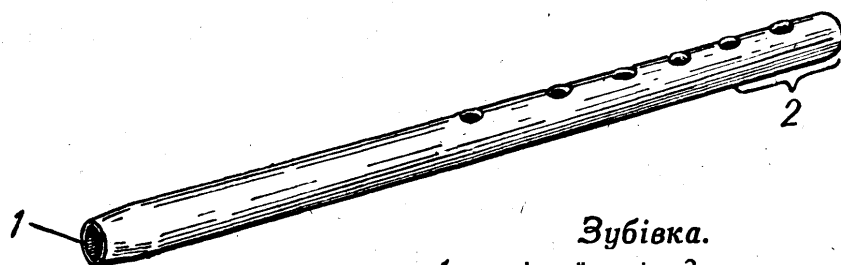
Використовується як оркестровий інструмент.

Різні типи сопілок дають змогу створювати досить великі однорідні ансамблі сопіларів, мова про які буде далі. Сім'я сопілок

посідає належне місце в оркестрі українських народних інструментів, утворюючи основу дерев'яної групи.

Крім сопілки, в народному музичному побуті існує ряд її різновидностей: зубівка (теленка), флюяра, півтораденцівка, двоценцівка та інші. Коротенько зупинимось на них.

Зубівка або теленка різниться від сопілки способом звукодобування, яке вимагає від виконавця відповідного тренування, бо в цьому процесі беруть участь не тільки губи, а й зуби. Очевидно, звідси походить і назва інструмента. Зубівка не має такого сердечника (чолика), який є в сопілці.



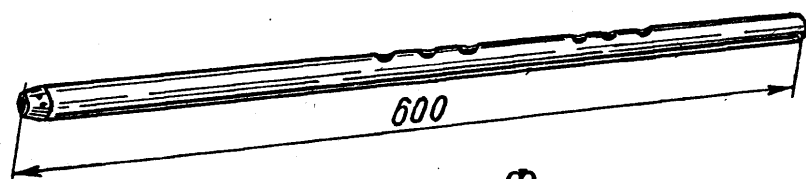
Зубівка.

1 — вхідний отвір, 2 — голосник.

Більш давнім видом зубівки була теленка. На відміну від зубівки вона не має отворів для пальців. Висота звука на ній змінюється передуванням та затулюванням нижнього отвору на чверть, третину і половину вказівним пальцем правої руки.

Зубівка — звичайна дерев'яна дудочка, на якій, як і на сопілці, вирізують чи випікають шість голосових отворів, а той кінець, у який мають дути, конусовидно зрізають. Якщо подути збоку на гострі зрізи кінця, що упирається в зуби, дудочка звучатиме. Зубівка, як і сопілка, використовується в інструментальних ансамблях та оркестрах. Технічно цей інструмент дуже рухливий. Він навіть має перевагу над сопілкою, бо на ньому більш чітко і точно фіксується інтерваліка мелодії. Але цей інструмент має лише один тембровий відтінок, що нагадує звук флейти. Незважаючи на темброву обмеженість у порівнянні з сопілкою, виконання пісенних мелодій на зубівці стійке щодо ладової чіткості. Інструмент дуже поширений в західних областях України.

Флюяра — це вид басової зубівки, в якій збережено її структуру і принципи звукодобування. Довжина — близько метра. Низький грудний звук флюяри дає можливість виконувати на ній в основному



Флюяра.

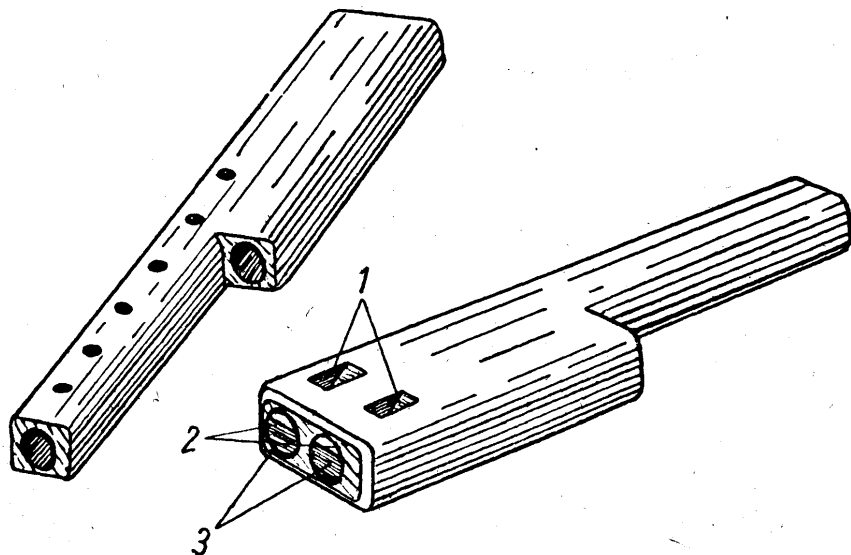
протяжні мелодії. Постійний басовий звук, який відтворюється в грудях виконавця, надає звучанню специфічного народного колориту. В інструментальних ансамблях не використовується. Поширена флюра в основному в побуті пастухів Гуцульщини.

ІНШІ ВИДИ СОПЛОК

Звичайну сопілку, про яку вже говорилося, гуцули ще називають **денцівкою** (чопик, за допомогою якого створюють свисток, вони називали денцем, звідки і походить назва інструмента). На основі денцівки народ створив півтора- та дводенцівку. Ці інструменти виготовляються з одного шматка дерева довжиною близько півметра, шириною 4 сантиметри і товщиною біля 2,5 сантиметра. Поздовж цього бруска просвердлюють два паралельні отвори. Довжина першого, на якому вирізують шість ігрових отворів для пальців, дорівнює довжині бруска дерева, на якому відтворюється один постійний звук,— близько 24-х сантиметрів. Важливо, щоб звук, який видобувається з другого отвору, був на квінту вищим.

Як і в сопілці, в отвори півтораденцівки вставляються денця-чопики, за допомогою яких утворюються свисткові механізми. Виконавець на півтораденцівці одночасно дує в два свистки. Звучання цього інструмента, як і принцип гри на ньому, дещо нагадує волинку (про неї — далі). Налаштування ігрової дудочки може бути різною, залежно від смаків і уподобань виконавця. Налаштовується так, як і сопілка.

Тембр півтораденцівки залежить не лише від породи дерева, а й значною мірою від розмірів інструмента. Так, півтораденцівка із



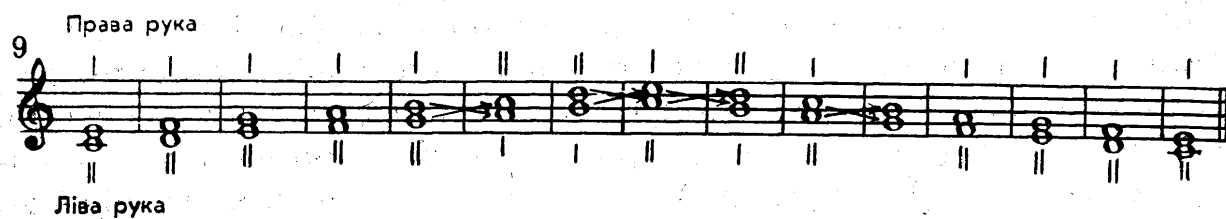
Півтораденцівка.

1 — голосники, 2 — вхідні отвори, 3 — денця.

звукорядом ігрової дудочки від *соль* малої октави до *соль* другої октави відзначається досить густим і приємним тембром.

Дводенцівка, або жоломіга. За структурою вона така ж, як і півтораденцівка, але має дві рівні дудочки: на правій (якщо дивитися на інструмент від виконавця) вирізують 3—4 отвори, а на лівій — 3. Грають на ній, поєднуючи звукоряди обох дудочок.

Цінну пораду щодо удосконалення дводенцівки дає на сторінках своєї книжки відомий сопілкар Є. Бобровников: «Звичайну жоломігу бажано удосконалити... Для цього... в одній із цівок, точнісінько так, як і в звичайній до-мажорній сопілці, проріжте шість дірочок, а на другій чотири... Коли гратимете на такій жоломізі, створюватиметься враження, ніби виступає двоє музик»¹. І дійсно, якщо врахувати, що цівка, на якій грають пальцями правої руки, має до-мажорний звукоряд (*до, ре, мі, фа, соль, ля, сі*), а цівка, на якій грають пальцями лівої руки, — звукоряд квінти (*до, ре, мі, фа, соль*), то запропонована Бобровниковим аплікатура дозволяє грати подвійними звуками в обсязі дуодецими (приклад 9).



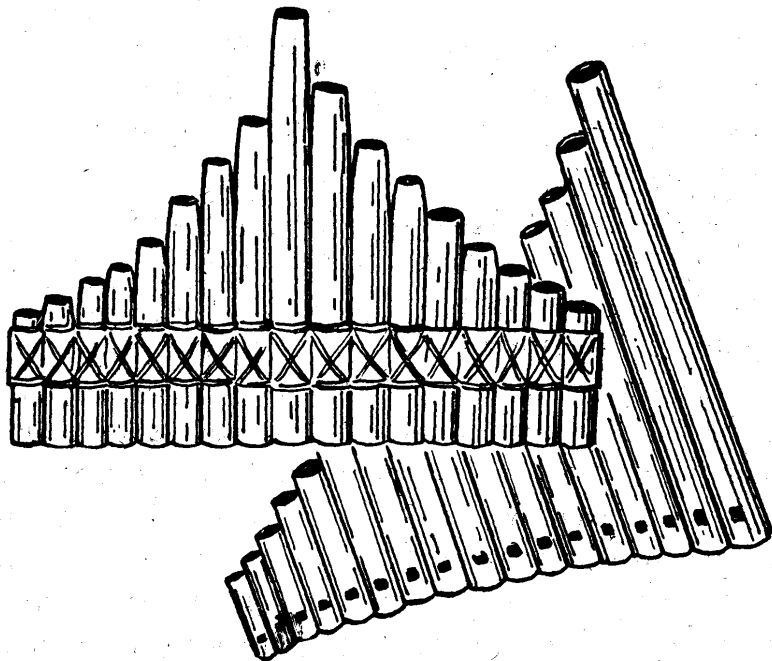
Партія другого голосу виконується то на другій, то на першій дудочках (див. позначення в нотному прикладі).

Практично застосування в ансамблях та оркестрах українських народних інструментів дводенцівка не має. Збереглась вона переважно на Гуцульщині в музичному побуті чабанів.



¹ Є. Бобровников, *Грай, музико*, К., 1963, стор. 45—46.

Це багатоцiвковий iнструмент, який на Русi носив назву «цєвниця». Тепер на Україні його називають кувцями або свирiллю. Зустрічається в музичному побуті майже всіх народів світу. К. Майтінгер, описуючи музичне життя малайців, зазначає, що в них є такі інструменти, як бубон, обтягнений шкірою з гадюки, пологі порожні колоди (сигнальні барабани) і флейта Пана, яка складається з чотирьох бамбукових цiвок¹. Як бачимо, поруч з примітивними ударними інструментами малайці ще й тепер користуються простенькою за структурою свирiллю, яку автор книги справедливо назвав флейтою Пана, бо за структурою і принципами гри це та ж сама свирiль, яку древні греки називали так на честь бога Пана.



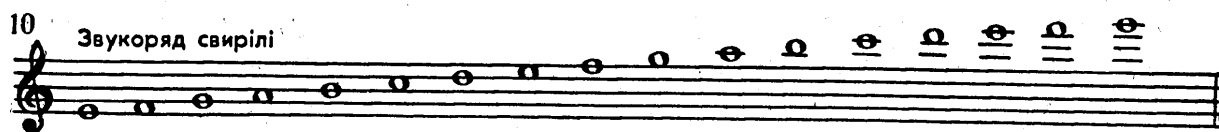
Кувці.

Свирiль складається з кількох наглухо скріплених дудочок — кожна наступна коротша за попередню. Ці дудочки виготовляють з очерету, тростини, бамбука, деревини або навіть порожнистих кісток. Цівки розташовувались по-різному: більш поширена так звана однобічна свирiль, в якій дудочки розташовані послідовно від найдовшої до найкоротшої; в двобічній свирiлі найдовша цiвка посередині, а від неї в обидва боки дедалі менші. Скріплюють їх між собою також по-різному: зв'язують або кріплять до дерев'яної основи. Була свирiль з незакріпленими дудочками. Виконавець підбирав їх, утворюючи потрібну настройку звукоряду, і грав, тримаючи просто в руках.

Підстроюють дудочки чопиками, якими наглухо затикають нижні отвори. Змінюючи чопиком глибину дудочок, відповідно підвищують чи понижують їх звуки. За цим принципом настраюють дудочки в потрібний звукоряд, який буває переважно діатонічним.

¹ К. Майтінгер, Охота за головами на Соломоновых островах, М., 1957, стор. 196.

Виготовлена Є. Бобровниковим свиріль має діапазон від мі першої октави до соль третьої октави. Звукоряд — діатонічний (приклад 10).



З кожної дудочки видобувається один звук. Отож на його однієї свирілі 17 дудочок. Якщо, тримаючи в руці, провести свиріль перед губами, злегенька дуючи в неї, то звучатиме гамоподібний звукоряд.

Принципи гри на свирілі такі самі, як і на губній гармонії. На них виконуються протяжні і швидкі мелодії, а також інструментальні награвання (імпровізації). Найкраще вдається виконання жвавих танцювальних мелодій.

Тепер свиріль в народі не побутує. Але завдяки творчим зусиллям і виконавській діяльності артиста Державного українського народного хору Є. Бобровникова цей інструмент не тільки відроджений, а й значно удосконалений. Він звучить в концертах цього прославленого колективу, викликаючи захоплення слухачів. Чудовий виконавець-віртуоз на українських духових інструментах, зокрема на сопілці і на свирілі, Є. Бобровников пропонує виготовляти кожну дудочку з губником і голосником, як на сопілці. Вказуючи точні розміри цівок, він вважає, що кожна з них може давати кілька звуків, як теленка. «Затуляючи і відтуляючи пальцями глухий кінець, грають терції, сексти, октави», — пише він в згаданій книжці¹.

Тепер поживавився інтерес до цього простенького інструмента як серед виконавців, так і серед слухачів. Не виключена можливість, що свиріль, як це спостерігається тепер в Румунії і Молдавії, посяде гідне місце в музичному житті українського народу як сольний та оркестровий інструмент.

ВОЛИНКА (КОЗА)

Історична довідка. Волинка (називають також коза, баран, міх, дуда тощо) на протязі всього свого розвитку йшла поруч з лірою і, власне, поділяла її долю: то вона ставала улюбленим народним інструментом, то її забували, то знову до неї поживавлювався інтерес, і вона, вже удосконала, входила навіть в моду при дворах знатних вельмож. Серед народу цей інструмент побутує ще й тепер.

¹ Є. Б о б р о в н и к о в, Грай, музико, стор. 48—49.

Вважають, що волинка створена на Сході, а в Європі вже була відома древнім грекам та римлянам. Та особливого поширення набула вона в середні віки. До XVII ст. волинка побутувала переважно серед пастухів. У XVII—XVIII ст. нею, як і лірою, зацікавились французькі музичні майстри та виконавці, створили удосконалену волинку з діапазоном ігрової дудочки до трьох октав. Міх робили з дорогоцінних тканин, а дудочки оздоблювали навіть позолотою. Повітря нагнітали не ротом, а ручним міхом. Удосконалений зразок волинки французи називали мюзет. В цей час прославились волинщики-віртуози Батон, Декуто, Філідор, Дюе, Дюбюссон, Готтетер, Шарпаньє, Шеревіль та ін. В їх руках цей інструмент звучав не лише в домах вельмож, а й в оркестрах.

В кінці XVIII і на початку XIX ст. волинка поступово витісняється з музичного життя міст більш досконалішими інструментами (фортепіано, скрипка), але серед широких верств трудящих продовжує побутувати. Особливе місце волинка посіла в народному музичному побуті англійського народу, де вона тепер вважається національним інструментом. В Шотландії, наприклад, існують військові оркестри волинщиків. Один такий оркестр брав участь у VI Всесвітньому фестивалі молоді в Москві, справивши на слухачів сильне враження.

На Україні волинка з'явилася десь у XVI ст. на Волині¹, звідки походить і українська назва цього інструмента. Волинка входила до складу інструментальних ансамблів того часу (поряд з гудками та сопелями). Побутувала на Україні, в Росії та Білорусії. Зустрічалась також у військовому побуті запорожців. З приводу цього ось що писав Д. Яворницький, передаючи свою розмову зі старим козаком:

— Ти казав, діду, що запорожці грали на кобзах,— що це воно таке?

— Це от що: кожа з ягняти надута, а в кожу вставлен пищик з дірочками; як хочеш грати, то бери кожу під ліву руку, а пищики у рот, тоді рукою придавлюй кожу, а пальцями перебирай по дірочках, от воно тобі й гратиме, то воно тобі і кобза².

Старий запорожець не все точно передав із своїх спостережень над грою волинщика. Наприклад, волинщик ніколи не бере пищики в рот. То він через спеціальний отвір ротом надуває повітря в міх. Дід сплутав волинку з кобзою. Це трапилось, очевидно, тому, що

¹ Див. М. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 2, стор. 208—209.

² «Киевская старина», т. VII, 1883, стор. 504.

волинку в народі називають «коза», бо міх для неї виготовляли з шкіри цієї тварини. Оскільки слова «коза» і «кобза» співзвучні, то запорожець і сплутав їхні назви. Та все ж його розповідь свідчить, що волинка побутувала у Війську Запорізькому.

Згадки про цей інструмент зустрічаємо в українських народних піснях:

Діду мій, дударіку,
Ти ж було, селом ідеш,
Ти ж, було, в дуду граєш,
Тепер тебе немає,
Твоя дуда гуляє,
І пищики zostалися,
Казна кому досталися¹.

В іншій пісні говориться про те, що на волинці виконували музику до танців:

Ой поїду я в комору по муку,
Як ударю дудочку по боку,
А дудочка тенени, тенени.
А я в скоки та й у боки,
У присядки та в долоні —
Киш мука по коморі².

А ось що говориться про дуду в народній приказці: «Біда, як дуда, куди йде, то реве». Все це свідчить про те, що в побуті українського народу волинка використовувалась досить широко. Тепер вона зустрічається рідко й істотного значення в музичному житті не має. Збереглася в основному в західних областях України, зокрема в Тернопільській та Івано-Франківській. У Жаб'євському районі ще в 1963 р. зафіксовано супроводжування весільного обряду грою на скрипці та волинці. За свідченням очевидця, це був оригінальний і досить злагоджений ансамбль. Скрипка й волинка грали в основному в унісон, а також чергувалися: то скрипка, то волинка. Іноді скрипка грала на октаву вище від волинки, варіюючи мелодію.

Особливого, незвичного колориту цьому дуєтові надавало безперервне звучання квінти волинки (бурдон)³.

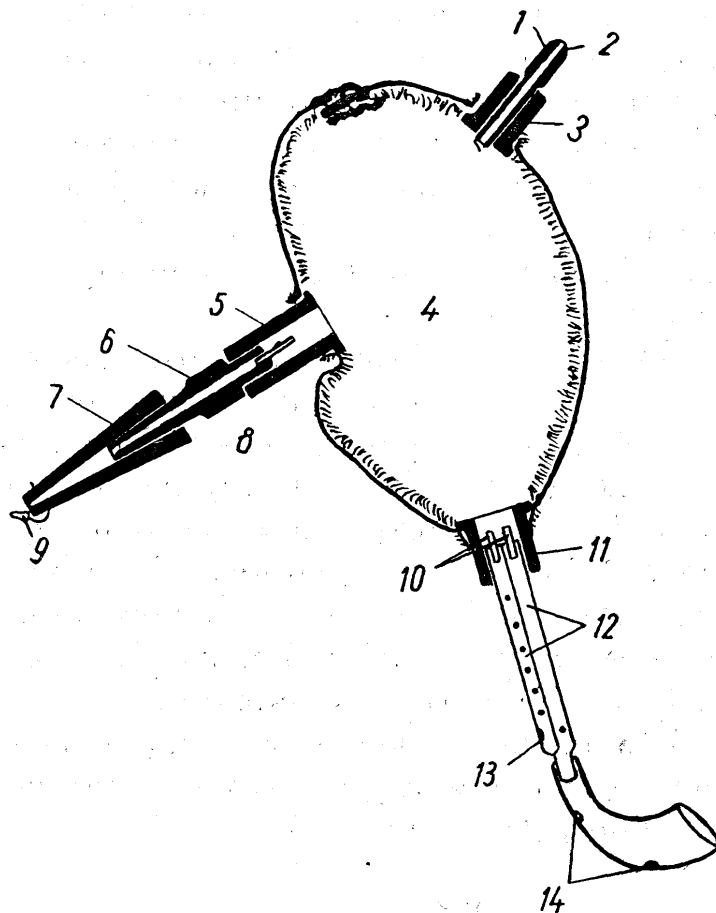
¹ М. Леонтович, Вибрані хорові твори, К., 1949, стор. 3.

² П. Чубинский, Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским Русским географическим обществом, т. V, СПб., 1874, стор. 1143.

³ Сумісна гра скрипки з волинкою давно практикувалась у польських корчах. Див. Г. Хоткевич, Музичні інструменти українського народу, Харків, 1930, стор. 221.

Побутування волинки в сучасному музичному житті українського народу слід розглядати як свідчення про сталий, незгасаючий його інтерес до цього інструмента.

Опис та характеристика. Суцільний мішок, який служить резервуаром для повітря, роблять з козячої телячої або овечої шку-



Волинка.

1 — сисак, 2 — цівка з заставкою, 3 — головка, 4 — міх, 5 — головка, 6 — менша цівка з пищиком, 7 — більша цівка, 8 — бас-гук, 9 — чопик, 10 — пищики, 11 — головка, 12 — карабки, 13 — глухий кінець, 14 — отвори в ріжку.

ри. При цьому зуплену з тварини шкуру там, де були задні ноги, відтинають так, щоб можна було її міцно перев'язати мотузкою. Після цього шкуру вивертають шерстю всередину. В отвори від передніх ніг та шиї вставляють дерев'яні головки і перев'язують їх. У верхній частині мішка в головку вставляють надувну трубку («сисак»), через яку надувають повітря. Сисак закривається спеціальним клапаном. З боків міха в головки вставляють три трубки. Одна з них називається бас-гук і складається з двох цівок: довша з пищиком (тростю) — це бас, коротша цівка з пищиком звучить на квінту вище від баса-гука. Гуком же, який насаджується на бас, волинщик регулює настройку баса, при потребі закри-

ваючи чопиком, чим виключається звучання бурдона. Третя трубка називається ігровою. Вона у волинці є найважливішою, бо на ній виконують мелодію. В порівнянні з іншими трубками ця деталь складніша: з твердого дерева роблять дві дудки-карабки з отворами, як у дудці, і в них вставляють пищики. На одній із дудок-карабок вирізають шість отворів: п'ять — для пальців, а шостий служить так званим глухим кінцем. В кінці другої дудочки також вирізають отвір і насаджують звичайний ріг, який виконує функцію розтруба. На ньому також вирізають два-три отвори. Розтруб з отворами впливає на тембр звука волинки. Цівка, з'єднана з ріжком, звучить на терцію нижче від цівки з п'ятьма отворами. Пищики (прості, одинарні) виготовляються в основному з тростини, іноді трапляються і металеві, як у баяна.

На Україні існувала і простіша за структурою волинка. Вона мала одну ігрову трубку з п'ятьма чи шістьма отворами для пальців та одну або дві бурдонні трубки, які наструювались так: коротша на кварту, а довша (басова) на октаву нижче від ігрової.

Трубки волинки можна підстроювати по-різному: витягуванням їх з головок або ж, навпаки, засуванням у головку (довша цівка звучить нижче від коротшої), заміною тонкого пищика на товщий (товщий звучить нижче від тоншого) і, нарешті, накапуванням на пищик воску, від чого звук його стає нижчим.

Діапазон трубки, на якій грають мелодію, — вісім-десять діатонічних звуків тієї чи іншої мажорної гами, постійної мажорної тональності вони не мають (приклад 11).



Принципово ж трубки волинки наструюються так, як невідосконалена ліра, а саме: наструюється чиста квінта (органний пункт), яка під час виконання мелодії на ігровій трубці звучить безнастанно. Нотується волинка, як ліра.

Грають на ній так: виконавець у надувну трубку нагнітає повітря і в процесі гри періодично добавляє його. Натискуючи ліктем правої руки на мішок, посилає потрібну кількість повітря в ігрові трубки, від чого починають коливатися язички трубок, утворюючи верескливий, з гугнявим відтінком, звук. Волинка іноді використовується в оркестрі українських народних інструментів як епізодичний інструмент, доповнюючи групу духових.

СУРМА

Сурма — один із видів козацької дерев'яної труби, звук на якій видобувався подвійною тростю гобойного типу. Про те, що сурма була військовим інструментом, довідуємось із думи «Три брати Самарські»:

Попросимо ми свого меншого брата,
Нехай наш найменший брат на ноги козацькі
вставає,
У тонкій військовій суремки зіграє.
То будуть козаки чистим полем гуляти,
Будуть наші ігри козацькі зачувати,
Будуть вони до нас приїжджати...¹

Тут сурма змальовується як сигнальний військовий інструмент. З наступних слів найменшого брата «Хоч я, братця, буду в тонкій суремки жалібненько іграти» дізнаємося, що сурма була не лише сигнальним інструментом, на ній можна було грати й «жалібненькі» мелодії.

«Пряме відношення до військових спеціальностей,— пише з приводу козацької полкової музики відомий історик Ф. П. Шевченко,— мали сурмачі, трубачі, довбуші (вони були в козацькому полку і навіть у багатьох сотнях)»².

Гнат Хоткевич вважав, що сурма запозичена українцями у східних народів і що її назва походить від однотипних інструментів сурная або зурни.

Сурми були різні за розмірами. Робили їх з карагача — дуже твердої породи дерева. На сурмі вирізали сім отворів для пальців. У верхню її частину, яка закінчувалась мідною трубочкою, вставляли гобойного типу трость (подвійну).

Сурма витіснена з ужитку поширенням мідних інструментів, які входять у склад сучасних духових оркестрів. Її намагається відродити В. Зуляк і використати в організованому ним самодіяльному оркестрі українських народних інструментів.

ІНШІ ДУХОВІ ЯЗИЧКОВІ ІНСТРУМЕНТИ

За принципом звукодобування до духових язичкових інструментів наближається старовинний народний язичково-щипковий інструмент **дримба**¹, поширений серед багатьох народів світу. Вона при-

¹ «Українські народні думи та історичні пісні», К., 1955, стор. 32.

² Ф. П. Шевченко, Політичні та економічні зв'язки України з Росією в середині XVII ст., К., 1959, стор. 185.

датна в основному для індивідуального користування, бо звук її слабенький, виразно чутний лише самому виконавцеві, про що складена коломийка:

А я собі дримбу куплю,
Аби була боса,
Вона мені задримбає
Коло мого носа.

Останнім часом, використовуючи механічний запис награвань на дрибмі і штучно посилюючи її звучання, іноді по радіо передають мелодії у виконанні на дрибмі, які зацікавили слухачів. Як факт відзначимо озвучення одного з епізодів фільму «Тіні забутих предків» награванням на дрибмах жіночого ансамблю. Цей епізод своїм змістом і характером музичного оформлення справляє на глядача різке враження. Досить поширена й тепер дрибма серед вівчарів Закарпаття. В 1953 р. експедиція Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР записала на магнітофонну плівку награвання дриббаря, які з музичного погляду дуже простенькі.

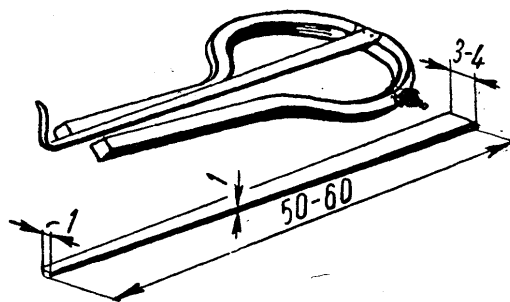
Нижче подаємо танцювальну мелодію «Увиванець» у виконанні на дрибмі (приклад 12).



Структура цього інструмента така: невеличка металева підківка, яка закінчується звуженим довгастим кінцем. Тримавши лівою рукою за підківку, цей звужений кінець кладуть на зуби. Від середини підківки через звужений кінець її проходить тоненька, в кінці вигнута металева пластинка (язичок), яка приводиться в коливання щипком пальця. Утворюється специфічний звук — деренчання, висота якого змінюється залежно від положення рота. Одночасно рот є і резонатором.

¹ В Закарпатській області її називають доромбою. *Доромбати* — грати на доромбі.

Дримба має один постійний звук в межах малої або початкових звуків першої октави. Наприклад, дримба Юліани Іванівни Бобер з с. Пушкіново на Закарпатті має основний звук ля малої октави. Якість і висота звука залежить від величини дримби, товщини пластинки, особливостей гарту металу тощо.



Дримба.

Під час гри на цьому інструменті дуже помітна зміна висоти та тембру звука. Ясно чути ритмічний малюнок виконуваної мелодії.

За твердженням Г. Хоткевича, на початку ХІХ ст. на заході дримба вважалась концертним віртуозним інструментом. В той час існували ансамблі дримбарів, які виконували складні музичні твори. Робили дримби переважно цигани-ковалі, які про себе навіть склали таку примовку: «Мені бити-кувати, варгани (дримби) роїти, на базар носити».

Луска — не інструмент у звичному розумінні цього слова, а звичайнісінька тоненька пластинка, що нагадує собою пищик, або трость. Названа вона лускою тому, що пищиком служить велика луска з риби, яку вкладають в нижні зуби і притискають язиком. Дуючи на неї, виконавець видобуває специфічний звук, який певною мірою нагадує звук свистка. Змінюють висоту звука натягуванням і розслабленням губ та інтенсивністю подачі повітря з легенів.

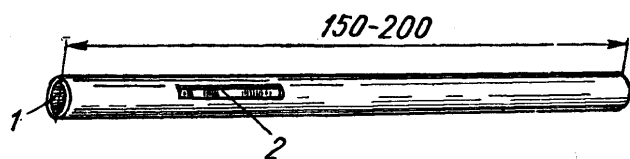
Крім луски з риби, для перепонки-пищиків використовують старанно відшліфовану тоненьку і гнучку рогову пластинку, березову кору, прямокутний шматочок кіноплівки тощо. На тоненькій пластинці з березової кори, наприклад, грають не так, як на лусці з риби. Її прикладають до губ, легенько розтягують і приводять в коливання, втягуючи повітря в себе. Чимало народних виконавців блискуче грають не лише на лусці, а й на бузиновому, грушевому чи барвінковому листках. Вони майстерно імітують спів птахів, а іноді виконують досить складні музичні твори. Серед виконавців на лусці слід відзначити М. Гоянюка та Я. Полатайчука з Івано-Франківської області, А. Клопотенка з м. Шполи Черкаської області, М. Тарана з Києва та багатьох інших. Я. Полатайчук на Міжнародному фестивалі молоді був за цей виступ відзначений золотою медаллю.

Луску використовують в оркестрах Державного українського та Волзького народних хорів. На ній грають також у Білорусії. Серед народу така музика дуже поширена.

Очеретяна цівка (очеретина) як музичний інструмент давно побуває на Україні. Про нього згадується в народних піснях, зокрема в популярному романсі «Рибалка молоденький»:

Одну очеретину
Рибалонька зломив,
І з неї він сопілку
Ножем собі зробив.
Зробив собі сопілку,
І грав на ній, що вмів,
Але з очеретини
Сумний роздався спів¹.

Тут очеретина названа сопілкою через те, що вони схожі між собою. Насправді ж це зовсім інший, простіший від неї інструмент. Виготовляється очеретина дуже просто: з товстої, міцної і найдовшої між колінцями очеретини гострим ножем рівненько відрізують трубочку. На ній з того кінця, який беруть у рот, вирізують прямокутне віконце так, щоб не пошкодити тоненької плівки всередині трубочки. Якщо ж плівка порветься, то її можна замінити наклеєним поверх вирізу тоненьким папером. Взявши в губи очеретину, виконавець починає густо мелодію, від чого тоненька плівка-мембрана вібрає і забарвлює голос виконавця ніжним, трохи сумовитим тембром.



Очеретина.

1 — вхідний отвір, 2 — віконце з плівкою.

На очеретині може грати кожна музично обдарована людина. Є. Бобровников, наприклад, створював великі ансамблі виконавців на очеретині (переважно

з учасників самодіяльних хорів). Кожен з них грав свою хорову партію пісні або гармонізованої інструментальної п'єси в супроводі баяна чи фортепіано. Виступи таких ансамблів мають великий успіх у слухачів.

Гребінець. За характером звука і принципами гри гребінець і очеретина — однотипні інструменти. Виконавець прикладає до гребінця тонкий цигарковий папір і починає, як на очеретині, густо мелодію. Утворюється такий же ніжний звук, як і при грі на очеретині. На гребінці часто грають, розважаючись, весільні гості під акомпанемент на затулі та рублі з качалкою. Очеретина і гребінець як музичні інструменти в побуті українського народу використовуються епізодично, як своєрідна розвага.

¹ «Українські народні романси», К., 1961. стор. 299—300.

БАЯН

Історична довідка. Прототипом сучасного баяна була губна гармонія. Її появу в Росії пов'язують з прізвисьмом туляка Сизова. На початку XIX ст. тульські майстри виготовили кілька таких інструментів-іграшок. Згодом Сизов придбав на Нижегородському ярмарку семиклавішну ручну гармонію, що потрапила в Росію з Угорщини. На її основі тульські майстри сконструювали сучасну гармонію, яка швидко поширилась. На Україні вона зразу ж увійшла в музичний побут народу, на ній почали виконувати танцювальну музику. Коли не було можливості знайти троїсту музику чи духовий народний оркестр, гармонія супроводжувала весь весільний обряд. Часто її вводили до складу народних інструментальних ансамблів, зокрема троїстої музики, де вона підтримувала гармонічний супровід. Роль гармонії в цих ансамблях була другорядною.

Гармонії бувають найрізноманітніших конструкцій і типів: «венка», саратовська, елецька, плавська¹ тощо. Найбільш розповсюдженою на Україні була «венка» — дворядка з російським строем. Починаючи грати на ній, музикант через спеціальний душний втягував повітря в міхи. Російські музичні майстри перевернули на другий бік пластинку з голосниками, завдяки чому стало можливим грати зразу, без попередньої підготовки. Крім цього, в звукоряд гармонії було внесено ряд хроматизмів та значно розширено діапазон як правої, так і лівої клавіатури.

Другою різновидністю гармонії, що широко побутує в народі, є хроматична, де звукоряд правої клавіатури хроматичний. Вона буває дво- і трирядною. Кожна різновидність гармонії мала відповідний звукоряд і його стрій. Наприклад, лівенська гармонія мала звукоряд, показаний на прикладі 13.

13 Лівенська гармонія

Права рука



Ліва рука

2-й ряд



1-й ряд



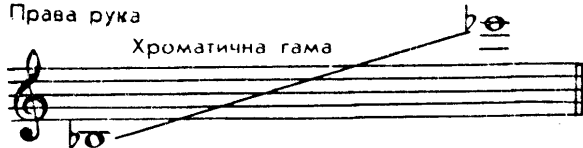
¹ Саратовська, елецька, плавська, лівенська, череповецька — ці та інші назви гармоній походять від назв міст, де вони були сконструйовані.

Звукоряд елєцької гармонії інший (приклад 14).

14 Звукоряд елєцької гармонії

Права рука

Хроматична гама



Для великого пальця

Для 4-х пальців

Ліва рука



Звукоряд касимовської, так званої поповки, має ще інший стрій і обсяг (приклад 15).

15 Звукоряд «поповки»

Права рука



4 клапани для великого пальця

Розтягування міха

Ліва рука

6 клапанів для 4-х пальців

Стискування міха

Розтягування міха



Гармонія має ряд значних недоліків, які обмежують технічну вправність гармоніста, не дають йому можливості завжди точно відтворити мелодичний малюнок і гармонічний супровід. Основним недоліком є те, що на гармонії функція лівої руки та правої настільки між собою зв'язані, що від цього або губиться гармонічний супровід, або спрощується мелодія. Причиною тому є звучання різних

тонів на розтягання та стискування міха на одних і тих же клавішах правої та лівої клавіатур. Наприклад, якщо при розтягуванні міха на ноту до першої октави звучить акорд до, мі, соль в лівій руці, то при стискуванні міха в цьому ж клавіші звучатиме інший звук та інший акорд, який супроводить цей звук.

Виконавська техніка на гармонії значною мірою залежить від вправного володіння міхом цього інструмента. Вивчаючи мелодію народного танцю чи пісні, виконавець зразу ж підбирає до неї і гармонічний супровід, який цілком залежить від стискування та розтягування міха.

Лівенські майстри сконструювали гармонію, де цього недоліку вже нема. Їхній інструмент при розтягуванні і стискуванні міха давав один і той же тон. Згодом цей принцип був перенесений на структуру баяна. В решті різновидностей гармоній (череповецькі, елецькі, невські та інші) ці недоліки залишились. Музичні майстри, взявши за основу гармонію з хроматичним звукорядом, сконструювали перший баян. Його творцем був відомий петербурзький музичний майстер Стерлінг, який зробив перший зразок гармонії з повним хроматичним звукорядом на замовлення відомого гармоніста кінця XIX ст. Орлеанського-Титаренка. Назвав він хроматичну гармонію баяном на честь легендарного співця з «Слова о полку Ігоревім». З того часу всі конструкції хроматичних гармоній називають баянами¹.

Сучасні баяни виготовляються за двома системами: лівенською і московською, найбільш поширеною. Роблять також баяни, які називають виборними. Звукоряд їх побудований за принципом фортепіано. Клавіатура лівої руки тут є продовженням клавіатури правої, тільки для більш низьких октав. Оволодіння технікою гри на цьому баяні значно складніше, ніж на баяні з готовими акордами. Особливо ретельної і систематичної праці вимагає оволодіння клавіатурою лівої руки. Виборний баян має ширші художньо-виражальні та технічні можливості. Він може бути використаний як сольний та оркестровий інструмент в оркестрах українських народних інструментів. Баяністи, які грають в оркестрах на баянах з готовими акордами, користуються переважно клавіатурою правої руки. На виборному баяні в оркестрі можна однаково успішно грати на обох клавіатурах. Взагалі виборний баян — дуже перспективний інструмент. На жаль, на Україні він поширюється зовсім недостатньо.

¹ Докладніше про це див. «О гармонике. Под редакцией А. А. Рождественского», М., 1928.

Зараз дуже розповсюджений баян, у якому клавіатура для лівої руки має баси і готові акорди, що особливо приваблює широкі кола музикантів.

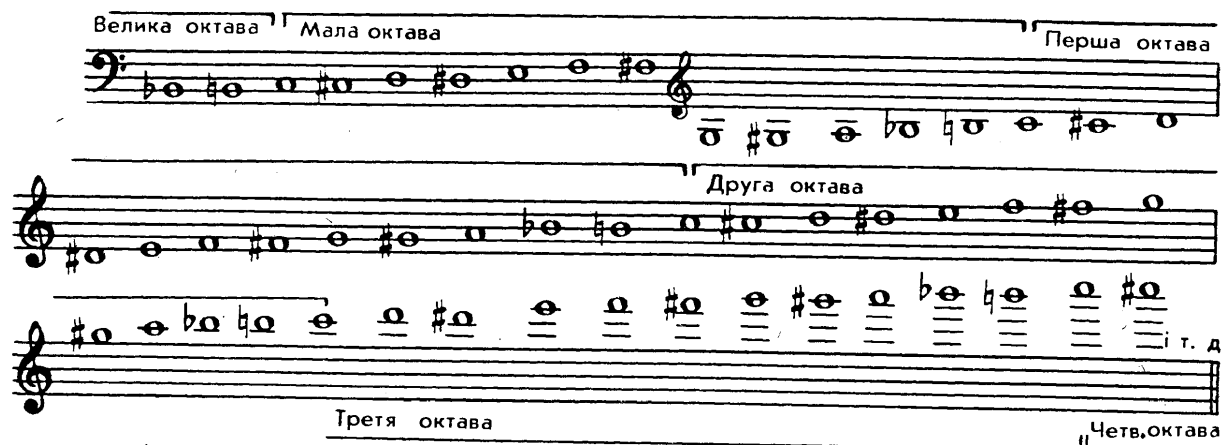
Опис та характеристика. Корпус баяна складається з двох прямокутних дерев'яних коробок, з'єднаних міхом. На коробці, призначеній для правої руки, розміщено гриф з клавіатурою (три ряди «гудзичків»). Клавіатура для лівої руки розташована прямо на



Баян.

зовнішній спинці коробки. В середині коробки прикріплені механіка клавіатури та планки з голосниками. Коробки прикриваються спеціальними кришками з віддушинами (отворами). Якщо натискати на клавіші, то віддушини відкриваються. Розтягуючи або стискаючи міх, пропускаємо через віддушину повітря, яке коливає голосник, закріплений на планці.

Розташування готових басів на баяні таке: перший та другий ряди від міха — це баси, а третій, четвертий та п'ятий — акорди. Основним рядом басів є другий. До кожного з басів відносяться акорди, розташовані у третьому (мажорний тризвук), у четвертому (мінорний тризвук) і п'ятому (домінантсептакорд). Буває також шостий ряд басів (зменшені септакорди). У правій руці розташування клавіш таке: білі відповідають діатонічному звукоряду, а чорні — його хроматизми. Весь хроматичний звукоряд баяна охоплює в сукупності до восьми октав (приклад 16).



Лiва клавiатура баяна

Звукоряд хроматичний, включаючи акорди



Останнім часом виготовляються інструменти, які поєднують в собі властивості виборного баяна і баяна з готовими акордами. Це досконалий тип концертного інструмента, який має чудовий звук органного тембру.

Широкі технічні можливості баяна відкривають необмежене поле творчої діяльності виконавців. Баян використовується для супроводу співу, як сольний інструмент, а також в ансамблях та оркестрах народних інструментів.

Для баяна написано ряд шкіл та багато музичних творів. На Україні особливо плідно працюють на цьому поприщі М. Різоль та С. Чапкiй.

СТРУННІ ІНСТРУМЕНТИ

Струнні музичні інструменти також беруть початок у практичному житті людини, в її трудовій діяльності. Ще в глибоку давнину, коли людина добувала собі їжу та одяг мисливством, вона створила лук. Натягуючи тятиву, зроблену, скажімо, із сухожилля тварини, мисливець не міг не помітити, що тятива під час пускання стріли звучить. Це й наштовхнуло на створення першого струнного інструмента.

Але струнні інструменти створені народом цілком свідомо, не за вимогами практичної діяльності, як ударні та духові, а для за-

доволення своїх естетичних запитів. Адже люди не використовували струнних музичних інструментів ні під час полювання, як мисливські роги, ні під час колективної праці, як барабани чи різні коло-тушки.

Естетична суть струнних інструментів відзначена ще на зорі цивілізації і відображена в досить наївних, але цікавих за значенням легендах про їхнє походження. Наприклад, стародавні греки вважали, що їх ліра створена на основі поміченого кимось кістяка черепахи з сухожиллям, яке від дотику до нього давало приємні для слуху звуки¹. Справді, форма старогрецької ліри нагадує кістяк черепахи. Творці згаданої легенди справедливо оцінили звук ліри, як такий, що дає естетичну насолоду слухачам.

Цікаво відзначити й такий факт, що звук тятиви лука утворювався щипком. Як вважають дослідники, щипкові інструменти за часом походження є найдавнішими в групі струнних (старогрецька ліра, східноазіатська лютня, китайський цисяньцінь, староруські гуслі та ін.). Грецька ліра та руські гуслі нагадують собою лук з рядом натягнутих на нього тятив. Недарма в билинах, які виконувалися в супроводі гуслів, знаходимо згадку про тятиви:

Натягивал тетивочки шелковые
На тыя струночки золоченыя,
Учел по струнам похаживать².

Паралель між золоченими струнами гуслів і тятивочками цілком доречна; очевидно, її слід розглядати, як асоціативний відгомін, данину тому далекому минулому, коли людина в лукові побачила прототип щипкових струнних інструментів.

Перетворення лука в багатострунний інструмент — процес надзвичайно довгий, насичений безупинними творчими шуканнями допитливих людей. Але ці пошуки, як підказує вивчення структури, технічних і художньо-виражальних можливостей струнних щипкових інструментів багатьох народів, розвивалися в одному напрямку: музичні майстри (це були переважно обдаровані музиканти, що розв'язували проблеми, поставлені виконавською практикою) вишукували засіб продовжити коротке звучання тятиви і збільшити кількість струн-тятив, що давало можливість відтворити бодай найпростішу мелодію або послідовність акордів для супроводу співу. Спостережливі народні митці давно помітили, що дуплисте дерево,

¹ Див. М. Иванов-Борецкий, Первобытное музыкальное искусство, М., 1929, стор. 25.

² Песни, собранные Н. П. Рыбниковым, ч. 1, М., 1861, стор. 136.

здавна використовуване як ударний інструмент, посилює звук. Помітили вони й те, що розміри і форма морської раковини, яку використовували як духовий інструмент, впливає на характер звука і його тембр. Отож предмети з оточуючої природи, якими користувалась людина в повсякденному житті, активізували творчу думку, підказували шляхи до з'єднання тятив-струн з порожнистим резонуючим предметом. У цьому тривалому і складному творчому процесі талановиті митці народів, які жили в різних кінцях світу, створили струнні щипкові інструменти, різноманітні за формою, кількістю струн і тембром звука. Деякі з них в загальних рисах зберігали форму того ж таки лука (грецька ліра). Навіть якщо кузов мав іншу форму, як, наприклад, руські гуслі, то все ж принцип розташування струн залишився спільним.

Тут буде доречним звернути увагу на одну, з нашого погляду, важливу деталь. Жильні або волосяні струни, які натягували на щипкові інструменти, приводилися в коливання пучками чи нігтями. Звук інструмента від того був ніжним і слабеньким. Виконавська практика минулого була нероздільно пов'язана з народною піснею, яку виконували в супроводі інструментів. Але народні пісні здавна поділяються на дві великі групи: одні з них виконувались для слухання, а інші — до танців. Останні відзначаються не лише характером виконання, а й ладово-інтонаційною структурою, так званою квадратністю. Танцювальні пісні вимагали від виконавців технічної вправності, а від їхніх інструментів — сильного звуку. Треба думати, що ця обставина змусила народних митців шукати нові засоби видобування звука з існуючих струнних щипкових інструментів. Так, нам здається, був винайдений плектр (медіатор) з рогової пластинки чи твердої шкіри, а також молоточки. Звук щипкового інструмента, на якому струни приводилися в коливання плектром або молоточками, став хоч і різкішим, але набагато гучнішим.

Особливе місце в розвитку танцювальної інструментальної музики належить стародавнім цимбалам, дзвінкий і сильний звук яких видобувався ударами по струнах молоточками. З часу появи цимбал бурхливо розвивається виконавська інструментальна техніка. Як відомо, на цимбалах і в наш час в народі виконують музику до танців. Очевидно, цимбали поряд з духовими інструментами стали основою розвитку справжньої інструментальної (без тексту) народної музики.

Та всі багатострунні музичні інструменти, на яких звук видобувався щипком, плектром чи ударами молоточків, мали серйозний недолік — їхні короткі звуки не годились для виконання протяжних

мелодій, в яких мало бути безперервне, як голос людини, звучання. Власне, як колись, так і тепер горло людини є найдосконалішим музичним інструментом. Адже голосом людина виконує найрізноманітніші за змістом і характером пісні: від протяжних для слухання до швидких танцювальних. Отож майстри весь час прагнули створити універсальний інструмент, який за характером звучання і технічними можливостями якоюсь мірою був би схожим на голос людини. І знову пошуки народних умільців зосередились навколо способу добування звука на тих же струнних інструментах.

Вже говорилося, що на багатострунні щипкові інструменти натягували жильні або волосяні струни. Зупинимось на цьому детальніше. Струни виготовляли з волосу кінського хвоста, сплітаючи по кілька волосин. Поверхня волосу не гладенька, а з невеличкими зазубринками, які добре видно під мікроскопом. Якщо по волосяній струні водити пучком волосу, натягнутого луком, то почуємо безперервне звучання струни. Так людина знайшла новий засіб утворення музичного звука. Інструменти з волосяними струнами і таким же смичком збереглися в музичному побуті північних, східних та кавказьких народів. Це тувінський ігіл (який алтайці називають ікілі, а хакаси — их), осетинський кісин-фандир, казахський кобиз, монгольський та китайський матоуцінь (або мохінхур) та багато інших. Вони й стали попередниками сучасних струнних смичкових інструментів, серед яких найдосконалішим є скрипка, що своєю співучістю і характером звука нагадує голос людини.

Всі струнні музичні інструменти українського народу, як і інших народів світу, за способом звукодобування поділяються на щипкові (гуслі, торбан, сім'я бандур), молоточково-ударні (сім'я цимбал), струнно-клавійно-смичкові (ліра) та смичкові (гудок, скрипка, басоля, контрабас).

ГУСЛІ

Історична довідка. Гуслі — один з найдавніших струнних щипкових музичних інструментів древньоруського народу (східних слов'ян). Назва цього інструмента походить від слова «густи» («гудити»). Чехи ще й тепер називають музику словом «гудба», а значна частина слов'янських народів гусями називає різнотипні смичкові інструменти.

Перша письмова згадка про побутування гуслів серед слов'янських народів відноситься до 591 р.¹ — у творі візантійського

¹ Див. И. Штриттер, Известия византийских историков, объясняющие российскую историю, ч. I, СПб., 1770, стор. 54.

письменника Феофілакта Симокатського гуслі названо грецькими «кіфарами». Очевидно, старослов'янські гуслі були схожі на грецькі кіфари. З цього випливає, що гуслі були струнним щипковим інструментом, на якому гусяри, як і грецькі кіфареди, супроводжували свій спів.

Арабський письменник X ст. Ібн-Даста в «Книзі дорогоцінних скарбів» писав, що у слов'ян є «л ю т н і, г у с л і (розрядка наша.— А. Г.) та сопілки»¹. Цей письменник згадує також про восьми-струнний інструмент, яким у той час користувалися слов'яни. Треба думати, що Ібн-Даста згадав саме гуслі.

Серед скоморохів, зображених на фресках Софійського собору на початку XI ст., поряд з виконавцями на лютні, сопелях і тарілках бачимо і гусяра. Якщо зважити на те, що гусяр в цій композиції зображений на першому плані, напрашується висновок, що гуслі в ансамблі скоморохів були провідним інструментом.

З цього зображення довідуємось про особливості будови гуслів і спосіб гри на них, про те, що на гусях не лише супроводжували свій спів, але й грали в ансамблях музику до танців — на фресці показано, що в супроводі інструментального ансамблю інші скоморохи (виконавці на сопелях і тарілках) танцюють.

У далекому минулому гусярі створювали однорідні ансамблі. Відомий дослідник народних інструментів М. Привалов підкреслював, що на гусях рідко грали соло, частіше два, три чи більше гусярів об'єднувалися в колектив².

В «Слові о полку Ігоревім» говориться, що Боян співав з супроводом на гусях.

Да той, браття, наш Боян
То ж не десять соко~~лів~~ він на лебедів пускав,
А свої літучі персти він на струни накладав;
І живії струни славу самі грали тим князям³.

Отже, гуслі в руках «віщих боянів» залишалися переважно супроводжуючим інструментом.

Де і коли виникли гуслі? В народних піснях та билинах до слова «гуслі» нерідко прикладаються епітети «яворові», «яворчаті» або «яровчаті». З цього О. Фамінцин зробив цікавий висновок: «Епітет гуслів «яворові» повторюється в піснях усіх слов'янських народів так же, як і згадки про виготовлення гуслів з явора. Ця об-

¹ Цит. за кн. Д. П. Тихомиров, История гуслей, Тарту, 1962, стор. 15.

² Див. Д. П. Тихомиров, История гуслей, стор. 19.

³ «Слово о полку Ігоревім», К., 1953, стор. 74.

ставина дає нам право віднести гуслі до спільної родини слов'янського племені в країнах теплих, де росте явір. В російських піснях, як ми бачили вище, явір часто уже замінюється яблунею, горобиною та іншими, більш північними, деревами; на північних просторах гуслі ще в кінці минулого і на початку теперішнього сторіччя виготовлялися з ялини, але все-таки епітет «яворчаті», «яровчаті» продовжує до останнього часу жити і в піснях північноросійських»¹.

Уже в Київській Русі були відомі імена народних співаків-гусярів: «соловья старого времени» Бояна, «словутного певца» Митуса, «певца гораздого» Мануйла та інших. Найзнаменитішим з них був Боян, оспіваний у неперевершеному «Слові о полку Ігоревім».

Отже, всі дані за те, що гуслі вперше створені стародавніми слов'янами на території теперішньої України. Про це, зокрема, свідчить згадувана фреска Софійського собору. На користь цієї думки говорять також і численні пізніші факти. «Гусельна гра в XVIII ст.,— пише Тихомиров,— користувалась увагою і при дворі. Ще в 30-х роках цього сторіччя згадується придворний гуслист Маньковський. Український підскарбій Яків Маркович у своїх «Дневных записках» повідомляє, що дочка Федора Карпеки виїхала в Петербург і там вийшла заміж за Маньковського, гуслиста при дворі. Така повага до придворного гуслиста. На початку 1730-х років при дворі служив також гуслист Кириак Кондратович... За наказом якогось Н. П. Петрова, що залишив ці відомості, Кондратович був потім перекладачем при Академії наук, а освіти здобув у Київській духовній академії»².

Треба гадати, що гусяр Маньковський, як і Кондратович, були українцями і на службу при царському дворі були взяті саме як музиканти. Набір музикантів і співаків до царського двору і церковних хорів столиці Російської держави практикувався задовго до тих часів, про які говорить Фамінцин. Для підготовки кадрів придворних музикантів у Глухові 1738 р. за наказом царського двору засновано школу, де музично обдарованих дітей з усієї України і навіть дорослих козаків вчили співати, грати на скрипці, гусях та бандурі і потім відправляли до царського двору. Хто опирався — забирали силою. Взагалі співаки, гусярі та бандуристи українського походження високо цінувались при царському дворі. Ось що з приводу цього пише Д. П. Тихомиров: «В капелі цариці Єлизавети Петрівни згадуються два бандуристи — Любисток і Нижегород і два гуслисти — Созон і Григорій Черняхівські. Матеріальне становище

¹ А. С. Фаминцын, Гусли — русский народный музыкальный инструмент, СПб., 1890, стор. 18.

² Д. П. Тихомиров, История гуслей, стор. 37.

цих бандуристів і гуслистів було навіть краще від становища оркестрантів, які входили в капелу»¹.

Широко відоме ім'я гусяря В. Ф. Трутовського з Харківщини, який уклав перший збірник народних пісень під назвою «Собрание русских простых песен с нотами», виданий у Петербурзі протягом 1776—1795 рр. у чотирьох частинах. Придворний співак і камергусяр, як його тоді називали, записував не лише російські, а й українські народні пісні, до яких додав музичний супровід.

Деякі українські народні пісні входили в постійний репертуар гусярів. Одну з них під назвою «Ой під вишнею, під черешнею» в супроводі гуслив записав придворний композитор і капельмейстер французької опери в Петербурзі Франсуа Андрієн Буальдьє. Її наводить у своїй капітальній праці з всесвітньої історії музики бельгійський композитор Франсуа Жозеф Фетіс (приклад 17).

17

Спів

Гуслі

Побіжно відзначимо, що ця пісня здавна виконується в народному видовищі «Вертеп».

Згадуються гуслі також в українських народних піснях:

Іхали купці харківці,
Стали явора рубати,
Тонкі гуслоньки тесати².

З весільної пісні (а весільні пісні, як і всі обрядові, належать до найдавнішої верстви народної творчості) дізнаємось про те, що гусярі брали участь у цьому сімейному святі.

¹ Д. П. Тихомиров, История гуслей, стор. 37.

² А. А. Потебня, Объяснение малорусских и сродных народных песен, т. II, Варшава, 1883, стор. 215.

Гуслі гудуть, до двору йдуть, наряджайся (або: «рано-рано»),
 Наряджайся, дівко Палазю, візьмем тебе!
 Хоч я й наряджуся, а вас не боюся: єсть у мене,
 Єсть у мене мій батенько — не дасть мене!
 А що мій батенько ворітця відчиняє, рано-рано,
 Що він же ті гуслі у двір пускає — ранесенько.
 Гуслі гудуть, до хати йдуть, наряджайся,
 Наряджайся, дівко Палазю, візьмем тебе!
 Хоч я й наряджуся, я вас не боюся: єсть у мене,
 Єсть у мене моя ненька — не дасть мене!
 А що моя ненька хату відчиняє, рано-рано,
 Вона тії гуслі з хлібом зустрічає — ранесенько.
 Гуслі гудуть, до столу йдуть, похилийся,
 Похилийся, дівко Палазю, візьмем тебе!
 Ох я й похилюся, я вам покорюся, рано-рано,
 Бо моя родина віддає мене — ранесенько!¹

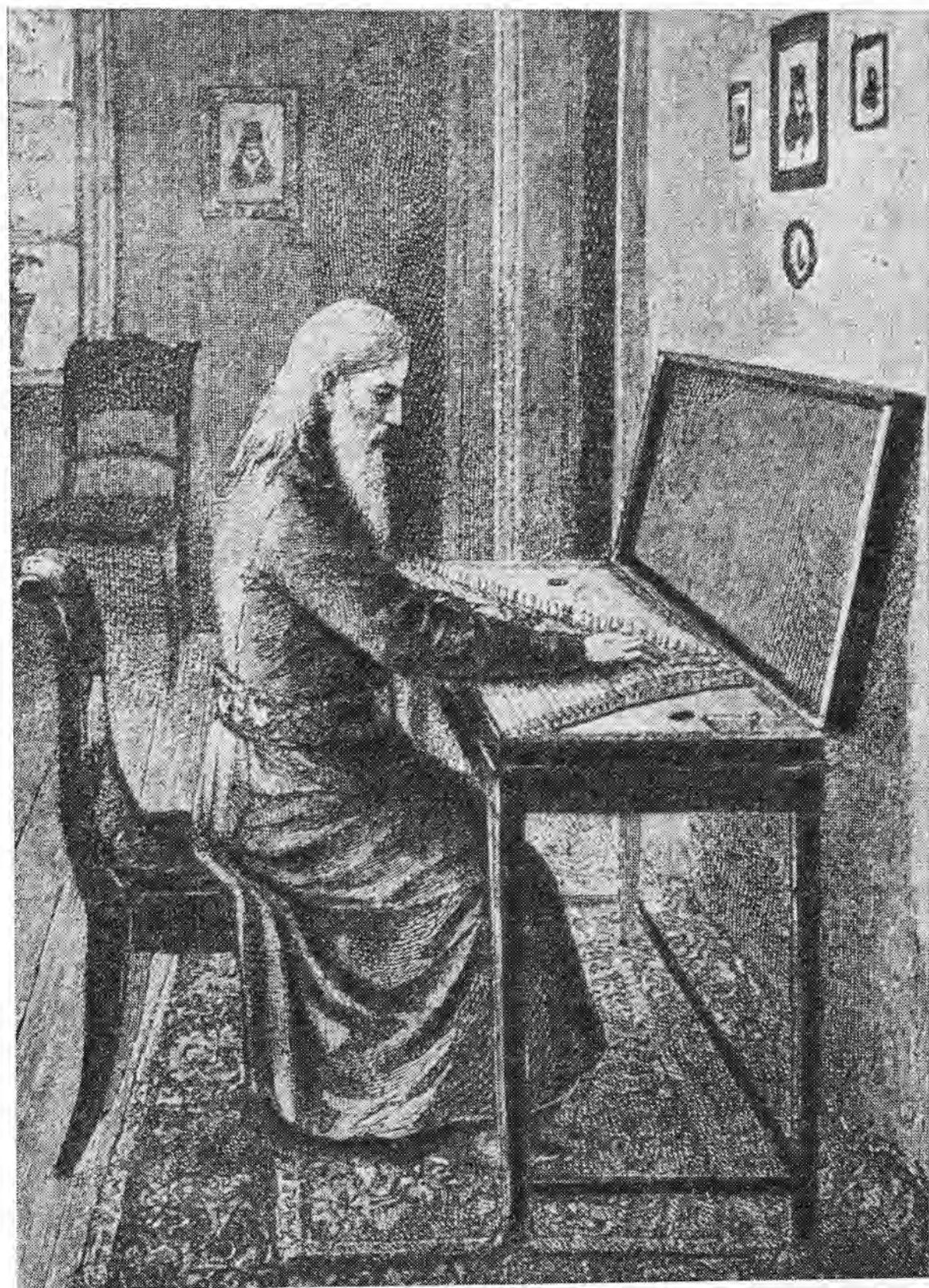
Ці приклади ще раз підтверджують, що яворчаті гуслі здавна і довго побутували на Україні.

І все ж гуслі не втрималися в складі українських народних інструментів. З півдня Русі вони поступово розповсюдились на північ і зрештою стали національним інструментом російського народу. Чому ж гуслі не утримались там, де їх створено? Одну з причин, правда, не основну, пояснює в уже згаданій праці О. Фамінцин, а за ним і М. Лисенко². Суть справи вони не безпідставно зводять до того, що в поміщицькі будинки в Росії і особливо на Україні почали надходити з Західної Європи більш досконалі інструменти, зокрема клавесин, а пізніше фортепіано, які поступово витіснили з ужитку гуслі. В той самий час вони поширювались у більш віддалених і глухих районах Росії, зокрема на її північних просторах. Залишились побутувати гуслі й на Україні, але переважно у попів та бідних дворян, переходячи в спадок поколінням, які були неспроможні купити дорогий клавесин чи фортепіано. В «Записках» В. І. Ярославського повідомляється, що його дядько Діомін Петрович «добре грав на гусях і вчив церковних півчих»³ ще в кінці XVIII і на початку XIX ст. В цей час на Україні були переважно удосконалені столовидні гуслі, на них можна було почути досконалу гру когось із духовенства чи дворян, які, власне, зберігали і розвивали на Україні мистецтво гусярів. Високої думки про їхню виконавську майстерність був музикознавець Я. Штелін, який писав, що вони «настільки володіють цим інструментом, що

¹ Д. Ревуцький, Золоті ключі, вип. 3, К., 1929, стор. 6.

² Див. М. В. Лисенко, Народні музичні інструменти на Україні, К., 1955, стор. 45.

³ «Киевская старина», т. XIX, К., 1887, стор. 111.



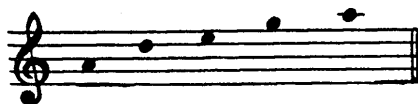
Гусляр

чудово, з винятковою виразністю виконують найновіші італійські композиції з театральних балетів, оперних арій і цілі партити найскладнішої гармонізації»¹. Цей автор далі відзначає, що гуслі звучать краще клавесина. Саме такими вправними гусярами були вже згадані Маньковський, Кондратович, брати Черняхівські та Третьовський. Однак незаперечним залишається факт, що клавесин і фортепіано поступово витісняли з ужитку гуслі. Вже в ХІХ ст. на Україні вони зовсім не зустрічаються. Проте вся аргументація Фамінцина і Лисенка не пояснює, чому ж не збереглися гуслі серед широких кіл населення України². Тут побіжно нагадаємо, що гуслі стали основою для створення українським народом більш досконалого інструмента — кобзи, або бандури, який витіснив їх із музичного побуту України. Тихомиров, визначаючи основні національні інструменти російського народу, справедливо на перше місце серед них поставив гуслі, а за ними — гудок, волинку, жалійку, дуду, пастиший ріжок, балалайку, домру, накри і барабан. Було створено посібники гри на гусях. Один з них — «Новейшая полная школа или самоучитель для гуслей Ф. Кушенова-Дмитревского» (1808 р.) — видано як додаток до праці Фамінцина «Гусли — русский народный музыкальный инструмент».

Репертуар сучасних виконавців на удосконалених гусях досить широкий і різноманітний. Це насамперед акомпанемент до народних пісень, інструментальна народна музика (переважно танцювальна), а також твори класиків та радянських композиторів. Усі види гуслів широко застосовуються в оркестрах російських народних інструментів.

Опис та характеристика. Структура «яровчатих» гуслів була дуже простою: це невеличка дощечка з натягнутими на ній струнами. Як правило, виконавці носили інструмент під полою. Композитор і музикознавець Ф. Ж. Фетіс описав уже вдосконалені гуслі, які він назвав «горизонтальною арфою». Зроблені вони з тоненької ялинової дощечки, прикріпленої зверху до легкого кузова. На верхній деці — п'ять струн, настроєних в такому порядку (приклад 18).

18



Як і всі народні інструменти, гуслі весь час удосконалювались. Ті, що були в стародавній Русі, часто називали «гусельною до-

¹ Я. Штелин, Музыка и балет в России XVIII века, Л., 1935, стор. 74.

² Детальніше про це — в підрозділі «Кобза, або бандура».

щечкою». Пізніше в народних піснях їх називають «яровчатими», або «яворчатими», а в Росії — «звончатими». За визначенням Фамінцина, то був перший період розвитку гуслів.

На цих гуслях, як зазначає Фетіс, супроводжували «спів повільних мелодій або танцювальних пісень, які виконували на гудку»¹. Це був звичайний простенький гармонічний супровід тризвуками, який своєю характерністю звучання привертав увагу іноземних музикантів. Епітет «звончатые» вказує на характер звучання інструмента — дзвінкість. Воно утворюється спеціальним щипком — не пучками, а нігтями. Пізніше «гусельну дощечку» перетворили на резонаторний ящик, який позитивно вплинув на якість (тембр) звука і посилив його. Одночасно із значним поліпшенням акустики цього інструмента продовжували збільшувати кількість струн на ньому, дещо змінювали його форму. Ці гуслі в Росії називали «гусельным сосудом». Вони, як зазначає Тихомиров, з'явилися в XIV чи XV ст. і мали вже форму трапеції з заокругленими верхніми кутами. Такий інструмент дістав ще назву псалтирі. Це був другий період розвитку і удосконалення гуслів.

Гуслі-псалтир або шоломовидні мають великий і глибокий корпус і значно більше струн (від одинадцяти до тридцяти шести). Стрій їх переважно діатонічний. Враховуючи особливості структури звончатих і шоломовидних гуслів, їх звукоряд, принципи гри тощо, створили нові типи цих інструментів, які загалом були більш схожими на звончаті гуслі. Інструменти В. В. Андрєєва, М. П. Осипова, М. П. Привалова і К. Г. Вережникова майже однакові. Вони послужили основою для створення нових типів суто оркестрових інструментів — пікколо, прими, альт, баса. Їх звукоряд показано на прикладі 19.



¹ Цит. за кн. Д. П. Тихомиров, История гуслей, стор. 8.

Гуслі трапецієвидної форми виконавці тримають на колінах або на поясі короткими струнами до себе. На них грають пальцями обох рук. Пізніше почали лівою рукою закривати окремі, що не входять в потрібний акорд, струни, а правою за допомогою плектра надавати коливання вільним струнам по всьому діапазону інструмента. На цій основі М. Фомін створив так звані клавішні гуслі, в яких застосована однооктавна фортепіанна клавіатура. Натискуючи на потрібну клавішу, виконавець звільняє струни від глушительів і проводить плектром із твердої шкіри по всьому звукоряду. Утворюється глісандуючий пасаж, звучання якого надає оркестру російських народних інструментів оригінального національного колориту.

У третьому періоді створені столовидні, або ж прямокутні, гуслі на чотирьох ніжках (раніше, коли вони були без ніжок, їх просто клали на стіл). Такі інструменти відомі на Україні вже на початку XVII ст. Конструктор їх невідомий. Та незважаючи на зміну зовнішньої форми інструмента, він зберігав традиційний принцип розташування струн, як у стародавніх звончатих гуслях.

Столовидні, або прямокутні, гуслі мають значно більший резонаторний ящик чотирикутної форми. У верхній кришці ящика (деці), зроблений з ялини, вирізані круглі резонаторні отвори. Дно ящика також з ялини і часто має опуклу форму. Знизу деки для міцності розташовано так звані пружини, а на лицьовій стороні дві дуговидні дерев'яні планки, в які з одного боку вставлялися штирі, а з другого — металеві кілки для натягування струн. Столовидні гуслі мали спеціальну кришку.

Струни в столовидних гуслях (від 34 до 60) розташовувались так: довші ближче до виконавця, а коротші — далі. Стрій їх був діатонічним або хроматичним. При хроматичному строї струни, які відповідали чорним клавішам фортепіано, опускались на спеціальних підставках трохи нижче струн основного звукоряду (що відповідали білим клавішам). Звук досить гучний, яскравий, відзначається своєрідним колоритом, не схожим на колорит інших щипкових народних інструментів. Правда, він, як і на бандурі, довго не затухає, через що під час виконання швидких, наприклад танцювальних, мелодій створюється зайвий шум, що заважає слуханню музики. Накладається також гармонія. Незважаючи на ці недоліки, столоподібні гуслі довгий час конкурували з клавікордами, спіне-том, клавесином і фортепіано.

Поширення в народі столовидні гуслі не мали.

І. О. Смоленський та М. І. Привалов разом з майстром Корманом створили, як уже зазначалося, сім'ю гуслів: пікколо, приму,

альт і бас. У 1930-х роках Г. П. Любимов увів шоломовидні гуслі до свого оркестру чотириструнних домр. Поряд із звичайними гуслями вперше клавішні гуслі конструкції М. П. Фоміна ввів до свого оркестру російських народних інструментів В. В. Андрєєв. І тепер в Російській Федерації працюють солісти-виконавці і ансамблі гуслярів.

КОБЗА, АБО БАНДУРА

Історична довідка. Цей інструмент, як свідчать писемні джерела, а також пам'ятки матеріальної культури українського народу, вже існував у XVI ст. Польський хроніст кінця XVI ст. записав, що «козаки з великою радістю показували штуки, які не можна собі уявити: стріляли, співали і на кобзах грали»¹. Ясна річ, кобза (бандура) створена народом значно раніше. З приводу того, коли і як виник цей інструмент на Україні, в науковій літературі висловлено багато різних думок, які, на жаль, не враховують головного — що створення суто національних музичних інструментів обумовлене насамперед історичними умовами життя народу, особливостями його праці, побуту, звичаями і естетичними запитами. Звичайно, те чи інше явище в мистецькому житті народу, як і створення ним нових типів і зразків музичних інструментів, не обходиться без впливів і запозичень у інших, переважно сусідніх, народів. Проте впливи і запозичення не мають вирішального значення в цьому глибоко творчому процесі.

Серед різних гіпотез з приводу створення музичних інструментів тим чи іншим народом відзначимо лише дві. Так, російський музикознавець професор О. С. Фамінцин у капітальних працях про народний інструментарій на перший погляд нібито переконливо доводить, що інструменти, які є національною гордістю російського, українського та інших народів світу, є результатом запозичень. Він, наприклад, доводить, що кобза запозичена у народів Сходу, а бандура — в англійців і що вона на Україні «витіснила і замістила собою... древню кобзу, успадкувавши від останньої її ім'я»². В наш час це дійсно подвійна назва одного й того ж інструмента, хоч в музичному побуті частіше вживають назву «бандура». На противагу спостереженням і висновкам Фамінцина, відомий український музи-

¹ Цит. за кн: А. С. Фаминцын, Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, СПб., 1891, стор. 98 і далі.

² Там же, стор. 36. Відзначимо також, що думку Фамінцина з приводу цього поділяв М. В. Лисенко (див. його працю «Народні музичні інструменти на Україні», стор. 13).

кознавець, педагог і письменник Гнат Хоткевич доводив, що всі українські музичні інструменти створені українцями поза будь-якими впливами інших народів¹.

Отже, маємо дві цілком протилежні і не зовсім об'єктивні тенденції в науковому дослідженні. Перша з них не враховувала творчої ініціативи народу, зумовленої його життям і художніми потребами, віддавала перевагу запозиченням, а друга зовсім не визнавала запозичень. Така однобічність призводила до невірних, хибних висновків. Почнемо з того, що український народ і його культура створювалися в надзвичайно складних соціально-економічних і зовнішньополітичних умовах. Щоб відстояти і зберегти свою культурно-історичну самобутність, український народ провадив постійну запеклу боротьбу з монголами і татарами, з литовськими, польськими та угорськими феодалами, які розоряли і спустошували українські землі, грабували і нищили населення.

Такі умови життя спричинилися до того, що наші предки працювали, тримаючи при собі зброю. Це, звичайно, уповільнювало процес економічного і культурного розвитку країни, але не могло зовсім припинити процесу консолідації українського народу. Умови життя трудящих, характер їх праці визначили особливості виникнення нових мистецьких форм, жанрів, отже й музичних інструментів. Про своє неспокойне життя український народ складає думи та історичні пісні, в яких оспівує героїчну боротьбу за свою незалежність, звеличує героїв — керівників цієї боротьби. В цей же період формується професія народного співця — кобзаря, який розносив гучну славу про свій волелюбний народ, про його вірних синів, закликаючи до зброї. Кобзарі (бандуристи) відіграли значну роль не тільки в музичному, а й в політичному житті українського народу, за що тепер їх заслужено називають народними агітаторами.

Тривалі й часті війни проти іноземних загарбників вимагали від українського народу спорудження фортець та інших укріплень, створення армії, керівництва досвідчених полководців. У кінці XV ст. виникло козацтво, основу якого складала селянська і міська біднота, розорена феодалами та лихварсько-купецькою верхівкою. Люди тікали в ще не заселені південно-східні степові райони України, де поповнювали козацьке військо. В XVI ст. утворюється славнозвісна Запорізька Січ, Військо Запорізьке, яке й стало армією українського народу, грозою поневолювачів України. Січ, яку визнавало і підтримувало все українське населення, поступово перетворилась

¹ Див. Г. Хоткевич, Українські народні інструменти, Харків, 1930.

на політичний центр України. Виражаючи прагнення українського народу, вона не тільки впливала на життя всієї України, а й була активною силою міжнародного політичного життя.

У Війську Запорізькому були й такі козаки, що разом із списом або шаблею носили кобзу, не розлучаючись з нею ні в курені, ні в походах. Взагалі кобзарі були провідною силою художнього життя козацтва. Наведемо зразок того, як бандуристи ставились до своїх обов'язків, любили це мистецтво, дорожили інструментами. В думі «Смерть козака бандуриста» розповідається про воїна, в якого в бою з татарами коня поранили й порубали, ратища поломали і піхви без шаблі булатної залишили, в його ладівниці жодного набою не зосталось.

Тільки осталася козакові бандура подорожня
Та в глибокій кишені тютюну півпапушки,
Та люлька-бурулька.
Гей, сидить же кобзар на могилі
І люльку потягає,
І на бандурі грає-виграє.

.

Далі йдеться про тугу козака за побратимами, за Січчю-матір'ю. Сум огортає його душу, що він покалічений, понівечений, без зброї і коня, не може наздогнати своїх бойових друзів. Неминуча смерть у степу. Кобзар звертається до бандури:

Гей, кобзо моя,
Дружино моя,
Бандуро моя мальована.
Де ж мені тебе діти,
А чи в чистім степу спалити
І попільце на вітер пустити,
А чи на могилі положити?
А будуть буйні вітри по степу пролітати,
Твої струни зачіпати
І жалібно вигравати.
І будуть козаки подорожні проїжджати
І твій голос зачувати,
І до могили будуть привертати...¹

В походах і в боях мало часу для веселого дозвілля. Закони Війська Запорізького забороняли козакам у воєнних умовах розважатись, пити спиртні напої тощо. За порушення суворо карали. Але повернувшись з походу, вони проводили час у веселоощах, танцях та різноманітних розвагах. У праці відомого історика Яворницького читаємо: «Особливо весело бувало у них після повернення

¹ «Українські народні думи та історичні пісні», К., 1955, стор. 37—38.

з воєнних походів, коли козаки, прибувши в Січ, кілька днів ходили по вулицях, тішились безперервними гарматними і мушкетними громами, весело гуляли і співали, водили за собою величезний натовп музикантів і січових півчих-школярів, всюди розповідали про свої воєнні подвиги й удачі, безнастанно танцювали і в танцях викидали всілякі фігури»¹. Описуючи дозвілля козаків, Яворницький перелічує народні інструменти, на яких грали козаки до танців, показує їх безмежну любов до цього виду мистецтва. «Збирались у невеличкі гуртки і по-своєму веселились: грали на кобзах, скрипках, ваганах, лірах («релях»), басах, цимбалах, козах, свистіли на сопілках-свистунах — одним словом, на чому попало, на тому і грали, і тут же танцювали. А танцюють, бувало, так, що проти них ніхто на цілیم світі не танцює — весь день буде музика грати, весь день будуть і танцювати та ще й приказувати:

Грай-грай. От закину зараз ноги за спину,
Щоб світ здивувався, який козак вдався»².

У козаків були і хори, і оркестри, і рапсоди-бандуристи. Постать бандуриста виникла в ті буремні роки життя українського народу, коли формувалось козацьке військо — захисник народу і виразник його прагнень.

Вже говорилося про те, яке велике значення у мистецькому житті східних слов'ян мали скоморохи. Про творчу діяльність цих митців та історію розвитку їхнього мистецтва Фамінцин писав: «Скоморох як такий зникає, але його культурні досягнення продовжують жити. Зрештою скоморох-співак перетворюється на півночі у сказителя билин, на півдні — в кобзаря-бандуриста, а пізніше — в концертного співака і оперного артиста; скоморох-гудець — в музиканта. Гуслі замінюються скрипкою, балалайкою, гармонікою, а пізніше — сучасними музичними інструментами. Скоморох-танцюрист перетворюється в балетного танцюриста, скоморох — виконавець «позорищ» (різноманітних сцен) — в театрального актора»³.

Отже, кобзарі, з одного боку, успадкували мистецтво рапсодів-співаків, які змальовані у «Слові о полку Ігоревім» в образі Бояна, а з другого, як справедливо відзначає Фамінцин, засвоїли деякі культурні надбання і особливості виконання, характерні для творчості скоморохів. Адже бандуристи майстерно виконували не лише

¹ Д. И. Яворницкий, История запорожских козаков, т. 1, СПб., 1892, стор. 295.

² Там же, стор. 292—293.

³ А. С. Фаминцын, Скоморохи на Руси, СПб., 1889, стор. 188—189.



*Дума про смерть козака-бандурника.
Малюнок Опанаса Сластіона.*

думи та історичні пісні, що прославляли народ, його боротьбу за соціальне і національне визволення, а й жартівливі пісні та пісні до танцю.

Я. Штелін також пише, що «українські бандуристи — переважно веселий, проворний народ, який має здібності жартувати, співати свої пісні живо і виразно, з властивими їм витівками і гримасами. Багатьох найкращих з них я знав, часто спостерігав, як вони тут же, в кімнаті, одночасно з співом та іграми, також добре виконували українські танці»¹. Як бачимо, бандуристи багато запозичили і засвоїли з творчої і виконавської діяльності скоморохів. У першу чергу — це уміння грати, співати, танцювати, жартувати, імпровізувати веселі, сповнені гумору сценки. Отже, постать митця-бандуриста сформувалася на основі культурних надбань східних слов'ян, з яких утворилися російська, українська і білоруська народності.

Тут, природно, виникає питання: чому ж тоді кобза, або бандура, запозичена українцями в інших народів, як про це писав Фамінцин? Якщо вдумливо проаналізувати навіть загальновідомі факти, то й вони неминуче приведуть до висновку, що улюблений українським народом інструмент кобза створений на основі інструментарію древніх слов'ян. Візьмемо хоч би створену на початку XI ст. фреску Софійського собору, де відображено сценку з видовища скоморохів, і виділимо гусяра та лютніста, зображених на першому плані. Як бачимо, в лютні струни розташовані на грифі (ручці), і грають на цьому інструменті стоячи. На гусях же струни розташовані на кузові, як приструнки на бандурі, і грають на них лише сидячи.

Схожий інструментальний ансамбль відображений на малюнку XVII ст., надрукованому в «Азбуковникє Кариона Истомина». Правда, в цьому ансамблі, крім гуслів і сопелів, бачимо нові інструменти: скрипку, лютнеподібну бандуру (так цей інструмент назвав Фамінцин). Вона лютнеподібна тому, що її струни розташовані на грифі. Очевидно, опукла форма інструмента, на якому виконавець грає сидячи, не дозволяла йому грати стоячи. На наш погляд, це дуже важлива деталь, і ми звертаємо на неї увагу тому, що у військовому козацькому побуті потрібний був такий досконалий інструмент, на якому можна було грати і стоячи, і сидячи, і їдучи верхи на коні.

Музичне життя Війська Запорізького вимагало від митців, що входили до його складу і утворювали славнозвісну полкову музику,

¹ Я. Штелін, Музыка и балет в России XVIII века, стор. 73.

досконаліших і зручніших від гуслів і лютні інструментів. Думається, що козацькі рапсоди-співачи, створюючи новий потрібний їм інструмент, взяли від лютні загальну будову (кузов з грифом) і розташували на грифі баси. На кузов же перенесли струни гуслів і назвали їх приструнками. Під тиском незаперечних фактів навіть Фамінцин — апологет теорії запозичень — змушений був визнати, що «ідея про приструнки виникла під впливом образу російських гуслів»¹. Отже, кобза, або бандура, об'єднала в собі елементи східної лютні та слов'янських гуслів. Знову виникає питання: чому цей новий інструмент назвали кобзою, а пізніше бандурою? Поки що існує єдина відповідь: у старослов'янських народів — предків руських, болгарів, чехів, словаків, поляків, а також у сусідніх з ними половців, татар, турків, угорців, румунів, литовців та інших не-слов'янських народів різнотипні струнні музичні інструменти носили загальну назву «кобза». Очевидно, й наші піонери кобзарського мистецтва за традицією назвали створений ними новий інструмент кобзою.

В кінці XVI і на початку XVII ст., коли кобза була повсюдно освоєна народом України, стала невід'ємною складовою частиною його музичного життя, коли було усвідомлено, що цей оригінальний інструмент є витвором українського народу, його почали виділяти з загальної маси існуючих струнних музичних інструментів, які називали кобзами. В зв'язку з цим кобзарі-виконавці почали шукати для нього іншу назву. Зрозуміло, що в першу чергу було звернуто увагу на назви існуючих однотипних інструментів інших народів. У цей час в Англії, як про це повідомляє Фамінцин, побутував схожий з кобзою інструмент бандора. Під цією ж назвою існував інструмент в Іспанії, Італії, але він мав дещо іншу форму, яка скоріше нагадувала гітару (з плоским кузовом). А от у Франції, Німеччині, Польщі та інших країнах бандора була схожа на лютню, тобто більш наближена до форми української кобзи. Цю схожість бандори з лютнею відзначає в своєму словнику Рідер (1649 р.): «Інструмент, що називається *бандора* (курсив наш.— А. Г.), схожий на лютню»².

Кобза не лише схожа на лютню, але й побудована на її основі. Отож між кобзою і бандурою в структурі великої різниці не було. Очевидно, як зазначає в своїй кандидатській дисертації М. Щоголь,

¹ А. С. Фаминцын, Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, стор. 164.

² Цит. за кн. А. С. Фаминцын, Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, стор. 112.

бандура була більш досконалим інструментом, ніж кобза, і побутовала під цією назвою серед міського населення¹. Так поступово український народний інструмент кобзу почали називати ще бандурою. Цю подвійну назву він носить і зараз, причому термін «бандура» більш поширений серед виконавців і широких верств населення.

Якою ж була бандура в ті далекі часи, коли вона носила ще назву «кобза»? З приводу цього відомо багато припущень. В науковій літературі та старих словниках можна прочитати про існування триструнної кобзи, про кобзу з довгим і вузьким грифом, на якій грали не щипком, а плектром і т. д. Ми вважаємо, що це аж ніяк не стосується української кобзи, бо цей інструмент, як і гуслі, завжди був щипковим. Крім того, кобза ні за структурою, ні за кількістю струн не могла бути примітивнішою в XV чи XVI ст. від лютнеподібного інструмента, відтвореного художником на фресках Софійського собору в XI ст. Адже на українській кобзі не три, а значно більше струн, тож її технічні та художньо-виразальні можливості в порівнянні з триструнною кобзою також значно ширші. То яка ж потреба була українцям створювати новий інструмент, примітивніший за існуючі? Кобза відрізнялась від подібних їй інструментів ще й тим, що мала розташовані на кузові приструнки, яких у подібних інструментах не було. Цю найхарактернішу деталь кобзи відзначив у своїй праці Фамінцин: «В Західній Європі ми приструнків зовсім не помічаємо на лютні або бандуровидних інструментах, що переконує нас в справедливості приписування винаходу їх українцям»². Отже, якщо йдеться про українську кобзу найдавніших часів, то обов'язково слід мати на увазі інструмент з приструнками, інструмент більш досконалий, ніж гуслі. Тільки така кобза могла витіснити з ужитку на території України стародавні слов'янські гуслі, власне, замінити їх. Цей інструмент став необхідністю музичного життя українського народу.

Вже говорилося про те, яке велике значення мали бандуристи в мистецькому житті козацького війська. Не меншу роль відігравали вони і в розвитку музичної культури всього українського народу. Виконуючи в супроводі бандури запальні думи та пісні, вони піднімали маси на боротьбу з іноземними загарбниками. Недарма шляхетський суд виніс смертний вирок бандуристам Прокопові

¹ М. Шоголь, Кобзарі Радянської України та їх творчість (автореферат), К., 1953, стор. 8.

² А. С. Фаминцын, Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, стор. 165.



Видатний кобзар Остап Вересай.

Скрязі, Василеві Варченкові, Михайлові — зятю Сокового та іншим. Цей вирок занотований у «Коднянській книзі» за 1770 р.¹

Ця свята традиція збереглася серед бандуристів до нашого часу. Деякі з них брали активну участь у революційних подіях 1905 і 1917 рр. Так, бандурист Іван Запорожченко з Чернігівщини роз-



Фактура для виконання на старій бандурі («Горлиця» з репертуару О. Вересая).

носив по містах і селах України революційні прокламації та брошури, переховуючи їх в кузові інструмента. Семко Грицук (поводир) та Петро Ткаченко, також з Чернігівщини, здійснювали зв'язки з підпільними революційними організаціями багатьох міст України². Михайло Кравченко створив гостро соціальну думу про селянське повстання у Великих Сорочинцях 1905 р., учасником якого був сам.

Типовим було таке явище, коли козак, втративши зір у бою чи в неволі від катів, брав до рук іншу зброю — бандуру і, залишивши при певній потребі Січ, ішов по селах та містах України, своїми піснями та думами піднімав на боротьбу трудовий народ. Були в репертуарі бандуристів і розважальні народні пісні.

Для сліпого козака-бандуриста спів і гра — це його духовне життя і його хліб. Бандуристів наш народ завжди шанував і любив

¹ «Коднянська книга» містить акти і ухвали польського шляхетського суду в м. Кодні, який розглядав справи заарештованих селян — учасників революційного антифеодального повстання на Правобережжі 1768 р. («Коліїщини»), очолюваного Максимом Залізнякам та Іваном Гонтою (див. «Киевская старина», 1882, кн. 4, стор. 165).

² М. Грінченко, Ф. Лавров, Кобзар Федір Кушнерик, К., 1940, стор. 13.

і тепер шанує і любить. Поява бандуриста в селі чи місті завжди була подією мистецького і громадського значення. Його пісні та думи примушували сміятись і плакати, збуджували у слухачів глибокі патріотичні почуття і нестримну веселість...

Кобзарське мистецтво розвивалося в двох напрямках: у військовому побуті козаків і в побуті селян та міщан. Помітно зростала виконавська майстерність бандуристів, накреслились дві тенденції в доборі репертуару: ті з них, які жили серед Війська Запорізького, основну увагу приділяли думам, історичним та танцювальним пісням. Цей репертуар запорожці переносили і в побут народу. В репертуарі бандуристів міст і сіл переважали жартівливі й танцювальні пісні. Загалом же репертуар усіх бандуристів мав спільну основу — пісенну творчість українського народу.

Високе кобзарське мистецтво привертало увагу іноземців. Воно було відоме в Польщі, Росії, Франції, Німеччині та інших країнах Європи і Азії. Вже в XVII ст. «польські пани, за словами Глембовського, тримали у себе на службі молодих козаків (бандура у польських словниках називалась козацькою лютнею, а бандурист — козаком.— А. Г.), які танцювали, граючи на бандурі, а після співали пісні для розваги товариства»¹. Бандуристів запрошували в маєтки польських магнатів, де їх мистецтво користувалось величезним успіхом.

Кращих бандуристів з України запрошували на службу до багатих російських поміщиків, а також до царського двору. В різних документах і матеріалах знаходимо згадки про видатних бандуристів, гусярів і співаків з України. Серед них можна назвати уже відомих нам бандуристів Г. Любистка, О. Розумовського, Нижевича та багатьох інших. Деякі з них, як, наприклад, Г. Любисток, за високу виконавську майстерність дістали дворянське звання. Відгомін про високе українське кобзарське мистецтво знаходимо не лише у вітчизняній, а й в іноземній літературі².

У XVIII ст. в петербурзьких магазинах музичних інструментів з'являються й бандури. В «Санктпетербургских ведомостях» за 1805 р. повідомлялося: «В 1740 році майстер Енкольм продавав музичні інструменти: контрабас незвичної величини і сили, лютні, бандури (курсив наш.— А. Г.), скрипки, гуслі, гарфи, шпінети та інші інструменти». Не важко зрозуміти, наскільки популярною була тоді бандура не лише на Україні, а й в Росії, якщо її продавали в

¹ А. С. Фаминцын, Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, стор. 126.

² Див. Я. Штелин, Музыка и балет в России XVIII века, стор. 72 і далі.

столиці. Майстри-інструменталісти враховували популярність кобзарського мистецтва при царському дворі та в домах вельмож, тому, не без корисливої мети, разом з власниками музичних магазинів намагалися забезпечити бандуристів високоякісними інструментами.

Доречно відзначити, що бандуристи, яких запрошували до царського двору на службу, не завжди були цим задоволені. Їх улюбленою аудиторією був трудовий народ, базари, ярмарки, їм як повітря потрібні неозорі степи України. Співати для царедворців і самого імператора — то справжня мука, приниження людської гідності. Не витримавши цього, бандурист Г. Любисток втік з царського двору і намагався повернутися на Україну, але був перехоплений охороною і повернений назад¹. Серед видатних кобзарів, творців і майстерних виконавців пісень, дум та інструментальних творів слід відзначити Федора Холодного, Андрія Шута, Івана Крюковського, Остапа Вересая, Михайла Кравченка та багатьох інших. Ця когорта талановитих бандуристів — представники пізнішого покоління, які зберігали і розвивали традиційне кобзарське мистецтво. Всі вони були незрячими. Це дало привід дослідникам говорити, що бандуристами завжди були незрячі, але музично обдаровані люди. Насправді ж було зовсім не так. П. Житецький у статті «Творці і співці народних українських дум» повідомляє, що серед бандуристів ще в XVIII ст. було чимало зрячих. Один з них, Рихлевський (по-вуличному Бандурка), деякий час перебував у свиті київського генерал-губернатора Леонтьєва, потім подався на Січ, де співав і грав у складі полкової козацької музики. Згодом перейшов до гайдамаків і став таким же воїном, як і вони². Власне, кобзарське мистецтво потрапляє до рук сліпих бандуристів після зруйнування Січі царицею Катериною.

Кобзарів за їх мистецтво з давніх-давен і аж до Великої Жовтневої соціалістичної революції переслідували духовенство і царська влада. Їм забороняли виступати не тільки в концертних залах, а й на ярмарках, ходити по містах та селах, незважаючи на те, що бандуристами і лірниками були переважно каліки, жебраки. У них безжалісно відбирали бандури, рвали на них струни, іноді знищували інструмент, а то й били самих бандуристів.

— Де ж я, ваше благородіє, того хліба візьму? — запитував урядника сліпий бандурист. — Адже мені його додому ніхто не принесе.

¹ «Киевская старина», т. XXIII, 1888, стор. 21.

² «Киевская старина», т. XXXIX, 1892, стор. 227.

— То й так здихай, а щоб не ходив, бо нідзя,— відповідав самодур городовий¹.

Стаття «У бандуриста Кучеренка-Кучугури» за підписом А. Д., надрукована 22 січня 1913 року, повідомляє, що «кращі кобзарі — в Харківській, Полтавській і Чернігівській губерніях». Далі розповідається вже словами бандуристів про їх життя. Вони говорять: «Живеться нам, сліпцям-бандуристам, на батьківщині не солодко. Поліція часто переслідує нас, заарештовує і відправляє «конопляною поштою» (етапом) додому. Мабуть, і в піснях бачать революцію... Зрячі бояться сліпих...»²

Щоб захистити себе від жорстоких переслідувань духовенства та поліції, бандуристи разом з лірниками почали організовувати братства зі своїм «Уставом», звичаями і навіть жаргоном, який допомагав їм укриватись від «всюдисущого недремного ока»³. Братства сприяли збереженню і розвитку традицій кобзарського мистецтва. Очолювали їх найвидатніші виконавці-бандуристи, яких називали «цеховими майстрами» або «старчими королями». При братствах існували своєрідні школи. Тут молодим бандуристам «цехові майстри» передавали свій досвід і всі здобутки кобзарського мистецтва. Ось що з приводу цього писав М. Привалов: «О. Вересай був «панотцем», тобто вчителем кобзаря Кулібаби, той — учителем Гончаренка; учнем Гончаренка — Горобець; учнем Горобця — Бідило; учнем Бідила — Гащенко і, нарешті, обидва останні, тобто Бідило і Гащенко, були вчителями нині виступаючого Кучугури-Кучеренка, який, таким чином, є спадкоємцем і продовжувачем традицій найславнішого з кобзарів — Вересая»⁴.

Як же набирали учнів до цих шкіл і потім приймали до братств? У фондах М. І. Привалова зберігся матеріал, де про це написано докладно. Здібний незрячий, вирішивши присвятити себе кобзарській справі, звертався до когось із відомих кобзарів чи лірників, щоб той порекомендував йому «панотця» (вчителя). Навчання в залежності від здібностей учня продовжувалось від одного до трьох років. Під кінець навчання майбутнього кобзаря з уже засвоєним репертуаром відсилали «для промислу» в певні, точно визначені, села. Весь заробіток учень приносив «панотцю». Коли наступав час закінчення школи, учитель вручав йому кобзу і давав батьківські настанови, переважно морального характеру. Після цього новий кобзар років зо два ходив з кобзою чи лірою в заздалегідь визна-

¹ «Киевская старина», т. V, 1902, стор. 313—314.

² Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8—к3, од. зб. 9—13, стор. 21.

³ «Киевская старина», т. XXIX, 1890, стор. 485.

⁴ Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8—к3, од. зб. 6, стор. 27.

ченому районі, випробовуючи свої виконавські сили, удосконалюючи майстерність. Зрештою «панотець» збирав братську раду, на якій кандидата приймали у братство. Учень дарував «панотцю» матерію на штани і сорочку, а раду братства частував.

Братства кобзарів та лірників були досить добре організовані, і їхні правила та звичаї відзначались особливою людяністю¹.

В тих же фондах зберігається лист І. Кучугури-Кучеренка М. Привалову, датований 28 квітня 1913 р. В ньому повідомлялося, що «9 травня в Мурафі буде братство кобзарів. Прийматимем двох учнів Гащенко». Як бачимо, ці братства діяли і на початку нашого століття. В роки першої світової війни посилювалось переслідування їх, і незабаром вони припинили існування.

Слід особливо підкреслити, що жоден бандурист чи лірник не мав права прилюдно виступити, не здобувши «благословення» цехового майстра і не маючи на те дозволу братства. Кожний виконавець зобов'язаний був пройти досить сувору цехову школу, досконало знати репертуар, який вона пропонувала, і добре володіти інструментом. Завдяки цим давнім і хорошим традиціям кобзарське мистецтво збереглося до наших днів. Братства сприяли збереженню найціннішого жанру народної музичної творчості — дум. 1908 року Філарет Колесса від бандуристів Михайла Кравченка, Гната Гончаренка, Степана Пасюги, Опанаса Баря та інших записав ряд дум, які перевидаються видавництвом «Наукова думка»².

За радянських часів носіями традицій класичного кобзарства стали Федір Кушнерик, Єгор Мовчан, Павло Носач, Володимир Перепелюк та ін. Відзначимо також, що чудовий бандурист, автор школи гри на бандурі і дослідження про українські народні музичні інструменти Гнат Хоткевич учився у сліпих бандуристів — членів братства³. Власне, виконавська і дослідницька діяльність цього обдарованого митця заклала основу повної і справжньої професіоналізації мистецтва бандуристів. На XII археологічному з'їзді 1902 р. в Харкові, як згадував М. Привалов, «виділявся віртуоз на бандурі, любитель-інтелігент Гнат Мартинович Хоткевич»⁴. Концертна діяльність Гната Хоткевича підказала думку

¹ Детально про братства бандуристів та лірників див. фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8-к3, од. зб. 6, стор. 10 та 30, а також журнал «Музика», 1923, № 6, стор. 39.

² «Мелодії українських народних дум. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса», К., 1966.

³ Див. Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8-к3, од. зб. 6, стор. 30, 32.

⁴ Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8-к3, од. зб. 6, стор. 18, 32; в цих фондах зберігається також брошура К. Даниленка «Народний співець-кобзар І. І. Кучугура-Кучеренко», видана в Богодухові 1921 р.

про відкриття класу бандури в музичних навчальних закладах. 1908 р. за ініціативою М. В. Лисенка такий клас відкрито в музично-драматичній школі, організованій Лисенком у Києві 1904 р. До класу бандури було зараховано 19 учнів, відібраних з місцевої інтелігенції. Вів цей клас народний бандурист І. І. Кучуґура-Кучеренко (з 1908 по 1911 р.). Його учень бандурист А. Гемба повідомляв М. Привалова, що в популяризації кобзарського мистецтва активну участь брав поет Павло Тичина. В наступні роки Лисенкова школа відіграла велику роль у професіоналізації кобзарського мистецтва, збуджувала інтерес до нього серед української інтелігенції. З цього часу бандуристи виносять своє мистецтво на справжню професійну сцену.

Крім класу бандури школи Лисенка, чимало приватних шкіл і курсів бандуристів було не лише на Україні, а й в Росії. В рукописі М. Привалова читаємо: «В Москві при товаристві «Кобзар» якийсь п. Шевченко організував курси гри на бандурі, придавши пристрункам хроматичний стрій»¹. Розпочату М. Лисенком роботу по вихованню бандуристів-професіоналів перервала перша світова війна.

Справжнє відродження бандури і розквіт кобзарського мистецтва настали в радянські часи. Тепер бандура широко використовується для супроводу співу і як сольний та оркестровий інструмент, популярність її серед трудящих Радянського Союзу дедалі зростає. Але в перші роки після Великої Жовтневої соціалістичної революції концертні виступи бандуристів фактично, припинились, школи і курси ще перед цим закрились. Бандура знову залишилась тільки в аматорів, кобзарське мистецтво розвивалося стихійно самопливом. Лише 1925 р. при Харківському музично-драматичному інституті, на музичних курсах, а також при деяких музичних профшколах знову відкрились класи бандури. В організації цих класів найактивнішу участь брав Гнат Хоткевич, який на той час підготував і здав до видавництва першу на Україні школу гри на бандурі. Вийшла вона в світ 1929 р. Ця праця узагальнила багатовікову виконавську практику бандуристів, і цьому безцінному методичному посібнику для музичних навчальних закладів судилося відіграти велику роль у розвитку професійного кобзарського мистецтва. Відзначимо побіжно, що друга, більш досконала школа гри на бандурі відомого кобзаря і педагога В. Кабачка видана лише 1958 р.²

¹ Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8-кЗ, од. зб. 6, стор. 32.

² В. Кабачок, Є. Юцевич, Школа гри на бандурі, К., 1958.

Школа Г. Хоткевича, як і В. Кабачка, узагальнювала харківський принцип гри на бандурі (докладно про це — далі) і була загалом розрахована на розвиток технічної вправності виконавця. До того ж, школа В. Кабачка, крім виховання технічної вправності, прищеплює і розвиває в учнів художні смаки, дає вірцевий репертуар бандуристу — співаку й інструменталісту. В порівнянні зі школою Г. Хоткевича вона є значним кроком по шляху дальшої професіоналізації кобзарського мистецтва.

Проте проблема забезпечення методичною літературою і репертуаром бандуристів у численних професійних і самодіяльних колективах та музичних учбових закладах до останнього часу залишається далекою від розв'язання.

За останні 30 років сталися великі зрушення в розвитку кобзарського мистецтва. В деяких музичних школах і училищах України, а також у Київській і Львівській консерваторіях відкриті класи гри на бандурі як сольному та оркестровому інструменті. Визначились видатні педагоги-бандуристи, зокрема, В. Кабачок, А. Бобир, М. Полотай, Ю. Барташевський, В. Герасименко та ін. В. Кабачок, наприклад, виховав цілу плеяду талановитих і висококваліфікованих бандуристів-виконавців. Серед них особливо відзначились С. Баштан, нагороджений золотою медаллю на VI Всесвітньому фестивалі молоді в Москві, П. Іванов, нагороджений дипломом другого ступеня на республіканському фестивалі в Києві, відоме в усьому світі тріо бандуристок в складі Н. Павленко, Т. Поліщук та В. Третякової. Ці бандуристки на V Всесвітньому фестивалі молоді в Варшаві удостоєні золотих медалей та звання лауреатів. Артистки іншого тріо — в складі Н. Бут, Ю. Коваль і Г. Єременко — лауреати Всесоюзного конкурсу артистів естради. Ще одне тріо бандуристок — Л. Лисаківська, Є. Пилипенко та В. Пархоменко — лауреати VII Всесвітнього конкурсу на фестивалі у Відні. Не менш відомі бандуристи В. Кухта, А. Омельченко, В. Лапшин та ін. Створенням тріо, квартетів та інших за складом малих ансамблів бандуристів музична громадськість України завдячує талановитому педагогу В. Кабачку (1892—1957), який усе своє свідоме життя присвятив вихованню молодих кадрів бандуристів.

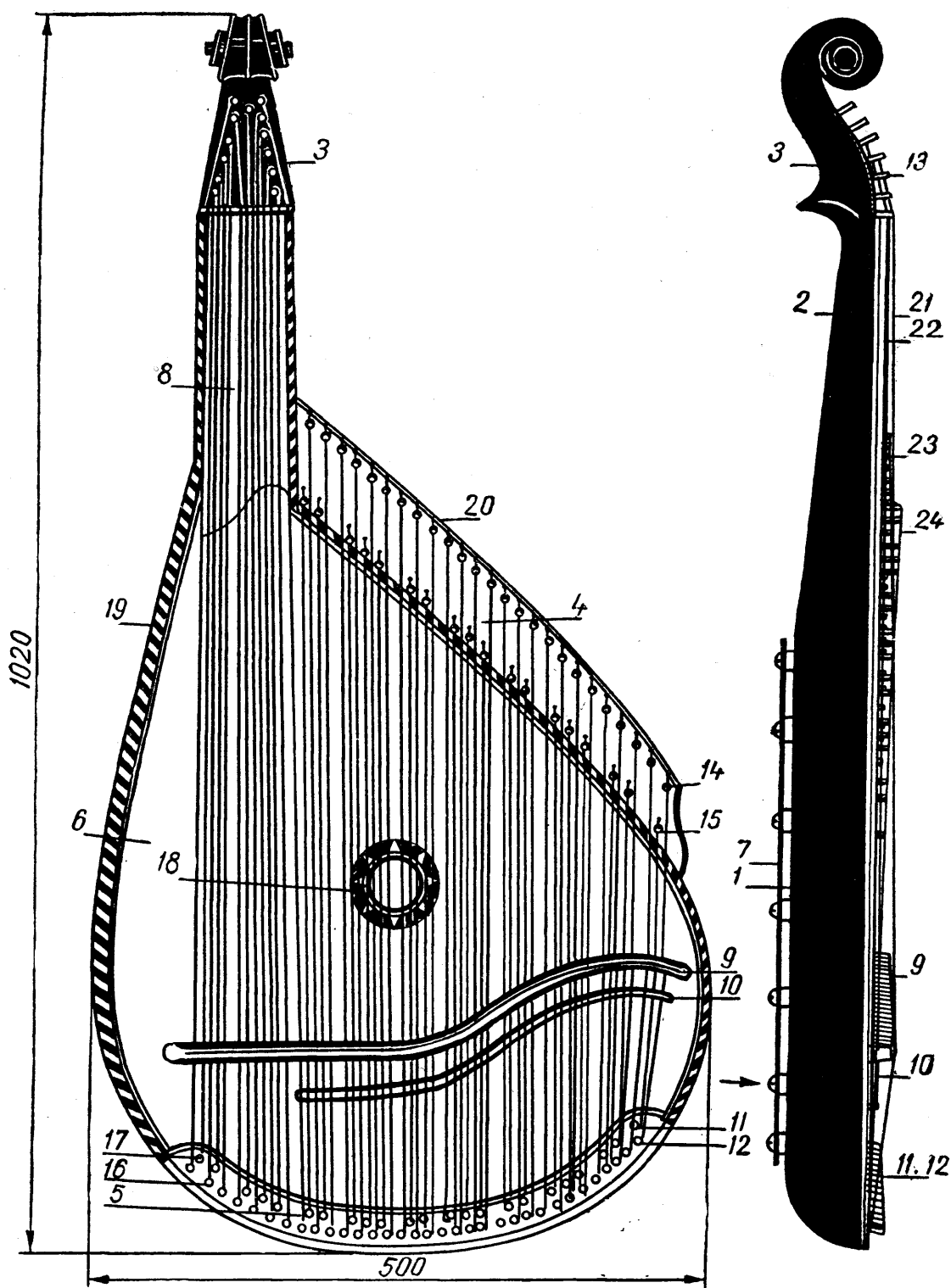
Репертуар бандуристів та їх колективів складається з дум та різноманітних за жанрами народних пісень, інструментальної народної музики, а також творів класиків і радянських композиторів. Г. Верьовка, П. Гайдамака, О. Незовибатько написали думи в хоровому викладі. Вони супроводжуються цілими оркестрами бандур та українських народних інструментів. А. Штогаренко

створив думу «Буря на Чорному морі», яка прозвучала у фільмі «Розповіді про Шевченка», Г. Таранов написав концерт для бандури та балалайки в супроводі симфонічного оркестру. Пишуть для цього інструмента також К. Домінчен, А. Коломієць, В. Довженко, В. Кирейко, А. Муха, К. М'ясков, Д. Пшенишний та інші композитори.

Розвиваються і досягають високого рівня виконавської майстерності численні самодіяльні ансамблі та капели бандуристів. Все ж слід відзначити великий розрив між підготовкою кадрів бандуристів високої кваліфікації і тими вимогами, які ставить перед учбовими закладами професійне і самодіяльне мистецтво України. Адже навіть у професійних капелах є чимало аматорів, яких тримають в колективі лише тому, що вони мають гарні вокальні дані. В жодному учбовому закладі республіки не передбачено програмою підготовки диригентів для цих колективів, солістів бандуристів-співаків, не знайомлять студентів з особливостями гри на нових типах бандур — альтах, басах та контрабасах. Значним недоліком у вихованні кадрів бандуристів слід вважати й те, що недооцінюється бандура харківського зразка. Лише в останній час у Київській консерваторії відкрито такий клас. Тим часом цей інструмент відкриває широкі виконавські перспективи розвитку кобзарського мистецтва. Виховання виконавських кадрів бандуристів високої кваліфікації — справа невідкладна. Лише такі кадри можуть повною мірою забезпечити подальший розвиток цього улюбленого народом мистецтва.

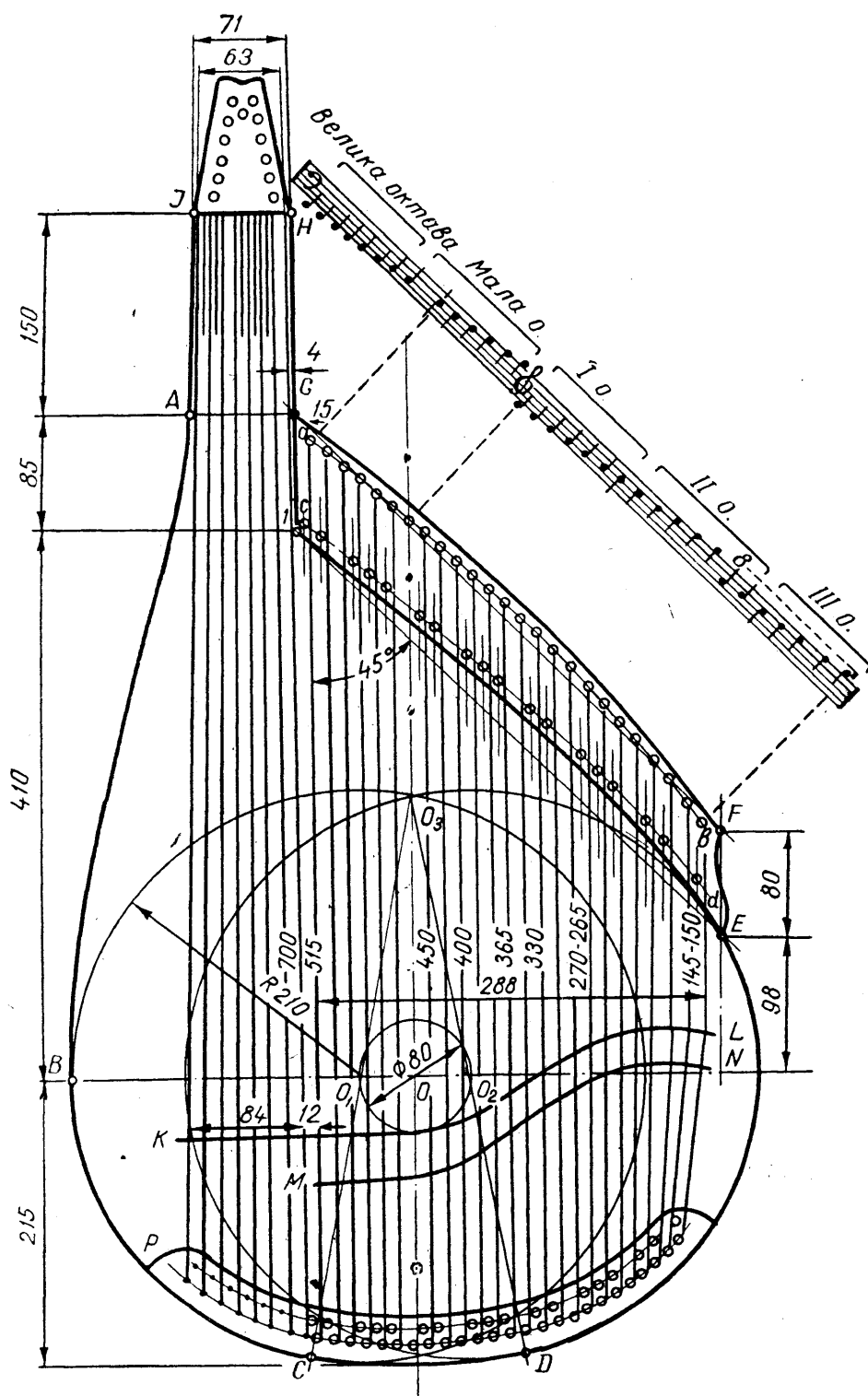
Опис та характеристика. Зовнішній вигляд бандури змінювався: її кузов був круглим, овальним, грушовидним тощо. Тепер виготовляють бандури овальної форми з асиметрично поставленою ручкою. Ця форма утворилася в результаті збільшення кількості приструнків, розташованих на кузові інструмента.

Бандура складається з двох основних частин — коробки резонатора (по-народному пудло) та грифа. Пудло має верхню та нижню деки (верхняк та спідняк). З-під споду верхньої деки накладаються дві або три пружини. Між верхньою і нижньою деками вставляють підставки. Тепер всередині бандури вмонтовується механізм перемикача. Пружини надають міцності корпусу інструмента. Раніше на верхній деці вирізували один круглий отвір діаметром 3—4 сантиметри (по-народному голосник) або кілька менших отворів. Тепер голосники вирізуються на нижній деці. Це ряд отворів, розміщених по овалу деки. Знизу на верхній деці стоять дві підставки для басів і приструнків. Біля них розташовано пристосування для перестройки звукоряду інструмента.



Бандура конструкції І. М. Скляра

1 — рама, 2 — гриф, 3 — головка, 4 — верхній шемсток, 5 — нижній шемсток, 6 — верхня дека, 7 — спідня дека, 8 — накладка на гриф, 9 — верхній підструнник для основного звукоряду, 10 — нижній підструнник для півтонів, 11, 12, 13 — кілки для натягування струн, 14, 15, 16, 17 — кріплення струн, 18, 19 — орнамент, 20 — отвори для струн, 21, 22, 23, 24 — положення основного звукоряду басів і приструнків та їх півтонів.



Робоче креслення бандури конструктора І. М. Скляра.

В верхній частині коробки разом з грифом і корпусом виготовляється так званий шемсток (по-народному — щока), на якому в бандурах київського зразка розміщують кілки для натягування приструнків. У середину шемстка вмонтовують механізм перемикача. В останній конструкції бандури І. Скляра, яка поєднує в собі принципи гри київської та харківської шкіл, кілки та механізм перемикача перенесені в низ бандури. У верхній частині розташовані білі та чорні помітки, які допомагають бандуристові швидко орієнтуватись у великій кількості приструнків. Внизу коробки прикріплюється надструнник, який прикриває струнник. Тепер замість струнника виготовляється нижній шемсток, на якому розташовують кілки для натягування струн. Далі йде гриф, який закінчується головкою, переважно виткоподібної форми. Від грифа головку відділяє порожек, верхня підставка для басових струн. В головку вкручують кілки для натягування цих струн. Корпус, гриф та головка бандури виготовляються з одного шматка дерева. Буває, що гриф та шемсток виготовляють окремо і приклеюють до грифа (головку) і корпуса (шемсток).

Бандура весь час удосконалювалася: щоб поліпшити її акустичні та розширити технічні можливості, змінювали зовнішній вигляд, збільшували кількість басів і приструнків, хроматизували звукоряд.

В далекому минулому, коли цей струннощипковий інструмент називали кобзою, він був схожий на лютню: струни розташовувались на грифі, а приструнки на кузові (на зображеннях старовинної кобзи бачимо 3—5 приструнків). Причому на грифі робилось два-три поріжки (ладки), за допомогою яких змінювалась висота звука (ще Остап Вересай змінював висоту звука, притискуючи струну до грифа). Приструнки завжди мали стабільну, настроєну виконавцем, висоту звука. В зв'язку з розвитком кобзарського мистецтва виникла потреба розширити діапазон цього інструмента, збільшити кількість струн, які поступово добавлялись на кузові (переважно) і на грифі. Бандура О. Вересая мала 6 басів і 6 приструнків, П. Братиці — 4 баси і 16 приструнків, М. Кравченка — 5 басів і 18 приструнків, Г. Гончаренка — 5 басів і 15 приструнків, І. Кучугури-Кучеренка — 5 басів і 16 приструнків. Г. Пархоменка — 6 басів і 14 приструнків, бандура Петербурзької консерваторії — 4 баси і 13 приструнків, Товариства «Боян» у Львові — 4 баси і 14 приструнків¹.

З наведеного прикладу видно, що приструнків завжди було значно більше, ніж басів. Розташування басів на грифі було не-

¹ «Мелодії українських народних дум», стор. 37.

стабільним і не відповідало послідовності звукоряду (від низьких до вищих звуків). Це можна проілюструвати настройкою басів бандури М. Кравченка і А. Гемби (приклади 20 і 21).

20

Баси

бас підбасок хторова перший приструнок другий приструнок

Приструнки

21

Баси

Приструнки

Баси, як бачимо з прикладів, розташовувались на грифі і на-строювались по-різному, залежно від того, як бандуристові було зручніше користуватися ними. В переважній більшості бандур вони були настроєні майже однаково.

Приструнки завжди розташовували послідовно — від низьких до високих. Настройка їх була різною.

На бандурі О. Вересая (приклад 22):

22

Баси

Приструнки

На бандурі П. Братиці (приклад 23):

23

Баси (бунти)

басок підбасок терція квінта *

*Ця струна при потребі підтягується на півтона

На бандурі, описаній О. Рубцем (приклад 24):

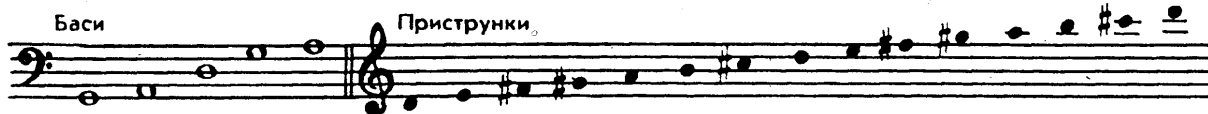
24

Баси

Приструнки

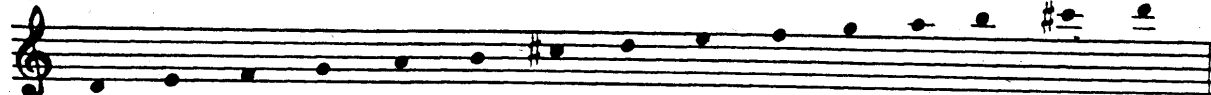
На бандурі Г. Гончаренка для супроводу речитативу, а також танцювальних мелодій звукоряд настроюється так (приклад 25):

25



Для мінорних танцювальних мелодій приструнки перестроюються по-іншому (приклад 25-а):

25а



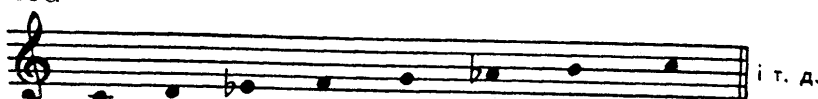
На бандурі Г. Хоткевича (приклад 26):

26



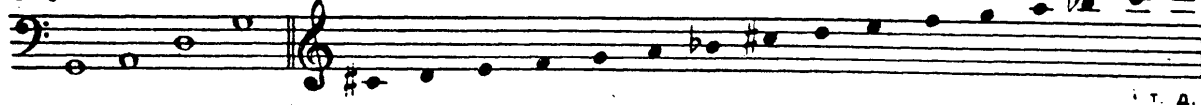
Для мінора без перестроювання басів застосовуються такі комбінації (приклад 26-а):

26а



Коли ж басы перестроюються, то найчастіше звукоряд приструнків стає таким (приклад 26-б):

26б



При цьому до третьої октави не підвищується, що дає можливість брати мажорний акорд.

Відмінності настройки приструнків в інструментах різних бандуристів залежали від репертуару виконавця, характеру і діапазону його голосу, естетичних смаків тощо.

Цей різнобій в настройці приструнків гальмував сумісну гру бандуристів, об'єднання їх в ансамблі. Тим часом творча практика вимагала організації злагоджених колективів бандуристів, і най-

допитливіші з них звернули увагу на цю обставину. З того часу розпочалися пошуки єдиної, стабільної настройки басів і приструнків на бандурі. Виконавською практикою було доведено, що найбільш раціональним був стрій *соль* мажор.

Проте в залежності від змісту і характеру твору приструнки і цього звукоряду весь час перестроювались. Це, звичайно, ускладнювало виконання. Перед музичними майстрами постало ще одне важливе завдання: хроматизувати звукоряд бандури.

Збільшення кількості приструнків вело до зміни зовнішнього вигляду інструмента. Насамперед значно збільшувався кузов. Народні майстри намагалися створити такий інструмент, який мав би красиву форму, відзначався високими акустичними показниками і мав хроматичний звукоряд.

Надзвичайно активізувались пошуки музичних майстрів (вони, як правило, є і чудовими виконавцями-бандуристами) в радянський час. Серед них найбільш відомі П. Потяко і Т. Нечипоренко з Конотопа, І. Скляр з Миргорода, В. Тузиченко з Києва, О. Корнієвський з с. Стольного на Чернігівщині, С. Снігірьов з Харкова, С. Паліївець з Полтави, В. Герасименко з Львова, К. Німченко з Кубані та багато інших.

Удосконалюючи бандуру, різні майстри приділяли увагу якомусь одному питанню. Так, О. Корнієвський та В. Герасименко особливого значення надають формі, акустиці та художньому оформленню інструмента. Як позитивний факт слід відзначити успішну роботу В. Герасименка над створенням дитячих бандур, потрібних так же, як і дитячі смичкові інструменти. І. Скляр, В. Тузиченко та К. Німченко багато уваги приділили хроматизації звукоряду і стабілізації форми бандури, адже концертна практика ансамблів та капел бандуристів поставила невідкладну проблему хроматизації звукоряду, створення досконалих бандур концертного та оркестрового типів, зокрема альтів, басів та контрабасів.

Перші спроби хроматизації звукоряду зробив О. Корнієвський ще в дожовтневий період, ввівши півтон на сьомому ступені мінорної гами по всьому звукоряду бандури. В радянський час майстри почали виготовляти бандури з хроматичним звукорядом на зразок фортепіано. Приструнки основного звукоряду знижувалися біля кілків для натягування струн, розташованих по овалу верхньої частини інструмента, струни-півтони були підняті за допомогою підставки біля кілків і опущені біля струнника, розташованого внизу кузова. Використання півтонів ускладнювалось тим, що виконавець був примушений високо піднімати руку, щоб щипком привести струну в коливання. Хроматизація звукоряду бандури,

перенесена з фортепіано, не розв'язувала проблеми широкого використання бандуристами різних, потрібних їм тональностей. Порівняно зручно було грати в тональностях, що мають не більше двох дієзів (*соль* мажор і *ре* мажор та паралельний їм мінор). Правда, вправний бандурист міг виконувати твори, написані в *ля* та *мі* мажорі, а також в *ре* та *соль* мінорі, але паралельні мінорні тональності не можна було використати, бо в басах при *соль* мажорному строї не було *фа* та *сі-бемоль*. Крім цього, розташування приструнків та кілків на бандурах було таким, що заважало грати харківським способом. Отож майстри К. Німченко, І. Скляр та В. Тузиченко створювали удосконалену бандуру київського зразка, на якій права рука грає на басах, а ліва на приструнках.

Поряд з цим, за пропозицією Г. Хоткевича (а пізніше В. Кабачка), С. Снігірьов та Г. Паліївець роблять спеціальні постійні і рухомі важелі для підвищення приструнків на півтона на бандурі харківського типу (в ній ліва рука з басів опускається також на приструнки). Спочатку це були звичайні поріжки, до яких струну притискували пальцями, в зв'язку з чим ліва рука фактично не брала участі в грі. Щоб усунути цей недолік, майстри створили рухомі важелі-поріжки, які при потребі можна піднімати і опускати. Розташовані вони були для зручності біля кілків і біля струнника (біля робочої лінії приструнків для правої та лівої рук). Цей спосіб хроматизації, що був значним кроком у розв'язанні даної проблеми, широко використовували в Державній зразковій капелі бандуристів до 1941 р.

Були й такі харківські бандури, на яких струни-півтони виводили на робочу лінію вниз біля струнника, у зв'язку з чим основний робочий звукоряд переносився вгору. Це нововведення негативно позначилося на звучанні бандури і спростоване виконавською практикою.

1936 р. відомий на Україні майстер В. Тузиченко зробив бандуру, що мала 25 основних приструнків, 16 півтонів і 14 басів, настроєних хроматично. Вже 1938 р. він хроматизував увесь звукоряд, а на басах застосував фортепіанну клавіатуру. Поєднання звукодобування щипком і ударом молоточка на басах виявилось невдалим, бо змішувались два принципи звукодобування, які негативно впливали на характер звучання. В цей же час В. Тузиченко створив сім'ю бандур — пікколо, приму, альт, бас і контрабас, діапазон яких разом дорівнював діапазону фортепіано — від *ля* субконтроктави до до п'ятої октави. Відзначимо побіжно, що орієнтація В. Тузиченка в усіх випадках удосконалення бандури на

фортепіано не випадкова. Адже він є одним з кращих майстрів фортепіано.

Творчі дерзання радянського майстра-бандуриста І. Скляра розпочалися тоді, коли бандура вже мала стабільний соль мажорний стрій. Як розповідає І. Скляр, це був зразок київської бандури. Про неї він сказав таке: «Вже в 1927 році бандура київського зразка, на якій я тоді грав, вміру мого зростання як музиканта, перестала мене задовольняти. Ця бандура мала від 23 до 25 приструнків, від 8 до 12 приструнків-півтонів в середньому регістрі та діатонічний звукоряд на басах. Основний недолік



І. М. Скляр з бандурою своєї конструкції.

її полягав у тому, що технічні п'єси дуже легко та зручно було грати в основній тональності і майже неможливо в інших тональностях. Стало ясно, що потрібне удосконалення для полегшення гри на бандурі».

З цього почались творчі шукання І. Скляра. Багаторічна, наполеглива робота дала добрі наслідки, бо талановитий конструктор розв'язував саме ті питання, які йому підказувала практика. Перше удосконалення було дуже простим: І. Скляр на шемсткові приробив гачки, за допомогою яких перестроювався основний звукоряд приструнків. Перестроюючи *фа* на *фа-дієз*, *до* на *до-дієз*, *соль* на *соль-дієз*, можна було грати в мажорних тональностях з трьома знаками при ключі та паралельному їм мінорі. 1935 р. І. Скляр виводить півтони приструнків на робочу лінію бандури, подбавши про те, щоб їх легко і зручно було використовувати. Але використання їх в акордах стало майже неможливим.

В наступному році на всі приструнки майстер виготовив важелі, які давали можливість перестроїти основний звукоряд бандури в вісім тональностей з їх хроматизмами, а саме: *мі-бемоль* мажор, *сі-бемоль* мажор, *мі* мажор та паралельні їм мінорні тональності. Але перестройка в такий спосіб відбирала дуже багато часу. Крім того, звукоряд півтонів в інших тональностях не сходився в належній послідовності, що певною мірою негативно відбивалось на технічній вправності виконавця. Та й струни від підставки до шемстка розходились променисто (віялоподібно), що утруднювало вживання октави, сексти та квінти.

Найкращих наслідків І. Скляр домогся 1946 р., розв'язавши основну проблему перестройки звукоряду бандури, яка тепер береться за основу всіма майстрами бандур. Він подвоїв приструнки на третьому та сьомому ступенях мажорного строю звукоряду бандури і тим домогся, що на приструнках бандури знизу можна грати в будь-якій тональності, а на приструнках зверху — в тональностях на півтона нижче. В результаті цього удосконалення бандуристи мають можливість використовувати під час гри мелодійні поспівки та акорди, що виходять за межі тональності, в якій написані твори з досить розвиненим модуляційним планом. Пізніше конструктор замінив важелі ексцентричним валиком, перенісши його з резонуючого тіла бандури на шемсток. Проте й валик перестав задовольняти вимогливого майстра. Згодом він замінює ексцентричний валик системою металевих обручків, що значно спростило використання перемикача під час гри. Перемикач виявився універсальним, простим, легким, зручним в роботі, а тому виконавська практика бандуристів ствердила його. Таким чином, І. Скляр перетворив бандуру з простенького, технічно обмеженого інструмента на довершений, з широкими технічними можливостями сучасний інструмент. Три октави приструнків хроматичного звукоряду бандури відкрили перед бандуристами широкі виконавські перспективи. Цьому сприяє зручне розташування півтонів, басів, перестройка інструмента в інші тональності під час гри. Капели бандуристів, працюючи на інструментах такого зразка, поступово почали звільнятися від віковичного недоліку — відсутності стабільного строю бандур.

Розширення акустичних, а також технічних можливостей бандури, зрівноваження та стабілізація її строю допомогли піднести виконавську майстерність і бандуристів-солістів, і ансамблів та капел. Удосконалення, здійснене І. Скляром, дало можливість розширити репертуар бандуристів.

Останнім часом І. Скляр розробив конструкцію нової бандури, яка відповідає вимогам київської і харківської шкіл гри і зберігає в собі кращі риси його попередніх конструкцій. Цей інструмент інтенсивно впроваджується у виконавські колективи і музичні учбові заклади республіки. Його серійно виготовляє Чернігівська фабрика музичних інструментів.

Що ж нового вніс І. Скляр в конструкцію інструмента? Механізм перемикача з шемстка переставив у середину бандури, закріпивши так, що він зовсім не торкається резонуючого тіла інструмента, отже, не впливає на його акустичні властивості. Перенесення кілків для натягування струн з шемстка в нижню частину бандури дало можливість виконавцям опускати ліву руку на приструнки. Крім того, допоміжний звукоряд бандури за допомогою спеціальних металевих підставок вгорі, біля шемстка, вивів трохи вище від основного. Розташував ці підставки на такій відстані від шемстка, щоб ліва рука, яку виконавець з басів опускає на приструнки, могла грати на основному звукоряді бандури біля шемстка. Закріплюються струни вгорі спеціальним пристосуванням, яке також не заважає грати. На відміну від старих конструкцій, в яких перемикач охоплював тільки приструнки, в новій бандурі він перестроює і приструнки, і баси.

Новий інструмент І. Скляра сприятиме подальшому розвитку кобзарського мистецтва¹.

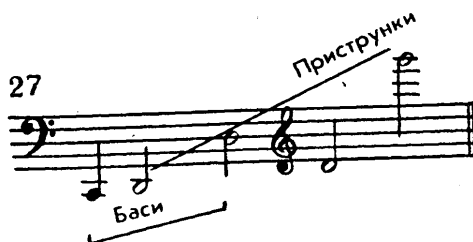
В останній конструкції бандури І. Скляра басові струни, розміщені на грифі, є продовженням звукоряду приструнків, розміщених на корпусі бандури, що в сукупності складають хроматичний звукоряд інструмента. В попередніх конструкціях басові струни настроювались по квінтово-квартовому колу: до, соль, ре, ля, мі, сі, фа-дієз, до-дієз і т. д. та в зворотному напрямку — проти стрілки годинника: до, фа, сі-бемоль, мі-бемоль, ля-бемоль, ре-бемоль, соль-бемоль, до-бемоль і т. д. Таке розташування басових струн заважало використовувати їх в належній потрібній послідовності. Наприклад, замість того, щоб взяти потрібний бас в малій

¹ Докладно про удосконалення бандури див. А. Ф. Омельченко, Бандура і мистецтво бандуристів за радянського часу.— «Народна творчість та етнографія», 1965, № 4, стор. 32. Нагадаємо, що музичні інструменти І. М. Скляра зберігаються в Дніпропетровському історичному музеї (бандура), в колекції українських народних інструментів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР (бандура, ліра та квартет сопілок — сопрано, тенор, альт, бас), в музеї народних інструментів Чернігівської музичної фабрики (бандура і цимбали), в Ленінградському інституті театру і музики (бандура.)

октаві, виконавець змушений був брати його у контроктаві чи великій октаві, в зв'язку з чим підкреслювався великий розрив у регістрах бандури, що дуже небажано.

Ця бандура відрізняється від бандур інших майстрів тим, що в ній є пристрій, за допомогою якого можна три хроматичні октави приструнків переключати в усі 12 тональностей. Вмонтовано цей пристрій так, що він, як уже згадувалося, зовсім не впливає на акустичні властивості бандури.

Діапазон бандури — від до контроктави до соль третьої октави. Звукоряд — хроматичний (приклад 27).



Приструнки, розміщені на коробці резонатора, розподіляються на два мажорних лади: один — на основній робочій лінії внизу бандури, біля підставки, а другий — допоміжний — вгорі й звучить на півтону нижче. Досягається такий розподіл за допомогою підставки, на якій струни основного ладу натягаються зверху, а допоміжного — через спеціальні отвори внизу, а також за допомогою досить високих підставок угорі.

Звукоряд приструнків бандури поділяється на окремі регістри: низький — від *ре* малої октави до *ре* першої октави, середній — від *ре* першої октави до *ре* другої октави, решта звукоряду — високий регістр.

Самодіяльні бандуристи використовують здебільшого середній і високий регістри, бандуристи-професіонали при потребі — всі в однаковій мірі.

Тембр і сила звука бандури залежать в основному від регістра. Так, у середньому й верхньому він сріблястий і досить гучний, а в нижньому бархатний, ніжний і менш гучний.

Настроюють бандуру по-різному: хто по квінтах чи акордами (повними тризвуками), а дехто вистроює гами. Найкращі результати дає настройка по квінтах.

Технічні та художньо-виражальні можливості бандури досить великі. Залежать вони від діапазону бандури, різних тембрів, способів звукодобування та ряду звукових ефектів. Велике значення мають різноманітні способи звукодобування (штрихи). На бандурі легко застосовувати стаккато на поодиноких звуках, на-

приклад у басах, а також на акордах, наприклад, під час супроводу на приструнках. Легко і зручно виконувати різноманітне тремоло (швидке багаторазове чергування двох сусідніх звуків, інтервалів, акордів). Зручно також виконувати тремоло на двох струнах, розташованих в інтервал малої або великої терції. Художнє значення цього штриха у виконавській практиці бандуриста надзвичайно велике, бо значно збагачує виражальні можливості бандури як щипкового інструмента. Інша різновидність тремоло виконується так: беруть той чи інший інтервал чи цілий акорд і швидко за допомогою щипка перебирають нігтями. Цей штрих, як і попередній, має велике художнє значення.

Досить легко на бандурі виконувати октавний флажолет (ізолюване звучання гармонійного призвука). Відтворюється він так: бандурист легеньким дотиком великого пальця правої руки розділяє струну на дві рівні частини, а нігтем вказівного пальця починає її коливати. Утворюється ніжний тихий звук.

Народні бандуристи, виконуючи танцювальні або інші швидкі, жваві мелодії, застосовують так звані відбій. Видобуваючи один звук, терцію або невеличкий мелодичний зворот у висхідному рухові, бандурист відбиває їх у зворотному напрямі нігтями. Цей ефект надає звучанню бандури своєрідного колориту. Прийом «відбою» у виконавській практиці бандуристів слід зберегти, але використовувати в міру.

Бандуристи часто застосовують штрих «глісандо» (ковзання нігтем угору або вниз по всіх приструнках). Цей штрих надає високого художнього звучання тим думам та пісням, у яких переживання людини порівнюються з явищами природи — «буйним вітром», «морськими хвилями» тощо. Цей штрих завжди повинен бути зумовлений ідейно-емоційним змістом твору і обов'язково бути засобом розкриття і донесення до слухача цього змісту.

Основним недоліком бандури є те, що під час гри виникає небажане явище: ще не закінчив звучати один акорд, як на нього накладається інша за ладовою функцією гармонія. В результаті утворюється зайвий призвук (шум). Особливо це позначається на звучанні музики в швидкому темпі. Глушать звучання бандури долонею правої руки.

Застосування загального демпфера (пристрою для раптового припинення звучання) не дало належних результатів, бо бандура є щипковим інструментом, а тому глушити кожну струну окремо, щоб вони (струни) діяли так, як на фортепіано, неможливо.

Щодо способу гри на бандурі існують дві різні школи. Одна з них (київська) поки що більш поширена. Основи її викладають

Помірно

The musical score is written for a modern bandura, featuring a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (pp) dynamic and gradually builds up to a forte (f) dynamic. The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a steady bass line. The score consists of five systems of music.

Фактура для виконання на сучасних бандурах конструкції І. М. Скляра
(с. Баштан, «Мрія»).

у музичних учбових закладах. Ця школа використовується також в ансамблях і капелах бандуристів. Характерна ознака її: ліва рука оперує басами, а права — приструнками, на яких виконується мелодія та її гармонічний супровід. Основний недолік цієї школи:

бас звучить, наприклад, у великій октаві, а мелодія та гармонія, що її супроводить,— у третій. Велика прогалина в регістрі нічим не заповнюється.

Цього недоліку немає в так званій харківській або полтавській школі. Основний її принцип гри такий: права рука — на приструнках, виконує ту ж функцію, що й у київській школі, а ліва — не тільки на басах, а й на приструнках, часто заповнюючи ті прогалини в регістрі, про які йшлося вище. Завдяки цьому збагачується гармонічний супровід мелодії та значно активізується ліва рука в процесі гри.

В ансамблях і капелах бандуристів застосовується в основному принцип гри київської школи. Вважаємо, що було б доцільно використовувати також принципи гри харківської школи не тільки для альтів, а й для прим.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції народні виконавці-бандуристи почали об'єднуватись в ансамблі та капели бандуристів. У зв'язку з цим назріла потреба у створенні нових типів суто оркестрових інструментів.

Ще до Великої Вітчизняної війни В. Тузиченко створив сім'ю бандур. Творча практика капели бандуристів довела, що бандура-п'ятеро не виправдала себе. Її регістр по тембру і силі звуку успішно замінює високий регістр бандури-прими. А от серед альтів не було інструмента з яскравим сріблястим звуком, тому виникла потреба створити досконаліші і звучніші оркестрові бандури. На замовлення і при активній допомозі художнього керівника Державної заслуженої капели бандуристів УРСР народного артиста СРСР О. З. Миньківського в майстерні капели ці інструменти були створені І. Склярком.

Бандура-альт у строї *фа* мажор. Цей тип оркестрової бандури створений харківськими майстрами. Використовувати його в капелах конче потрібно, бо в порівнянні з іншими бандурами він має яскравіший, сріблястий тембр, хоча звуки його короткі й виконання протяжних мелодій не дає високих художніх результатів. Новий тембр досягається завдяки зміні конструкції цього інструмента, а також завдяки значному вкороченню приструнків.

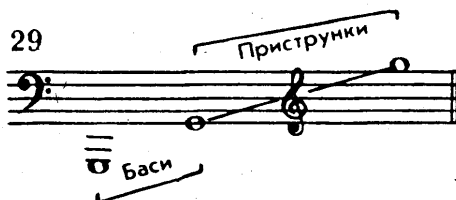
На бандурі-альті у строї *фа* мажор грають за принципом харківської школи. Звукоряд діатонічний, обсяг від до великої октави до *фа* третьої октави (приклад 28).



Цю бандуру вдосконалив І. Скляр. Діатонічний звукоряд фамажорної гами перестроюється в інші тональності з допомогою ексцентричного валика біля підставки під струни. Рядом з кілочками по щогі бандури розміщено ряд кнопок, за допомогою яких весь діатонічний звукоряд легко і зручно перестроюється на хроматичний.

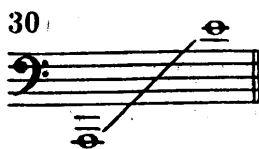
Бандура-альт звичайна. Сконструював цей тип інструмента І. Скляр. Структура його така ж, як і бандури-прими, але вона дещо більших розмірів. Щоб зручніше було її тримати під час гри, в нижню частину кузова вставляють ніжку-підпорку з вістрям на кінці, як, наприклад, у віолончелі. Звучить вона квінтою нижче від звичайної і тим самим заповнює художньо повноцінним звуком регістр оркестру між першими і другими бандурами та басом і контрабасом.

На цій бандурі застосовується принцип гри київської школи. Діапазон її від соль великої октави до соль другої октави. Звукоряд — хроматичний (приклад 29).



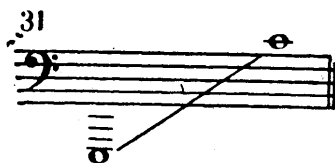
Використовується тільки як оркестровий інструмент.

Бандура-бас. Сконструював цей вид бандури І. Скляр на замовлення і при активній підтримці Державної заслуженої капели бандуристів УРСР. Від звичайної бандури відрізняється тільки розміром. Використовується лише в оркестрі. Під час гри, як і в бандурі-альті, в нижню частину кузова вставляють ніжку-підпорку. У бандури-баса нема пристрою для перестройки звукоряду. Її діапазон — від ля контроктави до мі першої октави, звукоряд — хроматичний (приклад 30).



Бандура-контрабас. Сконструйована так само І. Скляром на замовлення й за активною допомогою Державної заслуженої капели бандуристів УРСР. Серед бандур це — найбільший інструмент. Будова його така ж, як і бандури-прими, але дещо змінена зовнішня форма. Грають на ньому так, як і на бандурі-басі. При-

строю для перестройки звукоряду немає. Діапазон — від мі контроктави до до першої октави, звукоряд — хроматичний (приклад 31).



Використовується тільки в оркестрі.

Як бачимо, український народний інструментарій поповнюється новими типами оркестрових бандур, а саме: бандурою-альтом у строї *фа* мажор, бандурою-альтом звичайною, звукоряд якої на квінту нижчий від бандури-прими, бандурою-басом і бандурою-контрабасом. Отже, створено сім'ю бандур, на основі якої складаються сучасні оркестри професійних і самодіяльних капел бандуристів.

ТОРБАН

Історична довідка. Торбан, як і кобза або бандура, відноситься до лютнеподібних інструментів і, власне, створений на основі лютні. Це трапилось так: удосконалені лютні разом утворювали сім'ю струнних щипкових інструментів, які називалися: дискант, альт, тенор, бас і контрабас. Як зазначає Фамінцин, в Італії і Франції басові лютні, що відрізнялися від інших лише двома головками для натягування вільних (не розташованих на грифі) басових струн, називалися теорба, тіорба, туорба. Зображення цього інструмента, наведене в книзі О. Фамінцина «Домра и сродные ей инструменты русского народа», свідчить, що на ньому немає приструнків на кузові. На грифі ж, на відміну від торбана, зберігаються ладки, які й раніше спостерігалися на цьому інструменті. Якщо зважити, що на торбані — інструменті українського народу, як на бандурі, розташовані приструнки, а гриф без ладків, то ця обставина наводить на деякі роздуми. Виходячи з його структури і розташування струн, торбан можна розглядати як удосконалену бандуру. Тим більше, що на торбані такої конструкції у XVIII ст. при дворах польських магнатів грали торбаністи, за походженням українці.

Як вважає О. Фамінцин, торбан занесений у Польщу лютністами італійцями, які часто зустрічалися в цій державі у XVIII ст. Є підстави думати, що торбан потрапив на Україну не через Польщу і не від італійців, як стверджує Фамінцин, а безпосередньо з Франції.

Армія запорізьких козаків у XVII ст. брала участь у фландрській війні¹ на боці Франції. Козацьке військо було напрочуд хоробрим і винахідливим, як відзначають очевидці французи. В цьому війську завжди була полкова музика і бандуристи. Отож ці бандуристи не могли не звернути уваги на басову лютню-туорбе, яка в той час широко побутувала у Франції. Очевидно, туорбе звуком чи іншими художніми особливостями привернула увагу когось із козацьких бандуристів і вони занесли цей інструмент на Україну.

Цікавий факт культурних зв'язків цього періоду між французьким і українським народами описаний у книзі О. Казимірова «Український аматорський театр». Автор відзначає, що п'ятнадцятирічне перебування запорожців у Франції, їх спілкування з французьким народом, його культурою і, зокрема, народним театром пояснює джерела появи в театрі балагана та в тогочасних інтермедіях нового персонажа — Гаєра, запозиченого з західноєвропейської народної комедії². Тут буде доречно поставити питання: хіба культурні зв'язки французького народу і козацького війська не сприяли запозиченню в них басової лютні під назвою туорбе? Звичайно, воно так і було. Але українські бандуристи переробили цей інструмент в такий спосіб: познімали з грифа ладки і збільшили кількість струн, розмістивши їх на грифі й на кузові інструмента, як у бандури. В результаті цього удосконалення французький туорбе, який вони назвали на український лад торбаном, перетворився на удосконалену бандуру. Коли ж врахувати, що торбан широко розповсюдився в домах привілейованої козацької старшини і представників панівного класу, а також при дворах польських магнатів не раніше XVIII ст. і що на ньому грали торбаністи, вихідці з України, то стане зрозумілим, що потрапив цей інструмент на Україну значно раніше: адже потрібний був значний час для його перебудови та оволодіння досить складною технікою гри на ньому. Всі ці факти доводять, що на Україні басова лютня з'явилася десь у другій половині XVII ст., тобто в часи перебування полків Війська Запорізького у Франції. Таким чином, можна вважати достовірним, що торбан був занесений з Франції на Україну козаками і тут докорінно перебудований. Його структура, розташування струн, принципи гри тощо стали

¹ Фландрія — історична область у Західній Європі. Тепер її землі входять до складу Бельгії, Франції та Нідерландів. За цю область довгий час точилася війна між Англією і Францією.

² О. Казиміров, Український аматорський театр, К., 1965, стор. 13.



Кобзар Г. Гончаренко і торбаніст О. Бородай.

спільними з бандурою. І лише після цього торбан вже у XVIII ст. разом з торбаністами-українцями потрапляє в Польщу і Росію. Про це свідчить і такий факт: на музично-художній виставці 1888 р. у Варшаві експонувався польський теорбан (так організатори виставки назвали цей інструмент) — точна копія українського торбана з приструнками¹.

В зв'язку з тим, що торбан побутував серед панівних верств, його на Україні називали «панською бандурою». Це ще раз свідчить, що торбан був удосконаленою бандурою, побудованою на основі басової лютні — теорбе.

В рукописах М. Привалова говориться, що якийсь невідомий майстер музичних інструментів застосував на торбані пристрій, за допомогою якого струни приводились у коливання гостро зрізаними колодочками гусиних пер, як у клавесині. Він пише, що такий торбан можна було бачити і на Україні. Далі дослідник стверджує, що гамбурзький музичний майстер Фішер зробив торбан з клавіатурою². Проте побутування таких торбанів на Україні не зафіксовано.

Серед видатних торбаністів називають Івана Кошового з Полтавщини. Він був не лише віртуозом-інструменталістом, а й добрим співаком і танцюристом. Основу його репертуару складала народна пісня. Як зазначає М. Лисенко, Кошовий любив виконувати ліричні народні пісні, пересипаючи їх жартівливими вставками з українським народним колоритом. Потомственным торбаністом був Франц Відорт. Його дід австрієць Грегор Відорт був чудовим виконавцем і сам створював пісні. Довгий час він служив у Вацлава Ржевуського³, на честь якого склав записані М. Лисенком пісні «Подорож Вацлава Ржевуського», «Про Ревуху», «Золота борода» та ін. Він писав пісні і на тексти поета Т. Падури, в яких оспівується бойове козацьке життя. Українських народних пісень в його репертуарі не було. Це, очевидно, пояснюється тим, що

¹ Зображення його див. у кн. О. Фамінцина «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа», стор. 175, у кн. М. В. Лисенка «Народні музичні інструменти на Україні», стор. 24, а також в «Атласе музыкальных инструментов народов СССР», М., 1963, таблиці 133, 134. Такий же торбан зберігається в колекції українських народних інструментів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

² Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8-к3, од. зб. 7-8, стор. 24.

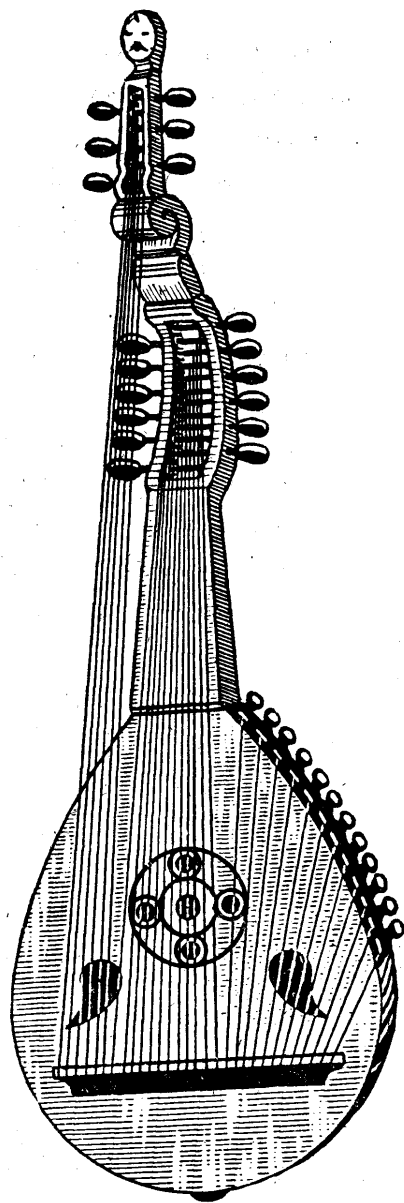
³ Ржевуський Вацлав (1785—1831) — син останнього коронного гетьмана Северина Ржевуського. Захоплювався українською піснею. Заснував у Саврані школу лірників і бандуристів, які, на його думку, мали утворити якийсь новий пісенний напрям. Але його витівка виявилась авантюрою.

Франц Відорт був придворним музикантом і писав переважно дифірамби на честь свого господаря та його близьких. Син Грегора, Каетан Відорт, який служив при дворі польського магната Сангушка, також складав пісні, в яких прославляв «подвиги» свого пана. Онук Грегора, Франц Відорт, про якого говорилося спочатку, відомий не як складач пісень (хоча й писав мадригали та величальні пісні), а як виконавець. Основу його репертуару становили народні пісні та думи. Серед них слід назвати пісню-думу про Саву Чалого, пісні «Ой не ходи, Грицю», «Була Польща», «Казала мені Солоха» «Про Кармелюка», «Їхав козак за Дунай», «У сусіда хата біла» та ін.¹

М. Привалов повідомляє, що придворний торбаніст Вацлава Ржевуського Грегори Відорт мав учнів — сина Каетана та селянина з Поділля Онуфрія Ворожб'юка. Кар'єра останнього закінчилась трагічно: його заслали в Нерчинські рудники².

Чимало торбаністів були виходцями не лише з селян, а й з «дрібного панства», як їх називає М. Лисенко. Крім народних пісень, вони виконували і популяризували пісні-романси на зразок «Стоїть гора високая», «Баламуте, вийди з хати», «Місяць на небі» тощо. Цікаво відзначити, що в с. Левківці Погребищенського району Вінницької області, ще й досі живе кілька сімей з прізвищем Торбаніст. Очевидно, хтось із їхніх предків служив на цій посаді.

Оволодіти технікою гри на торбані було досить важко. Виготовлення цього інструмента також було складним, через що він коштував дуже дорого. Зрозуміло, він не міг бути поширений серед народу. Вже в ХІХ ст. торбан на Україні зустрічається дуже рідко. В наш час він зовсім вибув з ужитку і, отже, має для нас тільки історичне значення.



Торбан.

¹ Детальніше про династію торбаністів Відортів див. М. В. Лисенко, Народні музичні інструменти на Україні, стор. 27 і далі.

² Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8-к3, од. зб. 7—8, стор. 24.

Опис та характеристика. Форма торбана має багато спільного з формою бандури. Корпус його видовжений і вужчий від бандури. Гриф у торбана довший, ніж у бандури, і має дві головки. На першій вкручені кілки для натягування басових струн, а на другій, розташованій вище і трохи ліворуч від першої,— для басів-втор (довгих басів). Дека (верхняк) така ж, як у бандури, з голосниками. У різних торбанів голосники (резонатори) мають неоднакову форму. Кузов торбана, на відміну від бандури, зроблений з клепок і дуже опуклий¹.

Струни на торбані лише жилні. Басові обмотувались тонким мідним дротом. Звук торбана, хоч і не сильний, відзначався м'яким і приємним тембром. Мелодію, як і на бандурі, торбаніст грав на приструнках, прилучаючи до них чотири найближчих басових струни, розташовані на грифі (до, фа, ля, до). До акордів, утворених на цих басах, торбаніст додавав низький основний бас-втору. Діапазон торбана в порівнянні з тогочасною бандурою був досить широким. На ньому було 12—14 басів, які мали таке розташування: фа, ля, сі-бемоль контроктави; ре, до, фа, сі-бемоль великої октави з подвоєнням через октаву і до, фа, ля, до малої октави без подвоєнь; приструнки мали діатонічний звукоряд, настроєний у фа мажорі. Діапазон приструнків — від фа першої октави до ре третьої октави. Загальний діапазон показано на прикладі 32.

32

Байорки

втори

Баси, що тягнуться вздовж ручки

Приструнки

Грали на торбані, тримаючи інструмент на колінах басовими струнами до себе. Права і ліва руки виконавця були зайняті

¹ Радянський майстер і бандурист В. Герасименко також виготовляє кузов бандури з клепок, але значно ширших, ніж у торбані. Це позитивно позначається на міцності кузова бандури і поліпшує акустичні властивості її.

в однаковій мірі як на басах, так і на приструнках. Певна перевага надавалась правій руці в оперуванні приструнками. Загалом же спосіб гри на торбані нагадував харківську школу гри на бандурі.

Для виконання пісень мінорного характеру торбаніст опускав потрібні приструнки по всьому діапазону на півтона нижче, починаючи з ля малої октави.

ЦИМБАЛИ

Історична довідка. Слово «цимбали» латинського походження. Це трохи змінена назва «цимбалум» — металевих тарілок, які, до речі, відносяться до ударних інструментів.

Поширені цимбали по всьому світу. За структурою і тембром звука (якщо його видобувати щипком) цимбали мають багато спільного з староруськими гусями-псалтирем. Найсуттєвіша різниця між ними полягає в принципах звукодобування: на гусях струни приводяться в коливання щипком, а на цимбалах — ударом молоточка чи палички. Тому тембр цимбалів різкий, з металевим відтінком (очевидно, це й стало причиною того, що інструмент прибрав назву металевих тарілок), але набагато гучніший.

Серед численних струнних музичних інструментів трикутної форми, де звук видобувається ударами молоточків, є стародавній арабський сантир (писантир). Він зберігся до останнього часу в Єгипті. Перші зображення цього інструмента були виявлені на стародавніх асирійських пам'ятниках. Надзвичайно цікавий асирійський барельєф в Куюнджеці, на якому зображено музиканта, що грає на гуслеподібному інструменті ударами паличок по струнах¹. Він тримає інструмент і грає на ньому так, як тепер тримають і грають наші цимбалісти в Карпатах, — навісивши собі на шию з допомогою довгого ремня.

Як же потрапили цимбали на Україну, прижились тут, зазнали значного удосконалення і стали складовою частиною музичного інструментарію українського народу? Слід гадати, що гуслеподібний асирійський сантир спочатку потрапив у побут західноєвропейських народів під час хрестових походів войовничих феодалів в країни Близького Сходу (Сірію, Палестину, Єгипет). Як відомо, ці походи, організатором яких була католицька церква, розпочалися в кінці XI ст. і тривали до другої половини XIII ст. На за-

¹ Див. А. С. Фаминцын, Гусли — русский народный музыкальный инструмент, стор. 85.

гарбаних землях хрестоносці створили Єрусалимське королівство, в якому на початку XII ст. побував чернігівський ігумен Даниїл Паломник¹. Це є свідченням того, що Київська Русь мала культурні зв'язки не лише з народами країн Західної Європи, а й з країнами Близького Сходу. Ці зв'язки певною мірою торкались також і музичного мистецтва. Поряд з цим не можна не звернути уваги на той факт, що хрестові походи організовувались в основному з територій Франції, Німеччини та Англії. Шлях хрестоносців пролягав через сучасні території Австрії, Угорщини, Югославії, Болгарії, Румунії і далі до країн Близького Сходу. Походи ці мали військово-колонізаторський характер і несли народам країн Сходу лише розорення. Для європейських феодальних країн вони відкривали ринки, сприяли поживавленню торгівлі, а також, що слід особливо підкреслити, глибокому знайомству з культурними надбаннями східних народів. Очевидно, в цей час і занесено в Європу музичні інструменти східних народів, в тому числі асирійський сантир, на основі якого в Європі створено цимбали.

Доречно пригадати такий факт: в чеській рукописній Велиславовій біблійі XIII—XIV ст. зображена жінка, що грає паличкою на трапецієвидному псалтирі (гуслях). Не виключена можливість, що тут зафіксовано одну з перших спроб застосувати принципи гри на гуслях-псалтирі паличками, запозиченими у східних народів. Та, власне, і назви цих інструментів дуже схожі — «сантир» і «псалтир».

Цимбали дуже розповсюдились в Угорщині, Румунії, а також в Болгарії та Югославії — саме в тих країнах, через які пролягав шлях хрестоносців. В Угорщині XIX ст. інструмент зазнав значного удосконалення. Будапештський музичний майстер В. Шунда створив великі, так звані угорські, цимбали, в яких кожний бунт або хор складався з чотирьох, трьох або двох струн, настроєних в унісон. Таких бунтів навішували 35 і вистроювали їх в хроматичний звукоряд. Його обсяг — від *ре* великої октави до *мі* третьої октави. На нових цимбалах В. Шунда застосовував демпфер. Цей інструмент поширився також на території Закарпаття, загарбаного ще в XI ст. угорськими феодалами. Немає сумніву, що інструменти угорського народу, де цимбали у великій шані з давніх-давен і до останнього часу, як і його культура взагалі, мали певний вплив на формування культури українського Закарпаття і його народного інструментарію. Звідси цимбали розповсюдились серед

¹ УРЕ, т. 15, К., 1964, стор. 542.

гуцулів, а згодом і по всій території Правобережної України (на Лівобережній вони зустрічаються рідко).

Був і другий шлях, яким цимбали могли потрапити на Україну. В XII—XIII ст. німецькі феодали загарбали землі прибалтійських і слов'янських країн, лицарі Тевтонського ордена проникли аж на землі Білорусії і 1237 р. захопили м. Дорогичин, не раз робили спробу підкорити Русь, але завжди зазнавали нищівного розгрому. В німецькому війську були співаки, музиканти і декламатори, яких називали міннезінгерами. Не виключена можливість, що вони занесли на територію Білорусії арабський сантир, який був засвоєний, а згодом і модернізований білоруським народом і став його національним інструментом.

Перша документальна згадка про цимбали і цимбалістів відноситься до XVII ст.¹ Чим же, якими художніми якостями цей інструмент привернув увагу українських народних митців? Адже серед українського населення в XV ст. вже побутували гуслі, кобза (бандура) та ін. Справа в тім, що український народ здавна кохався в танцювальному мистецтві. Такі танці, як метелиця, гопаки, козачки, коломийки тощо, виконувались у супроводі інструментального ансамблю, відомого під назвою троїстої музики, до складу якої на Правобережній Україні входили цимбали. Цимбалісти забезпечували високоякісний, технічно досконалий і звучний супровід. Треба думати, що саме ці художні якості забезпечили цимбалам на Україні широке розповсюдження і засвоєння їх народом як національного інструмента.

Цимбали в нас, як свідчать народні пісні, здавна використовуються для виконання танцювальної музики часто в однорідних ансамблях цимбалістів, а також у поєднанні з іншими інструментами.

Додому я йду, як бджола гуду,
А за мною, молодю, сім кіп хлопців чередю,
В цимбалоньки тнуть, тнуть, тнуть,
В цимбалоньки тнуть.

Або:

Ой чия ж то родина
Кругом діжі ходила,
З скрипками, з цимбалами,
З молодими боярами².

¹ Див. «Документи Богдана Хмельницького», К., 1961, стор. 275; А. Новосельський, Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов, М., 1931, стор. 32.

² Цит. за кн. М. В. Лисенко, Народні музичні інструменти на Україні, стор. 52.

В деяких піснях прямо сказано, що на цимбалах грали музику до танців:

На дорозі калюжа,
Я робити недужа.
Коби скрипки, цимбали,
То би ножки скакали ¹.

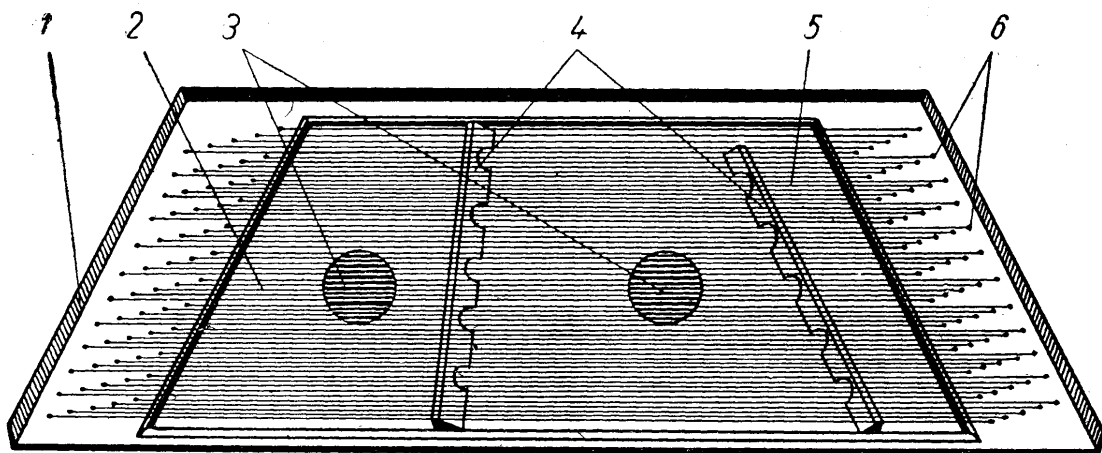
Наведені приклади свідчать, що цимбали міцно ввійшли в музичний побут українського народу. Тепер вони широко застосовуються в професійних та самодіяльних колективах. Репертуар цимбалістів становлять віртуозні народні інструментальні п'єси, танцювальна народна музика, а також твори класиків та радянських композиторів. Останнім часом введено клас гри на цимбалах у Київському музичному училищі. Ґрунтовно знайомлять з принципами гри на них також у Київській консерваторії.

Серед цимбалістів високої кваліфікації слід відзначити О. Незовибатька, В. Мунтяна, Д. Попійчука, І. Золотаренка, М. Блещука та ін.

Опис та характеристика. Зовні цимбали являють собою трапецієвидний резонансний ящик. Між верхньою та нижньою деками — боковини, значно товщі від дек і виготовлені з дерева твердих порід. На верхній деці вирізують два звукових отвори (голосники), іноді більше, і на ній же ставлять поріжки з вирізами («кобилки»), які частину струн ділять пополам. Кожна поділена поріжком струна дає можливість видобути на ній два звуки, що перебувають у квінтовому співвідношенні. Решта струн натягується групами (бунтами) по всій довжині цимбал. В кожному бунті по три струни, настроєні в унісон. Розташування бунтів на цимбалах таке: один бунт, що лежить поверх меншого поріжка, тягнеться через виріз більшого, а суміжний бунт з більшого поріжка, навпаки, тягнеться у виріз меншого. Таке розташування найзручніше для цимбалістів. Натягують струни, як і на бандурі, за допомогою металевих кілків, які повертають спеціальним ключем. Бунти приводять в коливання ударами двох спеціальних молоточків. Застосовується на цимбалах загальний демпфер (глушитель), розташований на обох боках інструмента. Для зручності гри і посилення звуку цимбали ставлять на три ніжки.

Цимбали, як і інші українські народні інструменти, за роки Радянської влади значно удосконалені: стабілізовано форму, поліпшено акустичні властивості, розширено діапазон, створено нові

¹ «Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Головацким», М., 1878, стор. 214.



Цимбали.

1 — боковини, 2 — верхня дека, 3 — голосники, 4 — поріжки, 5 — струни, 6 — кілки для натягування струн.

типи. Значних успіхів у вдосконаленні їх досягли І. Скляр та О. Незовибатько. Скляр сконструював цимбали-приму, а Незовибатько — цимбали-альт і цимбали-бас, які тепер серійно випускає Чернігівська фабрика музичних інструментів.

Незалежно від І. Скляра та О. Незовибатька удосконалював і створював нові типи цимбалів Василь Зуляк¹. Разом з Петром Вансулом та Олексою Возняком він створив цимбали-приму з діапазоном від *фа-дієз* малої октави до *ре* третьої октави, цимбали-альт з діапазоном від *сі* великої октави до *соль* другої октави, цимбали-бас з діапазоном від *сі* субконтроктави до *ля* малої октави. Остання в оркестрі відіграє подвійну роль: партію, яку виконували у верхньому регістрі цимбали-бас, називали теноровою, а в нижньому регістрі — басовою. В. Зуляк, як і інші конструктори, на своїх цимбалах застосував демпфер. Вони й понині успішно використовуються в організованому ним оркестрі українських народних інструментів.

Звукоряд старих цимбалів — діатонічний. Стрій їх записаний М. Лисенком (приклад 33).



Сучасні цимбали конструкції І. Скляра та О. Незовибатька мають гарний зовнішній вигляд і приємне звучання. Діапазон

¹ Див. Л. Н о с о в, Василь Зуляк, М., 1960, стор. 15.

їх — від до першої октави до сі третьої октави, звукоряд — хроматичний (приклад 34).



Настроюються цимбали, як і бандура, по-різному, але найкраще по квінтах. Щоб пом'якшити різкий, дзвінкий (з металевим відтінком) звук, а також щоб можна було грати на них тихо, молоточки обшивають звичайним сукном або повстиною.

Білоруські музичні майстри на одну третину укоротили молоточки. Цей, на перший погляд простенький, захід відкрив можливість для виконавця застосовувати глушіння струн пальцями. Робиться це в такий спосіб: як тільки струну приведено в коливання ударами молоточка, цимбаліст швидко розправляє трохи зігнуті пальці (середній, безіменний, мізинець), пучками торкається струн і глушить звук. Після цього так же швидко згинає пальці, ставить їх на попереднє місце. Цей спосіб глушіння забезпечує виразніше в художньому відношенні виконання. Було б доцільним і нашим цимбалістам запозичити досвід білоруських колег і застосувати його, особливо в грі на цимбалах без демпфера¹. Глушать звучання цимбалів також долонями обох рук.

Технічні і художньо-виражальні можливості інструмента дуже широкі. На ньому зручно виконувати віртуозні пасажі², подвійні ноти, арпеджовані акорди. Останні на цимбалах без демпфера слід застосовувати вміло, бо при частій зміні акордів, як і на бандурі, накладається гармонія. Добрий художній ефект дає застосування стаккато, тремоло, піццікато, гра щипком (як на гусях чи бандурі) та різні прикраси: форшлаги, групетто, мордент, трелі та глісандо. Стаккато — найбільш розповсюджений прийом гри на цимбалах. Особливо широко цей штрих застосовується під час виконання танцювальних, швидких мелодій, а також в різноманітних пасажах. Зрідка стаккато застосовується в мелодіях, що виконуються в повільному темпі, особливо урочистого, величавого характеру.

Білоруські артисти, щоб відтворити звучання старих народних цимбалів, на яких грали не обтягнутими повстиною молоточками

¹ Див. И. Ж и н о в и ч, Государственный белорусский народный оркестр, Минск, 1959, стор. 10, 16.

² Пасаж — невеличкий відрізок, музична фраза швидкого руху, здебільшого спрямованого в одному напрямі (вниз або вгору).

(від цього утворювалось своєрідне вібрато, яке надавало звучанню цимбалів специфічного колориту), б'ють по струнах тією стороною молоточків, яка не обтягнута сукниною. Цей народний штрих гри застосовується рідко. Його, на наш погляд, слід зберігати також у виконавській практиці українських цимбалістів.

Тремоло застосовується переважно в протяжних мелодіях. Цей штрих можливий як на одній струні, так і на двох у будь-якому інтервальному співвідношенні (терції, сексти, октави тощо). Особливо складно і важко виконувати тремоло під час перенесення рук з однієї струни на іншу, бо під час такого перенесення, особливо на струну, що знаходиться на далекій відстані, переривається звучання. В кантиленних мелодіях це зовсім небажане. Якщо ж тремоло виконують двома руками на одній струні, то виконавець продовжує однією рукою частими ударами приводити струну в коливання, а іншу руку переносить на іншу струну і приводить її ударами цього молоточка в коливання, розраховавши так, щоб приєднання другої руки до неї створювало враження безперервності звучання. Приєднується рука до іншої дуже швидко. Часто в швидких танцювальних мелодіях застосовується коротке, сухе тремоло, яке чергується із стаккато. Звук, утворюваний за допомогою тремоло, має широку амплітуду сили звучання — від піаніссімо до фортіссімо. Цей новий штрих поки що доступний лише професіоналам.

Зрідка у виконавській практиці використовується штрих піццікато. Струни цимбалів приводяться в коливання щипком пальців (нігтями або пучками). Якщо піццікато виконується нігтями, то звук утворюється сильний, сухий і різкий, коли ж пучками, то тихий, м'який. Цей штрих можна застосовувати як на одній струні, видобуваючи окремі звуки, так і на багатьох (окремими акордами). Піццікато можливе в основному на цимбалах-примах.

Трелі та форшлагви виконуються також на цимбалах-примах, причому найбільше художнє враження вони справляють на слухача у високому регістрі. Застосовується також глісандо. Його можна виконувати ковзанням пальців зверху вниз (найзручніше) або знизу вгору. Краще, звичайно, ковзати пальцями біля підставок.

До і після застосування глісандо можна використати будь-який інший штрих.

Цимбали-альт. Структура альта така сама, як і прими, але він має дещо більші розміри. Діапазон цимбалів-альта — від соль ве-

ликої октави до *соль* другої октави, звукоряд — хроматичний (приклад 35).

35



Використовується альт тільки як оркестровий інструмент. Його чистий, соковитий і м'який звук заповнює прогалину в регістрі між цимбалами-примою і цимбалами-басом. Нижній регістр альту наближається до басового, верхній — мало виразний. Велике значення має застосування демпфера, бо струни альту, особливо в середньому регістрі, звучать довго і сильно, створюючи небажаний шум, що вносить фальш у звучання оркестру. Зрідка альтам в оркестрі доручають грати соло. Застосування прикрас на цьому інструменті практикується мало.

Цимбали-бас. Розмір його великий, діапазон — від *ля* контроктави до *ля* малої октави, звукоряд — хроматичний (приклад 36).

36



Звучить бас у верхньому регістрі невиразно, в середньому і нижньому регістрах, навпаки, сильно, з відчутним призвукм обертонів. Штрихи і прикраси майже не застосовуються. На цимбалах-басі відтворюють в основному поодинокі звуки, зрідка, при потребі, той чи інший мелодійний зворот. Використовується як оркестровий інструмент. Разом з цимбалами-примою альти та басы становлять сім'ю, на основі якої створюються ансамблі цимбалістів. Сім'я цимбалів входить до складу оркестрів українських народних інструментів.

ЛІРА

Історична довідка. В свій час під назвою «ліра» існувало кілька струнних інструментів, різних структурою, принципами звукодобування, тембром тощо. Найбільш відомі серед них чотири типи ліри. Перший — це старогрецька ліра, яка зовнішнім виглядом нагадувала кіфару. Зображення її стало емблемою музики. На відміну від інших типів лір вона є струнним щипковим інструментом, який колись був розповсюджений на Близькому Сході, в Греції та Римі. Класичний зразок цієї ліри мав сім струн, які приводили в коливання пальцями або плектром.

Другий тип ліри — однострунний смичковий інструмент грушовидної форми, що певною мірою нагадує древньослов'янський гудок. Розповсюджений він був серед народів Західної Європи. Відомості про нього можна знайти в літературі про культуру VIII—IX ст. Виходячи з того, що перші зображення однострунної ліри відносяться до XIII ст., можна думати, що вона досить довгий час побутувала в Європі.

Третій тип ліри — також струнний смичковий інструмент, який своєю формою наближається до скрипки. На відміну від другого типу цей інструмент багатострунний. Розповсюджений був серед європейських народів у XV—XVIII ст. В той час існувала сім'я лір: тенорова, відома під назвою «ліра да браччо», яка мала п'ять надгрифних струн і дві бурдонні (басові, розташовані поза грифом, під час гри весь час звучать), басова, відома під назвою «ліра да гамба», яка мала дев'ять — дванадцять струн надгрифних та дві бурдонних, і контрабасова, відома під назвою «ліроне перфетто» або «архівіола ді ліра» з дванадцятьма або чотирнадцятьма надгрифними струнами і двома бурдонними. На грифі деяких з них робили ладки-поріжки.

Нарешті, четвертий тип — колісна ліра, поширена в багатьох народів світу. На Україні її ще називають рилля або реля. Історія розвитку і поширення цього типу ліри в Європі надзвичайно цікава. Вже в X—XII ст. вона відігравала велику роль в музичному житті багатьох народів нашого континенту. Її форма, структура, принципи гри на ній та звукоутворення були такими ж, як і на українській лірі. Вона в той час мала вісім клавішів і називалась «органіструм».

Після XV ст. колісна ліра занепадає разом з мистецтвом лірників, власне, витісняється грою на досконаліших інструментах, переважно смичкових лірах, але зберігалася серед трудового народу. В руках народних виконавців вона не лише продовжувала своє існування, а й трохи удосконалювалась. Основна суть цього удосконалення зводилась до збільшення кількості клавішів.

Спливло багато часу. І раптом у XVIII ст. знову пожвавлюється інтерес до цього простого за структурою і принципом гри інструмента. Мистецтво лірників привертає увагу французьких музикантів. Над її удосконаленням працюють багато видатних майстрів — Батон старший, П'єр і Жан Лувє, Делон, Ламбер, Нансі, Барк та ін. Основну увагу вони звернули знов таки на удосконалення клавіатури, розширення і хроматизацію звукоряду. Так, у XVIII ст. відома ліра з діапазоном до двох октав і хроматичним звукорядом. З'являються виконавці-віртуози, які з

успіхом виступали у відкритих концертах. Серед них назовемо Лароза, Жано, Батона, Шадевілья, Готтетера. Композитори, зокрема Гайдн, писали для ліри концерти, сонати, дуети тощо.

Тепер цей інструмент в Європі, в тому числі у Франції, знову майже забутий. Але розвиток і удосконалення ліри, як це не дивно, продовжується і в наш час, тільки вже не у Франції, а в Білорусії та на Україні.

Відомості про те, коли ліра потрапила на Україну, в Білорусію і Росію, де й стала національним інструментом, суперечливі. Чимало джерел, а також і довідкова література останніх років¹, повідомляють, що ліра в середині X ст. була розповсюджена в усіх країнах Європи, а отже, і на Україні, в Білорусії й Росії. Інші дослідники вважають, що ліра з'явилась у нас десь у XVII ст.² Не заглиблюючись у це питання³, відзначимо, що ліра на Україні завжди була супутницею бандури, а лірниками — старці, незрячі чоловіки. Їх репертуар майже повністю збігався з репертуаром бандуристів, за винятком кантів, яких кобзарі не співали. Лірники грали соло, супроводжували свій спів, а іноді й цілий вокальний ансамбль старців. Зарисовку такого ансамблю зробив відомий художник В. Є. Маковський, назвавши її «Сліпі старці на ярмарку». До складу цього незвичного для нас ансамблю входило сім співаків та один лірник. Виконували вони переважно канти і псалми — моралізаторські твори, які збереглися в репертуарі лірників аж до XX ст. Їх записав відомий український фольклорист П. Демущий і видав 1903 р. під назвою «Ліра та її мотиви».

Канти, як відомо, виникли у міському побуті наприкінці XVI і на початку XVII ст. Авторами їх були переважно учителі співу та учні братських шкіл. Училися грати на лірах у старших, яких називали благочинними. На Україні відомі цехи-школи, на чолі яких стояли вибрані старці («королі старців»). Серед них були й такі, що здобули собі гучну славу як здібні виконавці і вчителі.

Ліра в порівнянні з бандурою не користувалась великою популярністю. Її вважали примітивним інструментом старців. У текс-

¹ Див. «Энциклопедический музыкальный словарь», М., 1959, стор. 133; «Спутник музыканта», М.—Л., 1964, стор. 190, та інші. Очевидно, автори статей у цих словниках користувалися матеріалом, опублікованим в «Музыкальном словаре» Рімана, доповненому Ю. Д. Енгелем і виданому в Москві в 1901—1904 рр. у перекладі на російську мову.

² Див. А. Новосельский, Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов, стор. 35.

³ Не виключена можливість, що в першій половині XVII ст. козаки — учасники фландрської війни — занесли ліру на Україну з Франції, де вона була дуже популярною.

тах народних пісень ліра і лірники зображуються дещо в гумористичному плані. Про лірника устами жінки говориться таке:

Ой коли б я була знала,
Та за лірника пішла,
Лірник грає і співає,
А я б ліру несла ¹.

Або:

Ой, боже мій, ой, боже мій,
Переросла міру.
Якби мене той узяв,
Що грає на ліру ².

В цих рядках — глузування над лірником-старцем. Насправді жебрацьке життя лірників ніколи не приваблювало жінок.

Можливо, таке скептичне ставлення народу до мистецтва лірників пояснюється саме тим, що вони співали набридливі моралізаторські твори, часто не народного походження. Так, П. Демуцький від лірника Редька Слюсаря з с. Якишівці Таращанського повіту Київської губернії записав канти «Страстям Христовим», «Ти мой бог, Ісусе», «Многомилостиві», «Дивна твоя тайна», «Георгію», «Василію», «Об смертному часу», «Восплач, душа горко», а також близьку за характером до кантів і псалмів чудову пісню «Сирітка», яка в свій час виконувалась Державним українським народним хором у супроводі ліри та всього складу оркестру українських народних інструментів.

П. Демуцький записав канти та псалми також від дяків Боровського та Кишинти, попа Ольшевського, лірників Прохора Гульки, Микити, Романа Мендюка, Никифора, Мокія Брониченка, Савицького та Завертана і від ансамблів калік перехожих ³. Біля окремих назв кантів П. Демуцький відзначив, що вони відомі всім лірникам.

Велике місце в репертуарі лірників посідали тужливі пісні про важку сирітську долю. Вони були розраховані на те, щоб розжалобити слухачів, нагадати їм про божу кару, якщо вони не будуть шанувати бога і забуватимуть про калік перехожих. Цю особливість репертуару лірника відзначив і М. В. Лисенко.

¹ Записав А. Гловачевський-Юрчук на Ровенщині. Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 29-3, од. зб. 229, арк. 192.

² Записав Г. Танцюра від Явдохи Зуїхи в с. Зятківцях Гайсинського району Вінницької області.— Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 31-2, од. зб. 31, арк. 18.

³ П. Демуцький, Ліра та її мотиви, К., 1903. В цьому збірнику збирач невідомо чому зазначив лише ім'я лірника або його прізвище без імені.



Лірник Дмитро Погорілий. Малюнок Л. Жемчужникова.

Думи, історичні, жартівливі й танцювальні пісні, що становили основу репертуару бандуристів, лірники виконували дуже рідко.

Пригадаймо, що в Царському наказі про організацію музичної школи в Глухові йдеться лише про гуслі, бандуру, скрипку та партесний спів як предмети вивчення. Ліра там не згадується. Не згадується вона також серед інструментів, які музичний майстер Енкольм продавав у Петербурзі ще 1740 р. Але 1677 р. вийшов статут київського музикантського цеху, вірніше, братства кобзарів та лірників¹, куди входили музиканти — старці. З наведених фактів на-

¹ М. Грінченко, Історія української музики, К., 1922, стор. 74, 163.

прошується два висновки: що мистецтво лірників було мало популярним серед народу і що ліру зберігали, як правило, тільки лірники-старці. Якщо зважити на те, що братства кобзарів та лірників почали організовуватись у другій половині XVII ст., то виходить, що ліра на той час була досить поширена серед старців, отже, в побут українського народу потрапила значно раніше.

Форма, структура ліри, принцип звукодобування та спосіб гри на ній зовсім не змінились на протязі ряду століть не лише на Україні, а й у всіх європейських народів. Оволодіти грою на цьому інструменті досить просто. Саме тому в уже відомих нам братствах кобзарів та лірників на лірах вчилися менш обдаровані учні, власне, ті, яким було важко оволодіти технікою гри на бандурі. Деякі лірники майстерно грали і на іншому інструменті, переважно на скрипці. Лірник Гребінь, наприклад, був і вправним скрипачем. Такі випадки були непоодинокими. Очевидно, цьому сприяло те, що звукодобування, як і характер награвань народних виконавців, на лірі та скрипці було де в чому схожим.

Ліра в музичному житті українського народу істотного значення не мала, хоч завжди була поруч з бандурою. Твердження М. Лисенка про те, що лірники більш живучі, ніж бандуристи, — помилкове. Мистецтво лірників завжди було в тіні кобзарського. Виконання лірниками дум та історичних пісень було з художнього боку мало цікавим, спрощеним у порівнянні з виконанням їх бандуристами. Тепер на Україні лірники зустрічаються дуже рідко. Чи не останній з них — Аврам Гребінь з с. Дмитрівки Менського району Чернігівської області — помер 29 грудня 1961 р.¹

Відзначимо, однак, що вправні лірники зрідка грали музику до танців без співу. Ось що з приводу цього писав один із кореспондентів «Киевской старины»: «Думка, яка зустрічається в пресі, що на лірі не грають танці, абсолютно несправедлива. Козачки, навпаки, входять обов'язково в коло лірницької науки, і в глухих куточках лірники часто грають їх на досвітках і весіллях»². Про те, що лірники грали музику до танців, можна прочитати і в поезіях Т. Шевченка.

Наприклад:

У неділю на селі,
У оранді на столі
Сиділи лірники та грали
По шелягу за танець.

¹ Див. А. Юсов, Лірник Гребінь, М., 1961. В цій брошурі опубліковано частину його репертуару.

² «Киевская старина», т. X, К., 1884, стор. 654—655.

Кругом аж курява вставала,
 Дівчата танцювали
 І парубки...— Уже й кінець!
 А нуте іншу! — Та й це добра! —
 І знову ліри заревли,
 І знов дівчата, мов сороки,
 А парубки, узявшись в боки,
 Навприсядки пішли...¹



«Гопак» у виконанні лірника А. Гребеня.

Про виконання танцювальної музики на лірі писав також А. Демуцький: «Але опріч «божественного» лірник часом у веселій компанії «під охотою» вдарить по струнах і плясовий мотив. Запас у кожного з них буває великий: козачки, дрібушечки, польки (пізнішої формації). Отакі веселі мелодії лірники воспроизводять тільки на лірі, дуже рідко приспівуючи. Здавалось би, сам принцип колезного — безконечного — смичка не дає способу взяти на лірі акцент, стаккато, одначе лірники з великим хистом проробляють ці і другі штуки смичково-струнної техніки, користуючись кистю правої руки для корби від смичка і пальцями лівої руки для клавіатури².

Вище говорилося, що ліра тепер зовсім вийшла з ужитку. Але було б помилкою здавати цей інструмент в музей як звучущого свідка музичного життя нашого народу в минулому. У зв'язку з організацією професійних і самодіяльних оркестрів українських народних інструментів, а також капел бандуристів на Україні і в

¹ Тарас Шевченко, Повне зібрання творів в шести томах, т. 2, К., 1963, стор. 98.

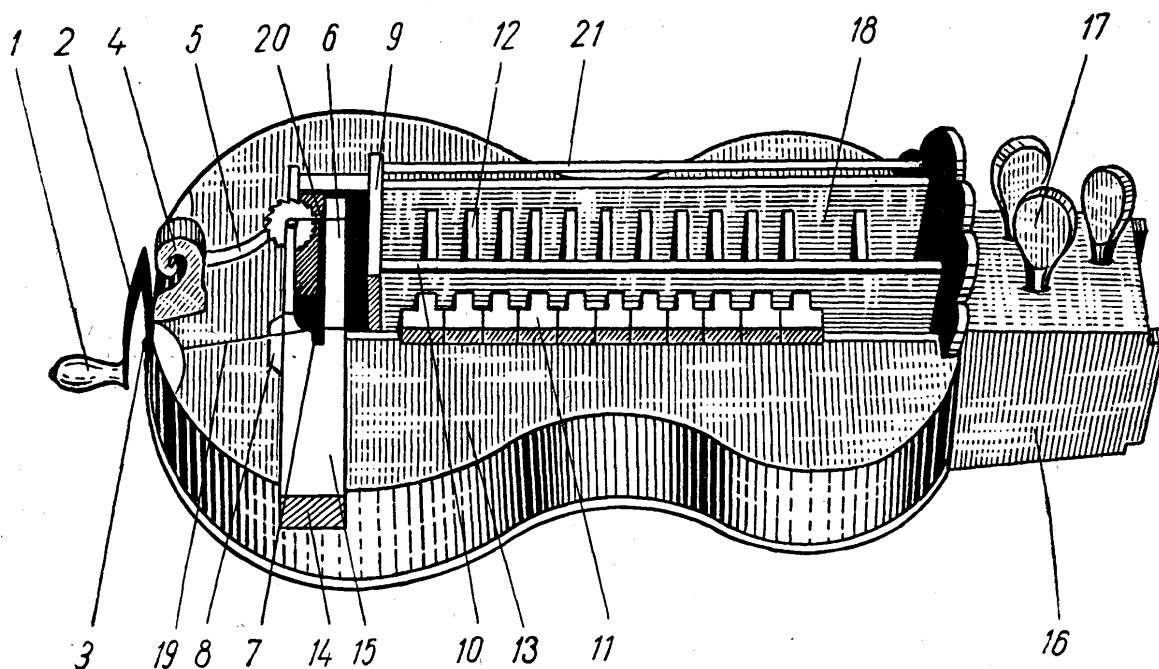
² П. Демуцький, Ліра та її мотиви, стор. 6.

Білорусії пошваблюється інтерес до цього простенького інструмента. Над відродженням і удосконаленням ліри успішно працюють музичні майстри Білорусії, роботу яких контролює і використовує їх інструменти в оркестровій практиці Державний білоруський народний оркестр під орудою народного артиста БРСР І. І. Жиновича. На Україні велику увагу приділяють удосконаленню ліри та створенню її нових типів І. Скляр, В. Зуляк, В. Комаренко та інші. Ліри їх конструкцій входять до складу ансамблів та оркестрів українських народних інструментів та капел бандуристів. Ліра в цих колективах використовується як епізодичний інструмент, що надає їхньому звучанню своєрідного народного колориту. Отож ліра вже вдруге відроджується, удосконалюється і дещо змінює свою функцію (із супроводжуючого інструмента стає повноправним членом оркестру).

Опис та характеристика. Зовнішній вигляд ліри¹ нагадує собою потовщений корпус гітари з коротким і широким додатком замість шийки. Вона складається з таких основних частин: корпуса з додатком («шиєю»), кілків для натягування струн, клавіатури з кришкою, коробки з дерев'яним коліщам та підгрифа. Корпус у свою чергу складається з верхньої та нижньої дек, обручів між ними («кибіти»). Між деками розміщені підставки, які забезпечують міцність корпусу і позитивно впливають на звучання ліри. В середині корпуса ліри на поперечнику («з'ятку») закріплений валок з дерев'яним коліщам. Для коліщати в верхній деці робиться спеціальний проріз. Внизу, на тій частині валка, який знаходиться зовні, закріплюється корба з троником — пристосуванням, за допомогою якого крутять корбу. При обертанні корби коліща крутиться і своїм тертям приводить струни в коливання.

Клавіатура розміщена на верхній деці. Структура її досить проста: в прямокутну рамку вмонтовуються дерев'яні клавіші (кількість їх неоднакова). Кожен клавіш у тій місці, де його натискають пальцем, має потовщення, яке допомагає йому швидко повертатись в основну позицію. На стержні клавіша закріплюється спеціальний поріжок («тесьма»). Притисканням струни до поріжка змінюють висоту звука. Вся клавіатура прикривається кришкою. Підгриф служить для закріплення струн внизу ліри, а кілки, розміщені в додатку замість шийки, — для натягування струн вгорі. Біля підгрифа, нижче дерев'яного коліщати, під струни підставляються поріжки («кобилки»). Зверху клавіатури розміщено порожок для всіх струн

¹ Опис ліри, її обмір, фотографування здійснив і назви окремих частин зафіксував В. Харків. Див. Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 6-3, од. зб. 91.



Ліра.

1 — троник, 2 — корба, 3 — валок (вісь іде всередину ліри, на ній крутиться колесо-смичок), 4 — дзядик, 5 — байор (півгриф), 6 — колесо, 7 — підставка (кобилка) до мелодії, 8 — дві підставки: до тенора і байорка, 9 — брумар, 10 — клавiатура, 11 — клавiші, 12 — нити (півклавiші), 13 — дека, 14 — кибiт, 15 — налубок, 16 — шия, 17 — кілки, 18 — мелодія (струна), 19 — тенор (струна), 20 — байорок (струна), 21 — фартух.

ліри. Нижні поріжки, струни і колесо прикриваються лубком, який закріплюється за допомогою підпорок, розміщених на верхній деці ліри.

Струни ліри називаються так: байорк (басова), тенор (середня) і мелодія (на якій грають мелодію). Щоб звучання ліри було приємнішим для слуху, на струни в тому місці, де вони труться коліщам, підкладають трохи вовни. Тримать ліру на ремені, перевішеному через шия.

Зразком строю старої ліри може бути інструмент лірника Скоби, описаний Ф. Колессою¹: «Дві крайні струни, настроєні в квінту ля малої октави і мі першої октави, гудуть безнастанно, потирані безконечним кільцевим смичком; третя струна — «мелодія» або «співаниця» (як зове її Лисенко), настроєна в октаву до мі, під дев'ятьма клавiшами ліри дає звукоряд, показаний на прикладі 37.



¹ Стара ліра детально описана в працях М. Лисенка, А. Маслова, Ф. Колесси, П. Демуцького та інших авторів (див. список літератури).

Цей стрій буквально сходиться з описом «малорусской лиры», який подає А. Л. Маслов, з тою одинокою різницею, що в лірі, описаній Масловим, п'ятий клавіш підстроєний на півтона вище «на весело». Стрій ліри, описаної М. Лисенком, на кварту вищий, ніж у Скоби, різниться ще й тим, що шостий ступінь скали, числячи від тоніки... вгору, не підвищений... Супровід ліри Скоби з двома лежачими тонами на тоніці й на домініанті (I—V) визначає тонічний тризвук у троякій формі (приклад 38).

38

Тонічний тризвук
у троякій формі



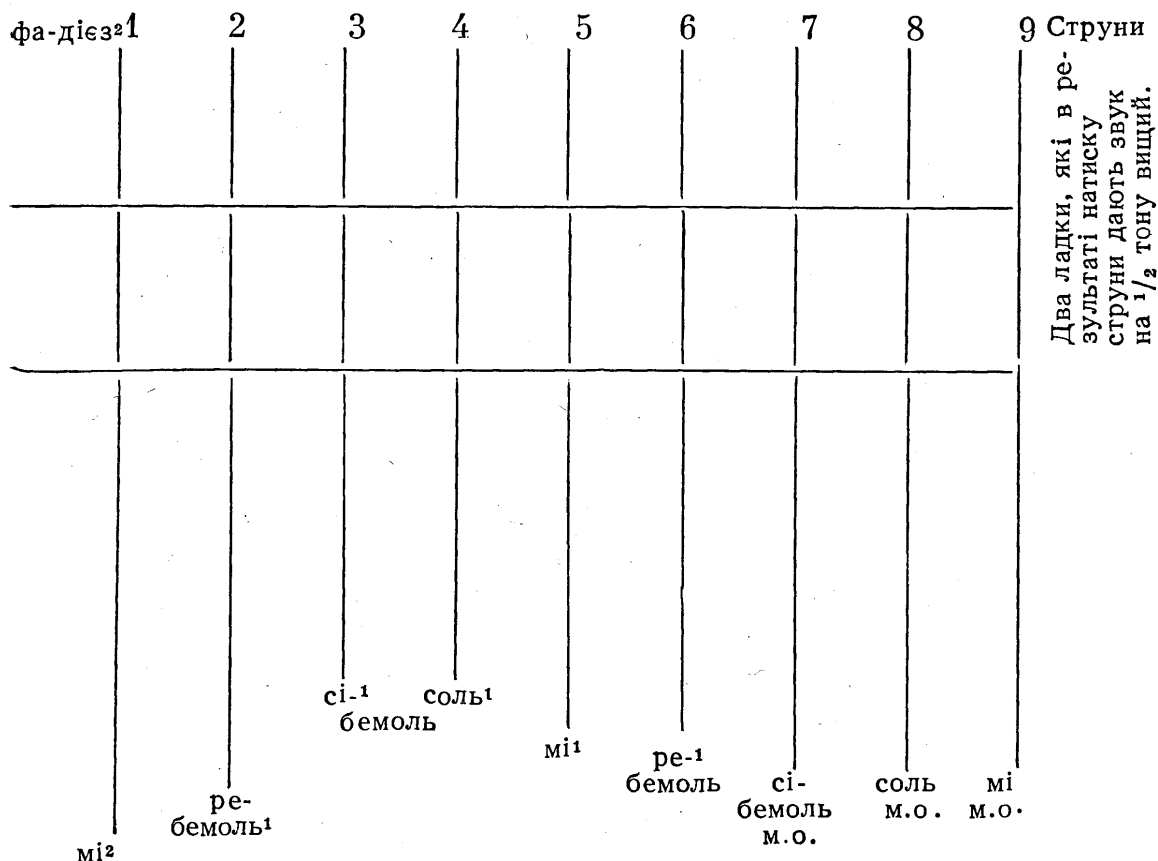
Співаючи думу, лірник не підиграє мелодію: головна партія ліри — це «перегра» між періодами, яка обертається на квінті між тонікою і домінантою (I—V); ці два крайні тони з'єднує лірник групами тонких мережанок, що діатонічними низками спадають на тоніку. В переґрі гри лірник наслідуює, звичайно, послідню фразу переспіваної мелодії»¹.

Особливості виконання лірником танцювальних мелодій, про які не згадує Ф. Колесса, в своїй фактурі мають чимало спільного з мелодіями, які виконуються на скрипці. В звукоряді ліри, описаної М. Лисенком, перестройка *фа-дієз* на *фа-бекар* створює два лади: *ре* мажор та *ре* мінор.

Настроюється ліра в такий спосіб: спочатку басова струна ви-строюється в *ре* малої октави. Після до цієї струни підстроюється тенор в *ля* малої октави і струна під назвою «мелодія» на октаву вище від тенора (в *ля* першої октави).

Серед сучасних лір найдосконалішим інструментом, на наш погляд, слід вважати ліру конструкції І. Скляра. Зберігши тембр старої ліри та принципи гри на ній, І. Скляр створив новий зразок і поставив не три, а дев'ять струн. З кожної струни за допомогою клавішів видобувається, крім її основного звука, мала та велика секунди. Настроюються струни по малих терціях, що дає змогу відтворювати акорди з трьох, чотирьох і п'яти звуків. На нотному прикладі 39 показано розташування струн на корпусі ліри.

¹ «Мелодії українських народних дум», стор. 38.



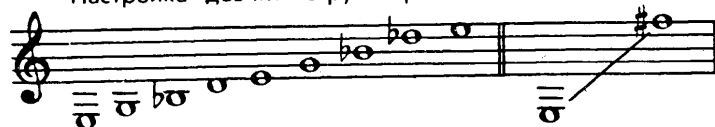
Основним недоліком старої ліри була відсутність сталого звуко-ряду й неточність інтонування, яке здійснювалось за допомогою досить примітивних клав'шів. Щоб усунути ці недоліки, І. Складар виготовив нову, принципово іншу клав'атуру, взявши за зразок клав'атуру баяна. Це позитивно вплинуло на спосіб музичного ви-кладу і значно розширило технічні й художньо-виражальні можли-вості ліри. В результаті удосконалення клав'атури стабілізовано також її стрій.

Дерев'яний смичок (корбу) замінено на більш еластичний, ви-готовлений з сирої шкіри, просоченої розчином целулоїду. Він, як пасок на двох коліщатах, може рухатись дуже швидко. Це збіль-шує амплітуду коливання струни, чим досягається потрібна сила звучання. Органний пункт (безнастанне звучання квінти) можна підключати до будь-якої тональності.

Діапазон ліри: від мі малої октави до фа-дієз другої октави, звуко-ряд — хроматичний (приклад 40).

40

Настройка дев'яти струн ліри



Всі півтони завдяки застосуванню нової клавіатури урівноважені (темперовані).

Настроюється ліра так: спочатку беруть *мі* малої октави й від цього звука вистроюють зменшений септакорд. Далі звукоряд наструюється октавами на основі зменшеного септакорду. Тембр дещо гугнявий, пронизливий. Сила звука досить велика. Безнастанне звучання квінти надає звукові ліри характерної монотонності.

Сучасна удосконалена І. Склярком ліра є зразковим інструментом, на якому можна виконувати концертні п'єси, супроводжувати вокальні й інструментальні твори, а також використовувати його в складі оркестру українських народних інструментів. На жаль, вона не дістала гідного відгуку в оркестровій практиці професійних і самодіяльних колективів, бо не знайшлось виконавця, охочого посправжньому освоїти техніку гри на цьому новому інструменті. Ось чому єдиний екземпляр унікальної за конструкцією ліри знайшов притулок в колекції українських народних інструментів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

Більшою увагою виконавців користується ліра конструкції В. Зуляка. Перший зразок її за структурою нічим не відрізняється від традиційної ліри, тільки має хроматичний звукоряд та дещо інше розташування струн тенора і баса (байорка), як показано на прикладі 41.

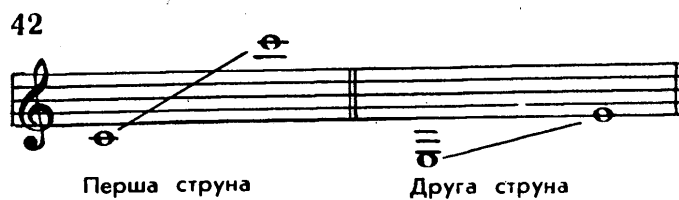


Як бачимо, В. Зуляк переніс тенор на октаву вище. Ця перестановка безнастанно звучащих струн під час гри на лірі дещо позитивно вплинула на характер звучання інструмента в цілому, на його колорит. Над удосконаленням ліри майстер продовжує працювати. За його планом вона має стати чотириструнною, настроєною як скрипка (*соль, ре, ля, мі*) з діапазоном від *соль* малої октави до *ре* третьої октави¹.

Значних успіхів у роботі над удосконаленням ліри і створенням її нових типів досягли білоруські музичні майстри. Клавіші вони

¹ Див. Л. Н о с о в, Василь Зуляк, стор. 17.

розташували за принципом фортепіано (в два ряди). На цій лірі лише дві струни. Перша (мелодія) і друга (байорк), що виконує також роль бурдона, мають спеціальний пристрій та октавну клавіатуру. Пристрій допомагає виконавцю під час гри підключати або виключати байорк. За допомогою клавів змінюється його висота. Крім цього, байорк настраюється в тональності, в якій виконується музичний твір. Звукоряд білоруської ліри хроматичний. Її діапазон такий: перша струна від до першої октави до до третьої октави; друга струна — від мі малої октави до мі першої октави (приклад 42).



Тембр звука білоруської ліри, як відзначає І. Жинович, в нижньому регістрі приємний, м'який, нагадує звучання струнних смичкових інструментів, а в верхньому — різкий і скрипучий, для пом'якшення його застосовується сурдина.

Створена також ліра-альт, яка трохи більша за ліру-приму і настраюється на квінту нижче від неї. Ліра білоруських майстрів зацікавила українських виконавців. Кілька років тому ліру-приму їхнього зразка придбав Державний український народний хор і деякий час використовував як епізодичний інструмент в оркестрі. Цей зразок значно удосконалив І. Скляр, зробивши додаткове ребро на грифі, до якого притискається струна і фіксується на потрібній відстані від колеса-смичка. В результаті цього звук у високому регістрі позбавився гугнявого і скрипучого відтінків, його звучання стало рівним по всьому регістру.

В білоруській лірі клавів, як ладки на балалайці, весь час зменшувались. Це дуже негативно позначалось на технічній вправності виконавця, про що говориться у книзі І. Жиновича. І. Скляр зробив однакові, симетрично розташовані клавів, відвівши від них гнуті металеві кінці з гумовими накладками, які притискають в потрібному місці струну і забезпечують чистоту інтонування. Верхню частину підставки, яка знаходиться біля колеса і тримає на собі струни, зробив рухомою — за допомогою спеціальних шурупів їх можна наближати чи віддаляти від колеса, отже, регулювати силу звука і певною мірою — його забарвлення.

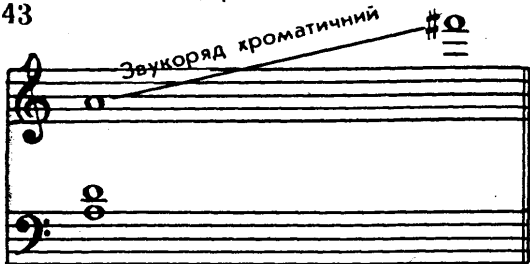
Як бачимо, над удосконаленням ліри продовжують працювати і на Україні, і в Білорусії. Інтерес до цього простенького, але на-

прочуд живучого інструмента не спадає. Творча думка майстрів працює над створенням оркестрових типів лір. Не виключена можливість, що виникне потреба у створенні концертного типу її. В такому випадку, як нам здається, музичні майстри обов'язково мають повернутися до оригінальної конструкції ліри, створеної видатним радянським фахівцем І. М. Складом, детальні креслення якої зберігаються у нього.

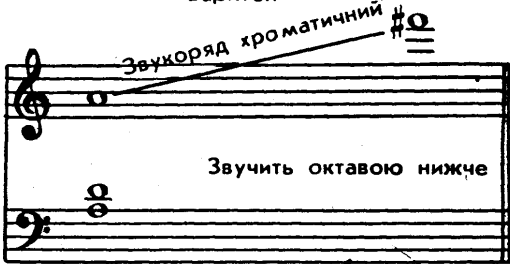
Свою конструкцію ліри-прими (сопрано) та ліри-баритона створив і В. Комаренко. Структура і розташування клавешів на них такі ж, як і на білоруських лірах. Вони використовуються в створеному ним оркестрі українських народних інструментів. Подаємо настрійку і звукоряди його лір (приклад 43).

43

Сопрано



Баритон

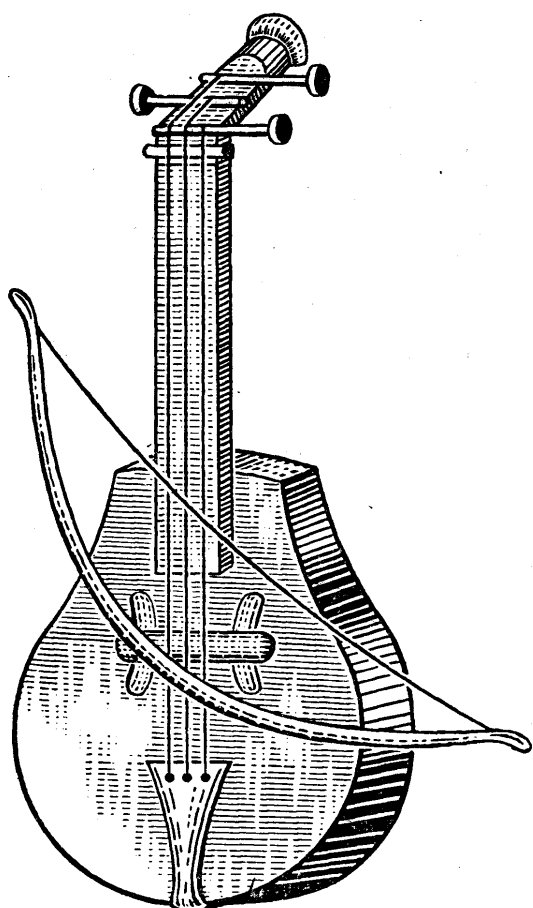


В останні роки створено ліру-сопрано, ліру-тенор і ліру-бас. Поки що вони використовуються тільки в оркестрі. Але наявні зразки цих інструментів дають підставу сподіватися, що на їх основі буде створено однорідний ансамбль, який поряд з участю в оркестрі використовуватимуть також для супроводу народних пісень і виконання інструментальних п'єс.

Опис усіх конструктивних змін і нових типів ліри ми навели для того, щоб дати музичним майстрам-конструкторам матеріал для певних узагальнень в їх подальшій роботі.

ГУДОК

Історична довідка. Гудок — один з найстаровинніших струнних смичкових інструментів східних слов'ян. Звук на ньому видобувається смичком. Цей факт надзвичайно важливий для нас тим, що принцип звукоутворення в першу чергу впливає на протяжність звука і певною мірою на його характер. Відомо, що на струнних щипкових інструментах (гуслі, кобза або бандура), а також на молоточкових ударних (цимбали) звук досить швидко затухає, особливо у верхньому регістрі. Щоб якимось чином продовжити



Гудок.

його звучання, застосовують тремо-ло. І все-таки протяжність, яка нагадувала б спів, не досягалась. Отож застосування смичка для відтворення протяжного звуку (гудіння) стало щасливою знахідкою. Протяжне гудіння і визначило назву інструмента — гудок.

Схожі на східнослов'янський і староруський гудок були смичкові інструменти інших слов'янських народів — у болгарів гадулка, у поляків генсле і мазанка. Ці інструменти в мистецькому житті слов'янських народів використовувались переважно для виконання танцювальної музики, входили до складу різних інструментальних ансамблів.

Як сольний інструмент гудок широко використовувався в музичній практиці скоморохів Київської Русі. На ньому виконували соло в супроводі гуслів.

На фресках Софійського собору окремо від інших скоморохів зображено виконавця на струнному смичковому інструменті. (За твердженням академіка Б. Д. Грекова, своєю зовнішністю цей музикант нагадує козака пізніших часів). Це підказує думку, що смичкові інструменти в Київській Русі існували до XI ст. і що наші далекі предки надавали їм неабиякого значення, і мабуть тому художник вважав за потрібне виділити цього виконавця, зобразити окремо від інших скоморохів.

Розглядаючи цю картину, мимоволі питаєш: гудок це чи якийсь інший інструмент? Відомий дослідник І. Ямпольський в своїй капітальній праці «Русское скрипичное искусство», посилаючись на «Рязанскую кормчую книгу» за 1262 рік, в якій згадується «смычѣк» (старослов'янське «смыцати» означає тягти, волочити), приходить до висновку: «Очевидно, смик і гудок були різними інструментами»¹. Особливо переконливих фактів для такого висновку дослідник не наводить. Більше того, перша глава згаданої праці

¹ І. Ямпольський, Русское скрипичное искусство, М.—Л., 1951, стор. 13.



Гудошник.

І. Ямпольського носить на собі сліди тенденційності — автор обов'язково хоче довести, що творцями скрипки були слов'яни, які й дали їй назву. При цьому випускається з уваги відомий мистецтвознавцям факт, що в джерелах VIII—IX ст. зустрічається згадка про існування в Європі однострунної ліри, на якій грали, як і на гудку, смичком. Ця ліра мала таку ж форму, як і інструмент, що на ньому грає скоморох, зображений на фресці Софійського собору. Правда, скоморох грає на більш досконалому інструменті, ніж однострунна ліра, про яку йшлося. Адже на ньому не одна, а чотири струни (на фресці вони зображені нечітко). Та й грають на цьому інструменті так, як на скрипці, створеній італійськими майстрами в XVI ст. Але спосіб держання інструмента (у слов'ян на плечі, а в інших народів між колінами) не дає підстав для подібних висновків.

Типи інструментів визначаються не лише способом тримання їх під час гри, а в першу чергу характером (тембром) звуку, способом його видобування і джерелом його утворення. Все це не дає підстав говорити про існування в Київській Русі якихось двох

різновидностей смичкових інструментів. Навпаки, можливо, що гудок мав дві різні назви. Власне, староруський гудок відрізнявся від згаданої ліри тим, що мав ще дві струни, настроєні в унісон і на квінту нижче від основної, першої струни, на якій, як і на одно струнній лірі, грали мелодію. Виходячи з цього, можна вважати, що всі різновидності смичкових інструментів, які були у східних слов'ян, незалежно від їх форми і кількості струн, є гудками. Отже, і скоморох, зображений на фресці Київського Софійського собору, ніхто інший, як гудошник.

Цікаві думки висловлює І. Ямпольський з приводу смичкових інструментів польського народу генсле і мазанки, на основі яких було створено скрипку. В генсле три струни, розміщені вздовж кузова і грифа, що, як і на скрипці, настроювались квінтами. Як зазначає І. Ямпольський, в другій половині XVI ст. польські музичні майстри, зокрема Гроблич старший, створювали чудові скрипки¹. Та не можна відмовити в спостережливості і А. Агажаєву який вважає, що прототипом скрипки був гудок². Адже гудок мав майже тотожну структуру з генсле, і його три струни також були настроєні квінтами (щоправда, не три послідовні квінти, як в генсле, а дві).

Отже, все це разом взяте приводить до висновку, що скрипка увібрала в себе особливості структури, джерела та принципи звукоутворення і способи гри як західноєвропейської однострунної ліри, так і генсле та гудка, що побутували у слов'янських народів. Побудована на основі згаданих інструментів, скрипка згодом витіснила їх з народного побуту.

На території сучасної України гудок служив скоморохам аж до появи скрипки. На ньому вони грали танцювальну музику та супроводжували нескладні танцювальні пісні, бо, як зазначає О. Фіндейзен, «Акомпанемент для таких скомороших пісень потрібен найпримітивніший — бренькаючі акорди на будь-якому струнному інструменті або гугняві перебори (вірніше, гудіння, так звана педаль) на смичковому гудку»³. Як видно з цих слів, Фіндейзен був не високої думки про технічні та художньо-виражальні можливості гудка, справедливо вважав його примітивним інструментом. Проте гудок у вигляді триструнної басолі знайшов своє місце серед інших інструментів.

¹ І. Ямпольський, вказ. праця, стор. 29.

² А. Агажаєв, Русские народные музыкальные инструменты, М. 1949.

³ Н. Фіндейзен, Очерки по истории музыки в России с древних времен до конца XVIII века, т. I, вып. 2, стор. 170.

В українських народних піснях гудок згадується дуже рідко, та й то переважно у зв'язку з танцями. Тепер на Закарпатті та Прикарпатті гудком називають скрипки.

Заграй же, гудачеку,
Най собі станцюю,
Курка мені яйця знесе,
Я ти подарую.¹

Як бачимо, гудок у наведеній пісні охарактеризований як інструмент, на якому грають не супровід, а інструментальну музику до танців.

В Росії доля гудка склалася дещо краще. Пізніші гудошники там були у великій шані. Як свідчать «Расходные записки» за 1721 рік, при царському дворі було багато гудошників, мистецтвом яких тішився Петро Перший². Це певною мірою сприяло їх діяльності, вони організовували навіть однорідні ансамблі з різнотипних гудків: сопрано, альт і баса. «Подібний ансамбль гудошників мала в своєму складі «Потішна палата»,— як пише з цього приводу К. Вертков³. Ще довгий час користувались гудком в різноманітних за складом інструментальних ансамблях. Але на початку ХІХ ст. мистецтво гудошників почало поступово втрачати свою вагу в музичному житті російського народу. Тепер гудок зовсім вийшов з ужитку.

Опис та характеристика. Гудок мав овальну, рідше грушовидну, форму. Корпус видовбувався з одного шматка дерева і закінчувався короткою шийкою. На верхню частину корпуса (кузова) прикріплювалась дека. Внизу її знаходився струнник та підставка під струни. Іноді на деці вирізували голосники. Коротка шийка закінчувалась трохи відігнутою назад головкою, в неї вкручувались кілки для натягування трьох струн, які настроювались так: перша, вища — на будь-який потрібний для виконавця звук (тут все залежало від розмірів гудка і його ансамблевої функції), а друга й третя — на квінту нижче. Були гудки, в яких третя, крайня струна настроювалась в октаву до першої (на ній грали мелодію)⁴. Як вказує К. Вертков, були гудки й квартового строю⁵. Під час гри одночасно звучали всі струни: мелодію виконували на першій, а дві

¹ «Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Головацким», ч. ІІІ, стор. 486.

² «Походный журнал», СПб., стор. 17.

³ «Атлас музыкальных инструментов народов СССР», М., 1963, стор. 30.

⁴ Див. B e l l e r m a n, Bemerkungen über Russland, I, Erfurt, 1788, стор. 363.

⁵ «Атлас музыкальных инструментов народов СССР», стор. 30.

звучали, як на лірі, безнастанно (бурдон). В словнику Г. Рімана відзначається, між іншим, що принцип гри на гудку, як і тембр звука цього інструмента, загалом такий, як у ліри. Обов'язковою приналежністю гудка був дугоподібний смичок, яким водили по струнах.

Тримали гудок під час гри по-різному: якщо виконавець сидів, то ставив його на коліна (гудок-сопрано), коли ж грав стоячи, то притискав до грудей. Як уже зазначалось, гудки були різних розмірів, тембрів і діапазонів. У зв'язку з цим і тримати їх доводилось по-різному.

Зрозуміло, що техніка гри на гудку була досить простою. Але вправні гудошники не задовольнялись ні одночасною грою на всіх струнах, ні виконанням мелодій на одній струні. Посилаючись на німецьке джерело, І. Ямпольський повідомляє: «В окремих випадках витриманий квінтовий бас брався натискуванням великим пальцем лівої руки двох нижніх струн, що давало можливість виконавцю відповідно змінювати тональність мотиву, який виконувався на верхній, мелодичній струні»¹. Нові прийоми гри на гудку розширювали його технічні та художньо-виражальні можливості. Проте в своїй основі гудок так і залишився простеньким інструментом з гугнявим звуком.

На початку ХХ ст. Н. П. Фомін реконструював гудок, створив сім'ю гудків, які назвав на старий лад гудочком, гудком, гудилом і гудищем, що рівнозначно сопрано, альту, тенору і басу. Деякий час ці гудки використовувались в оркестрах російських народних інструментів. Пізніше спробу Фоміна повторив керівник самодіяльного оркестру російських народних інструментів м. Челябінська К. Авксентьев². Дальша доля гудка тепер, на наш погляд, цілком визначена: спроби відродити його не дали бажаних наслідків, і тому він має лише історико-пізнавальне значення.

СКРИПКА

Історична довідка. Назва інструмента походить від старослов'янського слова «скрипати» — скрипіти. Належить до сім'ї струнних смичкових інструментів. Прототипом сучасної скрипки, як уже говорилося, були західноєвропейська однострунна ліра, східнослов'янський гудок та польські мазанка і генсле. Серед струнних смичкових музичних інструментів, які передували сучасній скрипці, крім ліри, гудка, генсле і мазанки, слід назвати болгарську гадулку,

¹ І. Ямпольський, вказ. праця, стор. 19.

² «Атлас музыкальных инструментов народов СССР», стор. 30.

чеські та словацькі гусла. З бурхливим розвитком музичної культури ці інструменти вже не могли задовольнити вибагливого слухача, тому розпочалась робота музичних майстрів по створенню досконалих, з широкими технічними і художньо-виражальними можливостями, струнних смичкових інструментів. Над їх створенням успішно працювали в Польщі, Франції, Італії, Німеччині та інших країнах. Їх шукання привели до створення сім'ї багатострунних лір, про які говорилось раніше. Серед них особливої уваги заслуговує ліра да браччо — смичковий інструмент, який під час гри прикладався до плеча (да браччо). Як вважають дослідники, ця ліра стала перехідним інструментом від віоли до скрипки.

Творчі зусилля музичних майстрів різних країн скеровувались на пошуки простого, зручного в користуванні інструмента з красивим, соковитим звуком. Таким інструментом судилося стати скрипці. Вона, крім простої структури і красивого співучого звуку, мала ще одну дуже важливу ознаку, що істотно відрізняла її від інших смичкових інструментів. Вздовж кузова і грифа скрипки, на відміну від однотипних інструментів, було лише чотири струни, що мали квінтовий стрій. Цей стрій розкрив перед виконавцями найширші можливості. Якщо на інструментах віольного типу з квартово-терцовим строем використовували лише три пальці, аплікатура була дуже складною і сковувала техніку виконавця, то на скрипці з квінтовим строем виконавці почали використовувати чотири пальці. Аплікатура значно спростилася, що логічно сприяло бурхливому розвитку технічної вправності скрипача. Ось тут і виникає питання: який смичковий інструмент навів музичних майстрів на думку надати струнам скрипки саме такий (квінтовий), а не інший стрій, чи існували прототипи скрипки серед народних смичкових музичних інструментів, які теж мали квінтовий стрій? Саме такими інструментами були древньоруський гудок та польські генсле і мазанка. Якщо взяти до уваги, що одночасно з французами, німцями й італійцями над створенням скрипки сучасного класичного зразка працювали також поляки, то не можна не погодитися з висновками Ямпольського про те, що певний, цілком конкретний, вплив на творчі шукання музичних майстрів мали смичкові інструменти слов'янських народів взагалі і руського та польського особливо. Адже наш гудок і польський генсле мали квінтовий стрій струн. Вони й могли послужити зразками для строю струн на скрипці.

Скрипка, як і цимбали, поширена по всьому світу. Цьому сприяло те, що вона є найдосконалішим із музичних інструментів. Саме тому вона посідає перше місце в симфонічних оркестрах, в різноманітних професійних і народних інструментальних ансамблях.

Вона є неперевершеним сольним інструментом, для якого написано безліч творів найрізноманітніших жанрів.

На Україну скрипка класичного зразка попала давно. Як свідчать поборові реєстри кінця XVI ст., в Луцьку було взято на облік п'ять скрипачів, у Володимирі — три, а в Мостах Великих — одного. В кінці XVII чи на початку XVIII ст. в Кам'янці на Поділлі існував скрипковий цех, який, як зазначає М. Грінченко, або робив скрипки, або об'єднував скрипачів-виконавців¹. Вже на початку XVII ст. скрипачі входять до складу полкової музики Війська Запорізького. На скрипці здавна супроводжували народне видовище «Вертеп». Українські і російські магнати створювали з кріпаків-музикантів невеликі симфонічні ансамблі та оркестри. В музичному побуті трудящих скрипка закріпилася в інструментальному ансамблі — троїстій музиці. Вона поряд з іншими народними інструментами посідає в музичному житті України одно з перших місць. Її часто згадує народ у піснях.

Та скрипочка із липочки,
А струна з барвінку.
Як заграє на скрипочку,
Чути на Вкраїнку².

Скрипка би не грала,
Якби не той смичок,
Чоловік би жінку не бив,
Якби не язичок³.

Проте в своїх піснях народ скрипку пов'язує переважно з танцями, які майже завжди виконуються в супроводі скрипки-щебетухи.

Загусляй ми на скрипочку
Та на цимбалочку.
Та най собі витанцюю
Свою білявочку⁴.

Завзяті танцюристи приспівували коротенькі пісеньки-триндички, заохочуючи скрипача такими словами:

Ой грай, коли граєш,
Коли добрий смичок маєш,
Як не будеш добре грати,
Кажу смичок поламати⁵.

¹ М. Грінченко, Історія української музики, стор. 162, 165.

² О. Kolberg, Rokucie, t. II, Kraków, 1883, стор. 240.

³ «Буковинські народні пісні», К., 1963, стор. 493.

⁴ Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 14-3, од. зб. 4, стор. 137.

⁵ Цит. за рефератом Г. Хоткевича «Украинские народные музыкальные инструменты» (рукопис), фонди ІМФЕ.

Або:

А той любий Григорій
Забув скрипку в коморі,
Григориха муку брала,
А та скрипочка заграла¹.

Завдяки своєму неповторному чарівному звуку і безмежним можливостям скрипка посіла одне з перших місць серед музичних інструментів українського народу. Їй судилося в музичному житті трудящих відіграти може й більшу роль, ніж прославлений в віках бандурі. Адже бандуристи здавна були насамперед співаками, які виконували думи і пісні в супроводі бандури. Коли ж вправний бандурист, як, наприклад, Гнат Гончаренко, грав до танцю без співу, то ця музика була нескладною, мала куплетну пісенну форму і не відзначалась варіаційним викладом (була цілком залежна від її вокальної основи). Такими зразками можуть бути інструментальне виконання мелодій пісень «Горлиця», «Метелиця», «Кучерява Катерина» тощо. Такими ж за характером викладу і фактурою були в свій час й інструментальні мелодії гопаків, козачків та інших танців.

Зовсім іншого характеру набувають ті ж самі вокальні мелодії, коли їх виконують на скрипці. Вони в першу чергу роздвічуються прикрасами (мелізмами). Це перетворення видно з прикладів 44 (вокальна мелодія коломийки) і 45 (виконання її на скрипці).

44 Швиденько



45



Часте вживання форшлага і перенесення вокальної мелодії на октаву вище надає їй специфічного інструментального колориту, який може бути відтвореним лише на скрипці. Часто вокальна мелодія, виконувана на скрипці, при цілковитому збереженні її ладово-інтонаційної основи набуває ряду специфічних інструментальних рис шляхом ускладнення її ритмічного малюнка (приклад 46).

¹ «Буковинські народні пісні», стор. 437.

Швидко

Деякі танцювальні мелодії народні скрипачі не лише технічно ускладнюють, а й часто змінюють їх ладово-інтонаційну основу, завжди зберігаючи ідейно-емоційний зміст. Досі була мова про ті вокальні мелодії у виконанні на скрипці, які грали до танцю. Але, крім музики до танцю, існує інструментальна народна музика концертного типу, музика для слухання. Щоб глибоко і всебічно збагнути суть і принципи створення такої музики і значення в цьому глибоко творчому процесі народних скрипачів, наведемо зразки широко відомої народної танцювальної пісні «Кучерява Катерина». Вона є типовою жартівливою піснею українського народу, яку виконують в основному до танцю козачка (приклад 47).

47 Досить швидко

Ку - че - ря - ва Ка - те - ри - на чіп - ля - ла - ся до Мар - ти - на:

«Ой Марти - не, доб - ро - ді - ю, сва - тай ме - не у не - ді - лю». // у не - ді - лю».

Цю ж мелодію талановиті народні скрипачі перетворили на складну, глибоко змістовну інструментальну п'єсу, яку виконують і для слухання (приклади 48 і 49).

48 Дуже швидко



49 Швиденько



Перший варіант — це повторення ритмічно ускладненої вокальної мелодії, в другому, при спільній з першим загальній інтонаційній основі, бачимо істотні зміни: змінюється лад (у першому *соль* мажор, у другому — *соль* мінор), помітні сліди ладового відхилення (початок другого періоду — це відхилення в паралельний мажор).

Спостерігаються цікаві зразки варіаційної розробки окремих мотивів, фраз і навіть речень (друге речення другого періоду варіаційно розробляється в другому реченні третього періоду). Значно розширюється форма цієї мелодії: перший варіант складається з двох восьмитактових періодів, тоді як другий варіант — ціла ін-

струментальна п'єса, що в свою чергу розподіляється на три окремі періоди. Залежно від інтонаційної виразності змінюються також регістри, розширюється діапазон мелодії.

Таким чином в інструментальній п'єсі послідовно, логічно розвивається і поглиблюється основний ідейно-емоційний зміст вокальної мелодії, розкриваються окремі її відтінки. На відміну від пісенної мелодії інструментальний варіант її розкриває найтонші нюанси художнього образу лише музичними засобами виразності, без тексту.

На цей факт слід звернути особливу увагу, бо він наочно і переконливо показує, якими засобами і в якому напрямі розвивалася інструментальна музика, основу якої становлять танцювальні мелодії. Цей приклад визначає також і ту грань, що розділяє музику до танцю і музику для слухання.

Інструментальні п'єси для слухання завжди складніші ладово-інтонаційно і формою від п'єс, що супроводять танець. Надзвичайно цікавий щодо цього третій варіант мелодії пісні «Кучерява Катерина» (приклад 50).



У початковому реченні першого періоду спостерігається дещо спрощений виклад навіть вокальної мелодії. І це не випадково. Народний скрипач таким художнім прийомом знайомить слухача з основним ладово-інтонаційним зерном п'єси. Повторюючи мелодичний малюнок, він ускладнює і переносить його у високий регістр (октавою вище), у якому варіаційна розробка першого речення звучить яскравіше і виразніше. Регістровий контраст, що зумовлює також зміну тембру скрипки, допомагає слухачеві глибше

відчути і усвідомити ладово-інтонаційну суть цього періоду, зміст мелодії. Як відомо, такий художній прийом застосовується і в професійній музиці. Другий період, як і в попередньому зразку, починається ладом відхиленням у паралельний мажор з поверненням в основну тональність. Тут мажорний лад фіксується рельєфніше і послідовніше, підкреслюючи ладовий контраст цього періоду і підготовляючи слухачів до логічного сприйняття третього, мажорного (паралельний сі-бемоль-мажор) періоду. Як бачимо, ця інструментальна п'єса відзначається ладом і регістровим контрастами.

Виклад музичної думки йде шляхом поступового логічного ускладнення ладово-інтонаційної та ритмічної основи. Все це відзначається довершеністю форми і справляє на слухачів глибоке художнє враження.

Тут було показано основні принципи і шляхи розвитку народної інструментальної музики для супроводу танців та для слухання. Проте, завжди зберігаючи свою вокальну ладово-інтонаційну основу, інструментальна музика набула ряду стилістичних особливостей, властивих тільки їй.

Цей складний процес перетворення вокальної танцювальної музики в інструментальну став можливим завдяки технічно досконалому інструменту — скрипці.

Але характеристика народної інструментальної музики буде неповною, якщо не показати хоча б деяких її специфічних рис, створених талановитими народними скрипачами.

Ось козацька мелодія «Дудочка», що й тепер побутує серед народу (приклад 51).



Фактура мелодії така, що навіть виконання її на скрипці нагадує звучання сопілки. Крім того, на скрипці легко відтворювати інші,

вже зображальні елементи. Візьмемо мелодію польки «Соловейко» (приклад 52).



Слід звернути увагу на другий період мелодії, в якому використано певну групу звуків, а саме трелі, що нагадують солов'їні. Вони є не просто прикрасою, а органічною частиною розвитку мелодії, що викликає в нашій уяві спів цієї пташки. Гадаємо, що саме ці фактори і визначили внутрішній зміст мелодії польки та її назву.

Дуже цікава мелодія козачка під назвою «Коза», яку звичайно виконують на скрипці. Нижче, у прикладі 53, ми пропонуємо її увазі читача.

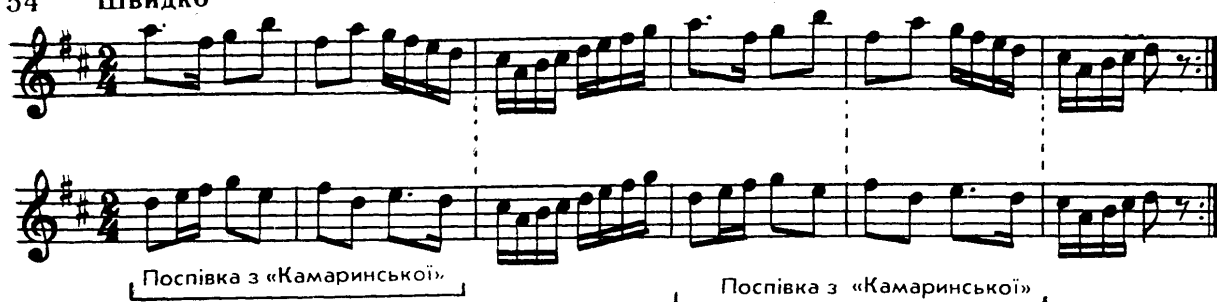


Вона досить оригінальна — побудована на інтервалах великої терції, великої секунди та чистої квати. Тільки сьомий і дев'ятий такти, які служать зв'язками, нагадують фактуру звичайних мелодій козачків.

Немає сумніву, що в даному випадку автор мелодії намагався передати смішні одноманітні стрибки «кози» та її мекання, що виразив треллю. Тут ми маємо типовий зразок вкраплення елементів гумору в народну музику.

Наведемо ще мелодію козачка під назвою «Камаринська» (приклад 54).

54 Швидко



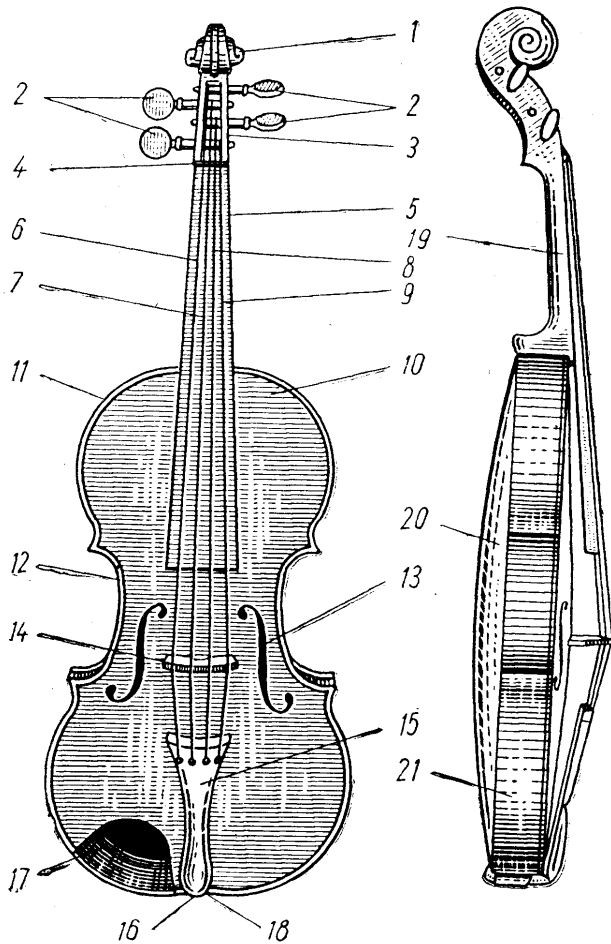
Перший період мелодії є, безперечно, козачковий. Другий характерний тим, що в типові поспівки козачка вкрапляються поспівки з відомого російського народного танцю «Камаринська».

Можна було б навести безліч цікавих прикладів, які засвідчують ті чи інші риси народної інструментальної музики. Але й з них зрозуміло, що для втілення в інструментальну мелодію певного змісту, надання їй того чи іншого характеру лише творчої фантазії обдарованого виконавця не досить. Він мусив мати в руках такий музичний інструмент, технічні і художньо-виражальні можливості якого дозволяли б йому здійснити творчий задум. Таким інструментом була насамперед скрипка. Завдяки широкому побутуванню скрипки український народ створив окрему яскраву галузь народної творчості — інструментальну музику, яка увібрала в себе танці, похідні марші. На їх основі створено музику для слухання та інструментальні награвання.

Серед українського народу зустрічаються надзвичайно талановиті виконавці-скрипачі. Їх репертуар в основному складається з танцювальної музики (гопаки, козачки, метелиці, польки, кадрили, мелодії різноманітних сюжетних танців типу «Коваля», «Аркана», «Плескача» та інших), інструментальних награвань-імпровізацій та похідної музики. Виконавська майстерність народних скрипачів має певні традиції і специфічні риси, які істотно відрізняють її від майстерності скрипачів-професіоналів. Це виявляється в особливостях аплікатури, штрихах, принципах музичного розвитку тощо і надає творчості народних скрипачів своєрідної характерності і неповторності. Серед п'єс народного походження зустрічаються надзвичайно цікаві, глибоко змістовні і оригінальні за фактурою твори.

Побутує скрипка серед народу як в селах, так і в містах. Особливо широкого розповсюдження вона набула в західних областях України, на Поділлі й Волині.

Скрипка.



1 — завиток, 2 — кілки, 3 — коробка для кілків, 4 — верхній поріжок, 5 — гриф, 6 — струна соль, 7 — струна ре, 8 — струна ля, 9 — струна мі, 10 — верхня дека, 11 — вус, 12 — боковий виріз, 13 — резонаторний отвір, 14 — підставка, 15 — струнотримач, 16 — гудзичок, 17 — підборідник, 18 — нижній поріжок, 19 — шийка, 20 — нижня дека, 21 — обичайка.

Опис та характеристика.

В наш час розрізняють скрипки саморобні і «фабричні», як їх називають в народі. Всі вони мають класичну форму, створену італійськими майстрами. Скрипка (саморобна і «фабрична») складається з трьох основних частин: корпусу, шийки та головки. Нижня дека корпусу виготовляється в більшості випадків з явора, а верхня з ялини. З'єднуються вони між собою обручами. На верхній деці роблять два вирізи, що своєю формою нагадують латинське S. Між де-

ками всередині скрипки вставляють так звану душку (підпорку), яка позитивно впливає на якість звуку. На верхній деці, там, де стоїть «душка», ставлять «кобилку» (підставку для струн). Шийку роблять переважно з явора. На плоску сторону шийки наклеюють гриф з міцного чорного дерева. Оскільки на Україні чорного дерева немає, то народні майстри для цього знаходять дуб, який довго лежав під водою. З такого ж дерева виготовляють кілки та підгриф, що служить зацепом для струн. Іноді ці частини виготовляють із груші, бука та інших порід. Гриф закінчується верхньою підставкою для струн.

Головка виготовляється з того ж шматка дерева, що й шийка. Найбільш поширена форма головки — виток. В ній просвердлюють чотири пари отворів, в які вставляють кілки для натягування струн.

На нижній частині корпусу прикріплюють підгриф. Знизу він за допомогою товстої жильної струни зачіплюється за гудзикоподібний кілочок, вставлений в отвір, що знаходиться в середній частині нижнього обідка. Зверху підгрифа роблять чотири прорізи, які закінчуються маленькими отворами для закріплення струн.

Історія удосконалення скрипки обчислюється століттями. Вже в XVI ст. виготовлялися скрипки сучасного зразка. З цього часу форму скрипки можна вважати усталеною. Дальші творчі пошуки майстрів йшли в напрямку поліпшення якості звука та посилення його. Над розв'язанням цієї проблеми працювали майстри всього світу.

Класичний зразок скрипки, що набула розповсюдження по всій земній кулі, виготовлений італійськими музичними майстрами. Один з перших творців скрипки був італієць Гаспаро Бертолотті, який зробив скрипку сучасного, відомого нам зразка ще в першій половині XVI ст. (цей майстер більш відомий як Гаспар да Сало — від назви міста Сало, де він народився). Йому належить честь також організатора школи скрипкових майстрів у м. Бреції. В другій половині XVI ст. справу Бертолотті продовжив всесвітньо відомий майстер Дж. Маджіні, також італієць.

Поруч зі школою в Бреції організовується інша школа поблизу міста Кремони, яку очолили також всесвітньовідомі майстри Андреа і Ніколо Амати (перша половина XVI ст.). Серед їх численних прославлених учнів і послідовників слід відзначити в першу чергу Дж. Гварнері та А. Страдіваріуса. Найкращих наслідків в удосконаленні скрипки домогся геніальний Антоніо Страдіваріус. Його скрипки відзначаються художньою викінченістю форми, чарівною співучістю і повнотою звука. На жаль, Страдіваріус і майже всі майстри-інструменталісти не залишили потомкам ні креслень, ні описів технології виготовлення інструментів.

У другій половині XVIII і на початку XIX ст. чудові скрипки виготовляв російський майстер Іван Батов. Серед багатьох майстрів у Радянському Союзі виділились Є. Вітачек, Т. Підгорний, М. Фролов, Г. Морозов. Чудові скрипки та інші смичкові інструменти виготовляють Мочалов, Міський та ін. Успішно в цій галузі працює латвійський майстер Адам Антон. Проте жоден з названих майстрів не зробив скрипки, яка б зрівнялася із скрипками Страдіваріуса.

Невід'ємною приналежністю скрипки є смичок. Колись він мав лукоподібну форму. Тепер це дерев'яна трость, знизу якої за допомогою гайки з гвинтом закріплюється волос із кінського хвоста. Описаний смичок сконструював у другій половині XVIII ст. французький музичний майстер Ф. Турт.

Скрипка має чотири струни, настроєні квінтами. Перша — жильна, обмотана канителлю і називається соль або басок. Друга й третя також жильні і, як басок, обмотані канителлю, але тонші. Друга називається ре, а третя — ля. Четверта струна стальна і називає-

ться *мі*. Часто народні скрипачі націплюють на скрипку металеві струни (акорд струн для мандоліни). Це зумовлено тим, що в народному інструментальному ансамблі від скрипки, яка є провідним інструментом, вимагається гучний звук, хоча якість його в цих випадках буде нижча.

Діапазон скрипки вкладається в три з половиною октави: від *соль* малої до *ре* четвертої (приклад 55).



Звукоряд поділяється на регістри: низький, середній і верхній. Тембр скрипки густий у нижньому регістрі, м'який у середньому і блискучий у верхньому. Змінюють тембр скрипки флажолети (природні і штучні) та сурдина¹. Чотири струни скрипки настраюються по квінтах: *соль* малої октави, *ре* і *ля* першої та *мі* другої октави.

Особливої краси і соковитості звукові скрипки надає вібрація², яка наближує тембр скрипки до тембру людського голосу. Відсутність ладків на грифі скрипки забезпечує варіаційну мінливість інтонування, яке також є спорідненим з вокальним інтонуванням. Використовуючи цю особливість, народні виконавці на скрипці легко передають усі ладово-інтонаційні тонкощі вокальних мелодій. Іноді вони винятково влучно і дотепно наслідують звуки тварин або птахів. Такі п'єси не є музичними в повному розумінні цього слова, хоч вони завжди закінчуються жвавою мелодією польки, козачка тощо.

Техніка гри на скрипці надзвичайно розвинена. Грають на ній смичком, яким водять вгору і вниз. Рухові смичка можна надавати найрізноманітніших штрихів: *деташе*³, *легато*⁴, *стаккато*⁵ тощо, а без смичка — *піццікато*⁶.

¹ *С у р д и н а* — невеличкий пристрій у вигляді гребінчика, який надівають на кобилку скрипки, сковуючи її вібрацію і пом'якшуючи звук.

² *В і б р а ц і я* — незначне коливання висоти тону. На скрипці вібрація виникає в результаті коливання пальця, яким притискають струну.

³ *Д е т а ш е* — виконання кожної ноти окремим рухом смичка вгору або вниз.

⁴ *Л е г а т о* — перехід від одного звука до іншого без перерви.

⁵ *С т а к к а т о* — виконання кожного звуку уривчасто, відокремлено один від одного.

⁶ *П і ц ц і к а т о* — гра на скрипці не смичком, а щипком пальця.

На скрипці можна грати подвійними нотами, а також окремими акордами, особливо в широкому розташуванні. Найбільш поширених позицій¹ у виконавській практиці — сім. Помічено, що чим менше скрипач використовує позицій, тим більше він оздоблює мелодію прикрасами. Використання позицій у виконавській практиці народних скрипачів поширюється в основному на струну мі. Народні скрипачі залюбки використовують звучання пустих квінт, які надають виконуваному твору специфічного колориту (приклад 56).

56 Швидко



Відзначимо один з оригінальних народних штрихів, який називається «грати викотом» і виконується в такий спосіб: скрипач відпускає волос на смичку так, щоб він вільніше вгинався, лягав на всі струни скрипки, і добре накіфоленим смичком не водить зверху вниз і знизу вверх, а наче обводить маленьке коло на струнах, крутить ним, як корбою на лірі. Звідси й походить термін «грати викотом». Під час використання цього штриха на скрипці звучать всі струни, що нагадує звучання ліри. Ним користуються переважно лірники, які уміють грати на скрипці. Так, зокрема, грав на своїй скрипці уже відомий нам лірник А. Гребінь.

На основі скрипки майстри створили нові типи смичкових інструментів: альти, віолончелі та контрабаси. Серед українського народу широко побутують тільки скрипка, басоля (середнє між віолончеллю і контрабасом) та контрабас. В останній час спостерігається використання також і альту.

¹ Позиція — положення рук під час гри на музичному інструменті, зручне для утворення звуків гами чи п'єси, охоплених конкретною частиною звукоряду того чи іншого інструмента.

Історична довідка. «Басоля» походить від слова бас, басок — українська назва баса. Потреба у створенні басолі виникла в народній виконавській практиці тоді, коли виникла троїста музика. Вона в цьому ансамблі була і залишається суто ансамблевим інструментом. На ній виконують виключно партію баса.

Всі відомі нам басолі, а також їх зарисовки, зроблені на Україні та в Білорусії, зовнішнім виглядом і структурою нагадують віолончель. Відзначимо побіжно, що назва «віолончель» походить від віолоне (контрабасової віоли), власне, «маленька віолона», що відповідає українській назві басок, тобто басоля. Немає сумніву, що саме віолончель послужила зразком для виготовлення української басолі, яка в свій час використовувалась для басового супроводу в малих інструментальних ансамблях. Лише згодом, коли були виготовлені перші віолончелі всесвітньо відомими музичними майстрами Амати, Гаспаро де Сало, Маджіні і особливо Страдіваріусом, який установив форму і розміри класичного зразка віолончелі, вона поступово перетворюється на сольний (концертний) інструмент. Гучний, соковитий звук віолончелі, звучне і чітке піццікато, бездоганні флажолети, застосування різноманітних штрихів, широкий діапазон — все це привертало увагу виконавців і слухачів. Тепер віолончель, як і скрипка, вважається сольним, ансамблевим та оркестровим інструментом.

Як і коли віолончель потрапила на Україну? Наведемо деякі факти. Перші віолончелі на заході виготовлені десь у другій половині XVI чи на початку XVII ст. Згадка про басову віолу на Україні відома з кінця першої половини XVII ст. Очевидно, поряд з торбаном з Західної Європи козаки завезли на Січ не лише скрипку, а й віолу (басовий інструмент типу віолончелі), тромбон та інші інструменти, з яких утворювали навіть невеличкі оркестри. Такий оркестр, наприклад, грав на весіллі сина гетьмана Богдана Хмельницького Тимоша. В документах, датованих 1650—1653 рр., повідомляється: «П. Тиміш післав свою музику: про органіста, 3 скрипників, віоліста і пузаніста (велика труба, бас). Грали йому по-польськи (слід розуміти «своє», українське), як тоді розвеселивсь і велів іти в танець козакам...»¹

Басоля прищепилася в музичному побуті українського народу, стала складовою частиною його інструментарію. Виготовляють ба-

¹ М. Грушевський, Історія України-Русі, т. IX, ДВУ, 1928, стор. 479.

солю здебільшого самі музиканти-виконавці або народні майстри. Такі інструменти називають, як і скрипки, саморобними.

Саме така басоля зберігається в колекції українських народних музичних інструментів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. На відміну від чотириструнних басоля ця — триструнна. Грали на ній лукоподібним смичком. Нагадаємо, що серед різних типів гудків був і гудище (басовий гудок). Він мав три струни, і на ньому, як на басолі, грали лукоподібним смичком. Правда, гудище мав іншу, ніж басоля, форму, звук його був гугнявим, мало приємним для вуха. Очевидно, цю негативну властивість врахували пізніші музичні майстри, бо згадана басоля має приємний тембр звука. Треба думати, що зміна конструкції і форми інструмента позитивно вплинула на його звучання. Тому басоля і створена на зразок віолончелі. Але тримання басолі цього зразка, принцип гри на ній, кількість струн, їх настройку та лукоподібний смичок безперечно перенесено з басового гудка. Таким чином, є підстави вважати триструнну басолю модернізованим басовим гудком.

Басоля використовується тільки в троїстій музиці. Про це згадується і в народних піснях, наприклад:

На вулиці скрипка грає,
Бас гуде, вимовляє.

Замість басолі іноді в складі троїстої музики використовують звичайну віолончель або контрабас.

Опис та характеристика. Зовні басоля—це досить велика скрипка. На відміну від віолончелі басолю виконавець під час гри не опирає об підлогу спеціальною ніжкою, а тримає між колінами; переносить за спиною, тримаючи за спеціальний ремінь. На деяких басолях грають не смичком, а щипком. В них іноді на верхню деку під підгрифом наклеюють шматок скла, а в підгриф вкручують загострений металевий гвинт, щоб він ледь-ледь торкався скла. Коли щипати струни, то утворюється своєрідне безнастанне звучання квінти, підсилене дзеленчанням об скло металевого гвинта. Так грає на своїй басолі І. Москаленко з с. Савинець Миргородського району Полтавської області.

В саморобних басолях розміри окремих частин виготовлялися «на око». Зрозуміло, що такий інструмент не укладається в єдиний стандарт за розміром. Наприклад, розміри басолі колгоспника Москаленка такі: довжина з грифом і головкою 108 сантиметрів, довжина корпусу — 86, його глибина — 13, ширина дек угорі 34, а знизу — 40, ширина середини 23 сантиметри.

Найбільш розповсюджені басолі віолончельного типу. На них чотири настроєних по квінтах струни.

Діапазон — від до великої октави до мі другої октави, звуко-ряд — хроматичний (приклад 57).



Тепер в народних інструментальних ансамблях, особливо в західних областях України, замість басолі використовується контрабас або «бугай».

КОНТРАБАС

Контрабас є найбільшим за розмірами і низьким за звучанням струнним смичковим інструментом із сім'ї скрипок. Контрабаси почали виготовляти в першій половині XVII ст. в Італії, Англії, Франції та інших європейських країнах. До контрабаса була басова віола да гамба, яка мала шість струн, настроєних по квартах з терцією посередині. Звук цього інструмента в порівнянні з контрабасом був тихим, а техніка гри значно складніша. Проте ще у XVIII ст. поруч з контрабасом в симфонічних оркестрах була й басова віола да гамба. З часом контрабас витіснив її.

Довгий час контрабаси виготовлялись різні за розмірами, кількістю струн і їх строем. Італійський контрабас спочатку мав три струни, настроєних так: соль контроктави, ре і ля великої октави (приклад 58).



В англійському (також трьохструнному) контрабасі вже була інша настройка струн: ля контроктави, ре і соль великої октави (приклад 59).



Зразок сучасного чотириструнного контрабаса виготовили італійські майстри Андреа Амати та Паоло і П'єтро Маджіні. Спочатку його струни настроювались на октаву нижче від віолончелі: до субконтроктави, соль контроктави, ре і ля великої октави (приклад 60).



В оркестровій практиці викристалізувався квартовий стрій струн контрабаса як найбільш доцільний. Тепер контрабас має такий загальновизнаний стрій: мі і ля контроктави, ре і соль великої октави (приклад 61).



Для зручності нотується на октаву вище.

Контрабас використовується в основному як оркестровий інструмент.

Серед контрабасистів, проте, трапляються виконавці-віртуози, які дають самостійні відкриті концерти. Широко відомими стали Драгонетті, Андреалі, Вах, Гаузе, Свобода, Сімон, Сладек та багато інших.

Концерти та сольні п'єси для контрабаса писали Штейн, Россаро, Ласка, Грабе та інші виконавці на цьому інструменті.

Штрихи на контрабасі застосовуються такі ж, як і на інших струнних смичкових інструментах. Але великі розміри контрабаса, короткий смичок, який тримають навису, а також особливості гри на ньому (грають сидячи на високій табуретці або стоячи) дещо сковують виконавця.

Стати цілком сольним інструментом контрабасу заважає його низький регістр і трохи глухуватий звук.

Коли і як потрапив контрабас на Україну — невідомо. В кінці XVII і особливо у XVIII ст. тут у садибах магнатів існували численні симфонічні оркестри з кріпаків. Такі оркестри були у Києві, Полтаві, Харкові, Херсоні та інших містах України. Чимало здібних музикантів проходили науку в Італії у видатних виконавців і педагогів. Серед них були й контрабасисти, які добре грали не ли-

ше на контрабасі, а й на віолончелі. Контрабаси, як і інші музичні інструменти (особливо смичкові), завозились на Україну з Італії Франції, Німеччини.

Спочатку їх використовували лише в кріпацьких симфонічних оркестрах. В народних інструментальних ансамблях грали та й тепер грають переважно на басолі.

В народну оркестрову практику контрабас ввійшов значно пізніше, десь у XIX ст. Використання його, яке розпочалося в західних областях України, пов'язане з розширенням складу народного інструментального ансамблю троїстої музики. Тепер контрабас використовується в народних ансамблях поруч з скрипками, цимбалами, сопілками тощо.





ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ, ОРКЕСТРИ ТА КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ

НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ

Східні слов'яни з найдавніших часів користувалися ударними інструментами — різноманітними бубнами й тарілками, духовими — рогами, трубами, сурмами, піпелями, сопелями тощо — і струнними — старовинними гусями, гудками та іншими лютнеподібними інструментами.

Навіть сучасна музична практика нашого народу наводить на думку, що кожна з цих груп інструментів у ті далекі часи несла певне навантаження. Так, ударні інструменти використовувались переважно під час танців. Певне значення вони мали також у військовому побуті. Духові, як і ударні, в давнину мали більш практичне значення і використовувались під час полювання та військових походів (переважно для зв'язку). Проте на духових інструментах в поєднанні з ударними виконували також музику до танців. Це були перші найпростіші за складом народні інструментальні ансамблі. Струнні інструменти (насамперед старослов'янські гуслі) служили для супроводу співу і, отже, виконували переважно естетичну функцію.

Власне, справжнім тогочасним ансамблем слід вважати виконання пісень в супроводі струнних музичних інструментів, якими були саме гуслі. Найхарактернішою ознакою цього ансамблю було те, що в ньому, завдячуючи тексту і мелодії пісні, творчий і виконавський процес інструменталіста відповідним чином осмислювався, викристалізовувався той ідейно-емоційний зміст інструментальної музики, який в подальшому розвитку музичної культури народу став її основою. Значення струнних інструментів у цьому творчому процесі важко переоцінити.

У музичному житті всіх народів світу вони й тепер посідають одне з перших місць. Очевидно, справжніми інструментальними ансамблями, які мали не лише підпорядковане значення (служили для супроводу пісень, танців тощо), а й самостійне (виконували інструментальну музику для слухання), слід вважати такі, що склалися з струнних, духових та ударних інструментів.

Ансамблева гра, незалежно від того, який склад ансамблю (однорідний він чи мішаний), ставила певні завдання перед виконавцями.

Насамперед слід було чітко визначити функцію кожного учасника — хто з них виконуватиме провідну партію в ансамблі, а хто супровід. Функція інструмента в ансамблі, залежно від характеру і призначення музичного твору, могла змінюватись. Так, жваві танцювальні мелодії було зручніше виконувати на духових інструментах, ніж, скажімо, на гусях, і навпаки — супровід пісень на гусях був більш художньо викінченим. Виконання танцювальної музики взагалі немислиме без участі ударних інструментів, тоді як супровід билин і дум обмежувався лише струнними інструментами. Ансамблева гра вимагала також чіткої злагодженості, яка неможлива без певного строю інструментів, і, отже, ставила перед творцями і виконавцями надзвичайно важливі й складні питання, розв'язання яких цілком залежало від практичної діяльності інструментальних ансамблів.

В цьому творчому процесі викристалізовувались не лише функції окремих інструментів, їх стрій тощо, а й склад ансамблів, що мали певне завдання в музичному житті народу. У четвертому Новгородському літопису під 1343 роком згадується ансамбль з духових та ударних інструментів: «Они же от Орешка в полдни поехала, ударив в трубы, бубны, в посвистели»¹. Такий склад ансамблю виконував або урочисту музику при зустрічі послів чи інших знатних осіб, або ж танцювальну музику під час гулянь чи проведення якихось обрядів.

На мініатюрі Годуновського псалтиря кінця XVI ст. зображено сімнадцять «праведників», які грають на гусях перед богом Саваофом. З підпису під зображенням дізнаємося, що «праведники»-гусярі співали твір «Радуйтеся, праведнии о Господи». Немає сумніву, що однорідні ансамблі гусярів існували значно раніше. Як видно з прикладів, різні за складом ансамблі виконували й різні функції: одні увійшли складовою частиною в музичний побут широ-

¹ Див. Н. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 2, стор. 203.

ких народних мас, другі використовувались у побуті духовенства, треті прикрашали дозвілля феодалів, четверті перетворились на полкову музику.

Проте писемні пам'ятки, літературні джерела і окремі зарисовки відображають переважно мішані ансамблі. В «Повести временных лет» під 1074 роком пишеться про сумісну гру на сопелях, бубнах і гусях музики до танців: «Възмете сопели, бубны и гоусли и оударяйте, от ны Исакии спляшет»¹. Як особливу деталь слід підкреслити, що, крім духових та ударних інструментів, у цьому ансамблі беруть участь гуслі.

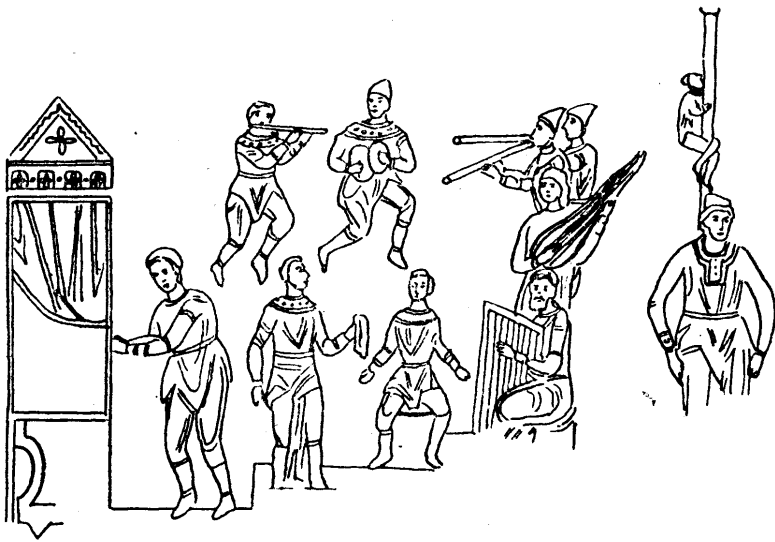
Отже, в той далекий час практикувалась сумісна гра струнних, духових та ударних інструментів. Цей ансамбль мав яскраві оркестрові барви і відносно широкі технічні та художньо-виражальні можливості. Але вже тоді існували й більш розширені за складом ансамблі. Упир Лихий в своєму рукопису від 1047 р. повідомляв про ансамбль, в якому брали участь труби, пищалі, гуслі та інші інструменти: «Глас троубы, пищалии же и гусли, цевница же и перегудница и писк»². Як відомо, на трубах звук видобувають за допомогою мундштука, на пищалах та інших однорідних інструментах, різних за розмірами, — за допомогою пищика (трості). Принципи звукодобування відповідним чином впливають на характер звука, його тембр. Маленькі духові інструменти, наприклад писк (сучасна сопілка чи ріжок), були більш зручними для відтворення на них мелодії, тоді як труби та пищалі — для виконання басового (відносно низького) супроводу. Таким чином, навіть серед духових інструментів, які входили до цього складу ансамблю, накреслювався функціональний поділ всередині однієї партії.

Особливо інтенсивно ця диференціація інструментів проходила в ансамблевій практиці скоморохів. З Рязанської кормчої книги за 1284 рік маємо відомості про ансамбль, до складу якого входили «...или свирец, или гоудец, или смычец». Це не зовсім чітко повідомлення дає зрозуміти про участь в ансамблі скоморохів XIII ст., крім духових, смичкових — «или гоудец, или смычец». Тут же згадується інструментальний ансамбль з «...трубами и скоморохы, и смыками, и гусями, и русальи»³. З цих повідомлень годі уявити оркестрову функцію інструментів, що входили до складу ансамблю, їх настройку, зовнішній вигляд, розміри тощо. На допомогу приходять зображення ансамблів скоморохів. Найдавнішим відомим зо-

¹ Цит. за кн. Н. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 2, стор. 201 (див. також стор. 172—236).

² Там же, стор. 202.

³ Там же, стор. XVI.



Скоморохи.

браженням скоморохів знову таки є чудова фреска Софійського собору. Цей ансамбль складається з гусяра (на першому плані картини), виконавця на струнному лютнеподібному інструменті (стоїть другим за гусяром), двох виконавців на сопелях, розміщених художником на задньому плані картини, виконавців на подовжній флейті та таріл-

ках, тобто маємо струнні щипкові, духові та ударні інструменти. Отже, в першій половині XI ст. існували такі інструментальні ансамблі, які об'єднували в собі всі й тепер відомі нам групи музичних інструментів (струнні, духові та ударні).

Якщо припустити, що невідомий художник на першому плані картини відтворив провідних виконавців (гусяра та лютніста), то логічно буде зробити висновок, що вже в той час основними інструментами в цьому колективі були струнні. Гусяр, треба думати, очолював цей ансамбль. Ця традиція збереглася до кінця XVII ст.

На струнних інструментах та на подовжній флейті скоморохи за традицією виконували мелодію танцю, на сопелях, досить великих за розмірами, створювали басову основу. В кульмінаційних моментах звучання використовували тарілки. Дублювання мелодії на подовжній флейті теж мало під собою певні підвалини: її гучний звук підсилював звучання основної мелодії, доносив до танцюристів, надавав їй яскравого колориту. Можна догадуватись, що на лютнеподібному інструменті виконувався простенький гармонічний супровід. Адже танцювальні мелодії з давніх-давен мають квадратну структуру, чітку ритміку і гомофонно-гармонічний склад, який вимагає відповідного супроводу і точно визначеної форми. В танцювальних мелодіях у зв'язку з цим легко визначається на слух басова партія, основа гармонічного супроводу, яку виконували на сопелях. Таким чином, перед нами вже справжній інструментальний ансамбль з цілком визначеними функціями окремих його інструментів. Музика у виконанні такого ансамблю звучала повно, злагоджено і колоритно, в ньому ясно можна було почути мелодію та її гар-



Інструментальний ансамбль XVII сторіччя.

монічний супровід. Як свідчать численні писемні джерела, такі й подібні за складом інструментальні ансамблі грали в основному музику до танців. Але ці ж танцювальні п'єски в зразковому виконанні могли бути й музикою для слухання. Немає сумніву, що музика, яку в XI ст. виконував ансамбль, мала вокальну основу.

Зразки інструментальних ансамблів, зображені на фресках Софійського собору, дійшли до XVII ст., коли вже були цілком сформовані російський, український та білоруський народи. Пізніше у цих народів інструментальний склад подібних ансамблів дещо змінився. Так, на малюнку від кінця XVII ст. з відомого «Азбуковника Кариона Истомина»¹ зображено квартет в складі гусяря (він і тут в центрі ансамблю, сидить на спеціальному, художньо оздобленому кріслі, поставленому на підвищенні, що нагадує диригентську підставку), бандуриста, скрипача та виконавця на духовому інструменті. Ліворуч від цього малюнка — зарисовки трьох книг: псалтиря (закрита книга) та двох відкритих псалмовників. Це свідчить, що зображені тут музиканти були професіоналами високої кваліфікації і, очевидно, музично грамотними, бо в розкритих книгах видно нотні записи лінійною нотацією. Вся художня композиція носить назву «Псалтырь. Музыка. Пение сладкое». Ця назва свідчить, що інструментальний квартет виконував

¹ Див. Н. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 2, стор. 193.

не музику до танцю, а призначене для слухання «пение сладкое». Отже, функція інструментального ансамблю в музичному житті народу вже в XVII ст. значно змінилась. Якісно нову функцію інструментального ансамблю слід вважати вищим етапом розвитку.

Багато про що говорить і склад ансамблю: в ньому бачимо нові інструменти — трьохструнну скрипку і лютнеподібну бандуру (без приструнків), отже, його основою, на відміну від давніших ансамблів, є струнні інструменти. Замість трьох духових, зображених на фресках Софійського собору, в цьому ансамблі бачимо лише один. Ударних інструментів немає. Слушні спостереження і висновки щодо цього ансамблю зробив М. Фіндейзен: «По боках сидять музиканти, що грають на скрипці та на малоросійській бандурі (кобзі). Незважаючи на примітивність малюнка.., національність останнього, а також скрипача-українця безсумнівна»¹. Справді, в кінці XVII і на початку XVIII ст. значно розширились і зміцніли російсько-українські культурні зв'язки, зокрема музичні. В Москві, Петербурзі й інших центрах працювали крім поетів, художників і композиторів українців (зокрема Г. Сковороди, Д. Левицького, А. Лосенка, М. Березовського, Д. Бортнянського та ін.) багато виконавців на українських народних інструментах, співаків і цілих інструментальних ансамблів бандуристів та гусярів. У книзі німецького археолога Йогана Беллермана, який довго жив у Росії, з приводу цього написано: «Український бандурист відігравав у маєтку дворянина ту ж роль, яку відіграє його так звана капела, що складається із шести, восьми чи десяти кріпаків»².

Поряд з цими інструментальними ансамблями в Росії продовжували існувати ансамблі скоморохів, у складі яких, крім ударних, духових та гуслів, були також смичкові інструменти — гудки. Гудошники були також і серед музикантів царського двору та в маєтках багатих дворян. На Україні гудок витіснила з ужитку скрипка, яка стала основою для створення класичного зразка українського інструментального ансамблю троїстої музики.

В Росії на той час зустрічалися й інші, більш прості за складом інструментальні ансамблі з українців. Про це, зокрема, говориться в російській розповідно-речитативній пісні, записаній Шейном: «Как вzywали, воспевали: альтисты, басисты, тенористы, дискантисты в сопели, в свирели, со бандурами»³. Текст цієї пісні, як

¹ Н. Ф и н д е й з е н, Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 2, стор. 195.

² Цит. за кн. С. Ф а м и н ц ы н, Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, стор. 135.

³ П. В. Ш е й н, Русские народные песни, М., 1870, часть I, стор. 288.

справедливо відзначає Фамінцин, склала людина, що сама була півчим або добре знала цю справу.

На одній із лубочних народних картинок XVIII ст.¹ зображено, крім інших осіб, що беруть участь в народному видовищі, лірника і виконавця на духовому інструменті. В тексті під картиною говориться:

Держи книгу в руках ниже,
Чтоб видеть можно ближе:
Буду в рыле играть,
А по книге стану припевать.
Я по моей науке держу книгу в руке:
Могу то разуместь
И стану с тобою петь.
Ты по своей, матка, охоте
В рыле играть по ноте,
А я от тебя не отстану,
В дудочку играть стану
И надеюсь, что будет согласна
Наша музыка громогласна.
Сколько в компаниях не танцевал,
А такой музыки не видал.
Ах, та меня утешает,
Что хорошо в рыле играет.
Не хочу отставать,
Рад всегда плясать.

«Ліра, що проникла з Заходу на Україну та Білорусію,— пише Фіндейзен,— ...засвоїла за собою в Росії назву риля або риле...»² Це дає підставу думати, що у XVIII ст. в Росії були популярними не лише бандуристи, а й лірники з України. Вони, треба думати, бродили серед російського населення і в ансамблі з духовими інструментами грали музику до танців. Цікаво відзначити, що сумісна гра ліри з іншими інструментами взагалі і з духовими особливо на Україні майже не практикувалась. І на це були певні причини. Як уже говорилося, в кінці XVII й на початку XVIII ст. на Україні були організовані братства кобзарів і лірників. Наскільки нам відомо, статут цього братства, якого суворо дотримувались братчики, не передбачав сумісної гри ні бандуристів, ні лірників, ні тим більше в складі мішаних ансамблів. Адже основою репертуару членів цих братств були думи, пісні, а в лірників також канти та псалми. Правда, траплялось, що у веселій компанії бандурист чи

¹ Д. Ровинский, Русские народные картины, т. 2, СПб., 1900, стор. 392, № 280.

² Н. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 4, стор. 196.

лірник виконував і музику до танців. Але виконувались вони кимось одним, а не ансамблем. Можливо, що саме в Росії бандуристи та лірники організували ансамблі з духовими інструментами, і їх діяльність певною мірою була схожа на діяльність скоморохів.

Узагальнюючи сказане про виконавську практику інструментальних ансамблів давнього минулого, відзначимо, що вона була спільною на всій території сучасної Росії, України та Білорусії. Ці ансамблі укомплектовувались гусями, гудками, лютнеподібними струнними інструментами, сопелями, піпелями, пищалами, цівницями, писками, рогами, трубами, сурмами та іншими духовими інструментами. З ударних слід відзначити лише тарілки та різноманітні бубни. Основними інструментами цих ансамблів завжди були струнні (щипкові та смичкові). Особливе місце було відведене гусям. Провідною силою в розвитку інструментальних ансамблів були скоморохи.

Пізніше, коли на землях східних слов'ян почали формуватись російська, українська та білоруська народності, вони в цьому складному суспільному процесі відповідним чином вплинули на розвиток народного інструментарію і на склад та виконавську практику ансамблів. В цей час український народ створює кобзу, або бандуру, запозичує й інтенсивно впроваджує в музичну практику інструменти інших народів — ліру, цимбали, торбан, удосконалену скрипку, волинку та інші і з них утворює різні ансамблі. Розвитку їх мистецтва великою мірою сприяла Запорізька Січ, де були бандуристи, полкова музика, хори, а також досить великі за складом інструментальні ансамблі, які називали капелами.

«Полкова музика згадується в усіх полках. Відомостей про сотенну музику майже не збереглося. Трапляються лише окремі згадки про те, що загоны, які вирушали в походи, повинні були обов'язково мати з собою трубачів або сурмачів. До складу полкової музики входили трубачі (трембачи), сурмачі..., довбуші (литавристи), «пищалки». В деяких полках на чолі полкової музики показаний старший — «атаман трубецкой», або «старший музикант»¹.

Керівниками ансамблів були переважно виконавці на струнних інструментах. Так, в універсалі Богдана Хмельницького від 1652 р. музикам, організованим на Задніпров'ї в цех, наказано, щоб члени цеху слухались цехмистра Грицька Ілляшенка-Макущенка. З документа видно, що керівник музичного цеху за спеціальністю був цимбалістом².

¹ В. А. Дядиченко, Нариси суспільно-політичного устрою лівобережної України кінця XVII — початку XVIII ст., К., 1959, стор. 463, 464.

² «Документи Богдана Хмельницького», К., 1961, стор. 275.

Історик Ф. П. Шевченко з приводу функції полкової музики пише: «З військовою музикою урочисто зустрічали і відправляли іноземні посольства («Воссоединение Украины с Россией», т. II, стор. 105, 107; «Архив ЮЗР», ч. III, т. IV, стор. 500, 550). Військова музика супроводжувала козаків у поході, про що згадує і архідіакон Павел (Алеппський) в «Путешествии антиохийского патриарха Макария» (вып. I, стор. 95). У реєстрі є і значна кількість людей з прізвищами: Дуда, Дудар, Дудник, Дудка, Дударенко, Скрипка, Скрипченко, Кобзар, Бубонистий, що також свідчить про певне заняття цих людей. Можливо, вони мали якесь відношення до військової музики»¹.

Розвитку і професіоналізації музичного мистецтва великою мірою сприяла організована на Україні в першій половині XVIII ст. Глухівська музична школа, яка готувала виконавців для царського двору та маєтків заможних дворян. Ця школа випускала з своїх стін висококваліфіковані кадри виконавців на бандурах, гусях, скрипках та інших інструментах, а також хористів та диригентів. Все це не могло не позначитись на інтенсивному розвитку народної виконавської, зокрема інструментальної, практики.

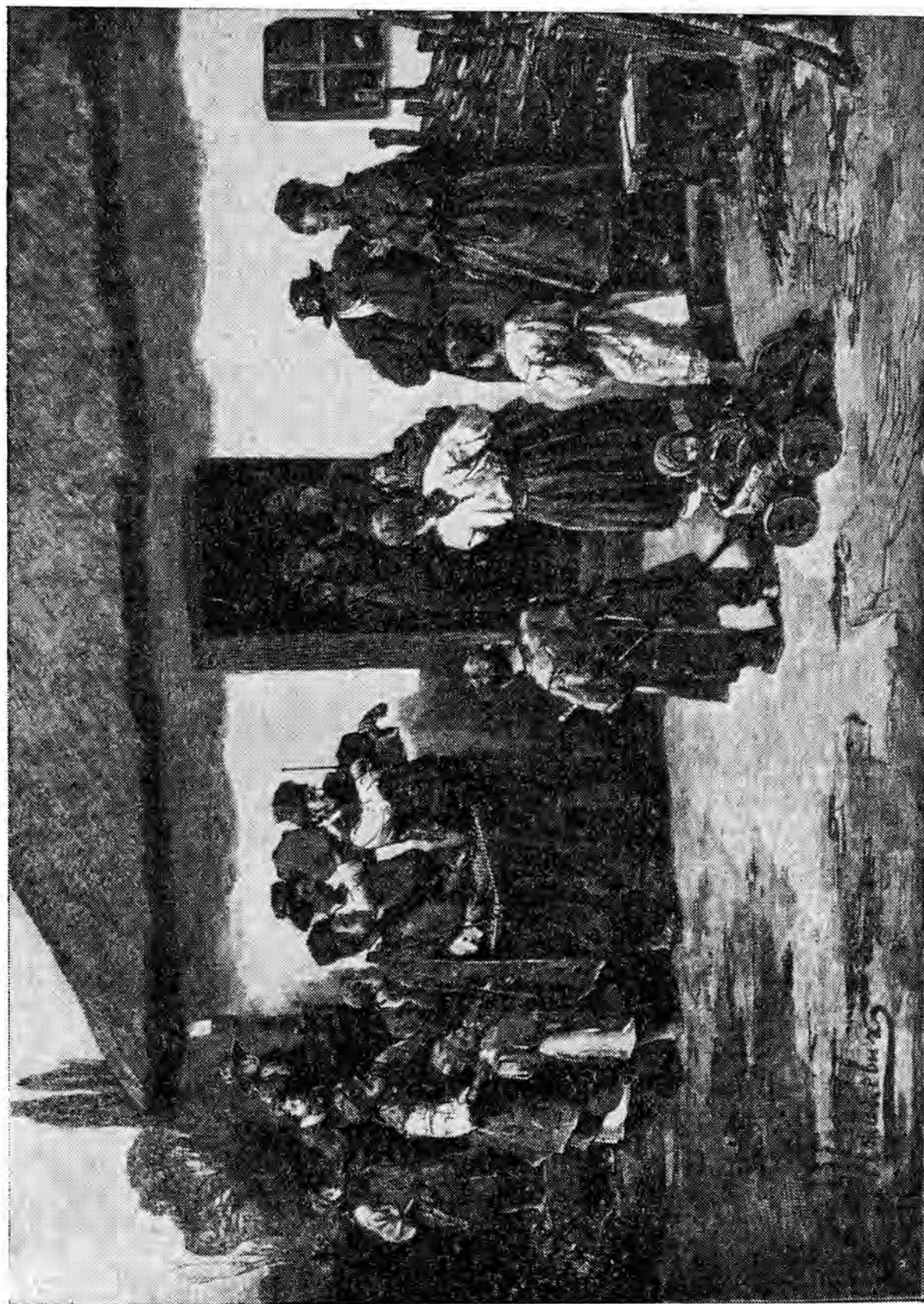
В XVI ст. на Україні з'являється народне видовище — ляльковий театр «Вертеп», дія якого супроводжувалась грою скрипки або троїстої музики. В цей час особлива увага надається бандурі, скрипці, цимбалам, сопілці та бубну. Гуслі відходять на задній план. Таким чином, розвиток музичного мистецтва на Україні підготував ґрунт для створення класичного народного інструментального ансамблю — троїстої музики.

ТРОІСТА МУЗИКА

Народний ансамбль троїста музика зберігся до нашого часу. Назвали його троїстою музикою тому, що в його склад входять три виконавці: скрипач, цимбаліст (або виконавець на якомусь іншому інструменті) та бубніст. Найбільш розповсюджені типи троїстої музики такі: скрипка, басоля і бубон — в центральних областях України; скрипка, цимбали і бубон — в західних областях.

Про свою троїсту музику гуцули створили чудову, глибоко поетичну легенду. В ній розповідається, як три легіні — скрипач, цимбаліст і сопілкар — закохалися в одну дівчину. Вона, вибираючи собі нареченого, запропонувала їм принародно позмагатись у

¹ Ф. П. Шевченко, Політичні та економічні зв'язки України з Росією в середині XVII ст., К., 1959, стор. 185.



Идутъ. Картина І. С. Іжекевича.

грі: чиє виконання народ визнає найліпшим, за того легіня вийде заміж. Кожний музикант на своєму інструменті грав найулюбленішу ним п'єсу. Їх виконання було настільки майстерним, що важко було комусь віддати перевагу. Тоді вона звеліла зіграти кожному на своєму інструменті одну й ту ж пісню. Але й на цей раз важко було розсудити, хто грав найкраще. Залишалось останнє — грати разом, можливо, так можна пізнати найкращого виконавця. Слухаючи їх сумісну гру, дівчина збагнула, що розлучати легінів не слід, бо саме тут, при людях народилась нечувана досі музика, яку і назвали троїстою музикою. Отож дівчина, щоб не порушити чарівне звучання невеличкого колективу, ні за кого з них не вийшла заміж, хоч і надавала перевагу сопілкареві.

Флоярист дід Карплюк, який розповів цю легенду, зробив несподіваний висновок, підказаний виконавською практикою народних інструментальних ансамблів: не можна хвалити музикантів з троїстої, бо вони гоноровиті, похвала одного з них не піде на користь справі.

Створення троїстої музики — велике досягнення в музичному житті простого люду, основа розвитку інструментальної народної музики.

Відомостей про те, коли виник цей ансамбль, немає. Перші згадки про нього зустрічаються в кінці XVIII і на початку XIX ст. Князь Долгорукий у щоденнику за 1817 рік записав: «У господаря три музиканти: один грав на скрипці, другий на віолончелі, третій на цимбалах. Оркестр цей дуже нагадує напівпанські витівки, ...але грав досить стройно тутешні звичні танці»¹. Д. Мороз із с. Рогозин на Чернігівщині писав про таку різноманітність троїстої музики: «Звичайно, коли збереться у нас з хуторів молодь, посилають розшукувати музикантів. Часто вони з'являються в постолах, лаптях, у свитах. Хор складався з двох скрипок, баса і бубна»².

Але троїста музика виникла в народі давно. Не можна не звернути уваги на такий факт. Перша дія «Вертепу» супроводжувалась кантами, а друга — веселою народною музикою, переважно танцювальною, як правило, на скрипці. Відомо, що «Вертеп» залюбки дивились не тільки селяни й міщани, а й поміщики. Збиралась велика аудиторія. В зв'язку з цим власник «Вертепу» намагався посилити музикальний супровід. Оскільки під час вистави чотири співаки співали канти, то можна допустити, що хтось із співаків грав

¹ «Чтения в императорском Обществе истории древности», 1870, № 2, стор. 86.

² «Киевская старина», 1888, июнь, стор. 78, 79. Троїсту музику часто називали хором або капелистою.

на якомусь інструменті. Якщо зважити на те, що вже в XVII ст. на Україні існували невеликі оркестри кріпаків (про це говориться, наприклад, в «Архиве Южно-западной России», т. VI, № 1, стор. 4), то зародження троїстої музики можна віднести до кінця XVI чи початку XVII ст.

Про троїсту музику зустрічаються згадки і в народних піснях:

Як випив я горілочки, то вже я упився:
Заграй мені, капелиста, щоб я не журився!
Маю плуга, маю рало, маю, що потрібно.
Заграй мені, капелиста, не так дрібно січки.
Заграй мені, капелиста, все по-старосвітськи ¹.

Або:

На вулиці скрипка грає,
Мене мати не пускає,
Сердиться і лиха,
Не бачила жениха!
На вулиці скрипка, бас,
Пусти мене хоч на час,
Сердиться і лиха,
Не бачила жениха! ²

Вперше звернув належну увагу на троїсту музику М. В. Лисенко 1874 р. Він писав: «Нарешті, п'єси суто танцювального характеру виконуються спеціальною грою на скрипці, цимбалах, з додатком ударного інструмента бубна і становлять так звану в народі «троїсту музику» ³.

Постійними інструментами народних ансамблів слід вважати тільки скрипку та бубон. Цимбали часто-густо замінювалися іншими інструментами, наприклад, замість цимбалів супровід могла виконувати друга скрипка. На Полтавщині замість цимбал вводили басолу (віолончель).

Поряд з народною троїстою музикою, яку дрібне українське панство частенько запрошувало для виконання танцювальної музики, ще на початку XIX ст. були оркестри кріпаків. Про один з них А. Залеський писав: «В Пирятинському повіті в 30-х роках існував оркестр Марковича, який користувався популярністю в околиці. Оркестр складався винятково з власних селян, яких використовували і для інших потреб. Так, відомий переказ, що велика кам'яна церква в с. Кулажинцях (Пирятинського повіту) була побудована музикантами із оркестру Марковича.

¹ П. Демущий, Українські народні пісні, К., 1954, стор. 8.

² К. Квітка, Народні мелодії з голосу Лесі Українки, К., 1917, № 201.

³ М. В. Лисенко, Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм, К., 1955, стор. 12—13.

Можна думати, що музична освіта кріпаків-артистів була більш задовільною, виходячи з того, що кріпацькі оркестри виконували п'єси класичних авторів, ... увертюри і арії з опер Белліні, Галеві, Доніцетті, Мейєрбера, Моцарта та інше»¹.

Музиканти поміщицьких оркестрів, вихідці з селян, безперечно, спілкувалися з виконавцями троїстої музики. Таке спілкування сприяло взаємним запозиченням, обміну репертуаром, знайомству з виконавською технікою інструменталістів-професіоналів, особливостями використання інструментів в ансамблі тощо. Внаслідок цього в репертуарі троїстої з'явилися вальси, мазурки, венгерки, кадрили, менуети і навіть полонези (наприклад, полонез Огінського здавна тримається в репертуарі народних виконавців) та інші класичні танці. Загалом кріпацькі оркестри сприяли розвитку народної інструментальної музики.

Після скасування кріпацтва багато музикантів з поміщицьких оркестрів залишилося в своїх селах. Об'єднавшись в невеличкі інструментальні ансамблі, вони обслуговували вже безпосередньо селян. Один з таких ансамблів, що зберігся до 30-х років нашого століття в с. Бірках на Харківщині, описав Гнат Хоткевич. Ансамбль складався з двох скрипок, баса і флейти. «Ці музики були синами колишніх оркестрових музикантів поміщицької оркестри й тому в їх репертуарі збереглися надзвичайно цікаві речі зі старих репертуарів поміщицьких оркестрів. Виступав цей ансамбль на публічних концертах, а також по школах, причім була вироблена із тими музикантами шкільна програма на тему «Народна творчість»... Грав цей ансамбль ще на широкій арені — по радіо з трансляцією на Москву»².

Все це разом взяте сприяло утворенню в народі, крім троїстої музики, найрізноманітніших інструментальних ансамблів. Склад їх частково залежав від того, на яких інструментах грають у даній місцевості. В таких колективах завжди є старший, звичайно той, хто грає на основному інструменті ансамблю.

Дуже цікаво протікає творча і виконавська робота народного ансамблю. Для репетицій чи вивчення нових п'єс інколи збираються у хату одного з учасників. При цьому беруться до уваги побажання всіх музик. Творча ініціатива кожного нічим не обмежується, за винятком дотримання загальних виконавських вимог. Але думка старшого завжди є авторитетною для всіх. Однак зауваження його приймається беззастережно лише тоді, коли вико-

¹ «Киевская старина», т. XXI, К., 1888, стор. 78—79.

² Г. Хоткевич, Музичні інструменти українського народу, Харків, 1930, стор. 33—34.

навці відчують в тому художню потребу. Якщо ж виникає суперечка, вона завжди ліквідується практичною перевіркою, живим звучанням ансамблю. В таких творчих умовах викристалізовується функція кожного окремо взятого інструмента в загальному звучанні, виробляються відповідні виконавські норми.

Взагалі народні інструментальні ансамблі, оркестри, а також хори є зразком найбільш демократичних виконавських засад, які часто дають добрі художні результати. Творчі можливості кожного учасника завжди підпорядковані загальним вимогам. Але найширше поле творчої діяльності залишається за першими голосами (скрипка, цимбали, флейта, кларнет, сопілка, сопілка-зубівка тощо), а також за ударними. Тут все залежить від складу колективу та здібностей виконавців на провідних інструментах.

Українські народні інструментальні ансамблі всіх різновидностей укомплектовуються в основному з таких інструментів: струнні — скрипка, басоля (віолончель), бас (контрабас), цимбали, бандура; духові — флейта, кларнет, сопілка, сопілка-зубівка, зрідка труба або корнет в строї *сі-бемоль*, тромбон педальний в строї *до*; клавішні — гармонія або баян; ударні — барабан разом з мідними тарілками чи бубон. Зрідка замість віолончелі чи контрабаса використовується старовинний народний інструмент «бугай».

Щойно перелічені струнні, духові та ударні інструменти зустрічаються в народних ансамблях у найрізноманітніших поєднаннях. Проте серед них є провідні, без яких укомплектування ансамблю неможливе. Це насамперед скрипка та цимбали. Якщо є скрипка, то їй належить, як правило, провідна роль, а на цимбалах у такому разі виконують супровід. Духові інструменти (за винятком гармонії чи баяна) майже не бувають основними в ансамблі, навіть в тому разі, якщо виконавець на ньому досить вправний. Це частково можна пояснити тим, що духовий інструмент вимагає від виконавця багато енергії, в результаті чого музикант скоро втомлюється. Через це флейта, сопілка, труба та інші духові інструменти здебільшого дублюють мелодію, вносячи до неї імпровізовані зміни.

Склад троїстої музики щодо інструментів може бути різний, але завжди зберігає усталену кількість партій (три). Постійними інструментами тут є скрипка та бубон. Супровід, або, як говорять в народі, втору, може виконувати друга скрипка, цимбали, гармонія чи баян, віолончель та інші інструменти. Необмежене поле для імпровізації залишається за скрипачем та бубністом.

Одним з найпростіших є народний ансамбль, до складу якого входять скрипка, басоля і бубон. Якщо скрипач і бубніст вдаються до імпровізації, варіаційно викладаючи мелодію танцю та її ритм,

то басоля майже незмінно повторює основні звуки її гармонічної основи. Цей гармонічний супровід дуже простий. На Полтавщині та Черкащині басолю часто замінюють другою скрипкою. Подаємо записаний в Диканьці Полтавської області зразок виконання «Тройного козачка» ансамблем у складі двох скрипок і бубна (приклад 62).

62 Дуже швидко

Скрипки

Бубон

Для закінчення

Як показує приклад, друга скрипка у порівнянні з басолею виконує складніший супровід, а партія бубніста досить проста. Це пояснюється тим, що бубніст намагався певною мірою компенсувати відсутність басолі, яка майже завжди чітко і виразно у двохчвертковому розмірі танцювальних мелодій виконує першу і другу чвертки такту (на басолях і контрабасах в народних ансамблях грають переважно чвертками).

Проте друга скрипка, як і басоля, не може забезпечити троїсту музику повноцінним в художньому відношенні гармонічним супроводом. Тому в практиці троїстої музики вдалися до використання для супроводу цимбал. Замість бубна почали використовувати басолю, яка давала звучанню ансамблю гармонічну основу і відтворювала поряд з цим ритмічний пульс музики. В таких ансамблях цимбали часто грають досить простий супровід, але разом з басолею, яка відтворює гармонічну основу мелодії, він стає чітким, виразним і досить повним.

Серед цимбалістів є дуже здібні і вправні виконавці, які в супроводі застосовують арпеджовані акорди, тремоло, стаккато або цілі гармонічні розливи, що межують із складною імпровізацією мелодичного характеру. Часто цимбалістові крім арпеджованих акордів вдається виконувати другу партію мелодії разом з скрипачем. Такі віртуози в разі потреби спроможні замінити в ансамблі скрипача. Записати подібний супровід цимбаліста майже неможливо, бо він є безперервним, бурхливим, весь час змінним музичним напливом імпровізаційного характеру. Серед багатьох народних інструментальних ансамблів слід відзначити цимбаліста М. Блещука з с. Глинниця Вишнівського району Чернівецької області.

Та яким би художньо досконалим супроводом цимбаліста й басиста не відзначалося звучання троїстої музики, в цих ансамблях відчувалась гостра потреба бубна чи барабана, бо троїста музика виконує переважно музику до танців та марші, де участь ударних інструментів обов'язкова. В результаті вимог виконавської практики створився мішаний тип складу троїстої музики, в якому скрипка і бубон залишились, а до них додали гармонічний супровід на цимбалах та басолі. Створився більш-менш повний інструментальний ансамбль із струнних та ударних інструментів, які раніше входили до складу троїстої музики східних та західних областей України. Якісно змінилося звучання цього ансамблю з часу введення до його складу духових інструментів — сопілки, флейти, кларнета тощо.

Існують також інші народні інструментальні ансамблі, утворені шляхом розширення їх складу. Так, класичний зразок троїстої музики був порушений введенням сопілки або сопілки-зубівки, флейти тощо. Тут духові дублюють з тими чи іншими змінами партію скрипки (основну мелодію), власне, додають тільки новий тембр. Введення до інструментальних ансамблів сопілки, сопілки-зубівки або флейти позитивно вплинуло на художній рівень виконання.

Троїста музика, поповнена духовими інструментами, які грали основну мелодію, потребувала зрівноваження звучання її з супро-

водом. У зв'язку з цим для посилення супроводу вводяться басові інструменти: віолончель, контрабас, «бугай», зрідка педальний тромбон. Таким чином, перед нами вже більш-менш повний інструментальний ансамбль, що складається з скрипки, флейти чи інших духових дерев'яних інструментів, цимбал чи інших струнних або язичкових інструментів, віолончелі (басолі) та бубна, рідше — барабана з двома мідними тарілками або однією, в яку вибивають металевим прутиком. У виконанні такого народного ансамблю музичний твір звучить виразно, колоритно і чітко.

Саме такого складу ансамбль існує ще з ХІХ ст. в с. Глинниця Вижницького району. В ньому використані перша та друга скрипки, скрипка-альт, контрабас, цимбали, педальний тромбон і бубон. Функція кожного інструмента строго визначена. Але на партіях їх, за винятком контрабаса і скрипки-альта, помітно сліди імпровізаційної плинності. Характер цих партій залежить в основному від здібностей виконавця. Найбільшою мірою імпровізаційний виклад позначений на партіях першої скрипки, цимбал і тромбона: у кожної свій мелодичний малюнок, але всі вони вливаються в загальне звучання, як примхливі і звивисті струмочки в річище. Слухаючи таку гру, мимоволі дивуєшся: як можуть народні митці, не знаючи навіть основ музичної грамоти, так майстерно об'єднувати свої імпровізації в чіткий і напроцуд колоритний ансамбль! Мистецтво цього колективу давно відоме за межами свого району і області. Кращі його номери часто включають в музичні передачі Українського радіо. Як цікавий факт відзначимо, що письменниця Ольга Кобилянська в кінці ХІХ ст. спеціально їздила в Глинницю послухати цей ансамбль. Його виконавська майстерність приносила їй естетичну насолоду і поетичне натхнення.

Грають інструментальні ансамблі в наш час не тільки на весіллях та різних народних святах, а й в концертах художньої самодіяльності, де виконують музику до танцю, танцювальні та пісенні мелодії для слухання, а також супроводжують хоровий та сольний спів. Найбільш обдаровані учасники їх ідуть до музичних учбових закладів, а потім працюють у професійних музичних колективах.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції на Україні виникли сотні самодіяльних і професійних колективів, у яких значну питому вагу мають також ансамблі та оркестри українських народних інструментів. Одні з них стали самостійними художніми одиницями, інші ввійшли до складу ансамблів пісні й танцю, народних хорів тощо. Основою цих великих інструментальних груп стала тріста музика різних типів.

ПЕРШІ СПРОБИ ОРГАНІЗАЦІЇ ОРКЕСТРУ
УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

1902 року в Харкові відбувся XII Археологічний з'їзд, на якому чимало уваги було приділено кобзарям та іншим виконавцям на народних інструментах. Видатні вчені Д. І. Багалій і М. Ф. Сумцов у рефератах, присвячених творчості народних виконавців (в основному кобзарів), розглядали це складне і багатогранне явище як пройдений етап музичного життя українського народу, а самих виконавців називали «представниками живої місцевої старовини». Не вдаючись у зміст цих рефератів, відзначимо: оргкомітет з'їзду потурбувався про те, щоб показати делегатам з'їзду по можливості більше представників народного музичного мистецтва. І справді, тут виступили кращі бандуристи, навіть з найглухіших куточків України. Серед них М. Привалов відзначає Г. Пархоменка з Чернігівщини, М. Кравченка з Полтавщини, І. Кучугуру-Кучеренка з Харківщини, а також І. Нетесу, П. Древиченка та П. Гащенко. Виступали лірники С. Веселий та І. Зозуля. Не випала з уваги організаторів з'їзду й троїста музика в складі двох скрипок і контрабаса.

Таке представництво обдарованих народних музикантів на з'їзді вчених — результат кипучої діяльності талановитого бандуриста-професіонала і письменника Гната Хоткевича. Він брав найактивнішу участь в організації і проведенні з'їзду, виступив на ньому як доповідач і як бандурист-виконавець. З матеріалів М. Привалова бачимо, що після того, як бандуристи та лірники познайомили учасників з'їзду з думами та історичними піснями, проспівали ряд побутових, гумористичних та сатиричних пісень, а лірники ще й псалми та канти (соло, дуєтом, терцетом тощо), всі вони разом з троїстою музикою під орудою Гната Хоткевича виступали як оркестр українських народних інструментів¹. З приводу цього Хоткевич писав: «Авторів цих рядків вперше такий ансамбль довелося вивести на концертній естраді в 1902 році на XII Археологічному з'їзді, там до ансамблю бандур та лір було додано й троїсту музику селян з с. Деркачівки»².

Вже говорилося, що бандура в кожного виконавця мала різний стрій басів і приструнків. Так само різними були звукоряди на лірах. Можна собі уявити, скільки потрібно було винахідливості, зусиль і терпіння, щоб різnorідні за строем інструменти об'єднати

¹ Див. Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8-к3, од. зб. 6, стор. 30, 82.

² Г. Хоткевич, Музичні інструменти українського народу, Харків, 1930, стор. 32.



Оркестр, що виступав на XII Археологічному з'їзді. В центрі — організатор і керівник оркестру Гнат Хоткевич.

в один оркестр! Цю складну організаційну і творчу роботу успішно провів Г. Хоткевич. На жаль, нам не пощастило відшукати матеріали, які в деталях висвітлювали б цю сторону творчої діяльності видатного українського митця, письменника і педагога. Відзначимо лише побіжно, що виступи на Археологічному з'їзді бандуристів дуетами, терцетом тощо (в цьому заслуга, безперечно, належить Г. Хоткевичу) послужили основою для створення ансамблів бандуристів. 1913 р. «Петербургский листок» від 7 квітня згадував про нові виступи харківського тріо бандуристів у складі Древиченка, Кучугури-Кучеренка та Гащенко (як і на Археологічному з'їзді)¹. Ця традиція успішно розвивається в радянський час.

На жаль, спроба Г. Хоткевича об'єднати виконавців на українських народних інструментах в оркестр, поклавши в основу троїсту музику, не була належно оцінена спеціалістами та громадськістю. Розпочата ентузіастами надзвичайно важлива і цікава в мистецькому житті України справа почала занепадати.

Та ось перемогла соціалістична революція. Вона розбудила творчу ініціативу мас, ліквідувавши ті соціальні й національні перепони, які гальмували економічний і культурний розвиток наших

¹ Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8-к3, од. зб. 9, стор. 7 (у цих фондах зберігається фото згаданого тріо бандуристів).



Тріо кобзарів: М. Кравченко, М. Древченко та С. Пасюга.

народів. Зразу ж після революції розпочинається бурхливий розвиток самодіяльного і професійного мистецтва.

1922 р. було створено Всеукраїнське музичне товариство ім. Леонтовича, яке по суті очолило все музичне життя нашої республіки. Важливою ділянкою своєї роботи товариство вважало міцні зв'язки професійної музики з народним мистецтвом. Живим доказом плідної діяльності в цьому напрямку є організація 1926 р. його Київською філією етнографічного концерту народних співаків і музикантів. Серед виконавців було чотири лірники, два бандуристи, скрипач, сопілар і бубніст. Склад цього своєрідного ансамблю українських народних інструментів певною мірою нагадував склад оркестру, організованого Г. Хоткевичем 1902 р. перед Археологічним з'їздом. Його публічні концерти збуджували думку про організацію оркестру українських народних інструментів. Помітно

зріс інтерес до цього питання з боку спеціалістів і громадськості. Українські митці, за прикладом популярних оркестрів російських народних інструментів, намагалися створити оркестр українських народних інструментів.

Серед численних художніх колективів наприкінці 20-х років у Харкові, який тоді був столицею України, при клубі «Металіст» створено спочатку оркестр у складі десяти кобзарів. Цей оркестр (по суті капела бандуристів) відрізнявся від інших подібних колективів тим, що в ньому використовувались три типи бандур: пікколо, прими і баси. Пізніше в капелу було введено квартет лір, цимбали та сопілки. За характером укомплектування це вже був справжній оркестр українських народних інструментів. Він мав повний, загальновизнаний діапазон і відзначався гамою тембрів. Остаточний склад його викристалізувався трохи пізніше. Крім сім'ї бандур і цимбалів, було створено ліру-сопрано і ліру-тенор, введено бубон і трикутник, а згодом і металеву трембіту, виготовлену місцевим майстром Є. Вацеком.

З роками виконавська майстерність цього самодіяльного колективу зростала, його склад розширювався, збагачувалась оркестрова палітра. Напередодні Вітчизняної війни до його складу вже входили перша та друга сопілки, сім'я бандур (пікколо, прими, альти і баси), сім'я лір (перше та друге сопрано, перший та другий тенор), цимбали (перші та другі), трембіти (перша та друга) та ударні (бубон і трикутник). Перелік інструментів, які входили до складу оркестру, свідчить про наполегливі пошуки колективу, невичерпну ініціативу його керівництва. Але ці пошуки, на жаль, були зосереджені в основному навколо створення нових типів бандур та лір. Найбільшим недоліком слід вважати ігнорування художнім керівництвом тих виконавських традицій та складу, яким відзначались народні інструментальні ансамблі взагалі і троїста музика особливо, де скрипка, як правило, була основним інструментом. Вона дає протяжний, безперервний звук, без якого немислиме звучання оркестру і, звичайно, має широкі технічні та художньо-виражальні можливості. Але в клубі «Металіст» керівництво основу оркестру будувало на щипкових інструментах (бандурах та лірах).

Про значення ліри в оркестрі українських народних інструментів був дуже високої думки Г. Хоткевич. В своїй книзі він писав: «В наші часи ми знаходимося напередодні того, що ліра коли не увійде до симфонічної оркестри, то в усякім разі до оркестри народних українських інструментів». Цю думку він розвиває і у виводі: «Першу спробу того зроблено в 1902 році на XII Археологічному з'їзді, де єдналися бандури, ліри й троїста музика. Але там

були ліри прості. Тепер ліри маємо в Харківському ансамблі при клубі «Металіст» під управою тов. Гайдамаки. Ліри там мають не три, а тільки одну струну, вони розподілені на прими й втори і дають оригінальне звучання (нагадує гобой)»¹.

Треба думати, що орієнтацію Л. Гайдамаки на бандури та ліри як основні інструменти в оркестрі всіляко підтримував Хоткевич. Така невірна в самому принципі орієнтація дуже збіднювала технічні й виконавські можливості колективу. Монотонне звучання лір та гудіння бандур робили палітру оркестру тьмяною і одноманітною. Великі прогалини в діапазоні оркестру, наприклад, між високим звучанням сопілок та низьким звучанням трембіт з обмеженим звукорядом також негативно відбивались на звуковій палітрі оркестру. Все це разом взяте певною мірою гальмувало його розвиток, не сприяло збагаченню і розширенню репертуару, але все ж не заважало оркестрові своєю концертною діяльністю спростувати думку необізнаних фахівців про те, що на бандурі можна виконувати лише простенькі мелодії та супровід. Тим самим колектив довів потребу і можливість створення оркестру українських народних інструментів державного значення, поставив вимогу про видання репертуару для подібних оркестрів та шкіл і методичної літератури для цих інструментів. Адже навіть самодіяльний колектив з таким недосконалим складом виконував художні обробки народних пісень для оркестру, твори Бетховена, Венявського, Масканьї тощо.

Своєю концертною діяльністю оркестр привернув увагу спеціалістів і широких кіл слухачів. Про це свідчить, наприклад, такий факт. 1931 р. відбулась перша Всесоюзна музична олімпіада, в якій взяли участь понад 60 художніх колективів (хорів, оркестрів — симфонічних, духових, народних інструментів, капел бандуристів та інших за складом ансамблів). Виступав там і оркестр клубу «Металіст» у складі 16 виконавців². Його організатором був ентузіаст і знавець українських народних інструментів Л. Гайдамака, який перетворив оркестр у своєрідну експериментальну лабораторію: тут виховувались кадри виконавців, створювався репертуар для колективу. За участю чудового музичного майстра С. Снегірьова проводилась кипуча робота по удосконаленню і створенню нових типів бандур, лір та інших інструментів. Загалом діяльність цього оркестру була помітним явищем у мистецькому житті України. Його концертна діяльність та творча експериментальна робота становили значний крок вперед по шляху створення якісно нового колек-

¹ Г. Хоткевич, Музичні інструменти українського народу, стор. 50.

² В. Довженко, Нариси з історії української радянської музики, К., 1957, стор. 128—129.

тиву в нашій республіці. Він був зразком для створення подібних колективів в інших кутках України. Про це довідуємося з матеріалів журналу «Музика масам», серед яких збереглась інформація С. Кудренка під заголовком «Музичне життя м. Новомосковського на Дніпропетровщині»¹, де автор повідомляє про роботу ансамблю народних інструментів профшколи. Як свідчить замітка, інструментальні ансамблі тоді організовувались в учбових закладах, до них залучались музично обдаровані діти, студенти, вчителі.

Такі повідомлення непоодинокі, і з них видно, що питання організації оркестру українських народних інструментів хвилювало музичну громадськість України. Вона пильно слідкувала за творчим ростом харківського самодіяльного колективу, який, уперто переборюючи всі труднощі, продовжував свою нелегку і важливу творчу роботу. З середовища цього оркестру вийшли музиканти-виконавці високої кваліфікації. Деякі з них після навчання перейшли до професійних художніх колективів. Так, цимбаліст О. Незовибатько, який зробив перші свої кроки в оркестрі українських народних інструментів клубу «Металіст», тепер є диригентом Державної заслуженої капели бандуристів УРСР. За видатні заслуги в розвитку музичного мистецтва йому присвоєно звання заслуженого артиста УРСР.

Як дуже важливий факт діяльності оркестру під орудою Л. Гайдамаки слід відзначити широку популяризацію харківської школи гри на бандурі, яка тепер у виконавській діяльності кобзарів набирає особливої чинності і справедливо вважається дуже перспективною. Взагалі творчу, виконавську і організаторську роботу цього колективу по вихованню кадрів інструменталістів, удосконаленню інструментів і їх оркестрового застосування тощо важко переоцінити. Хоч оркестр і припинив своє існування, але його традиції збереглися і успішно розвиваються в професійних і самодіяльних оркестрах такого профілю.

ОРКЕСТР ДЕРЖАВНОГО УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ

Державний український народний хор, як і інші подібні колективи України, являє собою новий тип художнього колективу, до складу якого входять мішаний хор, танцювальна група і оркестр. Кожна з цих груп, будучи складовою частиною хору, має також самостійне художнє значення. У творчій діяльності його най-

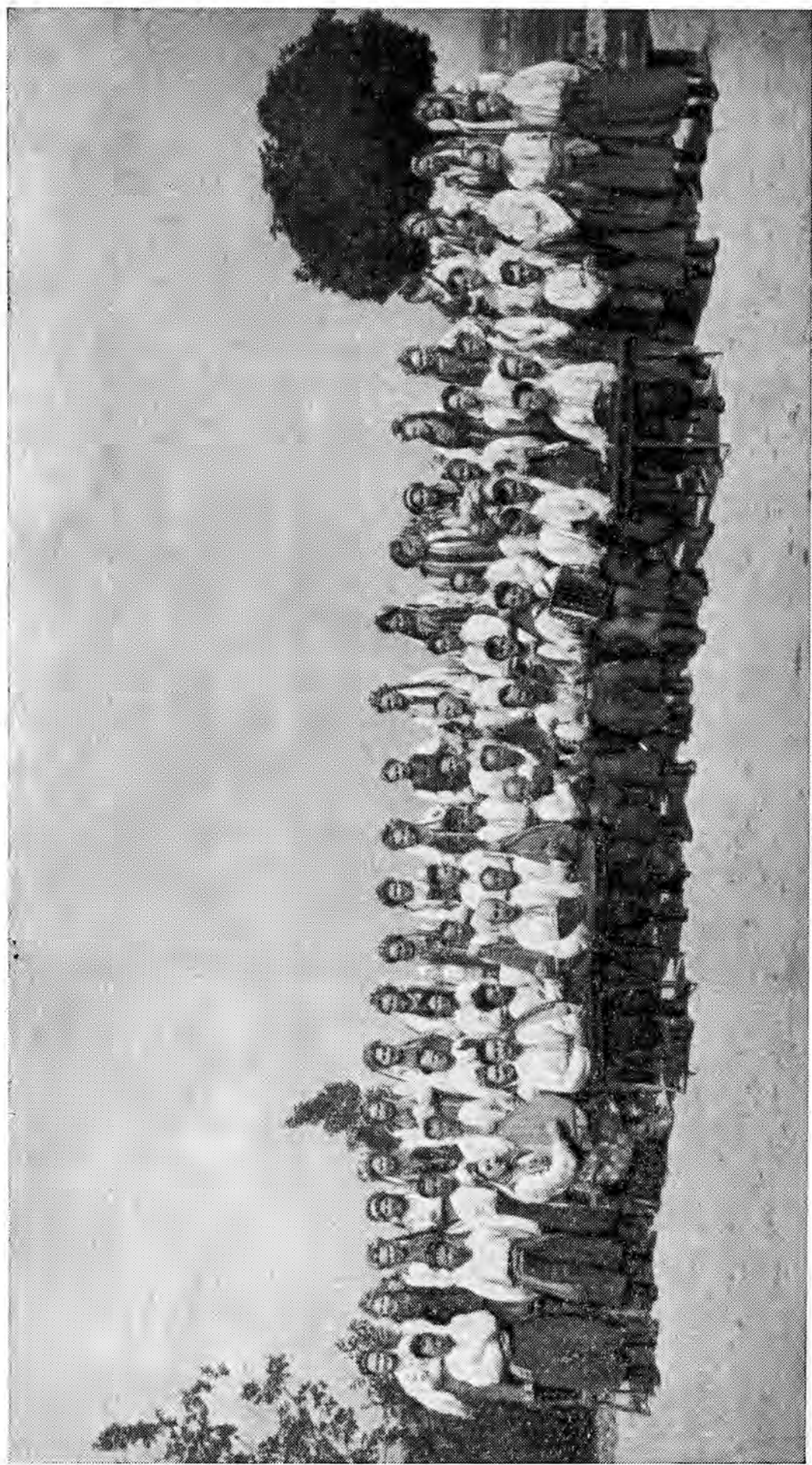
¹ Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 46-2, од. зб. 51.

більше навантаження має оркестр українських народних інструментів. Він супроводжує хор і танці, а також виступає в концертах як окрема одиниця.

Організуючи оркестрову групу державного українського народного хору, художнє керівництво його врахувало давні народні традиції щодо укомплектування і репертуару різноманітних народних інструментальних ансамблів взагалі і троїстої музики особливо. Виходячи з народної виконавської практики та досвіду організації оркестрів українських народних інструментів, оркестрову групу було укомплектовано такими інструментами: бандури або кобзи, ліра, цимбали, скрипки, басоля, сопілки, бубон та ін. Успішно використовується в оркестрі російський народний інструмент баян.

З інструментів оркестру створюються окремі ансамблі (троїста музика, ансамблі цимбалістів, сопілкарів тощо), які, беручи активну участь в концертній діяльності хору, популяризують кращі художні зразки української народної інструментальної музики. До їх репертуару входять також п'єси класиків і радянських композиторів. Цей склад оркестру, відзначаючись самобутнім українським народним колоритом, повністю себе виправдав у художньо-творчому житті колективу. Організатором і керівником оркестрової групи Державного українського народного хору був Ю. Барташевський — один з учасників першої на Україні капели бандуристів. В ті роки посилилась увага до удосконалення бандур, які становили основу цього оркестру. Виникає думка про створення нових типів суто оркестрових інструментів, особливо бандур. Ю. Барташевський звертається до відомого вже тоді музичного майстра В. Тузиченка і надовго пов'язує з ним сумісну роботу над удосконаленням бандури. Не залишається байдужим до цієї важливої справи найобдарованіший серед музичних майстрів бандурист, артист оркестру І. Скляр. Власне, в творчому середовищі Державного українського народного хору і при активній підтримці його художнього керівництва, зокрема народного артиста УРСР Григорія Гуровича Верьовки, розгортається робота над удосконаленням українських народних інструментів.

У перші роки участь оркестру в концертній діяльності хору була досить обмеженою: він лише супроводжував спів і танці, інструментальні твори порівняно рідко включались у програми. Оркестрова партитура також не відзначалась особливими барвами інструментів чи якимось оригінальним колоритом. В ній, як і в капелах бандуристів, перші та другі бандури звучали згідно з хоровими партіями. Скрипка, цимбали, басоля і бубон (розширений склад



Державний заслужений український народний хор ім. Г. Г. Веровки.

троїстої музики) мали епізодичні ролі. Більш активно використовувався цей ансамбль для виконання музики до танців.

1945 р. оркестрову групу хору очолив досвідчений керівник з спеціальною музичною освітою бандурист І. Антоновський. Він ввів до складу оркестру бандури-альти, бандури-баси і бандури-контрабаси. Партитури, які він часто створював сам, відзначались вдумливим і вмотивованим творчим використанням оркестрових барв. Хоч основу оркестру, як і раніше, становили бандури, проте ширше використовувався ансамбль троїстої музики. З'являється і нова барва — до складу оркестру вводять сопілку. Вона епізодично використовується як колористичний інструмент, хоча заслуговує на більшу увагу.

Як визначну подію у творчому житті Державного українського народного хору слід відзначити «Думу про Вітчизняну війну» В. Перепелюка, яку майстерно опрацював Г. Верьовка, перетворивши лірико-епічний твір в широке музичне полотно для соліста, хору та оркестру українських народних інструментів. Цю подію можна розглядати як пробу творчих сил композитора і колективу. Нове, незвичне виконання думи в супроводі хору й оркестру перевершило всі сподівання. Могутнє хорове звучання думи при повному збереженні традиційних стильових її ознак сольного виконання справило на слухачів велике враження. Дума поклала початок новому хоровому жанру в українській музичній культурі.

В утвердженні нового жанру хорової музики на Україні великою мірою сприяв оркестровий супровід її, в звучанні якого також було повністю збережено традиційний супровід дум взагалі. Вдалу спробу Г. Верьовки успішно продовжили композитори П. Гайдамака, О. Незовибатько, Л. Яценко та ін.

В партитурі оркестру сміливіше використовуються технічні та художньо-виражальні можливості бандур у поєднанні з іншими інструментами. Вона свідчила про помітне творче зростання оркестрової групи хору. Крім цього, троїста музика в концертних програмах виступає як самостійна художня одиниця. Сопілка, принципи гри на якій опанував О. Незовибатько, зацікавила інших виконавців оркестру, зокрема талановитого артиста хору Є. Бобровникова. В оркестр прийшли молоді бандуристи з середньою та вищою музичною освітою (переважно учні відомого бандуриста і педагога В. Кабачка). Серед них слід відзначити Сергія Баштана, лауреата Міжнародного фестивалю в Москві, Серафиму Баштан, Миколу Назаренка та ін.

Вже в цей час порушується підказане виконавською практикою питання про введення до складу оркестру баяна, який збагатив технічні можливості і оркестрову палітру колективу.

1946 р., коли капела бандуристів, яку назвали Державною заслуженою капелою бандуристів УРСР, відновила свою творчу роботу, І. Антоновський та інші артисти хору та оркестру перейшли працювати до капели. Оркестрову групу Державного українського народного хору очолив Володимир Андрійович Кабачок. Звичайно, після того, коли частина оркестрантів перейшла до капели бандуристів, оркестрова група була значно ослаблена. Вона складалася в той час з дев'яти бандур-прим, сім'ї цимбал (прими, альт та баса), двох скрипок, басолі й бубна.

Є. Бобровников, який досі грав на цимбалах-басі, добре оволодів технікою гри на сопілці, яку почали використовувати не лише як епізодичний інструмент в оркестрі, а й як сольний в супроводі бандури, баяна, троїстої музики та інших за складом ансамблів. Особливо великим успіхом у слухачів користувались пісні «Сирітка», записана П. Демуцьким, «Ой по горі, по горі», «Ой ходив чумак» та інші. Соло в «Сирітці» виконував керівник оркестру В. Кабачок. В переграх соло виконувала сопілка з оркестром. Такою ж за характером виконання була хорова пісня «Ой ходив чумак». Пісню «Ой по горі, по горі» співав В. Кабачок в супроводі бандури та сопілки. Дует бандури з сопілкою особливо чарівний, глибоко національний і надзвичайно зворушливий. Пісня завжди справляла глибоке враження на слухачів. З цього часу сопілка завойовує визнання артистів і слухачів, її все ширше використовують і в оркестрі, і як сольний інструмент. У зв'язку з цим виникло питання про створення сім'ї сопілок (прими, альт, тенора та баса). Це завдання в колективі успішно розв'язав бандурист і музичний майстер І. Скляр.

В період, коли оркестровою групою Державного українського народного хору керував В. Кабачок, з-поміж артистів виділявся народний скрипач І. Безуглий, який завжди успішно виступав у складі троїстої музики, граючи основну партію. В. Кабачок в основному підтримував виконавські традиції оркестру минулих років і поряд з цим активізував участь різних інструментів, зокрема сопілки, скрипки та баяна.

1950 р. оркестрову групу Державного українського народного хору очолив І. Скляр, в житті якого це був найінтенсивніший творчий період. Він проводив репетиції з оркестром, вивчав принципи оркестровки, писав партитури для оркестру і хору, а також оркестрові п'єси, які виконувались в концертах, і в той же час створював

нові удосконалені типи бандур, лір, цимбалів, сопілок. Вони зразу ж включалися до складу оркестру, де проходили практичну перевірку. І. Скляр створив оригінальну ліру і також ввів до складу оркестру. Загалом творча робота оркестру помітно активізувалась, він почав виступати в концертах як окремий художній колектив.

В цей же період з ініціативи Є. Бобровникова, що став відомим сопілкарем, організовано різноманітні за складом ансамблі духових народних інструментів, зокрема квартет сопіларів. Є. Бобровников виконує соло на сопілці в супроводі оркестру, ансамблю цимбалістів, трістої музики тощо. Активізувалась також виконавська діяльність бандуристів. Соло і дуєтом виконували вже суто інструментальні твори. Написана І. Скляром п'єса для двох бандур «Стоїть гора високая» прозвучала в багатьох залах країни у виконанні подружжя Серафими та Сергія Баштанів.

Державний український народний хор брав участь у Декаді української літератури й мистецтва в Москві, виїздив на гастролі до Румунії, Польщі, Фінляндії, разом з іншими художніми колективами Радянської України брав активну участь у відзначенні 300-річчя возз'єднання України з Росією. Оркестрова група під керівництвом І. Скляра мала в цих концертах великий успіх. В Румунії, відомій високим рівнем розвитку народного мистецтва взагалі й інструментальної народної музики особливо, спеціалісти звернули увагу на технічні і художньо-виражальні можливості удосконаленої бандури та сопілки. Особливо великою популярністю під час цієї гастролі користувався сопілар Бобровников. Українська сопілка в супроводі оркестру зачарувала румунських слухачів.

З 1956 р. оркестрову групу очолює Я. І. Орлов, який успішно розвиває традиції оркестрової практики своїх попередників. Оркестрова група активно виступає в концертах не лише як виконавець супроводу для хорового співу й танців, а й як окрема художня одиниця. Особливо виділяється соліст-бандурист С. Баштан. У супроводі оркестру він виконує концерт та ряд п'єс для бандури, користуючись незмінним успіхом у слухачів. Бандура в руках цього талановитого виконавця чи не вперше по-справжньому зазвучала зі сцени як сольний інструмент. Ще більше удосконалює свою виконавську майстерність цимбаліст і сопілар Є. Бобровников. Він опановує також технікою гри на старовинному українському народному інструменті свирілі або кувиці (флейта Пана), дво- та півтораденцівці і часто виступає в концертах в супроводі оркестру та різних інструментальних ансамблів. В колективі з'являється ще один здібний сопілар — К. Євченко (основна його спеціальність в оркестрі — бандурист) і частенько грає з Бобровниковим п'єси для

двох сопілок. Проте в оркестрі ще досить неповно використовується скрипка як сольний інструмент.

На жаль, останнім часом оркестрова група Державного українського народного хору зменшилась. Основне навантаження перенесено на баяни, бо малий за складом оркестр не може по-справжньому забезпечити супровід могутнього звучання хору і виступи танцювальної групи.

Слід віддати належне оркестровій групі Державного українського народного хору, яка дала поштовх для організації численних професійних і самодіяльних оркестрів та ансамблів українських народних інструментів. За таким же принципом побудовано інструментальний ансамбль Черкаського народного хору, створеного в 50-х роках.

Після возз'єднання всіх українських земель в єдину Українську Радянську державу в західних областях республіки бурхливо розквітло музичне мистецтво, створено багато професійних та самодіяльних художніх колективів, серед яких особливе місце належить Закарпатському заслуженому народному хору, Гуцульському, Буковинському, Прикарпатському ансамблям пісні і танцю. Всі вони успішно розвивають і популяризують яскраве і самобутнє мистецтво свого чарівного краю. В кожному з цих колективів є оркестрова група, яку в основному складають скрипки, цимбали, сопілки, кларнет, флейта, баян, контрабас і ударний інструмент. Та в них чомусь до останнього часу немає бандур. Власне, це те основне, що відрізняє народні оркестри західних областей від решти оркестрів України.

Оркестрові групи згаданих хорів та ансамблів використовуються в концертних програмах по-різному: одні лише для супроводу пісень і танців, інші — і як окремі художні одиниці. Тут все залежить від здібностей керівника групи та її артистів. Вигідно виділяється оркестрова група Буковинського ансамблю пісні і танцю. Її керівник — талановитий скрипач і музичний майстер І. Міський завжди успішно виступає як соліст. Концертні п'єси у його виконанні відзначаються розгорнутою формою, складною фактурою і завжди носять на собі сліди яскравого місцевого колориту. Частина виконуваних творів належить перу талановитого виконавця. В цьому колективі виступають і солісти на цимбалах, сопілці тощо.

Як дуже позитивний факт слід відзначити, що в Закарпатському заслуженому народному хорі, Буковинському, Гуцульському і Прикарпатському ансамблях пісні і танцю в оркестровках ураховується специфічне звучання кожного інструмента, його технічні та художньо-виражальні можливості і, що основне, в деяких п'єсах

надається соло кожному з них. Загалом же творчу діяльність оркестрових груп професійних народних хорів та ансамблів слід значно поживавити, надати їм більше можливостей виступати зі своїм репертуаром.

Творча діяльність оркестрових груп народних хорів та ансамблів пісні й танцю України сприяла розвитку оркестрової практики в самодіяльних колективах такого профілю.

МЕЛЬНИЦЕ-ПОДІЛЬСЬКИЙ ОРКЕСТР УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Оркестр українських народних інструментів селища Мельниця-Подільська Тернопільської області має своєрідну і досить цікаву історію. 1949 р. на огляді художньої самодіяльності серед численних колективів звернув на себе увагу музичної громадськості ансамбль у складі 20 цимбалістів під керівництвом сільського музиканта Василя Зуляка¹.

Об'єднати цимбалістів в ансамбль і підготувати з ним велику програму — справа надзвичайно складна і тяжка. Адже кожен сільський цимбаліст на свій смак і розсуд настроював інструмент, мав певний репертуар і свою індивідуальну манеру виконання. Робота В. Зуляка ускладнювалася ще й тим, що на Західній Україні здавна, крім трістої музики, ніяких великих за складом ансамблів та оркестрів не було. Отож В. Зуляк самотужки прокладав шлях новому напрямку в музичному житті народу цього краю. Та ось труднощі переборено. В. Зуляк зумів об'єднати цимбали з різним строєм в один колектив, знайти для нього репертуар. Сумісна гра запалила цимбалістів, зародила віру в свої можливості, викликала бажання пізнати художню силу в оригінальності звучання, в особливостях окремих партій тощо. Але справа посувалася повільно. Адже Зуляку доводилось вчити партію з кожним цимбалістом, граючи йому на скрипці. Та праця керівника не була марною. На огляді художньої самодіяльності ансамбль звернув на себе увагу журі і слухачів.

Другим етапом на шляху створення оркестру слід вважати організацію ансамблю сопілкарів. 1951 р. цей ансамбль, як і ансамбль цимбалістів, брав участь в огляді художньої самодіяльності під час підготовки до Декади української літератури й мистецтва в Москві. Зібравши сопілкарів зі всього району, В. Зуляк створив оригінальний і колоритний за звучанням ансамбль сопіл-

¹ Див. Л. Носов, Василь Зуляк.

карів. І хоч в його репертуарі, як і в репертуарі ансамблю цимбалістів, були тільки мелодії українських народних пісень без особливих художніх обробок, він справив на слухачів гарне враження й існував як окремий колектив ще довгий час.

Робота В. Зуляка в ансамблях цимбалістів та сопілкарів підказала йому думку про організацію оркестру українських народних інструментів. 1956 р. розпочалась неймовірно велика за обсягом підготовча робота: в селах району він виявляв виконавців на скрипках, цимбалах, сопілках, трембітах, бубнах, барабанах та інших народних інструментах, відбирав спроможних грати в оркестрі. Квартира В. Зуляка перетворилась на майстерню музичних інструментів. Він запросив із с. Устя народних музичних майстрів П. Вансула та О. Возняка, які з запалом взялися за незвичну для них, але дуже цікаву творчу роботу. Своєрідна лабораторія по удосконаленню українських народних інструментів та створенню нових типів їх оперативно задовольняла вимоги творчої практики оркестру. В цій недосконалій майстерні з прадідівськими столярними інструментами виготовлялись чудові цимбали (прима, альт і бас), ліри, трембіти, коза або дуда, сопілки та інші інструменти. В їх традиційну структуру і стрій вносились кардинальні зміни. Так під контролем В. Зуляка були створені першокласні інструменти з хроматичним звукорядом, які повністю задовольняли вимоги оркестрової практики. Особливу увагу народні музичні майстри приділили створенню сім'ї цимбалів та сім'ї лір. Інструменти одразу ж проходили перевірку в живому звучанні, і в разі потреби тут же вносились зміни. В бурхливому, кипучому житті оркестру вирувала творча думка винахідників. На власноручно виготовлених інструментах оркестр і понині успішно продовжує свою творчу і виконавську роботу.

До складу організованого 1957 р. оркестру входило 50 виконавців. Того ж року він брав участь у фестивалі молоді України. Певна річ, не все ще було так, як того вимагає сучасна художня практика, бо термін підготовчої роботи був дуже обмеженим. Особливо хибувало інтонування окремих партій. Далася взнаки також низька підготовка виконавців. Зуляк вирішив переглянути склад оркестру і поповнити його бандурами та баяном. За порадою фахівців, особливо викладача Львівської консерваторії Б. Шейка, в оркестрі залишено всього 26 інструментів: 4 сопілки, 2 кларнети, луска, баян, 2 трембіти, 2 скрипки, ліра, басоля, контрабас, «бугай», 6 цимбалів, 3 бандури, бубон.

Зменшення кількості виконавців, зрівноваження регістрів та окремих оркестрових груп, введення до його складу бандур і баяна

позитивно позначилось на оркестровій палітрі колективу, його колориті. Значно поліпшилась чистота інтонації як окремих партій, так і оркестру в цілому. Помітно зросла виконавська майстерність музикантів. Це дозволило включити в репертуар колективу складні твори, зокрема сюїту з балету А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша», «Гагілку» С. Людкевича та ін. Слава про оркестр весь час росте. Його концерти слухають не лише на Тернопільщині, а й в сусідніх областях та столиці Радянської України. Над його творчою роботою взяли шефство композитори А. Кос-Анатольський, Д. Пшеничний, а також Б. Шейко, музикознавець Л. Носов. Роботу цього колективу вивчає і контролює Центральний Будинок народної творчості.

Ділові поради друзів і прихильників оркестру надихали його учасників, сприяли зростанню колективу і його популярності серед слухачів. Творча практика корегувала певною мірою й роботу керівника оркестру В. Зуляка, підказувала нові назрілі питання. Він детально вивчає літературу, присвячену українським народним інструментам, черпає з неї відомості про інструменти, що вже вийшли з ужитку, і відроджує їх. Так сталося, наприклад, з гобоеподібним інструментом сурмою, який свого часу входив до складу полкової музики Війська Запорізького. В. Зуляк сам виготовляє козацькі тулумбаси (литаври) і успішно використовує їх в оркестрі. Творча робота продовжується, так звана експериментальна майстерня В. Зуляка не лише створює нові типи побутуючих нині народних інструментів, а й відроджує найцінніші з уже забутих.

У цьому глибоко творчому процесі найголовніше те, що самодіяльні митці, керуючись естетичними і громадськими міркуваннями, знаходили час і сили для наполегливої і систематичної роботи, основа якої — ентузіазм. Успішна концертна діяльність славного колективу — це своєрідний, небачений до цього часу подвиг в культурному житті нашої республіки. Оркестр українських народних інструментів з Мельниці-Подільської став школою, де опановують і техніку гри на інструментах, і основи музичної грамоти. В той же час він є експериментальною лабораторією та справжнім творчим осередком. Роки напружених творчих пошуків дали плідні результати. Серед переможців огляду-конкурсу художньої самодіяльності УРСР, який відбувся на початку 1960 р., цей оркестр зайняв друге місце і нагороджений дипломом другого ступеня.

Тепер мельнице-подільський оркестр українських народних інструментів під незмінним керівництвом В. Зуляка має такий склад: сопілок-прим 1—3, сопілка тенор 1, сурма 1, дуда 1, кларнетів у

Духова	Сопілка-прима I-III		
	Сопілка-тенор		
	Сурма'		
	Коза (дуда)		епізодичний
	Кларнети С I-III		
	Луска		епізодичний
	Баяни		
	Трембіти I-II		епізодичні
	Скрипки II		
	Фрикційна	Ліри II	
Басоля Контрабас			
«Бугай»			епізодичний
Щипкова		Бандури II	
		Ударна	Тулумбаси (литаври)
Трикутник			
Бубон (решето)			
Тарілки			
Барабан (бубон)			
Струнно-ударна	II		
	Цимбали	Альт [*]	
	Бас		

Партитура оркестру українських народних інструментів під керівництвом В. Зуляка.



Оркестр українських народних інструментів с. Брустури Чернівецької обл.

строї до 1—3, луска 1, баян 1, трембіт 1—2, скрипок 1—2, лір 1—2, басоля 1, контрабас 1, «бугай» 1, бандур 1—2, тулумбас (литавр) 1, решето (бубон) 1, трикутник 1, тарілок 1 пара, бубон (великий барабан) 1, цимбалів 1—3, цимбали-бас 1.

Нещодавно цей оркестр дав концерт в Одесі, з приводу якого рецензент І. Шаргородський писав: «В його складі — майже всі українські народні інструменти: і гучні тулумбаси, і срібнодзвонні бандури, сопілки і скрипки, ліра і трембіта. А сурма, «бугай», «коза», луска тощо! І головне — жоден з них не глушить іншого, їх однаково добре чути, а разом вони створюють таку чарівну гармонію, таке темброве багатство, що буквально зачаровують слухачів». Далі автор рецензії справедливо відзначає: «Треба було мати справжню відвагу, щоб об'єднати всі ці, здавалося б, у переважній більшості немилозвучні інструменти, модернізувати, вдосконалити їх і добитися від них отієї краси і сили звучання, а також майстерності виконання»¹.

¹ «Культура і життя», 16. IX 1965.

Концертна діяльність мельнице-подільського оркестру сприяє розвитку й утвердженню в мистецькому житті України самодіяльних та професійних інструментальних ансамблів і оркестрів у найвіддаленіших кутках республіки. Серед них слід в першу чергу відзначити оркестр в с. Брустри Івано-Франківської області, який мав великий успіх у слухачів на заключному концерті республіканського огляду-конкурсу художньої самодіяльності на початку 1965 р. Виникають такі колективи і в центральних областях України.

УКРАЇНСЬКИЙ ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ с. НАТАЛИНЕ

Село Наталине на Харківщині має сталі музичні традиції. Житель цього села Юхим Сенченко ще з малих літ кохався в музиці. Він грав на скрипці, а коли трапилась нагода, придбав ще й бандуру. Енергійний, заповзятий музикант в скорому часі добре оволодів технікою гри на цьому інструменті і почав учити своїх односельчан. Так поступово створився ансамбль бандуристів з семи виконавців, який у селах свого району давав концерти ще до Великої Вітчизняної війни. Під час війни ансамбль припинив роботу: його учасники пішли на фронт.

Зразу ж по закінченню війни Ю. Сенченко знову організував ансамбль у складі шести бандуристів. Їх концерти привернули увагу Харківського обласного Будинку народної творчості, і 1955 р. було вирішено на базі цього ансамблю створити самодіяльний оркестр українських народних інструментів. Організацію його було доручено доценту Харківської консерваторії В. Комаренку. Досвідчений майстер своєї справи, глибокий знавець українських народних інструментів, В. Комаренко намагався укомплектувати оркестр так, щоб можна було забезпечити загальноприйнятий оркестровий діапазон, різноманітні тембри, технічну рухливість і хорошу динаміку. З цією метою В. Комаренко детально і всебічно вивчив досвід роботи харківського самодіяльного оркестру українських народних інструментів при клубі «Металіст» і, взявши за основу троїсту музику, укомплектував оркестр за таким принципом: духові (2 сопілки, 2 кларнети в строї сі-бемоль, два баяни), струнні (2 ліри-сопрано і тенор, 2 скрипки, басоля, 9 бандур, 2 цимбалів-прима і альт) та ударні (бубон, великий барабан і трикутник). Цей склад дійсно базувався на виконавських традиціях інструментальних ансамблів українського народу, зберігав їх інструментарій. Таке укомплектування забезпечувало широкі технічні і художньо-виразальні його можливості та цілу гаму оркестрових тембрів. Як ба-

чимо, В. Комаренко зробив значний крок вперед порівняно з своїми попередниками з клубу «Металіст»; адже його колектив, крім вище згаданого, мав повний оркестровий діапазон, зрівноважені реєстри і цілком забезпечував динаміку.

Але перед керівником оркестру, як і перед В. Зуляком, стояв цілий комплекс найскладніших питань по удосконаленню інструментів, вихованню кадрів виконавців, створенню партитур тощо. Особливо хвилювали В. Комаренка мало підготовлені виконавці на українських народних інструментах, адже їх зовсім мало готували музичні заклади України. Ще й тепер професійні художні колективи укомплектовуються самодіяльними музикантами, які свою виконавську практику проходили саме в таких оркестрах та капелах бандуристів. З цією метою В. Комаренко написав ряд вправ для бандури, ліри та сопілки. На перший погляд простенькі вправи мало давали для вироблення технічної вправності. Насправді ж вони виховували у самодіяльних митців і певну технічну вправність, і почуття ансамблю.

Характерною особливістю оркестру, очолюваного В. Комаренком, є те, що бандуристи одночасно є й співаками (тенори — перші й другі, баси — перші й другі). Таким чином в оркестрі зберігались і розвивались виконавські традиції не лише троїстої музики, а й бандуристів, що, як правило, на бандурі супроводжували свій спів. До запропонованого В. Комаренком принципу, як нам здається, слід уважно придивитись і всебічно вивчити його, адже капели бандуристів і оркестри українських народних інструментів — кожен своїм шляхом — ідуть в одному й тому ж напрямку. Якщо в оркестрах основу репертуару становить інструментальна музика при можливому використанні групи бандуристів як хору, то в капелах бандуристів навпаки: основа репертуару — хорові твори при можливості виконання також інструментальної музики. З цією метою до складу капел бандуристів вводять сопілки, цимбали, ліри, баян, бубон та інші, тільки менше, і використовуються переважно для супроводу хору як епізодичні інструменти.

На цьому питанні наголошуємо тому, що група бандур в оркестрі українських народних інструментів не посідає провідного місця і використовується в ньому епізодично, так, як сопілки, ліри, баяни, бубон тощо в капелах бандуристів. Проте без бандур оркестр українських народних інструментів немислимий, бо насамперед вони надають його звучанню національного колориту. Отже, сім'я бандур мусить бути розширена. Якщо бандуристів використовувати в оркестрі як співаків, то це буде виправдано з художнього боку і

одночасно збережено народні виконавські традиції, що відрізнятимуть цей колектив від оркестрів інших республік Радянського Союзу. Так, в оркестрі села Наталине виконувались не лише інструментальні п'єси, а й народні пісні в обробці для хору та хорові твори: «Хор рибалок» з опери О. М. Верстовського «Аскольдова могила», «Пісня про Героя Соціалістичної Праці Марію Лисенко» П. Майбороди, обробка російської пісні «Вечерний звон» та ряд українських народних пісень. Широкі кола слухачів з захопленням зустріли новий напрям в роботі самодіяльного оркестру українських народних інструментів села Наталине. Творча робота цього колективу заслуговує на пильну увагу і всебічне вивчення фахівцями.

Оркестр села Наталине успішно виступає з концертами не лише перед слухачами Красноградського району, а й в інших районах області і, звичайно, в Харкові. 1956 р. він брав участь у республіканському огляді народних талантів, був відзначений нагородою і виступав з концертом по радіо та телебаченню. Про концертну діяльність цього оркестру розповідається на сторінках обласних та республіканських газет.

Виходячи з власного досвіду творчої роботи в цьому колективі, його керівник В. Комаренко написав брошуру¹, в якій викладає основні засади методики роботи і дає загальну таблицю різного за складом оркестру, яку ми подаємо на стор. 187.

Хоча ці різноманітні склади, кількість їх у групах, як і функції кожної з груп в оркестрі, не остаточні (пошуки тривають), вони можуть служити за основу при створенні таких колективів.

ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНСЬКОГО РАДІО ТА ТЕЛЕБАЧЕННЯ

В період підготовки до Декади української літератури і мистецтва в Москві 1960 р. кожний художній колектив України жив напруженим творчим життям. 5 червня 1959 р. газета «Молодь України» надрукувала статтю автора цих рядків «Такий оркестр потрібний!», де порушувалось питання про створення державного оркестру українських народних інструментів.

Навколо цього питання розгорнулась широка і досить гостра полеміка, в основному щодо складу оркестру. В ній взяли участь найвидатніші композитори, поети, музикознавці та широкі кола

¹ В. Комаренко, Український оркестр народних інструментів, К., 1962, стор. 36.

музичної громадськості України¹. Серед учасників полеміки слід відзначити академіків М. Рильського, Л. Ревуцького, професорів С. Людкевича, П. Козицького, М. Вериківського, М. Геліса, К. Данькевича, О. Климова, народного артиста СРСР О. Мінківського, кандидатів мистецтвознавства В. Довженка, І. Ляшенка та ін. З ініціативи Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР відбулася поширена нарада, в якій взяли участь вчені-музикознавці, практики-диригенти, а також фольклористи². Чимало надійшло листів від диригентів та викладачів вузів України, зокрема від І. Міського — керівника оркестру Буковинського ансамблю пісні і танцю, колишнього завідуючого кафедрою народних інструментів Харківської консерваторії кандидата мистецтвознавства М. Лисенка. Нарада одностайно прийняла рішення, в якому зверталася до Міністерства культури України з проханням створити умови для організації оркестру українських народних інструментів в найкоротший термін.

Після виступу газет «Молодь України» та «Радянська культура» Міністерство культури УРСР відповіло, що найближчим часом такий оркестр буде створено³. Тим часом було вирішено організувати спочатку більш-менш повний за складом ансамбль українських народних інструментів. Виникло питання: де і на основі якого колективу можна було б організувати такий ансамбль? Вибір випав на долю ансамблю бандуристів та хорової капели Українського радіо. Ці два колективи об'єднали в ансамбль пісні, а групу бандуристів доповнили скрипками, цимбалами, сопілками, флейтою, кларнетом, віолончеллю, контрабасом та бубном. Новий колектив назвали: Ансамбль пісні Українського радіо (тепер — радіо і телебачення). Художнє керівництво доручили заслуженому артистові УРСР Андрію Бобирю.

Однак це не розв'язало проблеми, поставленої музичною громадськістю України, вже хоча б тому, що подібних за профілем концертної діяльності колективів у Радянському Союзі дуже багато — це різноманітні ансамблі пісні, ансамблі пісні і танцю, народні хори, до складу яких входять інструментальні групи. Проте художнє керівництво Ансамблю багато уваги приділяло саме інструментальній групі. Крім супроводу хору, оркестр у передачах часто виступає як окрема художня одиниця. Налагоджуються творчі

¹ Див. «Молодь України», 2 і 4. IX 1959; «Радянська культура», 23. VIII 1959.

² «Радянська культура», 23. VIII 1959.

³ «Молодь України», 2. VIII 1959.

Оркестр, запропонований В. Комаренком

Назва інструмента	Склад оркестру								
	Малий			Середній			Великий		
Сопілки малі	1	2	2	2	2	2	2	2	
Сопілки великі	—	—	—	—	—	—	—	—	
Кларнет I	—	1	1	1	1	1	1	1	
Кларнет II	—	1	1	1	1	1	1	1	
Баяни	1	2	2	2	2	2	2	2	
Оркестрові сопрано I	—	—	—	—	1	1	1	2	
Оркестрові сопрано II	—	—	—	—	1	1	1	2	
гармоніки баритон I	—	—	—	1	1	1	1	2	
баритон II	—	—	—	—	—	1	1	1	
бас	—	—	—	1	1	1	1	2	
Ліра-сопрано	1	1	1	1	1	1	2	2	
Ліра-тенор	1	1	1	1	1	1	2	2	
Скрипка I	1	1	1	1	1	2	3	4	
Скрипка II	—	—	—	—	1	2	2	3	
Басоля (віолончель)	1	1	1	1	2	1	2	2	
Бандури I	2	3	3	3	3	4	4	4	
Бандури II	2	2	3	3	3	3	3	4	
Бандури III (альти)	1	1	2	2	2	2	2	3	
Домбра-контрабас	1	1	1	1	2	2	3	3	
Цимбали-прима	1	1	1	1	1	1	1	2	
Цимбали-альт	1	1	1	1	1	1	1	2	
Цимбали-бас	—	—	—	—	1	1	1	2	
Ударні: вся група	1	1	2	2	2	2	2	2	
Всього	15	20	23	20	30	35	40	50	

Примітка. Оркестрові гармоніки можна замінювати баянами. До великого складу оркестру бажано ввести кларнет-бас. Необхідно вводити, де потрібно, епізодичні інструменти (волинку, цівницю та інші). Грати на цих інструментах доцільно доручити сопілкарям, кларнетистам та баяністам.

зв'язки з композиторами України, які пишуть твори саме для такого складу оркестру, для нього аранжуюються твори Лисенка, Калачевського, Стеценка, Леонтовича, Турули, Заремби та інших композиторів.

Величезний репертуар (понад 200 назв) свідчить про інтенсивне зростання оркестру, про велику увагу композиторів і слухачів до його роботи. Серед творів, які він тепер виконує, чимало досить складних інструментальних п'єс: «Гопак» А. Штогаренка, «Гуцуль-

ська рапсодія» Г. Майбороди, «Симфонія» невідомого автора, увертюри М. Лисенка до опер «Наталка Полтавка», «Різдв'яна ніч», «Утоплена», «Чорноморці», концерти і п'єси малих форм для окремих інструментів у супроводі оркестру. Серед них можна назвати такі, як «Концерт для бандури» І. Хуторянського, «Фантазію для бандури з оркестром» К. М'яскова, ряд п'єс для цимбалів та інших інструментів у супроводі оркестру. Є тут і чудові твори, написані композиторами на пісенному матеріалі народів Радянського Союзу та зарубіжних країн. Кращі з них — «Осетинський танець» та «Російський танець» К. Дсмінчена, «Румунська рапсодія» Г. Крейтнера.

Тут слід урахувати й те, що специфічний склад оркестру вимагає від композиторів певних правил оркестровок, без урахування яких твір буде блідим, невиразним. Це викликане особливостями звучання, технічними та художньо-виражальними можливостями бандур, цимбалів, сопілок тощо. Тут оркестр Українського радіо і телебачення вже виступає не лише в ролі виконавця, а й в ролі творчої лабораторії, де композитори на живому звучанні вивіряють особливості оркестрової палітри, яка створюється відповідно до своєрідного тембру народних інструментів. Часті передачі по радіо виступів цього колективу дають підстави говорити про безперервне його творче зростання.

На закінчення скажемо, що громадськість України чекає того дня, коли оркестр українських інструментів радіо і телебачення переросте в колектив республіканського значення, даватиме відкриті концерти не лише на естрадах України, а й по всьому Радянському Союзу¹. Тепер же цей невеличкий колектив складається з п'яти скрипок (3 перші та 2 другі), віолончелі, цимбалів, контрабаса, скрипкового альту, чотирьох сопілок (2 перші та 2 другі), кларнета, флейти, двох баянів та ударних (малий барабан, тарілки і трикутник). Зрозуміло, що такий склад оркестру ніякою мірою не може задовольнити вимог слухачів. Але він вже тепер є реальною основою для створення великого колективу. Для цього художній керівник оркестру заслужений артист УРСР А. Бобир вважає за необхідне збільшити його хоча б до 45—50 виконавців. Базуючись на досвіді своєї творчої роботи, він пропонує такий склад оркестру: флейта пікколо 1, кларнетів 2, баянів 4, сопілок 2, ліра 1, цимбалів 4, бандур 8—10, ударних 2, скрипок перших 6, скрипок других 4, альтів скрипкових 4, віолончелей 4, контрабасів 2. Як

¹ Див. В. Золочевський, Загальмоване кресчендо.— «Молодь України», 23. XI 1965.



Виступ самодіяльного оркестру українських народних інструментів шкіл трудових резервів. Дирижує Є. М. Бобровников.

епізодичні інструменти мають використовуватись трембіти, сурми, волинка та ін. На наш погляд, це найбільш реальний склад, який не лише зберігає основу традиційного складу українських народних інструментальних ансамблів та їх виконавські особливості, а й забезпечує повноцінний, зрівноважений великий оркестровий діапазон та справжній український національний колорит оркестрової палітри. Крім того, бандуристів при потребі можна використати як хорову групу, власне, як ансамбль бандуристів.

Ідея створення оркестру українських народних інструментів дедалі шириться і втілюється в конкретні справи. В багатьох клубах, будинках культури виникають усе нові й нові колективи такого типу, збільшується кількість любителів гри на цих інструментах. 1957 р. в Києві з ініціативи заслуженого артиста республіки О. Незовибатька створено оркестр українських народних інструментів шкіл трудових резервів. Цей колектив неодноразово виступав перед столичними глядачами. Про його будні В. Завалішина писала: «В іншій кімнаті — царство музики. Тут навчаються учасники оркестру народних інструментів. Учні читають ноти, розучують нові мелодії, пісні, які готують до Декади, грають на цимбалах, бандурах, сопілках, кларнетах, литаврах, лірі.

Багато працює з вихованцями помічник диригента П. Фатюк. Він ознайомлює новачків з музичною грамотою, інструментами, вчить грати на них. Петро Микитович задоволений, коли бачить, що його наполеглива праця дає хороші результати, що після впертого навчання учні нарешті починають грати самостійно... Керівник оркестру О. Незовибатько силою волі, вмінням і наполегливістю... домагається потрібного звучання кожного інструмента, відшліфовує кожний звук»¹.

Згодом цей оркестр увійшов до складу самодіяльного ансамблю міжобласного управління трудових резервів. Очолює оркестр відомий на Україні та поза її межами сопілкар Євген Бобровников. Колектив творчо зростає, розширює свій репертуар. Він не тільки супроводжує хор і танці ансамблю, а й виступає як самостійна художня одиниця. В його репертуарі блискучі варіації на тему української народної пісні «Іхав козак за Дунай», танець Г. Верьовки «Плескач», «Крутяк» та «Ластівка» Є. Бобровникова і К. М'яскова для сопілки з оркестром, сюїта Є. Бобровникова «Українські мелодії» та багато інших.

Оркестр дуже колоритно супроводить солоспіви, зокрема «Пісню вівчара» — музика Є. Бобровникова, слова О. Дориченка. В цій пісні та її супроводі не лише збережено, а й значно розвинуто народні виконавські традиції. Тепер у складі оркестру скрипки, басолі, контрабаси, бандури, цимбали, сопілки, баяни, свирілі, трембіта, бубон, барабан, тарілки та деякі епізодичні інструменти.

Ансамбль пісні і танцю разом з оркестром українських народних інструментів часто виступає в містах України й інших республік, великий успіх мав у Москві, за що його занесено до книги пошани головного управління професійно-технічних учбових закладів СРСР і нагороджено Почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР.

Таких самодіяльних інструментальних ансамблів та оркестрів на Україні вже чимало. Успішно розпочав творчу роботу молодіжний ансамбль українських народних інструментів у Київському музичному училищі під керівництвом викладача В. Лапченка. Подібний колектив створено і в Київському університеті ім. Т. Г. Шевченка. Такі починання слід всіляко підтримувати і популяризувати, бо це саме той шлях, яким іде і йтиме художнє життя народу, поступово стираючи грані між професійним і самодіяльним мистецтвом.

¹ «Соціалістична культура», 1960, № 1, стор. 22.

ОДНОРІДНІ АНСАМБЛІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Серед матеріалів, які дають нам уяву про інструментальну ансамблеву практику наших предків, зрідка зустрічаються скупі повідомлення і про такі ансамблі, що складалися з однорідних інструментів. Як уже було відзначено, на мініатюрі Годуновського псалтиря кінця XVI ст. зображено досить великий ансамбль гуслярів (17 виконавців). М. Ф. Сумцов в невеличкій статті «Игра в кугиклы» розповідає про те, що в селі Кошові на Чернігівщині ще в 1889 р. відбувалась гра в кувиці, яку дівчата завжди починали в один і той же день (13 червня за старим стилем). Суть гри зводиться ось до чого: дівчата і молоді жінки, які ще не мають дітей, розподіляються на три чи чотири досить великі групи. В першій групі кожна жінка має по чотири дудочки із тростини, в другій — по три, в третій — по дві, а в четвертій — по одній. Так вони окремими групами не швидко, як солдати, крокують по селу і грають на своїх дудочках, видуваючи «не більше чотирьох нот згори вниз або три ноти донизу і четверту вгору»¹. Сумцов вважає, що такий однорідний ансамбль виконавців на кувицях є ніщо інше, як спогади про козацьку похідну музику, а можливо й про військову музику більш раннього періоду — до монгольської навали.

Залишаючи це питання відкритим, відзначимо лише, що ці факти певною мірою свідчать про існування в давнину однорідних ансамблів у музичному побуті нашого народу. Велике значення в житті козаків мали однорідні духові ансамблі — трубачів, сурмачів, виконавців на «пищалках» тощо. Репертуар їх нам невідомий. В документах і матеріалах про Запорізьку Січ повідомляється, що ці ансамблі, які були основою полкової музики, грали традиційні твори при урочистих зустрічах і проводах іноземних посольств та інших поважних гостей, супроводжували полки в походах. Радянський історик В. Дядиченко вказує кількісний склад козацької полкової музики: Гадяцький полк мав 5 трубачів, 2 довбуші, 2 «пищалки», Чернігівський полк — 3 трубачі, 3 довбуші, 2 сурмачі, Лубенський полк — 5 трубачів, 1 довбуша, 2 сурмачі і т. д.²

Більш конкретні і точні повідомлення про однорідні ансамблі і їх репертуар стосуються кінця XIX і початку XX ст. Так, вперше на

¹ «Киевская старина», т. XXIV, 1889, стор. 634.

² В. А. Дядиченко, Нариси суспільно-політичного устрою лівобережної України кінця XVII — початку XVIII ст., стор. 463, 464.



Однорідний ансамбль гусярів XVI ст.



Дует кобзарів: М. Кравченко з Полтавщини і М. Древиченко з Харківщини.

Україні виступ однорідного ансамблю бандуристів зафіксовано 1902 р. на Археологічному з'їзді в Харкові. Це було тріо бандуристів, організоване Гнатом Хоткевичем. Після цієї вдалої спроби сумісної гри бандуристів іноді на сторінках газет і журналів повідомлялось в основному про невеличкі ансамблі такого типу. Наприклад, якийсь А. Д. в статті «У бандуриста Кучеренка-Кучугури», надрукованій 1913 р., повідомляє, що хтось із сліпих бандуристів на бандурах грав удвох з дочкою і що в них виходить «дуже гарно». В друкованій програмі концерту «Український вечір», що відбувся 1915 р., під № 8 зазначено пісню «Ой сів пугач на могилі» та «Гей не дивуйте, добрії люди» у виконанні дуэта бандуристів І. Кучугури-Кучеренка та П. Гащенко¹.

Проте це були поодинокі спроби сумісної гри на однорідних інструментах, які суттєвого значення в музичному побуті України не мали. В той час широко практикувалась єдина гра лише в складі троїстої музики. Більш широкі ансамблі почали утворюватись вже після встановлення на Україні Радянської влади. Основою для їх створення стали капели бандуристів та оркестри україн-

¹ Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8-к3, од. зб. 9-13, стор. 21; од. зб. 13, стор. 6.

ських народних інструментів. В концертах капел бандуристів практикувались виступи дуетів, тріо та квартетів бандуристів-співаків. Оркестри українських народних інструментів стимулювали також появу ансамблів цимбалістів та сопіларів.

Траплялось і раніше, що цимбалісти в західних областях України зрідка об'єднувались в невеличкі ансамблі. Серед них можна згадати ансамбль цимбалістів села Шипенці Кіцманського району Чернівецької області, тріо цимбалістів міста Косова Івано-Франківської області, ансамбль цимбалістів Мельниці-Подільської на Тернопільщині та ін. Однорідні ансамблі цимбалістів зрідка траплялись і на Наддніпрянській Україні ще до Великої Вітчизняної війни, як, наприклад, ансамбль в селі Вишеньки Бориспільського району Київської області. Учасник цього ансамблю І. Золотаренко багато років працює у Державному українському народному хорі. Слід також відзначити дует цимбалістів Полтавської промислової артілі взуттєвиків. Та вони, як і невеличкі ансамблі бандуристів, були лише несміливими спробами створення нових оригінальних колективів.

Перший великий за складом ансамбль цимбалістів (20 чоловік) організував В. Зуляк у Мельниці-Подільській. Він був поділений на дві окремі партії і виконував місцеві коломийки та пісні «Ой битими шляхами» Л. Ревуцького, «Пісню про Героя Соціалістичної Праці Олену Хобту» П. Майбороди, «Дівчино моя, Переяславко» тощо і мав успіх.

Але об'єднання лише цимбалів не давало перспективи розвитку таких однорідних ансамблів, воно лише підказало необхідність створення сім'ї цимбалів (прими, альти і баса). Це творче питання, як відомо, розв'язане, і тепер однорідні ансамблі цимбалістів успішно розвиваються. На жаль, наша музична промисловість не випускає різнотипних цимбалів, тому самодіяльні ансамблі, не маючи можливості придбати потрібні інструменти, знову, як і колись, користуються саморобними. Це гальмує розвиток не лише ансамблів цимбалістів, а й оркестрів українських народних інструментів.

Інтенсивніше розвиваються на Україні однорідні ансамблі сопіларів. Учитель Н. Д. Матвеев на Сумщині організував учнівський ансамбль, який успішно виступав у своєму й сусідньому селах, в обласному центрі і ще перед війною брав участь у Республіканському огляді художньої самодіяльності, здобувши право на участь у всесоюзному огляді в Москві. Але жорстока війна зруйнувала плани юних музикантів. Керівник ансамблю Н. Матвеев пішов на фронт захищати рідну Батьківщину, взявши й сопілочку, з якою ніколи не розлучався. Відгриміла війна. Матвеев повернув-



Зведений ансамбль сопілкарів м. Києва, Кіровоградської та Івано-Франківської областей.

ся до рідної школи і знову організував учнівський ансамбль, що працює й понині. На Республіканському огляді-конкурсі художньої самодіяльності 1965 р. його відзначено дипломом другого ступеня.

Відома істина, що перш ніж організовувати ансамбль чи оркестр, слід подбати про інструменти. Де ж брав сопілки для свого ансамблю Н. Матвеев? Адже й цих найпростіших за структурою інструментів не виготовляє наша музична промисловість. Потрібні інструменти Матвеев виготовляв сам. Його голосисті сопілочки знають аматори в усьому Радянському Союзі. Понад дві тисячі інструментів виготовив він своїм замовникам. Завдячуючи ентузіазму і наполегливості Н. Матвеева бузинова сопілочка — цей простенький, але чарівний інструмент — все частіше і частіше звучить у побуті народу і з концертної естради.

Незалежно від Н. Матвеева 1954 р. ансамбль сопілкарів, до складу якого ввійшло 32 виконавці, організував у Мельниці-Подільській В. Зуляк. Як і Матвеев, він разом з майстром Г. Каськуном самотужки виготовляє інструменти, але вже не однотипні. В його ансамблі було шість тенорових, що звучали на октаву нижче від прими. Отож В. Зуляк розширив робочий діапазон сопілки, створив нову барву, яка прикрашає звучання ансамблю. Введення тенорів дозволяє виконувати трьохголосні п'єси. На Республіканському огляді художньої самодіяльності, присвяченому 300-річчю

возз'єднання України з Росією, ансамбль сопілкарів виконував українські народні пісні «Ой вербо, вербо» в обробці М. Леонтовича, «Ой, дівчино, шумить гай», російську народну пісню «Меж крутих бережков» і пісню Ілліви «Ходит ветер у ворот» із музики М. Глінки до трагедії «Князь Холмський».

Найважливішим у цьому колективі слід вважати перетворення його в своєрідну творчу лабораторію: тут удосконалювались інструменти і створювались нові їх типи, навчались виконавці розширювався репертуар. Всі ці важливі питання, від яких цілком залежить подальший розвиток мистецтва сопілкарів, В. Зуляк разом з колективом також розв'язував самотужки. Найбільшою його заслугою є те, що він практично довів можливість створення сопілок — альтів, тенорів, баритонів і басів. На цю думку В. Зуляка наштовхнула, очевидно, басова сопілка, що здавна побутує в Західній Україні і називається флора. Створив же нові типи сопілок талановитий музичний майстер і бандурист І. Скляр. Завдяки наполегливій діяльності сопілкаря Є. Бобровникова, який разом з І. Скляром працює в Державному українському народному хорі, тут створюються дуети, терцети, квартети та більші за складом ансамблі сопілкарів.

Дует сопілкарів. Цей найменший за кількістю виконавців ансамбль утворюють два сопілкарі. Вони, граючи на сопілках-примах, розподіляються на перший та другий голоси і можуть виконувати технічно складні п'єси, доступні діапазону сопілки. Дует дуже гарно звучить без супроводу, проте більше художнє враження він залишає в супроводі бандури, баяна чи якогось інструментального ансамблю.

Слід нагадати, що сопілки-прими у високому регістрі на звучанні вузьких інтервалів, наприклад терцій, утворюють небажаний, зайвий призвук, чого немає в звучанні широких інтервалів — квінти, сексти, септими й октави. Найбільш зручні тональності такі: *до-мажор, соль-мажор, фа-мажор* та їх паралельний мінор.

Тріо сопілкарів складається з двох сопілок-прим та альту. Воно може успішно виконувати трьохголосні п'єси. Інструментальні твори у виконанні тріо сопілок краще звучать без супроводу.

Квартет сопілкарів складається з двох сопілок-прим, альту і баритона (його ще називають басом). Цей ансамбль дуже цікавий і колоритний за звучанням. Він легко виконує хорові партитури. Особливо соковито, барвисто і оригінально звучать у його виконанні народні пісні в обробці М. Леонтовича.

Крім квартету сопілок, утвореного артистами Державного українського народного хору, в свій час був такий же ансамбль науко-

вих співробітників Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Він успішно виконував віртуозні варіації на тему популярної української народної пісні «Іхав козак за Дунай», сюїту на основі коломийок, ряд хорових партитур М. Леонтовича та інші твори. Цей найбільш повний і завершений ансамбль сопілкарів однаковою мірою звучить приємно без супроводу і з супроводом.

Повільно

Сопілки

і т. д.

П'єса М. Кармінського «Тихо в гаю»
у перекладенні Є. Бобровникова для квартету сопілок.

Досі ансамблі сопілкарів великого складу не мали сталого поділу інструментів на окремі групи з точно визначеною кількістю виконавців. Неурівноваженість окремих груп негативно відбивалась на загальному їх звучанні, непомірно виділялись окремі партії. Виходячи з виконавської практики, Є. Бобровников пропонує



Перша київська капела бандуристів.

укомплектовувати групи ансамблю так: якщо ансамбль складається з восьми сопілок, то слід подбати про те, щоб було дві прими, дві такі ж сопілки, які виконуватимуть другу партію, два альти і два баси. Коли ж ансамбль має до 20 виконавців, то в ньому мають бути чотири перших, шість других сопілок, чотири альти, два баритони і чотири баси¹. Такий склад малого і великого ансамблю сопіляків дає найкращі художні результати, вивірені виконавською практикою.

Ансамблі баяністів. На Україні широко розповсюджені ансамблі баяністів. Багато з них брали участь у республіканських оглядах художньої самодіяльності. Ось далеко не повний перелік найбільш відомих: дуети баяністів Білгород-Дністровського районного будинку культури, станції Коростень Житомирської області, квартети баяністів Володимир-Волинського фізкультурного училища, Білоцерківського будинку культури промкооперації, сім'ї шахтаря С. Крапиви з Краматорська, ансамбль баяністів Близнюківського районного будинку культури Харківської області та багато інших колективів.

¹ Є. Бобровников, Грай, музико, К., 1963. стор. 63.

Серед ансамблів баяністів зустрічаються талановиті колективи, виконання яких відзначається високою майстерністю. Учасники таких ансамблів — це, як правило, музиканти з блискучою технічною вправністю, що глибоко і вдумливо трактують виконувані твори, наполегливо вчаться. Виконавцям-аматорам на Україні є з кого брати приклад. Адже при Республіканській філармонії на протязі багатьох років працює першокласний квартет баяністів у складі М. Різоля, І. Журомського, сестер Марії та Раїси Білецьких. Цей талановитий колектив відомий по всьому Радянському Союзу і є чудовим зразком, на нього рівняються колективи цього профілю. Щоправда, ансамбль баяністів М. Різоля укомплектований не однорідними баянами, як це спостерігається в самодіяльних колективах. До складу його ввійшли баяни-прими (звичайні баяни), бас-баритон, альт і педальний бас. Тут маємо не лише повний оркестровий діапазон, а й різноманітні тембри. В репертуарі квартету твори класиків та радянських композиторів. Багато високохудожніх творів для баяна і ансамблів баяністів написав художній керівник квартету М. Різоль.

Як підказує виконавська практика, доцільніше укомплектовувати ансамблі баяністів виборними баянами. Вони відкривають перед виконавцями необмежені перспективи.

АНСАМБЛІ ТА КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ

Ансамблі та капели бандуристів виникли за Радянської влади. Так, 1918 р. з ініціативи кількох аматорів у Києві створився ансамбль у складі семи бандуристів. В репертуарі його спочатку були тільки народні пісні. 1919 р. після наполегливого навчання і розширення програми ансамбль дав перший публічний концерт, який несподівано для самих учасників мав великий успіх. Згодом розпорядженням Київської губнаросвіти цей ансамбль перейменовано в Першу київську капелу бандуристів. З того часу капелами називають великі колективи бандуристів, учасники яких водночас є співаками.

Після шести років творчої і виконавської діяльності Першої київської капели бандуристів виникає ряд професійних і самодіяльних ансамблів такого типу. Так, 1925 р. створена капела бандуристів конотопських залізничників, яка існує по сьогоднішній день; того ж року заснована самодіяльна полтавська капела, а також харківська капела кобзарів (професійна), яка через п'ять років припинила існування через відсутність кваліфікованого керівництва.



Ансамбль бандуристів під керівництвом І. М. Скляра. Другий зліва — І. М. Скляр. Початок 30-х років.

В цей час виникають ансамблі бандуристів у Миргороді, Кривому Розі, Крюкові, Умані, Решетилівці, Борисполі та багатьох інших містах і селах. Серед численних колективів цього типу на першій Всеукраїнській олімпіаді самодіяльного мистецтва відзначено шість капел бандуристів: криворізьку, київську, конотопську, бориспільську, дніпропетровську та миргородську¹.

Після 1927 р. спостерігається масове виникнення самодіяльних і професійних ансамблів та капел бандуристів. За даними Центрального Будинку народної творчості, в 1940 р. на Україні діяло близько 300 самодіяльних колективів цього жанру, в яких брали участь близько п'яти тисяч чоловік².

Миргородський ансамбль бандуристів, організований з ініціативи відомого українського художника і етнографа П. Сластіона,

¹ «Радянська музика», 1936, № 8, стор. 39.

² Детально про це див. М. Полотай, Мистецтво кобзарів Радянської України.— «Радянська музика», 1940, № 6, стор. 23.

1927 р. перейменовано в Першу селянську капелу бандуристів ім. Т. Г. Шевченка. Після 1930 р. капела перейшла на госпрозрахунок і гастролювала по всьому Радянському Союзу. Керівником її на протязі багатьох років був І. Скляр. Під час Великої Вітчизняної війни вона обслуговувала концертами частини діючої армії, про її роботу не раз писала преса. В кінці 1943 р. газета «Советская Украина» надрукувала докладну статтю, скорочений зміст якої передрукувала газета «Известия». На адресу капели надходило багато відгуків і подяк від солдатів та офіцерів Радянської Армії. Особливо зворушливими були концерти капели на передовій і в госпіталях. Бували випадки, що капела проводила в останній путь воїнів, загиблих у боях за Батьківщину.

1943 р. уряд Української РСР прийняв рішення про організацію Державного українського народного хору, і миргородська капела ввійшла складовою частиною в новий колектив. На її основі в хорі створено оркестр українських народних інструментів.

Концертна діяльність численних капел та ансамблів бандуристів поставила ряд вимог перед музичною громадськістю і спеціалістами. Бурхливий розвиток кобзарського мистецтва стримувала насамперед відсутність кваліфікованих кадрів диригентів та виконавців. В зв'язку з цим стихійно виникають школи, точніше — курси бандуристів. Так, в Конотопі 1928 р. була заснована шести-місячна школа, яку очолив кобзар Кононенко. З учнів цієї школи створилась капела, яка давала концерти по всьому Радянському Союзу. Як цікавий факт відзначимо, що в числі одинадцяти її учасників було чотири жінки. До цього часу бандуристами були лише чоловіки. Таким чином, склад капели дещо змінюється, порушуються установлені традиції, створюється мішаний склад хору. Серед учасників цього колективу були Т. Д. Нечипоренко та П. Т. Потяко, які пізніше стали відомими на Україні майстрами бандур¹. Вони значною мірою сприяли розвитку своєї капели.

1928 р. в Полтаві організувалась професійна капела бандуристів під орудою Г. Хоткевича і при активній підтримці композитора П. О. Козицького, який називав її «Центральною капелою кобзарів». Спочатку капела подорожувала по районах Полтавщини, Донбасу та Одещини, а згодом її слухали трудящі багатьох міст і сіл Союзу. Як важливий факт розвитку кобзарського мистецтва відзначимо, що на базі цієї капели була організована студія, де

¹ Детально про це див. М. Полотай, Мистецтво кобзарів Радянської України.— «Радянська музика», 1940, № 6, стор. 23.

бандуристи підвищували свою виконавську майстерність під контролем Г. Хоткевича, про якого жартома говорили, що так на кобзі може грати тільки Хоткевич та сам сатана. Хоткевич запровадив у капелі харківську школу гри, всіляко і ділом допомагаючи удосконаленню бандури. Через рік капела довела, що бандура має дуже широкі технічні та художньо-виражальні можливості. В репертуарі колективу були вже суто оркестрові твори: «Серенада»¹ та «Етюд» для двох бандур. В нових, досить складних оркестровках по-новому звучали пісні «Більше надії, брати» В. Верховинця, музична поема-дума «Байда», «Марш» Шуберта, народні пісні «Ой зацвіла папороть», «Про попа та попадю» тощо.

Вчитель співу Ф. А. Чесноков (Часник) в листі до редакції журналу «Музика масам» 1929 р. повідомляв, що він організував гурток кобзарів при Дніпропетровському клубі залізничників ім. 10-річчя Жовтневої революції і що в гуртку навчилося грати на бандурі понад п'ятдесят любителів, а деякі з них стали добрими співаками-бандуристами. Н. В. Чумак в статті «Дещо з історії кобзарського мистецтва», призначеній для цього ж журналу, повідомляв, що артисти Харківської художньої капели бандуристів А. Затенко, П. Кононенко, С. Самсоненко, Ф. Глушко, Г. Ільченко та інші — це його колишні учні². Вчитель Г. А. Мельник в листі до редакції згаданого журналу порушував важливе і невідкладне питання про організацію майстерні по виготовленню удосконалених, стабільних за формою, структурою і строем бандур, щоб ці інструменти завжди можна було купити в музичних магазинах.

Таких прикладів можна навести безліч. Всі вони свідчать про великий потяг трудящих до кобзарського мистецтва, розвиток якого гальмувався відсутністю висококваліфікованих кадрів виконавців та диригентів. Ентузіасти, переважна частина яких оволодівала технікою гри на бандурі самотужки (це були в основному вчителі), наполегливо вимагали від редакції журналу «Музика масам» друкувати методичні статті, твори з репертуару провідних капел бандуристів тощо. На жаль, перший збірник таких творів вийшов лише 1941 р.³

Звичайно, повністю задовольнити вимоги, які ставив перед музичними організаціями України бурхливий розвиток кобзарського мистецтва, не було ніякої можливості. Тому ансамблі та капели

¹ Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 46-2, од. зб. 93.

² Фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 46-3, од. зб. 127; ф. 46-2, од. зб. 89.

³ М. Полотай. Десять українських пісень для ансамблю кобзарів, К., 1941.

бандуристів, особливо самодіяльні, розвивали і удосконалювали свою виконавську майстерність, хто як міг. У цьому стихійному розвитку велику роль відігравали ті бандуристи, які колись були артистами професіональних капел. Так, згаданий Н. В. Чумак, який свого часу був артистом Харківської художньої капели, організував самодіяльні гуртки бандуристів у Шишаках, Великих Сорочинцях, Миргороді, Решетилівці Полтавської області. Досвідчений бандурист-виконавець не лише навчав учасників гуртків, а й передавав їм репертуар, засвоєний у професійному колективі. Ця обставина значною мірою сприяла розвитку самодіяльного кобзарського мистецтва.

Які твори складали основу репертуару тогочасних професійних капел бандуристів? На це питання частково може дати відповідь аналіз концертної програми Першої української художньої капели кобзарів. Перший відділ концерту складався в основному з історичних українських народних пісень у хоровому викладі: «Про козака Супруна», «Про козака Байду», «Про Максима Залізняка», «Ой наступила та чорна хмара» тощо. Закінчували перший відділ жартівливими піснями. З них були найбільш популярними «А мій милий умер», «Ой важу я, важу» тощо. Перелік пісень свідчить, що капели бандуристів зберігали й розвивали традиційний репертуар кобзарів минулого, виконували їх в хоровому викладі, що є значним кроком вперед в розвитку не лише кобзарського мистецтва, а й хорової культури взагалі.

Різноманітним був другий відділ концерту: хорові пісні, а також соло, дуети і тріо бандуристів. Так, кобзар Дзюбенко виконував «Думу про Хведора Безрідного», тріо бандуристів (Барташевський, Борець і Данилевський) — народну пісню «Зеленая ліщинонька», відомий бандурист Полотай майстерно виконував думу «Плач невільника», завідуючий художньою частиною капели Копан — жартівливу кобзарську пісню «Про дворянку»; «Дозволь мені, мати» виконав дует у складі Г. Комаренка та Ф. Дорошенка, жартівливу пісню «Про попадю» інший за складом дует — Г. Андрійчук і М. Полотай. Соло на бандурі було доручено одному з найвправніших кобзарів А. Яценку. Він грав українські народні танці (без співу).

Завершувались концерти, як правило, виконанням улюблених слухачами народних та радянських хорових пісень: «Думи мої, думи мої», «Ой літа орел», «А вже гори зелененькі», «Музики на весіллі», «Косарі», «Червоне військо» та ін.¹ Все це — яскраве свід-

¹ Див. фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8-кЗ, од. зб. 13, стор. 13.

чення бурхливого розвитку музичної культури нашої республіки в ті роки.

Кобзарське мистецтво незмінно користувалося великим успіхом у радянських слухачів. Професійні та самодіяльні капели бандуристів любили і шанували в усьому Радянському Союзі. Зі всіх кінців країни до редакції журналу «Музика масам» надходили листи, рецензії на концерти Першої капели кобзарів. В. Ткалич та І. Гадзаман, наприклад, у статті «Концерти капели кобзарів у Владивостоці» пишуть про надзвичайно великий успіх колективу у місцевих жителів¹. Радю вітали кобзарів у Воронежській, Ростовській областях РРФСР, в Казахстані, Узбекистані, Киргизії, Туркменії та в інших республіках. У Воронежі й Ростові при філармоніях були свої капели бандуристів. Це значною мірою сприяло популяризації українського музичного мистецтва серед народів нашої соціалістичної Батьківщини.

1935 р. Київську та Полтавську професійні капели бандуристів об'єднано в один художній колектив, який дістав назву Першої зразкової капели бандуристів. Керував нею М. Михайлов. Союзна преса високо оцінила її концертну діяльність. В рецензіях відзначалось, що вся сила і чарівність капели полягає в популяризації серед трудящих народної пісенної культури. «Правда» з приводу цього писала: «Заслуга українських майстрів мистецтва в тому, що вони твердо стоять на ґрунті мистецтва народного. В народності їх сила. Українське мистецтво стоїть на вірному шляху. Воно своїм корінням глибоко входить у пісенну творчість, і це від неї йде ясність і мелодійність, безпосередність і чарівна свіжість»².

Під час Великої Вітчизняної війни Перша зразкова капела бандуристів припинила свою роботу.

При Українському радіо М. Опришко організував 1934 р. професійний ансамбль бандуристів, який користувався великим успіхом у слухачів.

У цьому бурхливому розвитку кобзарського мистецтва використовувались кращі з старих і народжувались нові виконавські традиції. В самодіяльні капели бандуристів почали приймати жінок, що дало можливість утворювати мішані хори, і одразу розширювався їх репертуар та виконавські можливості. Професійна капели бандуристів до останнього часу — лише чоловічі.

Створюються самодіяльні капели та ансамблі за принципом укомплектування хорів загального типу (академічних капел): со-

¹ Див. фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 46-2, од. зб. 83, стор. 13.

² «Правда», 24. IV 1936.

прано, альти, тенори і баси у мішаному складі, тенори (перші й другі) та баси (перші й другі) у чоловічому складі. Спочатку ці капели супроводжували свій спів, незалежно від партії, грою на звичайних бандурах, поділивши їх на перші й другі. На перших грали тенори, на других — баси. Та навіть велика кількість звичайних бандур не могла забезпечити повноцінним у художньому відношенні супроводом сильний щодо звучання хоровий склад капели, особливо на форте і фортіссімо. Звук інструментів губився в масивному звучанні хору. В загальному звучанні бандур не вистачало сильних басів, які заповнювали б увесь регістр басової партії подібно до хору, а також альтів, які б теж, подібно до хору, заповнювали повноцінним звучанням середній регістр (альти і тенори у мішаному складі хору, другі тенори — в чоловічому). Отже, сама виконавська практика капел бандуристів підказувала потребу створення нових типів уже не концертних, а оркестрових бандур. В міру потреби ці вимоги задовольняли наші талановиті музичні майстри.

Отже, сучасні капели бандуристів (особливо професійні) мають такий склад бандур: бандури перші, бандури другі, бандури в строї фа мажор (альти), бандури-альти, які звучать на квінту нижче від перших та других бандур, бандури-баси та бандури-контрабаси. Цей склад оркестру повністю забезпечує капелу високохудожнім супроводом.

Капели бандуристів викристалізувались в окремий оригінальний виконавський колектив, який в концертній практиці здобув собі право на існування. Вони відзначаються не тільки своєрідним, національним звучанням хору і оркестру, але й специфічним репертуаром, до якого входять історичні, побутові, чумацькі, солдатські, жартівливі пісні, пісні радянських композиторів та класична хорова література. Останнім часом для капел бандуристів створюють думи у хоровому викладі та оркестровому супроводі. Це твори нового жанру, виконання яких найбільш повноцінно здійснюється капелами.

1946 р. республіканська капела бандуристів відновила свою роботу. Їй присвоєно назву: Державна заслужена капела бандуристів УРСР. Цей колектив очолив народний артист СРСР Олександр Захарович Мінківський. Артисти капели — професіонали-бандуристи високої кваліфікації. В її оркестр останнім часом введено цимбали, ліру, сопілки, тулумбаси, баян, різні брязкальця тощо. Вони збагачують оркестрове звучання.

Концерти Державної заслуженої капели бандуристів УРСР слухають трудящі всіх республік Радянського Союзу. Цей колек-

Бас соло

Two staves of musical notation. The top staff is a Bass Solo part in bass clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. The bottom staff is a Tuba/Bass part, also in bass clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. Both staves show a single note in the first measure, followed by a rest, and then a single note in the second measure, followed by a rest. The time signature changes from 5/4 to 6/4 in the second measure.

Київські

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. Both staves show a single note in the first measure, followed by a rest, and then a single note in the second measure, followed by a rest. The time signature changes from 5/4 to 6/4 in the second measure.

Полтавські

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. Both staves show a single note in the first measure, followed by a rest, and then a single note in the second measure, followed by a rest. The time signature changes from 5/4 to 6/4 in the second measure.

Альт

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. Both staves show a single note in the first measure, followed by a rest, and then a single note in the second measure, followed by a rest. The time signature changes from 5/4 to 6/4 in the second measure.

Бас
Контрабас

Two staves of musical notation. The top staff is in bass clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. Both staves show a single note in the first measure, followed by a rest, and then a single note in the second measure, followed by a rest. The time signature changes from 5/4 to 6/4 in the second measure.

Цимбали

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef, 5/4 time, with a key signature of one flat. Both staves show a single note in the first measure, followed by a rest, and then a single note in the second measure, followed by a rest. The time signature changes from 5/4 to 6/4 in the second measure.

Баяни

Зразок партитури Державної заслуженої капели банду

1. Чуєш, бра-те мій, то-ва-ри-шу мій

Кру (при повторенні) Чуєш, брате мій, то-ва-ри-шу

p *pp* *mp* *p*

p *pp* *mp* *p*

p *pp* *mp* *p*

p *pp* *mp* *p*

p *pp* *mp* *p*

p *pp* *mp* *p*

ристів УРСР. Пісня «Чуєш, брате мій» в обробці О. Мінківського.



Самодіяльна народна капела бандуристок Полтавського міського будинку культури.

тив часто буває в зарубіжних гастрольних поїздках і користується незмінним великим успіхом.

Після Великої Вітчизняної війни поновив свою роботу також ансамбль бандуристів Українського радіо під керівництвом заслуженого артиста республіки А. М. Боби́ря. Цей ансамбль, як і капела, був дуже популярним. На адресу ансамблю надходили сотні листів від слухачів з подякою за його цікаві і змістовні передачі по радіо. Згодом цей ансамбль став основою для створення ансамблю українських народних інструментів.

Кобзарське мистецтво на Україні успішно продовжує розвиватись і поглиблюватись. Створюються нові й нові самодіяльні колективи. Виникають жіночі капели бандуристів. Серед них особливої популярності набула капела бандуристок Полтавського міського Будинку культури (керівник С. Бромберг). На огляді-конкурсі художньої самодіяльності Української РСР ця капела відзначена дипломом першого ступеня. Так же відзначена і заслужена самодіяльна капела бандуристів Дніпродзержинського Палацу культури заводу ім. Дзержинського (керівник — заслужений артист УРСР М. Лобко).

Нещодавно самодіяльній капелі бандуристів м. Малина Житомирської області присвоєно почесне звання народної (керівник І. С. Кривенчук). Над цим колективом шефствує Державна заслужена капела бандуристів УРСР. Багато уваги йому приділяє заслужений артист республіки О. Незовибатько, по-справжньому допомагаючи в роботі і навчанні.

Бандурист А. Омельченко справедливо порушує питання про забезпечення професійних і самодіяльних капел бандуристів не лише звичайними бандурами, а й альтами, басами та контрабасами¹, яких не виготовляє музична промисловість.

Значних успіхів досягли ансамбль бандуристів Кременецького міського Будинку культури Тернопільської області, тріо бандуристів Львівського політехнічного інституту, квартет бандуристок Ровенського міського Будинку культури, ансамбль бандуристів Будинку культури Роздольського гірничо-хімічного комбінату Львівської області. Цей колектив складається з 45 жінок і чоловіків, в основному працівників комбінату, які утворюють мішаний хор. Керівник капели інженер Б. Жеплинський укомплектовує капелу на зразок Державної заслуженої капели бандуристів УРСР. До її складу він ввів цимбали, дві сопілки, бубон, трембіту. Таким чином, інструментальний склад капели наближається до складу оркестру українських народних інструментів. Отож, крім пісень та хорів, капела успішно може виконувати й інструментальну народну музику.

Виконавська практика численних професійних і самодіяльних ансамблів та капел бандуристів і оркестрів українських народних інструментів веде до утворення нових великих за складом колективів, які об'єднували б капели бандуристів і оркестри. Наведені приклади свідчать про те, що кобзарське мистецтво продовжує розвиватись і удосконалюватись по всій Україні. Як відомо, до возз'єднання українських земель в єдину Радянську державу в західних областях бандура зовсім не побутувала. Тепер там інтенсивно розвивається й кобзарське мистецтво, яке загалом можна вважати мірилом розвитку музичної культури нашої республіки.

НАРОДНІ ДУХОВІ ОРКЕСТРИ

Всі різновидності народних духових інструментів, які в ході історичного розвитку зазнали значного удосконалення, послужили основою для створення сучасних духових оркестрів.

Духові оркестри виникли і закріпились у військовому побуті давно. Цьому сприяла їх велика звучність, що давала можливість обслуговувати великі маси людей в походах, на відпочинку, а також

¹ А. Омельченко, Сріблясто дзвенять бандури.— «Соціалістична культура», 1965, № 9, стор. 26.

частково і безпосередньо в боях. Згодом вони перейшли і в побут народу. Тепер вони є по всій Україні. Наприклад, з 1910 р. і по сьогоднішній день в селі Левківці Погребищенського району Вінницької області працює народний духовий оркестр, який в часи найбільшого свого творчого розквіту мав понад 30 виконавців. Звичайно, рядове село не могло дати такої кількості виконавців. Тому в разі потреби запрошувались музиканти із сусідніх сіл. Репетиції зведеного оркестру проводилися з вечора і до пізньої ночі.

Невеличкі за складом (10—15 виконавців) духові оркестри є також в сусідніх селах того ж району: Станилівці, Сопині, Мончині, Моховатій. Зразковий духовий оркестр був у селі Пархилівці Брацлавського району Вінницької області, в селі Оріховець Сквирського району Київської області. Такі ж оркестри були в селах Чорнорудці, Малій Чернявці, Халаїм-Городку, Вчорайшеві, Бровках та інших селах Житомирської області, а також в інших областях.

В більшості випадків духові оркестри організовували музиканти, що поверталися в село з армійських духових оркестрів. Такі керівники переносили в інші умови принципи організації військових духових оркестрів, зберігаючи частково їх репертуар, особливо марші і танці. Деякі з солдатів за час перебування в армії на свої заощадження купували той інструмент, на якому вони грали в оркестрі, і в рідному селі чи місті передавали мистецтво гри на цих інструментах своїм дітям. Так з року в рік ширилась в народі «духова музика».

Потреба в духових оркестрах особливо стала відчутною після Великої Жовтневої соціалістичної революції, коли трудящі, охоплені жаждою будувати нове життя і новий громадський побут, з революційними піснями і маршами виходять на мітинги й демонстрації, відкривають новозбудовані громадські споруди, відзначають великі трудові перемоги і всенародні свята, зустрічають різні делегації тощо.

Зрозуміло, що ні троїста музика, ні інші народні інструментальні ансамблі не можуть задовольнити вимог, поставлених життям, коли потрібна музика, що об'єднує волю тисяч людей.

В наші дні, коли незрівнянно зросли добробут і культурні запити трудящих, зростає і роль духових оркестрів у громадському і сімейному побуті народу. Вони грають на кожних урочистих зборах, на проводах юнаків до Радянської Армії, при врученні нагород переможцям у соціалістичному змаганні. В 20-х роках на Україні вважалося великою подією, коли весілля супроводжував духовий

оркестр. Тепер це явище рядове. Якщо навіть нема оркестра на підприємстві чи в колгоспі — запрошують із сусіднього колгоспу, заводу.

Духові оркестри, що складаються з обдарованих народних виконавців, користуються в народі заслуженою популярністю. В селі Левківці Погребищенського району Вінницької області в 30-х роках оркестр складався з трьох труб в строї сі-бемоль (корнети вийшли із ужитку), кларнета в строї до, баритона в строї сі-бемоль, двох альтів в строї мі-бемоль (або альтушки, як їх називають в народі), тенора в строї сі-бемоль, тромбона педального в строї до, двох басів у строї сі-бемоль та в строї мі-бемоль, барабана з тарілками. Це був типовий склад духового оркестру.

В цьому оркестрі старшим товаришем і вчителем музикантів був до старості літ трубач-самоук Гуменюк Панас Кирилович, людина безумовно обдарована, але без всякої музичної освіти. Його виняткова музична пам'ять не тільки утримувала великий репертуар оркестру, а й допомагала розширювати його за рахунок нових, створених ним чи завчених на слух творів. Так, почувши десь той чи інший марш чи танець, він приїздив додому, негайно брав гармонію і відтворював на ній все, що запам'ятав. Після цього музичний твір виносився на суд оркестру, де він проходив процес відповідної шліфовки: музиканти запам'ятовували мелодію, добирали гармонічний супровід, вносили в саму мелодію відповідні корективи тощо. Так новий твір ставав надбанням оркестру.

Основна робота тепер зводилась до того, щоб перші та другі труби, кларнети та баритон засвоїли партії, вірніше, знайшли своє місце в загальному звучанні оркестру. Цей процес має імпровізаційний характер і може вважатись не виучуванням партії, як це роблять у професійних духових оркестрах, а пошуком і відбором типового для даного твору, що відповідає його змісту і характеру. Решта виконавців, відтворюючи гармонічний супровід, відповідно легко знаходять свої партії. Як буде нижче показано, їх роль в оркестрі під час виконання похідних маршів і танцювальної музики досить проста.

Загалом творчу роботу духового народного оркестру можна характеризувати так: варіаційне виконання почутих творів, створення нових п'єс самими учасниками оркестру (переважно марші, вальси, польки, гопакі, козачки, пригри до співу триндичок та різноманітні вівати).

Тут був показаний процес розучування музичного твору. Створення нових п'єс — справа складніша і залежить цілком від виконавця на провідному інструменті, тобто на тому інструменті, на якому грають мелодію. Новий твір з'являється лише після того,

коли запропонована нова мелодія танцю чи маршу. Він зберігає загальні стилістичні ознаки, властиві тому чи іншому танцю (козачку, гопаку, польці, вальсу тощо) і відрізняється від інших змістом і формою. Засвоюється новий твір так, як показано вже раніше.

Відзначимо також, що творча робота в духовому оркестрі, як і в інших народних інструментальних ансамблях, базується на демократичних засадах, де кожний учасник вносить свою частку в загальний творчий процес колективу. Розглянемо тепер характер цієї колективної творчості на живому прикладі.

Основна партія в будь-якому творі, як правило, належить першій трубі, яких в оркестрі може бути дві, три, а то й більше. Друга партія, яку в народі називають «второю», належить другій трубі. Їх також може бути в оркестрі дві, три і навіть більше. Партії перших та других труб звучать в народних духових оркестрах, як показано на прикладі 63.



Ці партії в залежності від здібностей виконавця можуть спрощуватись чи ускладнюватись імпровізаційним викладом у формі варіацій. Головне завдання виконавців зводиться до того, щоб зберегти ладово-інтонаційну основу мелодії танцю та властиву йому типову ритміку. Отож яких би варіаційних змін мелодія не зазнавала, вона ніколи не змінювала своєї ладово-інтонаційної структури та ідейно-емоціонального змісту. Варіаційний виклад мелодії лише деталізував його, розкривав емоціональні відтінки, роздвічував їх різноманітними прикрасами.

Основну мелодію танцю дублює з тими чи іншими варіаційними змінами кларнет і флейта, якщо вони є в оркестрі. Але найпершою ознакою, яка вигідно виділяє ці інструменти з загального звучання оркестру, є їх тембр. Звичайно, здібний флейтист чи кларнетист, використовуючи властивості інструмента, його технічні та художньо-виражальні можливості, вносить відповідні зміни в мелодію роздрібненням ритміки, вживанням мелодичних прикрас — форшлагів, трелей, мордентів, легато, зміною регістру тощо.

Танцювальним мелодіям в силу їх функції властива чітка форма і квадратна структура. Тому вони легко засвоюються виконавцями. Особливо сприяє цьому засвоєнню типова, характерна для мелодії того чи іншого танцю ритміка, яка дозволяє навіть на слух розпізнати і відрізнити мелодію козачка від мелодії польки чи коломийки. Отож ця ритміка й утримує народного імпровізатора в певних традиційних межах. Крім того, мелодія танцю має також типовий ритмо-каданс, яким майже завжди закінчується музичний твір.

І все ж народний виконавець-імпровізатор ніколи не грає однаково мелодії танцю при повторенні: та бодай однією нотою буде відзначатись ця зміна — вона завжди буде помічена уважним слухачем. Отже, виклад уже засвоєної мелодії танцю має в своїй основі і м п р о в і з а ц і й н и й характер.

Особливо специфічним імпровізаційним викладом мелодії відзначається в духових оркестрах баритон. Ось зразок тієї мелодії, яку він виконує в уже згаданій польці (приклад 64).



Якщо взяти перший варіант першого періоду і програти за першим разом (першу вольту), то за характером ритмо-інтонаційного розвитку цієї мелодії без загального звучання оркестру важко в ній пізнати мелодію польки. Тільки ритмо-каданс у другій вольті дає зрозуміти, що перед нами саме мелодія польки. Другий варіант першого періоду інтонаційно більше споріднений з основною мелодією. Це споріднення можна пізнати, порівнявши перший такт мелодії у викладі на трубі з першим тактом у викладі на баритоні.

Особливе забарвлення мелодії, що виконується на баритоні, значною мірою залежить від того, що звучить вона у високому регістрі інструмента. Цей регістр відзначається красивим, соковитим тем-

бром. Тому баритоніст намагається його відтінити, вводячи в мелодію довгі ноти, портаменти, легато тощо. Отож народний духовий оркестр збагачується новою барвою і розспівним викладом основного ладово-інтонаційного зерна мелодії, що в органічному сполученні з танцювальною ритмікою, яку відтворюють на трубах та барабані, надає мелодії специфічного колориту. Ця мелодія звучить на тлі оркестру як своєрідний підголосок, а виконана окремо не відзначається глибоким змістом.

Партія баритона в народних духових оркестрах впливає з основної мелодії і підпорядковується загальному звучанню. Ця партія зв'язує групу мідних і дерев'яних духових інструментів. Тому роль баритона в духових народних оркестрах дуже важлива: без баритона оркестр звучить пусто, крикливо і зовсім безколеритно. Баритоністи в народних духових оркестрах — це переважно здібні імпровізатори, тому записати партію баритона на слух майже неможливо. Вона, як партія цимбал в складі троїстої музики, нагадує бурхливий і примхливий імпровізаційний потік мелодії. Якщо в оркестрі немає баритоніста, то його замінює виконавець на тенорі, звук якого не такий соковитий і повний.

Третім, надзвичайно важливим за оркестровою функцією, інструментом є барабан. Барабанщик, як його називають в народі, в оркестрі відіграє роль своєрідного «диригента»: утримує загальний темп мелодії і майстерно, в варіаційній формі, викладає ритміку мелодії, зберігаючи її характерні особливості та чітку акцентуацію. Наведемо приклад того, як барабанщик вправно володіє цим простим, але важливим в народній оркестровій практиці інструментом, поєднуючи тарілки з колотушкою (приклад 65)¹.

Як видно з прикладу, ритмічний малюнок мелодії ускладнений, насичений форшлагами, які виділяють окремі ноти з даного контексту. Вони допомагають утримувати загальний темп мелодії. А виконують їх колотушкою і тарілкою. Візьмемо для прикладу іншу мелодію польки, ритміка якої варіаційно викладається барабанщиком (приклад 66).

¹ Розшифровка ритміки, відтвореної на барабані в народних духових оркестрах, подається тут вперше. Розглядаючи її, слід урахувати, що форшлаг та всі ноти, записані штилями вгору, барабанщик вибиває на тарілках, а ноти, записані штилями вниз, — колотушкою. Народні барабанщики, як правило, лівою рукою б'ють мідною тарілкою в другу, прикручену наглухо до барабана, узгоджуючи ці удари лівої руки з роботою правої, що оперує колотушкою на натягнутій шкірі барабана. Отже, народний барабанщик об'єднує в одній особі двох виконавців — того, що грає на тарілках, і того, що грає на барабані. Одні з них більше уваги надають тарілкам, а інші, навпаки, барабанові. Тут все залежить від індивідуальних смаків і здібностей виконавців.

65

Корнет

Барабан

Musical score for measures 65-66. The score is written for two staves: Cornet (Корнет) and Drum (Барабан). The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The Cornet part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Drum part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into two systems. The first system contains measures 65 and 66. The second system contains measures 67 and 68. The Cornet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Drum part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

66

Барабан

Continuation of the musical score for measures 66-68. The score is written for two staves: Drum (Барабан) and Cornet (Корнет). The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The Drum part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The Cornet part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The score is divided into two systems. The first system contains measures 66 and 67. The second system contains measures 68 and 69. The Drum part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Cornet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.



Духовий оркестр м. Нова Ушиця Хмельницької області.

Принципи відтворення ритміки, як показує приклад, одні й ті ж, а характер її вже інший, він зумовлюється знову таки ритмічною природою мелодії кожного окремо взятого зразка. Таким чином, барабанщика слід вважати таким же імпровізатором, як і баритоніста.

Гра народного барабанщика зовсім відрізняється від гри ударників у військових духових оркестрах. Вони в основному відбивають першу та другу долю такту, що за характером ритму нагадує звучання басолі чи контрабаса в троїстій музиці, які, крім гармонічної основи, утримують стабільний темп мелодії. Барабанщик в народних духових оркестрах — це помітний виконавець. Особливо вдячні здібному барабанщику танцюристи, бо він, стоячи поряд з трубачами, флейтистами, кларнетистами та баритоністом і утримуючи загальний темп мелодії, збуджує темперамент танцюриста, буквально підказує ритміку танцювальним рухам.

І нарешті про групу інструментів, які здійснюють гармонічний супровід мелодії. До них належать басы, тенор та альти, що в спільному звучанні утворюють повні чи неповні тризвуки або ж їх обер-

нення з подвоєним чи потроєним основним звуком акорду. Гармонічний супровід у наведеній вище польці показаний на прикладі 67.



Він дуже простенький, але в загальному звучанні оркестру заповнює ту прогалину в оркестровому регістрі, яка утворюється між першими, провідними партіями та басами.

Тепер в укрупнених колгоспах народні духові оркестри сіл об'єднані у великі оркестри, поповнюються потрібними інструментами і під керівництвом спеціалістів набувають рис професійних військових оркестрів. Учасники цих колективів вивчають основи музичної грамоти, удосконалюють свою виконавську майстерність.

Репертуар збагачується новими музичними творами, взятими з класичної спадщини військових духових оркестрів. Вони виконують не лише народну танцювальну музику, а й твори для слухання.

Всі різновидності народних інструментальних ансамблів, а також духові народні оркестри є тими творчими осередками, де виявляються народні таланти. Дякуючи сприятливим умовам життя трудящих, які створила Радянська держава під проводом комуністичної партії, талановита молодь з цих інструментальних колективів йде в музичні навчальні заклади і поповнює ряди висококваліфікованих працівників мистецького фронту.

Нижче подаємо зразок партитури народного духового оркестру. В ній зведено всі щойно аналізовані партії окремих інструментів (приклад 68).

Корнет I II

Баритон

Альт Тенор II

Бас

Барабан і тарілки

1 2

2





ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ОРКЕСТРУ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Велике місце в духовному житті трудящих Радянської України посідає народна творчість. Не знайти такого села, щоб у ньому не було співаків, танцюристів, виконавців на народних інструментах. Здавна так повелося, що вони об'єднуються в хори, інструментальні ансамблі, оркестри, де зростає і шліфується їх виконавська майстерність, створюються норми художнього виконання, визначається стала функція окремих голосів та інструментів. Усе це разом взяте, шліфуючись, передається із покоління в покоління і становить славу традицію українського народу, музикальність якого визнав давно весь світ.

Найдавнішим серед інструментальних народних виконавських колективів на Україні є троїста музика. Раніше на неї покладалося виконання музики до танцю, супровід пісень, а також виконання інструментальної народної музики для слухання. Зараз основний склад троїстої музики вже не може повністю задовольнити зрості художні запити слухачів. Само по собі постало питання про збільшення кількості інструментів, розширення художньо-виражальних можливостей цього ансамблю, збагачення і ускладнення його репертуару.

Поступово в ансамблі троїстої музики збільшується кількість скрипок, вводиться басоля або контрабас. Поряд з цимбалами з'являються інші інструменти. Але як би не склався ансамбль, основну роль в ньому відіграє скрипка. Якщо ж скрипки немає, то ведучими стають цимбали. Супровід, або, як говорять в народі, «втору», виконують цимбали, бандури та басові інструменти.

Духові інструменти здебільшого збагачують новими барвами загальне звучання ансамблю. Сопілкарі, флейтисти чи кларнетисти завжди з певними змінами грають ту ж мелодію, що й скрипка.

За радянських часів створився більш-менш повний інструментальний ансамбль, що складається з скрипок, сопілок або інших дерев'яних духових інструментів, цимбалів або інших струнних чи язичкових інструментів, басолі або контрабаса та ударного (бубна, рідше барабана з двома тарілками або однією, в яку вибивають металевим прутиком). Крім цих колективів, основою яких стала троїста музика, почали виникати й однорідні інструментальні ансамблі цимбалістів, бандуристів, сопілкарів, баяністів тощо. Ансамблі цимбалістів виникають в основному в західних областях України. Виконують вони репертуар троїстої музики.

Особливим явищем в музичному житті народу України є ансамблі та капели бандуристів — колективів, де виконавці супроводять на бандурах свій спів.

В наш час існують багато професіональних і самодіяльних ансамблів та капел бандуристів, укомплектованих за принципом хорів загального типу (академічних капел). Спочатку вони супроводжували свій спів на звичайних бандурах, поділивши їх на перші та другі. На перших грали співаки-тенори, а на других — баси. Останнім часом з'явилася ще одна різновидність інструментальних ансамблів — ансамблі сопілкарів. В них сопілки ділили також на перші та другі. Виконавська практика ансамблів цимбалістів, бандуристів та сопілкарів підказала необхідність створення нових типів цих інструментів. У капелах бандуристів, наприклад, в загальному звучанні бандур не вистачало сильних басів, а також альтів. Те ж саме спостерігалось в ансамблях цимбалістів і сопілкарів. В міру потреби ці вимоги задовольняли наші талановиті майстри-інструменталісти. Так були створені сім'ї цимбалів, бандур і сопілок.

Усі різновидності інструментальних ансамблів стали основою для створення професіональних і особливо самодіяльних оркестрів (малих і великих) українських народних інструментів. Ці оркестри закріпились в музичному побуті України, здобувши визнання і любов народу. До складу їх входять скрипки, басолі, контрабаси, цимбали, бандури, ліри, сопілки, бубон, барабан, тарілки, баян та ін. Але часто склад оркестру українських народних інструментів виявляється дещо випадковим, співвідношення груп у них і їх оркестрова функція надто різноманітні. Деякі керівники намагаються стягнути в оркестр якомога більше всіляких інструментів, не задумуючись над тим, яку роль вони відіграватимуть.

У попередньому розгляді українських народних інструментів говорилося про те, що їх слід поділити на три основні групи: ударні, духові та струнні. Ясно, що струнна група є основою оркест-

ру, бо вона в порівнянні з іншими групами має більші технічні та художньо-виражальні можливості, відзначається різноманітністю тембрів і засобів звукодобування. Принципово важливим є питання, яким інструментам доручити провідну роль в оркестрі: бандурам, лірам, скрипкам чи цимбалам¹.

Якщо спиратися на народні традиції, що склалися на Україні, то провідну роль в оркестрі слід надати скрипкам, бо вони є найдосконалішими, їх технічні й художньо-виражальні можливості, темброве багатство — дуже широкі. Отже, на перше місце в оркестрі слід поставити смичкові інструменти — скрипки, басолі та контрабаси. Це повністю збігається з тією функцією, яку скрипка відіграє в ансамблі троїстої музики (таку ж провідну роль вона відіграє і в симфонічних оркестрах). Друге місце мають посісти цимбали. Це також збігається з тією функцією, яку вони виконують у складі народних ансамблів. Третє місце слід надати бандурам. Зайняти друге місце бандурам дуже перешкоджає те, що без глушителя (демпфера) під час виконання на них музики в швидкому темпі створюється шум, який негативно позначається на художній якості виконання в цілому.

Проте бандурам (примам, альтам, басам і контрабасам), цим глибоко національним українським інструментам, належить в оркестрі важлива роль, вони надають звучанню оркестру народного колориту. Усе тут залежить від умілого використання цієї сім'ї в оркестровій палітрі. Як доведено практикою самодіяльних оркестрів українських народних інструментів, особливо оркестру села Наталине на Харківщині, добре укомплектовану групу бандуристів можна використовувати як ансамбль бандуристів-співаків. Ансамблі та капели бандуристів поповнюють свою оркестрову групу цимбалами, сопілками, бубном та іншими інструментами, перетворюючи таким чином оркестр бандур в оркестр українських народних інструментів. Оркестри ж народних інструментів, навпаки, намагаються зберегти в своєму складі бандури, надавши їм в колективі вагоме значення. Така постановка питання є закономірною. Цей принцип укомплектування групи бандур в оркестрі підтримує також керівництво оркестру Українського радіо та телебачення, зокрема заслужений артист республіки А. М. Бобир.

Четверте місце слід відвести лірам. Сім'я лір (сопрано, тенор і бас), як і сім'я бандур, підкреслює народний колорит звучання оркестру.

¹ Див. схему, на якій показано склад і розташування оркестру українських народних інструментів, а також таблиці, що дають короткі відомості про ці інструменти.

Основу духової групи інструментів утворює сім'я сопілок (прима, альт, тенор і бас) та флейта і кларнет. Епізодичними інструментами в цій групі можуть бути волинка, трембіта та кувиці.

Баяни в оркестрі просто необхідні. Вони замінять мідні інструменти (труби, валторни, тромбони), хоча педальний тромбон в народних інструментальних ансамблях практикується. Можливо, і його слід ввести в оркестр українських народних інструментів. Потребу в ньому може довести лише виконавська практика. Баяни і педальний тромбон збагачують оркестрову палітру і розширюють технічні можливості оркестру.

Останнє місце за своєю функцією в оркестрі посідає ударна група — бубон, литаври, або тулумбаси, тарілки та трикутник.

Із цих груп інструментів можна утворити народні оркестри: малий — у складі не менше десяти виконавців — і великий. Щоб забезпечити більш-менш повноцінний оркестровий діапазон, мінімальну технічну рухливість і темброву різноманітність, слід орієнтуватися на такий склад інструментів: скрипок дві або три, бандур три, сопілка одна або дві, баян один, цимбали одні, басоля одна, бубон один¹. Такий склад можна використати як самостійну художню одиницю, а також для супроводу самодіяльних хорів і танцювальних колективів. Слід подбати і про розташування груп в оркестрі.

Зважаючи на велику кількість різноманітних за оркестровою функцією, технічними можливостями та тембрами українських народних інструментів і враховуючи досвід оркестру Державного українського народного хору, Українського радіо та телебачення, а також кращих самодіяльних колективів України, великий оркестр українських народних інструментів, на нашу думку, слід укомплектовувати за таким принципом²:

Струнні смичкові: скрипок перших шість, скрипок других — чотири, альтів скрипкових чотири, віолончелей чотири, контрабасів два. Ця група становитиме основу оркестру.

Струнні молотчково-ударні: цимбалів перших шість, цимбалів других чотири, цимбали-бас одні.

Струнні щипкові: бандур перших шість, бандур других чотири, бандур в строї *фа* мажор (альтових) дві, бандур-альтів дві, бандур-басів дві, бандур-контрабасів одна. Ця група може укомплектува-

¹ Інструменти малого складу оркестру на схемі позначені римськими цифрами.

² Кількість інструментів в тій чи іншій групі виставляється приблизно. Вона буде скорегована виконавською практикою.

тись значно більшою кількістю виконавців і використовуватись в оркестрі українських народних інструментів як ансамбль бандуристів, що виконуватиме хорові твори у супроводі одних бандур та всього складу оркестру.

Струнно-клавішно-смичкові: ліра-сопрано одна, ліра-тенор одна, ліра-бас одна. Ця група надає оркестрові певної барви.

Духові інструменти: сім'я сопілок (прима, альт, тенор, бас) по одному інструменту, флейта пікколо одна, флейта звичайна одна, кларнетів два, баянів чотири. В цій групі епізодично слід використовувати трембіту, волинку, сурму, «бугая».

Ударні інструменти: бубон один, литаври три, тарілки та барабан. Епізодично можна використовувати брязкальця та різні пристосування.

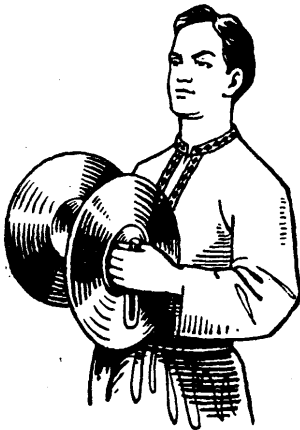
Оркестр українських народних інструментів такого складу має широкі технічні можливості, повний оркестровий діапазон, винятково різноманітні оркестрові барви як груп оркестру, так і окремих його інструментів. Раціональне використання цих особливостей оркестру українських народних інструментів перетворює його на своєрідний виконавський колектив, який відзначатиметься специфічним українським народним колоритом. Такий оркестр популяризуватиме кращі зразки пісенної та інструментальної творчості українського народу, твори класиків та радянських композиторів. За основу цього оркестру може стати оркестр українських народних інструментів Українського радіо та телебачення. Саме тепер, як ніколи раніше, існують реальні можливості створити оркестр українських народних інструментів державного масштабу. І цю можливість слід реалізувати найближчим часом.

Подаємо таблиці, які уточнюють склад оркестру, його розташування і дають характеристику українських народних інструментів.

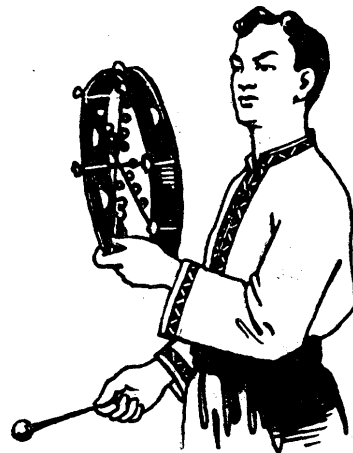


УДАРНІ:

ТАРІЛКИ



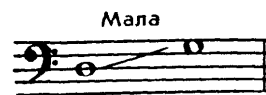
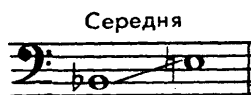
БУБОН (РЕШІТКО)



ЛИТАВРИ (ТУЛУМБАСИ)

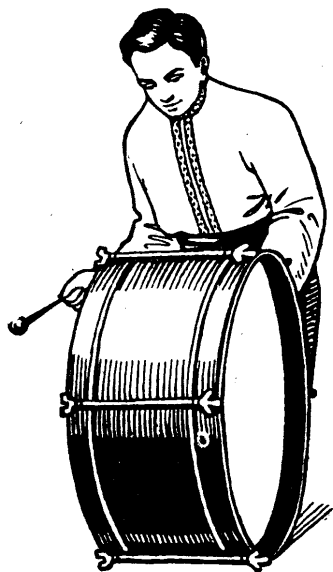


На литаврах можна грати поодинокі звуки окремими ударами або тремоло. Тембр звуку змінюється за допомогою сурдини (повстини).



Литаври в межах обсягу настроюються на будь-яку ноту. Використовуються в оркестрі здебільшого в загальному звучанні як засіб підготовки кульмінації шляхом поступового посилення звучання (крещендо) і надають йому драматизму; в окремих моментах грають соло, надаючи оркестровій барви.

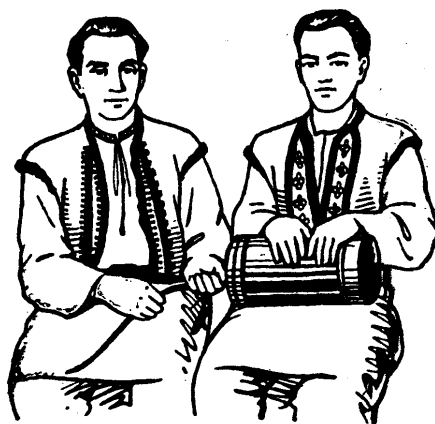
БАРАБАН



Партії барабана, бубна (решітка) і тарілок нотуються на одній лінійці.



«БУГАЙ»

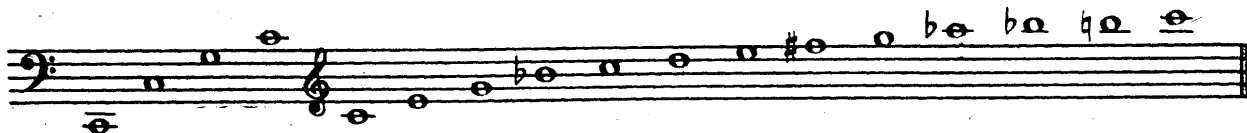


«Бугай» — басовий інструмент. Звук видобувається ковзанням пальців по волосяному «хвостіку», закріпленому на натягнутій шкірі. Висоту звуку змінюють силою натягування волосяного «хвостика».

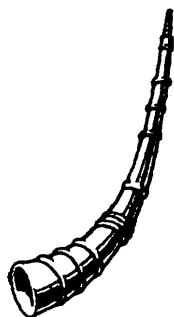
ДУХОВІ:

ТРЕМБІТА

Використовується в оркестрі замість труби в строї сі-бемоль.



РІЖОК

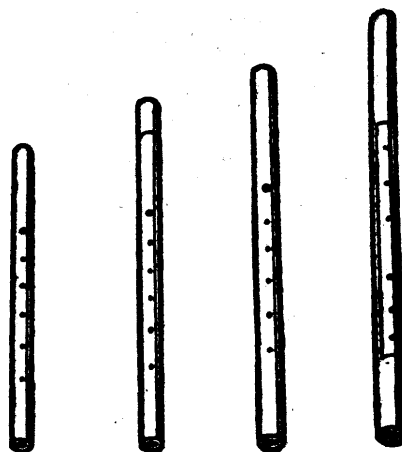


На ріжку можна грати тільки поодинокі звуки. Прийоми гри: стаккато, легато, арпеджіо та ін.



Звукоряд — діатонічний. Використовується в окремих випадках як оркестрова барва. Звучанням нагадує гобой.

СОПІЛКИ

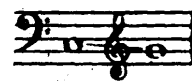


Прима

Альт

Тенор

Бас



Звукоряд у всіх сопілок — хроматичний. Використовуються в оркестрі, як сольні й супроводжуючі інструменти. На сопілці можна грати лише поодинокі звуки. Прийоми гри: стаккато (подвійні і потрійні), легато, арпеджіо. Обов'язково вживається прийом вібрації. У верхньому регістрі звучить пронизливо.

ФЛОЯРА

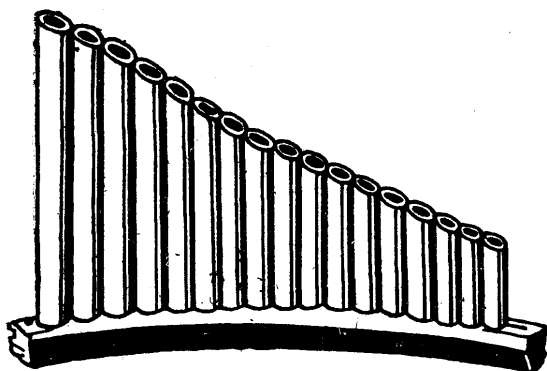


Звук видобувається силою вдуття повітряного струму, який розсікається конусоподібними скосами.

СОПІЛКА-ЗУБІВКА

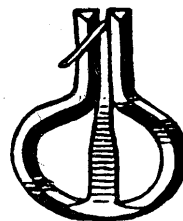


КУВИЦІ



Діапазон залежить від кількості трубочок.
Звукоряд — діатонічний.

ДРИМБА



Звук видобувається за допомогою язичка, який приводять в коливання щипком пальця. Резонує і змінює висоту звуку порожнина рота.

ВОЛИНКА



На волінці виконують поодинокі звуки.

Прийоми гри: легато, арпеджіо, тремоло та ін.

Тембр звуку дещо гугнявий. Характерної монотонності йому надає безнастанно звучуща квінта.



Звукоряд — діатонічний. Використовується в оркестрі як оригінальна звукова барва. Доповнює групу духових народних інструментів.

БАЯН



На баяні правою рукою можна грати поодинокі звуки, терції, акорди та їх обернення. В лівій руці на п'яти рядах клавешів розташовані басы та такі стабільні акорди: мажорні (великі), мінорні (малі) та домінантсепт-акорди.

Прийоми гри: легато, стакато, арпеджіо, тремоло, глісандо, деташе та ін.



Звукоряд — хроматичний.

СТРУННІ: БАНДУРИ



Бандура київського типу



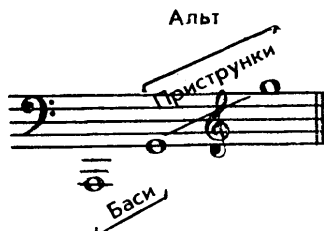
Звукоряд — хроматичний. Використовується як сольний і супроводжуючий інструмент.



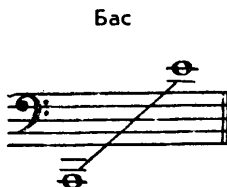
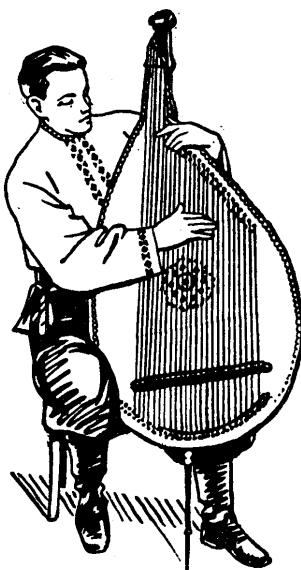
Бандура харківського типу



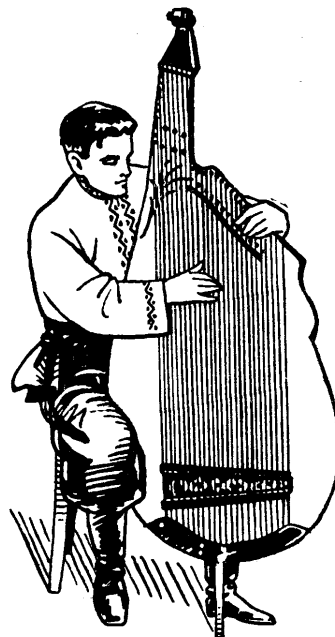
Звукоряд — діатонічний.



Звукоряд — хроматичний. Звукоряд приструнків на квінту нижчий від звукоряду бандури-прими. На практиці басы майже не використовуються.

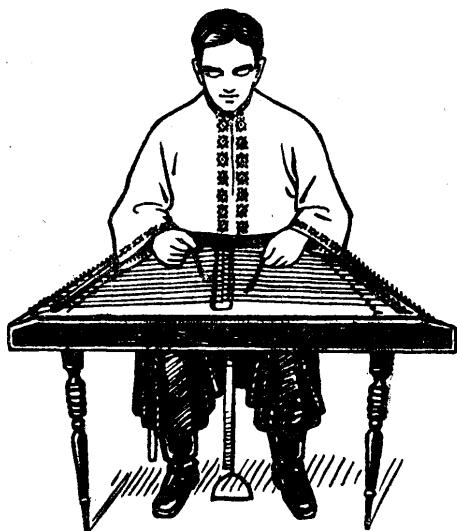


Звукоряд — хроматичний.



Звукоряд — хроматичний.

ЦИМБАЛИ



Прима



Звукоряд хроматичний. Використовується як сольний і супроводжуючий інструмент.



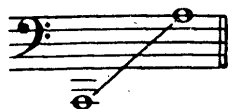
Альт



Звукоряд — хроматичний.



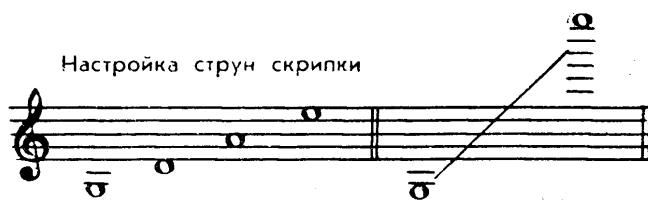
Бас



Звукоряд — хроматичний.

На цимбалах можна грати поодинокі звуки, терції і арпеджовані акорди. Грають, ударяючи молоточками, а також як на гусях — щипком. Прийоми гри: легато, арпеджіо, тремоло, глісандо та ін.

СКРИПКА



Звукоряд — хроматичний. В оркестрі використовується як провідний сольний і супроводжуючий інструмент.

На скрипці можна грати поодинокими і подвійними нотами, а також акордами, особливо в широкому розташуванні, арпеджію. Прийоми гри: легато, стаккато, арпеджію, глісандо, деташе, піццікато (щипком без смичка) та ін.

БАСОЛЯ

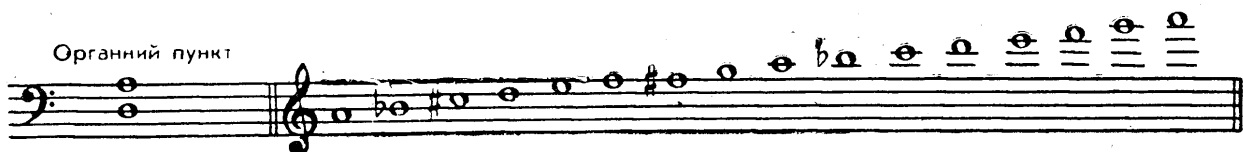


Звукоряд — хроматичний.



ЛІРА ЗВИЧАЙНА

На лірі грають в основному поодинокі звуки. Прийоми гри: легато, стаккато, тремоло. Тембр звуку ліри гугнявий, пронизливий. Монотонності її звучанню надає безнастанне звучання квінти. Використовується в оркестрі як оригінальна звукова барва.



ЛІРА КОНСТРУКЦІЇ І. М. СКЛЯРА

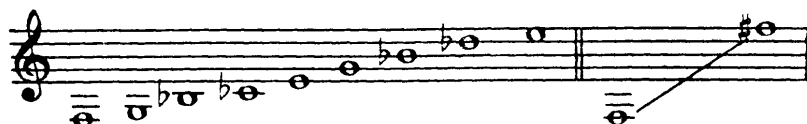


На цій лірі можна грати поодинокі та подвійні ноти, а також акорди з трьох, чотирьох і навіть п'яти звуків.

Прийоми гри: легато, стаккато, арпеджіо, тремоло та ін.

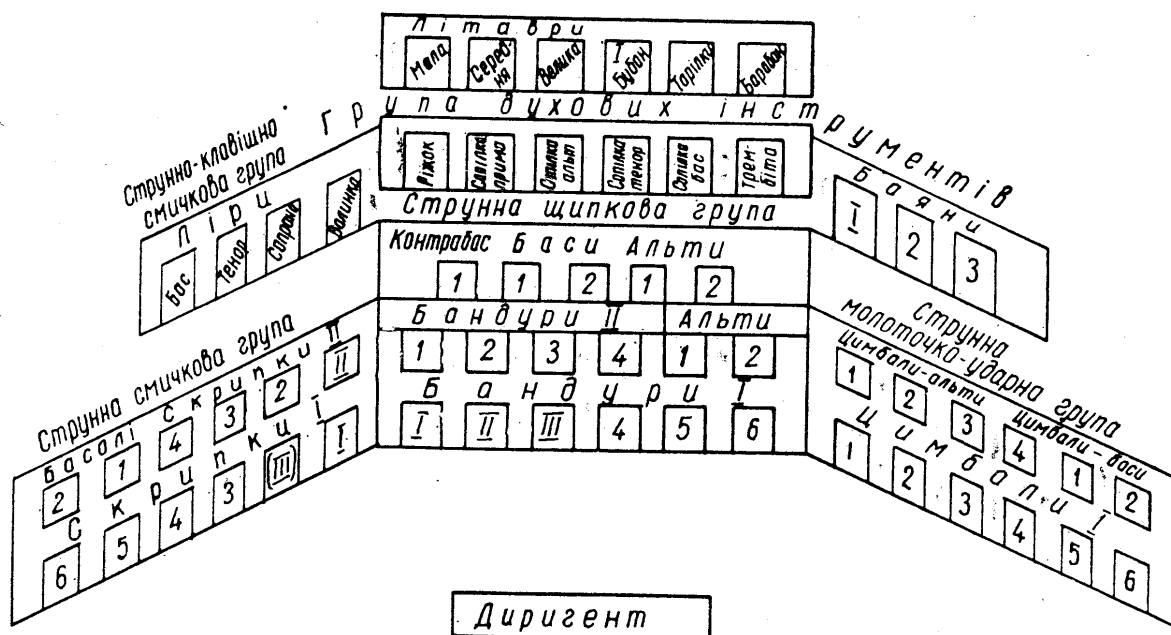
Тембр звука дещо гугнявий, але м'який. Звучання квінти (органий пункт) підключається в нижньому регістрі звукоряду до кожної тональності.

Настройка дев'яти струн ліри



Звукоряд — хроматичний. Використовується в оркестрі як сольний і супроводжуючий інструмент.

СХЕМА РОЗТАШУВАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРІ



БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ПОКАЖЧИК

- Агажаев А., Русские народные музыкальные инструменты, М., 1949.
«Архив Юго-Западной России», т. VI, № 1.
- Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О., Нариси з історії української музики, частини I та II, К., 1964.
- Батенин В., Гарбузов Н. и др., Музыкальная акустика, М.—Л., 1940.
- Бей М., Тернопольская новь.— «Правда Украины», 29. III 1960.
- Бобровников Є., Грай, музико, К., 1963.
- «Буковинські пісні» (упорядник Л. Ященко), К., 1963.
- Борожковский В., Лирники.— «Киевская старина», т. XXIV, 1889, стор. 634, 653.
- Браудо Е. М., Основы материальной культуры в музыке.— «Новая Москва», 1924.
- Бутник С. Д., Кобзарі і лірники (серія листівок). Видання Бюро педагогічного Полтавської губернської народної управи, 1918.
- Бюхер К., Работа и ритм, перевод с немецкого С. С. Заяицкого, М., 1923.
- В. Г., Придворный бандурист в бегах.— «Киевская старина», т. XXIII, 1888, стор. 21.
- Венцковський М., Бузинова сопілка.— «Культура і життя», 29. IV 1965.
- Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963.
- «Вечірній Київ», 7. VII 1965 р. (повідомлення про стародавню косяну флейту з чотирма отворами для пальців).
- Вольман Б., Гитара в России (є також про бандуру), Л., 1961.
- Гайдамака Л., Оркестр з українських народних інструментів.— «Музика масам», № 10-11, 1928, стор. 6.
- Гайдамака Л. Г., Друга молодість бандури.— «Соціалістична Харківщина», 24. X 1936.
- Гебус-Баранецька С. М., Гудул-лірник, гравюра на дереві, 1958, Київський державний музей українського мистецтва. Гр. с. 2303.

- «Гібрид бандури і гармонії». — «Вечірній Київ», 31. VIII 1965.
- Гинзбург Л., История виолончельного искусства, М., 1957.
- Гоголь Н. В., Повести, М. — Л., 1951.
- Головацкий Я. Ф. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, М., 1878.
- Гончар І. М., Нові знахідки картин «Козак Мамай». — «Народна творчість та етнографія», 1965, № 4, стор. 62.
- Горленко В., Кобзари и лирники. — «Киевская старина», 1884, январь, стор. 20—50; 1884, декабрь, стор. 639.
- Горський В., Солов'їний берест. — «Культура і життя», 18. II 1965.
- Грінченко М. О., Вибране, К., 1959.
- Грінченко М., Історія української музики, К., 1922.
- Губарев И., Духовой оркестр, М., 1963.
- Гуменюк А. І., Дещо про взаємозв'язки української народної музичної культури з музикою інших народів. — «Народна творчість та етнографія», 1962, № 3, стор. 90.
- Гуменюк А., Иван Скляр, М., 1962.
- Гуменюк А., Такий оркестр потрібний. — «Молодь України», 5. VI 1959.
- Гуменюк А., Українські народні інструменти. — «Соціалістична культура», 1957, № 2, 3, 5; 1958, № 2.
- Гуменюк А., Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри, К., 1959.
- Гуменюк А., Мысли после концерта. — «Правда Украины», 14. VI 1966.
- Даниленко К., Народний співець-кобзар І. І. Кучугура-Кучеренко, Богодухів, 1921.
- Данченко О. Г., Кобзар Г. Гончаренко, лінографія, 1961.
- Київський державний музей українського мистецтва. Гр. с. 3112.
- Дарваш Габор, Правила оркестровки, Будапешт, 1964.
- Демуцький П., Ліра та її мотиви, К., 1903.
- Демуцький П., Українські народні пісні, К., 1954.
- Дереза М., Таємниця співучого дерева. — «Вечірній Київ», 1. III 1960.
- Для дальшого розквіту мистецтва. — «Молодь України», 4. IX 1959.
- Довженко В. Д., Добре, бандуристи. — «Радянська культура», 4. X 1964.
- Довженко В. Д., Заходи «Укрфілу» в справі переорганізації кобзарського мистецтва. — «Музика масам», 1928, № 10-11, стор. 7.
- Довженко В., Нариси з історії української радянської музики, ч. I, К., 1957.
- Довженко В., Бандурист К. Німченко. — «Всесвіт», 1929, № 24, стор. 5.
- Довженко В., Концерт заслуженої капели бандуристів УРСР. — «Радянська Україна», 21. V 1952.
- Довженко В., Музична самодіяльність України передвоєнних років. — «Народна творчість та етнографія», 1961, № 2, стор. 21.
- Эварницкий Д. И., История запорожских козаков, т. I, СПб., 1892, стор. 295.
- Эварницкий Д., Малорусские народные песни, собранные в 1878—1905 гг., Екатеринослав, 1906.
- Энциклопедический музыкальный словарь, М., 1959.
- Жинович И., Государственный белорусский народный оркестр, Минск, 1958.

Житецкий П., Творцы и певцы народных малорусских дум.— «Киевская старина», т. XXXIX, 1892, стор. 213.

Золочевський В., Загальмоване кресчендо.— «Молодь України», 23. XI 1965 р.

«Іжакевич Іван Сидорович» (автор тексту і упорядник Л. Г. Членова), К., 1964 (картина «Перебендя», № 26).

Іванов-Борецький М., Первобытное музыкальное искусство, М., 1929.

Іванчук Ф. І., Павло Носач.— «Народна творчість та етнографія», 1965, № 5, стор. 63.

Іжевський В., Це — бажання багатьох.— «Молодь України», 2. IX 1959.

Іноземцева Г., Разгадывая тайны Страдивари.— «Советская культура», 23. III 1963.

Кабалевский Д., В новом Китае.— «Литературная газета», 16. I 1952.

Кабачок В., Юцевич Є., Школа гри на бандурі, К., 1958.

Казимиров О., Український аматорський театр, К., 1965.

Капела бандуристів Палацу культури працівників харчової промисловості.— «Вечірній Київ», 16. VI 1965.

Квітка К., Народні мелодії з голосу Л. Українки, К., 1917.

Кизенко А., Музей О. М. Вересая.— «Соціалістична культура», 1960, № 8, стор. 23.

«Киевская старина», 1882, № 4, стор. 165; 1883, май, стор. 133; т. X, 1884, стор. 654; т. XIV, 1886, стор. 266; т. XV, 1886, стор. 526; т. XVIII, 1887, стор. 40; 1888, июнь, стор. 78; т. XIX, 1887, стор. 111; т. VII, 1888, стор. 504; т. XXI, 1888, стор. 54, 78; т. XXIII, 1888, стор. 21; т. XXIX, 1890, стор. 485; т. XXXIX, 1892, стор. 305; т. V, 1902, стор. 313.

Кодай Золтан, Венгерская народная музыка, Будапешт, 1961.

Колесса Ф., Народні пісні з Підкарпатської Русі, Ужгород, 1938.

Колесса Ф., Ритміка українських народних пісень, Львів, 1907.

Комаренко В., Український оркестр народних інструментів. К., 1960.

Комаренко В., Шляхом творчих шукань.— «Соціалістична культура», 1956, № 2, стор. 24.

Комаров М., К. А. Трутовский и его картины и рисунки из малорусского быта.— «Киевская старина», т. XXV, 1889, стор. 609 (картини: «Сліпий скрипач», «Музикант і діти», «Бандурист», «Лірник», «Бандурист в хаті»).

Кравчук П., Художественная самодеятельность канадских украинцев.— «Советская музыка», 1956, № 8, стор. 148.

Критский В., Секрет «кремонских» скрипок.— «Советская культура», 25. VI 1957.

Костомаров Н. И., Историческое значение южнорусского песенного творчества.— «Беседа», IV, 1872.

Кушенов-Дмитревский Ф., Новейшая полная школа, или Самоучитель для гуслей, 1808.

К. Ф. У. О., Кобзарь Остап Вересай, его думы и песни.— «Киевская старина», т. III, август, 1882, стор. 259.

Лисенко М., Дума про Хмельницького і Барабаша, записана від П. Братиці.— «Киевская старина», т. XXII, 1888, стор. 15.

Лисенко М. В., Народні музичні інструменти на Україні, К., 1955.

Лисенко Н., О торбане и музыке песен Видорта.— «Киевская старина», т. XXXVI, 1892.

- Лисенко М. В., Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм, К., 1955.
- Логвин Г., Украинское искусство X—XVIII вв., М., 1963 (мініатюра Київського Псалтиря 1397 р., на якій зображено виконавця на тарілках).
- Маслов А. Л., Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве.
- Маслов А., Лира — народный музыкальный инструмент.— «Русская музыкальная газета», 1902, № 12.
- Маслов А., Описание музыкальных инструментов б. Дашковского музея.— «Труды музыкальной этнокомиссии», т. II, М., 1911.
- Майтингер К., Охота за головами на Соломоновых островах, М., 1957.
- Матвеев В., Русский военный оркестр, М. — Л., 1965.
- Мелодії українських народних дум. Серія I.— «Матеріали до Української етнології», Львів, 1910.
- Минкевич В., Альт «Кутузов».— «Вечірній Київ», 28. VIII 1962.
- Морд А., Музыкальные инструменты, М., 1959.
- Моткин С., Тульский музыкант-изобретатель.— «Музыкальная жизнь», 1959, № 15, стор. 14.
- «Музыка», 1923, № 6-7, стор. 39 (матеріал про цехи кобзарів); там же, стор. 41 (відомості про капелу бандуристів); 1927, № 1, стор. 53 (відомості про угорські цимбали).
- «Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк. Авторизованный перевод с китайского под редакцией и с дополнениями И. З. Аландера», М., 1958.
- «Народна творчість», 1939, № 1, стор. 4 (інформація про роботу першої республіканської наради кобзарів і лірників України); 1939, № 1, стор. 6 (повідомляється про прийом кобзарів Ф. Кушнерика, Є. Мовчана, П. Носача, І. Іванченка до Спілки письменників України); 1939, № 2, стор. 39 (повідомляється про концерти ансамблю кобзарів Інституту фольклору та Київської державної філармонії), стор. 72 (відомості про Другу республіканську олімпіаду промкооперації України; 1940, № 2, стор. 62 (відомості про обласну олімпіаду Харківщини).
- Невегмоге, З рук жебрака на послугу радянській культурі.— «Музыка», 1927, № 4, стор. 27.
- Незовибатько О., Цимбали та їх настроювання.— «Соціалістична культура», 1962, № 3, стор. 29.
- Новосельский А., Книга о гармонике, М.—Л., 1938.
- Новосельский А., Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов, М., 1931.
- Носов Л., Василь Зуляк, М., 1960.
- «О гармонике», М., 1928.
- Омельченко А. Ф., Бандура і мистецтво бандуристів за Радянського часу.— «Народна творчість та етнографія», 1965, №4, стор. 32.
- Омельченко А., Сріблясто дзвенять бандури.— «Соціалістична культура», 1965, № 9, стор. 26.
- Островский Н., Как закалялась сталь, Тула, 1951.
- Патриаршая или Никоновская летопись, Полное собрание русских летописей, т. IX, СПб.
- «Петербургский листок», 7. IV 1913.
- Петухов М., Народные музыкальные инструменты, СПб., 1884.
- Плахтін П., Пропонують самодіяльні митці.— «Молодь України», 2. IX 1959.

- Плеханов Г. В., Искусство и литература, М., 1948.
- Полотай М. П., Бандуристи, УРЕ, т. 1, К., 1959, стор. 436.
- Полотай М., Мистецтво кобзарів Радянської України.— «Радянська музика», 1940, № 6, стор. 23.
- Попова Л. І., Л. М. Жемчужников, К., 1961 (картини: «Кобзар на шляху». Олія, 1854; «Сліпий бандурист з хлопчиком-поводирем». Офорт, 1861).
- «Портрети українських кобзарів О. Сластіона», вступна стаття, примітки і коментарі Ю. Турченка, К., 1961.
- Потєбня О., Объяснение малорусских и сродных песен, Варшава, т. 1, 1883; т. 2, 1887.
- «Походный журнал 1724, 1725», СПб., 1855.
- Привалов Н., Гудок, СПб., 1889.
- Привалов Н., Духовые инструменты русского народа (амбушурные), СПб., 1907.
- Привалов Н., Духовые инструменты русского народа (свистящие), СПб., 1908.
- Привалов Н., Тамбуровидные инструменты русского народа; Ударные инструменты русского народа.— «Известия СПб. общества музыкальных собраний», 1903.
- Привалов Н., Ложки как русский народный музыкальный инструмент.— «Русская музыкальная газета», 1908.
- Прудкевич П., Рішення слід переглянути.— «Молодь України», 4. VIII 1959.
- Радченко Р., Створити оркестр народних інструментів.— «Радянська культура», 23. VIII 1959.
- «Радянська музика», 1936, № 4, стор. 46 (повідомляється про український народний інструментальний ансамбль с. Лютенки Гадяцького району Харківської області); 1936, № 8, стор. 39 (відомості про першу Всеукраїнську олімпіаду самодіяльного мистецтва); 1937, № 1, стор. 48 (повідомляється про конкурс кобзарів до Зразкової капели бандуристів).
- Ревуцький Д., Золоті ключі, випуски I, II, III, К., 1964.
- Рыбников, Песни, часть I, 1861—1867.
- Риман Г., Музыкальный словарь, издан и дополнен Ю. Энгелем, М., 1901—1904.
- «Робітнича газета», 2. VIII 1959 (повідомлення Міністерства культури УРСР про прийняте рішення створити оркестр українських народних інструментів).
- Рогаль-Левицкий В., Техника современного оркестра, М., 1938.
- Рогаль-Левицкий Д. м., Беседы об оркестре, М., 1961.
- Ронін І., Початок біографії.— «Чорноморська комуна» (Одеса), 29. X 1936 (стаття про бандуристку О. Запорожченко; є фото).
- Рябухіна П., З думою про Вітчизну.— «Соціалістична культура», 1960, № 11, стор. 32.
- «Спутник музыканта», М.—Л., 1964.
- Самодіяльний оркестр народних інструментів с. Брустур Івано-Франківської області.— «Культура і життя», 14. I 1965 (фото).
- «Социалистический Донбасс», 17. X 1936 (повідомляється про організацію 1935 р. капели бандуристів у Маріуполі на заводі ім. Ілліча); 14. II 1937 (повідомляється про організацію капели бандуристів при клубі заводу «Азовсталь»; 26. XII 1938 (відомості про ансамбль бандуристів у Горлівці; є фото); 15. II 1939, 12. III 1940, 24. IV 1940 (повідомляється про ансамбль

бандуристів Маріупольського склозаводу), 24. VIII 1939 (повідомляється про капелу бандуристів Будинку культури ім. Артема станції Красний лиман).

«Соціалістична Харківщина», 26. X 1936 (повідомляється про капелу бандуристів станції Полтава-Київська); 18. VI 1939 (відомості про кобзаря Є. Мовчана); 29. I 1940, 30. V 1940, 4. IX 1940, 15. XI 1940 (повідомляється про ансамбль бандуристів с. Наталиного Красноградського району Харківської області); 5. I 1941 (фото ансамблю бандуристів ХТЗ).

Сумцов Н. Ф., Новый вариант думы «Алексей Попович». — «Киевская старина», т. XI, 1885, стор. 182 (повідомляється про бандуристів А. Шута, Г. Гончаренка та інших).

Сумцов Н. Ф., Культурные переживания. — «Киевская старина», т. XXIX, 1889, стор. 640 (повідомляється про глиняні свистки, сопілку, бандуру, цимбали та гуслі).

Таранов Г. П., Музичні інструменти, УРЕ, т. 9, К., 1962, стор. 419.

Тихомиров Г., Инструменты русского народного оркестра, М., 1958.

Тихомиров Д. П., История гуслей, Тарту, 1962.

Трахтенберг Т., Музыкальные инструменты, М., 1931.

Тризно Б., Флейта, М., 1964.

Українка Леся, Лісова пісня, К., 1952.

«Українські народні думи», т. I корпусу, тексти № 1—13 і вступ Катерини Грушевської, ДВУ, 1927 (фото кобзарів А. Шута, О. Вересая, І. Кравченка-Крюковського, Т. Магадина, П. Сіроштана, С. Зозулі, М. Кравченка, Гарасюти, лірника К. Бернадського).

«Українські народні думи та історичні пісні», К., 1955.

«Українські народні пісні», кн. 2, К., 1954.

«Українські народні романси», К., 1961.

Фаминцын А. С., Скоморохи на Руси, СПб., 1889.

Фаминцын А. С., Гусли — русский народный музыкальный инструмент, СПб., 1890.

Фаминцын А., Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, СПб., 1891.

Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т. 1, выпуск 2, М., 1928.

Фонди ІМФЕ АН УРСР: ф. 1—4, од. зб. 294 (відомості про троїсту музику с. Дубиш Чуднівського району Бердичівської округи); ф. 1—К2, од. зб. 11—17, стор. 7; ф. К3, од. зб. 9—13; ф. 6—3, од. зб. 91 (конструкція, фото та обмір ліри, здійснені В. Харківим); ф. 6—4, од. зб. 179, № 17; ф. 8—К3, од. зб. 9, № 13; од. зб. 6; од. зб. 7—8 (фонд М. І. Привалова); ф. 28—3, од. зб. 47, арк. 89; ф. 29—3, од. зб. 93, стор. 20; од. зб. 229, ф. 31—2, од. зб. 31; ф. 46—2, од. зб. 82; од. зб. 88; од. зб. 89; од. зб. 93; од. зб. 96; ф. 46—3, од. зб. 127 (фонди журналу «Музика масам»); ф. 27—4, од. зб. 123 (рецитації кобзарів М. Дубини, О. Сластіона, Г. Гончаренка, С. Пасюги, І. Кучеренка, П. Древченка та лірника С. Говтваня, записані Філаретом Колессою).

Холодовський А., Не стихают струны. — «Культура і життя», 17. X 1965 (про бандуриста М. І. Сочеванова).

Хоткевич Г., Підручник гри на бандурі, частина I (теоретична), ДВУ, 1930; частина II, випуск 1, вправи, 1931; частина II, випуск 2, вправи, ДВУ, 1929.

Хоткевич Г., Музичні інструменти українського народу, ДВУ, 1930.

Чагадаєв, Руководство по организации великорусских оркестров, М., 1925.

Чендей І., Щедрий заспів.— «Культура і життя», 29. IV 1965.

Черниш О. П., Палеолітична стоянка Молодове V, К., 1961.

Чернігівський цех музикантів в XVIII ст.— «Музика», 1923, № 6-7, стор. 39.

«Чорноморська комуна» (Одеса), 8. VI 1936 (повідомляється про колгоспний квартет бандуристів у м. Гайворон); 22. VIII 1936 (повідомляється про капелу бандуристів); 29. X 1936 (фото і відомості про квартет бандуристів м. Гайворон); 16. X 1936 (відомості про капелу бандуристів); 27. XI 1937 (повідомляється про бандуристку з Аджамського району); 30. III 1939 (повідомляється про квартет бандуристів м. Гайворон); 24. XI 1938 (повідомляється про капелу бандуристів; є фото).

Чубинский П., Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной императорским Русским Географическим Обществом, т. V, СПб., 1874.

Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра, Л., 1950.

«Чтения в императорском Обществе истории древности», № 2, 1870.

Шаргородський Ів., Український народний.— «Культура і життя», 16. IX 1965.

Шевальє П., Історія війни козаків проти Польщі (переклад з французького видання 1663 р.), К., 1960.

Шевченко Тарас, Повне зібрання творів у шести томах, т. 2, К., 1963.

Школа для обучения певчих, назвавшихся ко двору.— «Киевская старина», т. VI, 1883, стор. 169.

Штейнпресс Б., Вопросы материальной культуры в музыке, М., 1931.

Штелин Я., Музыка и балет в России XVIII века, Л., 1935.

Шриттер И., Известия византийских историков, объясняющие российскую историю, часть I, СПб., 1770.

Шухевич В., Гуцульщина, Третя частина, Львів, 1902.

Шербаківський Д., Оркестри, хори і капели на Україні за панщини.— «Музика», 1924, № 7—9, стор. 141.

Щоголь М., Кобзар Володимир Перепелюк.— «Народна творчість та етнографія», 1960, № 4, стор. 89.

Щоголь М., Кобзарі Радянської України та їх творчість, К., 1953 (автореферат дисертації).

Юсов А., Лирник Гребень, М., 1961.

Юцевич Є., Безп'ятов Є., Оркестр народних інструментів, К., 1948.

Ямпольский И., Русское скрипичное искусство, М.—Л., 1951.

ЗМІСТ

Вступ	3
-----------------	---

МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

Ударні інструменти	9
Тарілки	11
Бубон	14
Литаври, або тулумбас	17
Барабан	19
«Бугай»	20
Інші ударні інструменти	21
Духові інструменти	23
Ріг	26
Трембіта	27
Труба (лігава)	28
Сопілка	29
Інші види сопілок	39
Кувиці, або свиріль	41
Волинка (коза)	42
Сурма	47
Інші духові язичкові інструменти	47
Баян	51
Струнні інструменти	55
Гуслі	58
Кобза, або бандура	67
Торбан	99
Цимбали	105
Ліра	112
Гудок	125
Скрипка	130
Басоля	144
Контрабас	146

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ, ОРКЕСТРИ
ТА КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ

Народні інструментальні ансамблі	149
Троїста музика	157
Перші спроби організації оркестру українських народних інструментів	166
Оркестр Державного українського народного хору	171
Мельнице-Подільський оркестр українських на- родних інструментів	178
Український оркестр народних інструментів с. Наталине	183
Оркестр народних інструментів Українського радіо та телебачення	185
Однорідні ансамблі українських народних ін- струментів	191
Ансамблі та капели бандуристів	199
Народні духові оркестри	209
Основні принципи організації оркестру українських народних музичних інструментів	220
Бібліографічний показчик	235

Андрей Иванович Гуменюк
УКРАИНСКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ
ИНСТРУМЕНТЫ
(На украинском языке)

*Друкується за постановою Редакційно-видав-
ничої ради Академії наук Української РСР*

Редактори **Є. М. Антоненко,**
Т. Т. Шпирний
Оформлення художника **В. Г. Юрчишина**
Художній редактор **В. П. Кузь**
Технічний редактор **Н. А. Турбанова**
Коректор **В. О. Булкина**

БФ 01160. Зам. № 435. Вид. № 198. Тираж 7000. Па-
пір № 1, глазирова́н. $60 \times 84^{1/16}$. Друк. фіз. арку-
шів 15,25. Умовн. друк. аркушів 14,18. Обліково-
видавн. аркушів 14,82. Підписано до друку 21.X 1967 р.
Ціна 1 крб. 16 коп.

Видавництво «Наукова думка», Київ, Репіна, 3.

Київська фабрика набору Комітету по пресі при Раді
Міністрів УРСР, вул. Довженка, 5.



1005/6-10

1005/6-10