Т. І. Сідлецька

ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ. ІСТОРІЯ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ

ЧАСТИНА І

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Вінницький національний технічний університет

Т. І. Сідлецька

ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ. ІСТОРІЯ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ

ЧАСТИНА І

Навчальний посібник

Вінниця
ВНТУ
2011

УДК [785.1+78.03](477)
ББК 85.315(4УКР)
С34

Рекомендовано до видання Вченою радою Вінницького національного технічного університету Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України (протокол № 3 від 28.10.2010 р.)

Рецензенти:
М. А. Давидов, доктор мистецтвознавства, професор;
О. К. Струкевич, доктор історичних наук, професор;
Т. Б. Буяльська, кандидат філософських наук, професор

Сідлецька, Т. І.
С34 Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України. Ч. І : навч. посібник / Т. І. Сідлецька. – Вінниця : ВНТУ, 2011. – 122 с.

Посібник створений відповідно до програми дисципліни «Практична культурологія». В ньому розглядаються основні питання теорії та історії народно-оркестрового виконавства України. Є глосарій, контрольні запитання, тестові завдання, список використаної та рекомендованої літератури.

Може бути використаний для виконання самостійної роботи, підготовки до заліків та іспитів, для самоосвіти. Посібник стане корисним також викладачам навчальних мистецьких закладів та широкому колу читачів.

УДК [785.1+78.03](477)
ББК 85.315(4УКР)

© Т. І. Сідлецька, 2011

З М І С Т

Передмова 5

1 Предмет та основні поняття народно-оркестрового виконавства 6

1.1 Оркестр народних інструментів як унікальне явище культури 6
1.2 Народний музичний інструментарій 9
1.3 Класифікація музичних інструментів 11
Контрольні запитання 12
Список використаної та рекомендованої літератури 13

2 Групи музичних інструментів 15

2.1 Самозвучні музичні інструменти (ідіофони) 15
2.2 Перетинкові музичні інструменти (мембранофони або мембранні) 19
2.3 Духові музичні інструменти (аерофони) 24
2.4 Струнні музичні інструменти (хордофони) 37
Контрольні запитання 52
Список використаної та рекомендованої літератури 52

3 Культурно-історичні передумови виникнення народно-оркестрового виконавства України 55

3.1 Творча діяльність ансамблів троїстих музúк 55
3.2 Культурне піднесення початку ХХ ст. і його вплив на виникнення народно-оркестрового виконавства в Україні 62
Контрольні запитання 73
Список використаної та рекомендованої літератури 73

4 Творча діяльність професійних та самодіяльних народно-оркестрових колективів у кінці 1920-х – другій половині 1950-х років 75

4.1 Творча діяльність першого професійного оркестру народних інструментів 75
4.2 Український оркестр народних інструментів клубу «Металіст» (м. Харків) 79

4.3 Мельнице-Подільський український оркестр народних інструментів 82
4.4 Оркестр народних інструментів с. Наталине Красноградського району Харківської області 89
4.5 Оркестри народних інструментів Київського обласного управління трудових резервів та Харківської вечірньої музичної школи 90
4.6 Уманський народний оркестр 92
Контрольні запитання 93
Список використаної та рекомендованої літератури 94
Тести 95
Персоналії діячів народно-оркестрового виконавства України 101
Глосарій 110

Присвячую моїм дорогим батькам –
Івану Станіславовичу та Євгенії Юхимівні

ПЕРЕДМОВА

Пропонована праця розрахована на студентів, які вивчають історію української культури, культурологію, історію мистецтва, фольклористику, інструментознавство. Посібник може бути корисним усім, хто цікавиться музичною культурою України. Робота покликана збагатити та поглибити художній досвід студентської молоді, допомогти набути уміння декодувати різноманітні художні знаки і символи, розуміти мову музичного мистецтва. Першочергове завдання, яке поставив перед собою автор – акцентувати увагу студентів на пізнанні найкращих зразків національної музичної культури; формуванні потреби звертатися до музичного мистецтва (зокрема народно-інструментального) як невичерпного джерела нових ідей, нестандартних рішень що в кінцевому підсумку збагатить особистість, формуватиме духовність.

Праця дає можливість читачеві долучитися до духовної скарбниці, створеної людством і нашим народом упродовж усієї історії існування. Від рівня засвоєння цих надбань суттєво залежать розвиток почуттєво-образного сприйняття суспільних явищ та художніх цінностей, світоглядні позиції фахівця, загалом його загальна культура, здатність використовувати ці здобутки у вирішенні актуальних проблем сучасності.

У посібнику викладено основні питання теорії та історії народно-оркестрового виконавства України, охарактеризовано етапи його розвитку. Висвітлено також творчу діяльність аматорських і професійних народно-оркестрових колективів, виявлено особливості становлення та розвитку професійного навчання на народних інструментах в Україні. Порушуються проблеми відродження та удосконалення народного музичного інструментарію.

Навчальний посібник «Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України» спрямовує студентів оберігати та розвивати культурні надбання і українські мистецькі традиції.

Автор бажає читачеві творчих успіхів і справжнього естетичного задоволення на шляху художнього пізнання вітчизняної мистецької спадщини.

1 ПРЕДМЕТ ТА ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА

1.1 Оркестр народних інструментів як унікальне явище культури

Оркестрове виконавство є одним із найефективніших засобів репродукції творів музичного мистецтва. Його розвиток віддзеркалює історію культури людства, процесів формування художнього мислення, форм і засобів музичного виконавства. У наукових та енциклопедичних виданнях поняття «оркестр» (від грецького слова orchestra) трактується як майданчик перед сценою в давньогрецькому театрі. У сучасному розумінні **оркестр – це великий колектив музикантів, які грають на різних інструментах і разом виконують музичний твір, написаний для цього інструментального складу**. **Оркестром також називають сукупність самих музичних інструментів, на яких грають учасники колективу**. Оркестри між собою відрізняються за інструментальним складом (однорідні і мішані) і за призначенням у музичній практиці (військові, естрадні та ін.).

Головною категорією народно-оркестрового виконавства є поняття «оркестр народних інструментів». **Оркестр народних інструментів – колектив виконавців на народних інструментах, які застосовуються в автентичному або реконструйованому вигляді та історично побутують у культурі певного етносу.** Принцип організації оркестру народних інструментів пов’язаний з національними особливостями музичної культури певного народу та рівнем її розвитку.

Народний оркестр, на відміну від симфонічного чи духового, не є інтернаціональним, єдиним і постійним щодо інструментарію, оскільки формується переважно за національними ознаками. У ньому використовуються музичні інструменти, які нація вважає невід’ємною частиною своєї духовної культури, своїми національними музичними інструментами.

Слід наголосити, що основною особливістю, яка відрізняє оркестр від будь-якого інструментального ансамблю, є групи однорідних інструментів, або їх ще називають сім’ями оркестрових інструментів. **Сім’я музичних інструментів – це об’єднання всіх різновидів певного музичного інструмента (враховуючи основного представника).** Вони об’єднані за основним конструктивним принципом, це інструменти однохарактерні за звучанням, але різні за розміром і регістровим розміщенням діапазону. Ін-

струменти, з яких утворюються головні оркестрові групи називаються основними, а ті, які не входять до цих груп, мають назву епізодичних.

На сьогодні в Україні побутують два типи оркестрів народних інструментів – струнно-смичковий і струнно-щипковий. Перший – базується на основі струнно-смичкових музичних інструментів, а другий – на основі струнно-щипкових. Струнно-смичковий оркестр народних інструментів називають українським, а струнно-щипковий – академічним. Як бачимо, дослідники визначають назву оркестру саме за провідною групою колективу (струнно-смичкова або струнно-щипкова), але історія створення і формування саме українського оркестру народних інструментів значно складніша. Дослідження особливостей інструментального складу оркестру показало, що струнно-смичкові інструменти не завжди були провідною групою оркестру. Тому єдине, що можна стверджувати напевне, це те, що **український оркестр народних інструментів,** як і аналогічні оркестри народів світу, **– це колектив виконавців на найбільш характерних для українського народного побуту музичних інструментах.**

Складовими оркестру народних інструментів обох типів є **кваліфіковані виконавці**, **народний музичний інструментарій** і **репертуар**. Обидва різновиди народного оркестру мають великі художньо-виражальні можливості і є мистецьким набанням національної музичної культури.

Інструментальний склад оркестру народних інструментів відповідає принципу ефективного використання всіх музичних інструментів, що побутують в Україні. Кожен із типів народного оркестру є самобутнім інструментально-колористичним ансамблем, у якому народний інструментарій відображає найглибші людські почуття, думки і є фольклорним джерелом, що живить українську оркестрово-виконавську культуру.

Основою **українського оркестру народних інструментів** є група струнно-смичкових інструментів. Її склад повністю співпадає зі складом аналогічної групи в симфонічному оркестрі. Дерев’яні духові, струнно-щипкові (кобзи, бандури), ударні інструменти, цимбали та баяни тут застосовуються епізодично. Вітчизняні вчені визначають головні темброві характеристики українського народного оркестру:

- «наявність чотирьох контрастних груп музичних інструментів;
- збалансованість оркестрових груп та автономність засобів художньої виразності;
- темброві характеристики струнно-смичкової групи та дерев’яних

духових інструментів аналогічні із симфонічним оркестром;

- група кобз може виконувати основну мелодичну функцію або функцію акомпанементу;
- група бандур та цимбали надають звучанню своєрідного колориту;
- баяни розширюють темброві можливості, посилюють загальну звучність оркестру;
- група ударних інструментів доповнює виражальні можливості оркестру» [6, с. 32].

Провідною групою в **академічному оркестрі народних інструментів** є група струнно-щипкових інструментів (домровий секстет). До її складу входять шість різновидів чотириструнної домри (кобзи): перші та другі домри, альти, тенори, баси, контрабаси. Група балалайок складається з п'яти різновидів: прими, секунди, альта, баса, контрабаса і застосовується епізодично, переважно у функції акомпанементу. До групи баянів входить шість інструментів: *piccolo*, перший, другий баян, баритон, бас, контрабас. Вона збагачує технічні можливості оркестру, використовується епізодично. Академічний (струнно-щипковий) оркестр має великі виконавські можливості, багатотемброву палітру, різноманітні можливості варіювання колориту звучання. На думку дослідників, основними тембровими характеристиками струнно-щипкового типу оркестру є:

- «наявність чотирьох основних контрастних груп музичних інструментів, склад яких створює численні варіанти тембрових зіставлень;
- кожна оркестрова група має достатньо виражальних засобів для виконання як окремого епізоду звучання, так і цілої частини музичного твору;
- конструктивні й акустичні дані інструментів дозволяють досягати різноманітних динамічних градацій, не втрачаючи тембрового забарвлення;
- головна домрова (кобзова) група має рівноцінне звучання як при мелодичному, так і при гармонічному викладенні музичного матеріалу;
- група балалайок може виконувати як самостійні художні завдання, так і основну акомпануючу функцію;
- група баянів збагачує тембровий контраст стосовно струнно-щипкових інструментів, збільшує віртуозні можливості, посилює загальну звучність оркестру;
- використання різнорідного арсеналу групи ударних інструментів забезпечує її рівноцінність з іншими оркестровими групами;

• дерев'яні духові інструменти, бандури та цимбали доповнюють темброво-виражальні можливості оркестру» [6, с. 33].

Таким чином, **сучасний оркестр народних інструментів – це раціонально сформований колектив, що характеризується удосконаленим музичним інструментарієм, жанрово-стильовою різноманітністю репертуару, значними художньо-виражальними можливостями і національним колоритом звучання.**

1.2 Народний музичний інструментарій

Історія становлення та розвитку народного музичного інструментарію тісно пов'язана із загальним процесом розвитку української музичної культури, яка формувалася протягом багатьох століть. Поява народного музичного інструментарію сягає своїм корінням у сиву давнину і бере початок у трудовій діяльності народу. Учені довели, що спочатку музичні інструменти мали прикладне значення, вони застосовувалися для організації трудового процесу спільноти. Таким чином виникли ударні інструменти, які вважають найдавнішими. Згодом з'явилися духові інструменти, що служили засобом зв'язку. Третім, якісно новим етапом розвитку народного музичного інструментарію було виникнення струнних інструментів, які задовольняли духовні потреби народу. Створення, розвиток та удосконалення музичного інструментарію відбувалося у процесі економічного, технічного і культурного розвитку людства.

Дослідники музичного інструментарію К. Закс, А. Шеффнер, І. Мацієвський, І. Земцовський вказують на труднощі у визначенні поняття «музичний інструмент», тому що знаряддя для творення музики бачать уже в самому людському тілі, у танці, оплесках долонь, різкому помаху руки в повітрі, губному чи зубному свисті тощо [18, с. 9–10]. Отже, **музичні інструменти – штучно створені знаряддя чи природні предмети, які видають звук (шум) і використовуються з художньою метою**.

У визначенні поняття «народні музичні інструменти» теж існує кілька поглядів. Приміром, В. Откидач вважає, що це інструменти, які виготовляються народними умільцями і використовуються в побуті й музично-художньому виконавстві.

На думку І. Мацієвського, до народних українських належать передусім такі музичні інструменти, які протягом того чи іншого історичного часу є (або були) структурно-функційним чинником народної музичної

традиції українського етносу, однією чи кількох її етнографічних та соціальних груп.

Отже, бачимо, що в процесі розвитку музичної культури сутність поняття «музичні інструменти» постійно змінюється, чим і пояснюється неоднозначність і розмаїтість трактування змісту понять «музичні інструменти» і «народні музичні інструменти». А **українськими можна називати справді ті інструменти, які широко побутують серед нашого етносу.** Ці інструменти з давнини вплелися в культуру і життя українського народу, хоча й мають певні аналоги в музичному інструментарії інших народів світу. Тому безпідставними є сумніви щодо їх української ґенези й оригінального розвитку.

Загальновідомо, що Україна займає одне з найпочесніших місць серед небагатьох країн світу щодо різноманітності народного музичного інструментарію. Але за яким принципом визначають музичні інструменти як народні? У процесі ідентифікації народних музичних інструментів будь-якого народу учені керуються трьома чинниками: часу, простору і суспільним чинником.

Згідно з чинником часу, до народних музичних інструментів відносять ті, які упродовж певного історичного періоду використовувалися даним народом, виготовлялися й удосконалювалися його майстрами, і, найголовніше, набули своєрідного національного репертуару.

За чинником простору інструменти поділяють на загальнонаціональні та регіональні. До загальнонаціональних належать скрипка, бандура, колісна ліра, торбан, сопілка, окарина, бубон, барабан тощо. Регіональними народними інструментами дослідники вважають флояру, дводенцівку, дуду, трембіту, теленку, дримбу, бугая (Гуцульщина); цимбали, флейту Пана (Буковина); трубу (лігаву), сопілку-викрутку, дудку-колянку, ріжки (Полісся) та ін.

При цьому вчені зазначають, що зростання зацікавленості самобутнім музичним інструментарієм у різних регіонах України зумовлює все більшу їх інтеграцію. Наприклад, цимбали, що донедавна були поширені переважно лише в західноукраїнських областях, набувають популярності й у центральних регіонах України. Водночас бандура, яка ще століття тому майже не була відома в Західній Україні, набула значного поширення у Львівській, Івано-Франківській, Тернопільській, Рівненській, Житомирській областях і по праву стала національним інструментом українського народу.

Важливим в ідентифікації народних інструментів є суспільний чинник. Адже кожна верства населення (дворянство, духовенство, міщани, козацька старшина) мала власні традиційні інструменти, що використовувалися й у сфері народної музики. Так, дворянство любило музикувати на столоподібних гуслях і торбані, серед духовенства були поширені гусліпсалтир і столоподібні гуслі. Козацька старшина вважала престижним грати на торбані та виконувати у його супроводі кобзарський репертуар.

1.3 Класифікація музичних інструментів

Упродовж усієї історії музичної культури вчені цікавилися проблемами систематики та класифікації музичного інструментарію. Вони робили спроби за певними ознаками об'єднати інструменти у спільні групи. У різні періоди і в кожного народу ці критерії відрізнялися. Наприклад, у Стародавньому Китаї головною ознакою поділу музичних інструментів на групи був матеріал, з якого виготовляли той чи інший інструмент. Залежно від цього, вони поділялися на вісім класів: кам'яні, металеві, мідні, дерев'яні, шкіряні, гарбузові, земляні (глиняні) і шовкові.

Однією із давніх класифікацій вважається система Боеція (VI ст.), що базувалася на способі видобування звука. Інструменти ділилися на щипкові, ударні й духові.

У середньовічній Європі людські голоси вважалися природними інструментами («гармонічними»), духові – «органічними», струнні та ударні – «ритмічними». Розрізняли: духові дерев'яні та мідні, з ігровими отворами і без них; струнні – з кишковими, жильними та металевими струнами, щипкові і смичкові; «голосні» (переважно духові, призначені для гри на повітрі) і «тихі» (здебільшого струнні, які використовувалися в камерній музиці).

Італійські теоретики Дж. Царліно, Л. Цакконі, Е. Ботрігарі наприкінці XVI – на початку XVII ст. здійснювали класифікацію інструментів за типами темперації: фіксованою (instrumenti stabili, у яких висота тону не залежить від волі виконавця, – це всі клавішні), нефіксованою (mobili, liberi – тромбон, скрипка), частково фіксованою (stabili, ma alterabili, у яких висота тону може коригуватися виконавськими прийомами, – усі духові з ігровими отворами і струнні з ладками), а також відповідно до настроювання звукоряду. Схожа класифікація і в наш час використовується в акустичній музиці.

А. Агаццарі (1607) створив теорію інструментів «фундаментальних», на яких виконували функцію генерал-баса, і «орнаментальних» – мелодичних.

М. Преторіус (кінець XVI – початок XVII ст.) поділяв інструменти лише на дві групи: духові та ударні. Причому до ударних інструментів відносив також струнні… І хоча його поділ інструментів усередині груп базувався на науковому принципі – способі звуковидобування, у конкретному розташуванні інструментів він також не досяг чіткості. До того ж, М. Преторіус часто розділяв інструменти на фундаментальні й розважальні. Певною мірою його наслідував і композитор М. Римський-Корсаков, який класифікував інструменти на співучі, ударні й ті, що дзвенять.

У середині XIX ст. Ф. Геварт і Г. Берліоз створили систему поділу інструментів на струнні, духові й ударні. Однак дослідники зазначають, що принцип поділу інструментів на групи в цій системі не дуже логічний, тому що струнні та духові об'єднані за джерелом звука, а ударні – за способом звуковидобування [18, с. 17].

Сучасна класифікація музичних інструментів на початку XX ст. була сформульована В. Майоном. Він розділив усі музичні інструменти на чотири групи за єдиним критерієм – залежно від джерела звука: самозвучні (у яких джерелом звука є природна пружність тіла), перетинкові (джерело звука – натягнута мембрана, перетинка), струнні (звук утворюється вібруючою струною), духові (звучить стискуване повітря). Проте В. Майон не визначив єдиного наукового критерію для поділу музичних інструментів усередині груп. Це зробили Е. Горнбостель і К. Закс, розділивши інструменти кожної групи на підгрупи залежно від способу звуковидобування. Вони створили багаторозрядну систему індексації музичних інструментів, що стала міжнародною мовою інструментознавців.

Контрольні запитання

1. Розкрийте сутність поняття «оркестр народних інструментів».
2. Чим відрізняються між собою струнно-смичковий та струнно-щипковий типи народних оркестрів?
3. Назвіть складові оркестру народних інструментів.
4. Визначте загальні темброві характеристики українського та академічного оркестрів народних інструментів.
5. Поясніть сутність поняття «музичний інструмент».
6. Охарактеризуйте різні класифікації музичних інструментів.

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Барсова И. Книга об оркестре / Инна Барсова – [2-е изд]. – М. : Музыка, 1978. – 208 с.
2. Вертков К. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. – [2-е доп]. – М. : Музыка, 1975. – 396 с.
3. Воеводин В. Пособие для руководителя студенческого оркестра народных инструментов / Воеводин В. – К. : Гос. метод. центр учеб. заведений к-ры и ис-в, 2003. – 143 с.
4. Гуцал В. Грає оркестр українських народних музичних інструментів / Віктор Гуцал. – К. : Мистецтво, 1978. – 168 с.
5. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): підруч. [для вищ. та серед. муз. навч. закл.] / М. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 420 с.
6. Дейнега В. До проблеми українського народно-оркестрового виконавства / Дейнега В. // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України: тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (2 грудня 2005 р.). – К. : НМАУ, 2005. – С. 27–35.
7. Іваницький А. Українська народна музична творчість: навч. посіб. / Іваницький А. / під ред. М. Поплавського / М-во культури і мистецтв України; КНУКіМ. – [2-е вид., допрацьоване]. – К. : Музична Україна, 1999. – 222 с.
8. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів / Іванов П. – К. : Музична Україна, 1981. – 110 с.
9. Ільченко О. Деякі проблеми формування українського оркестру народних інструментів як художньо-виконавського колективу / Ільченко О. // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (24 – 31 березня 1995 р.) / упор. і ред. М. Давидов. – К. : Український центр культурних досліджень, 1995. – С. 31–34.
10. // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: матеріали Всеукраїнської науково-
11. Ільченко О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності: монографія / Ільченко О. / Відп. ред. А. Лащенко. – К. : КДІК, 1994. – 116 с.
12. Имханицкий М. У истоков русской народной оркестровой культуры: монография / Имханицкий М. – М. : Музыка, 1987. – 190 с.
13. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів / Ко-

маренко В. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ. УРСР, 1960. – 82 с.

14. Мациевский И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования / Мациевский И. // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. – С. 143–170.

15. Мациевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / Мациевский И. // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов: в 2. ч. – Ч. 1. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 6–38.

16. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

17. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре / Рогаль-Левицкий Д. – М., 1961. – 288 с.

18. Стайнар Ю. Несколько слов об изучении народных инструментов и инструментальной музыки / Стайнар Ю. // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов: в 2. ч. – Ч. 1. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 132–136.

19. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Черкаський Л. – К. : Техніка, 2003. – 264 с. – (Народні джерела).

20. Штокман Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (Handbuch) / Штокман Э. // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов: в 2. ч. – Ч. 1. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 39–55.

21. Юцевич Є. Оркестр народних інструментів / Юцевич Є., Безп’ятов Є. – К. : Мистецтво, 1948. – 114 с.

2 ГРУПИ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

2.1 Самозвучні музичні інструменти (ідіофони)

Самозвучні (ідіофони) – це музичні інструменти, джерелом звука яких є сам корпус або його частина. Ці інструменти виготовляються з однорідного звучного матеріалу – дерева, каменю, металу тощо.

Самозвучні є найдавнішими і найпростішими музичними інструментами. Їх попередниками були кам'яні, кістяні, дерев'яні знаряддя епохи палеоліту – давнього кам'яного віку (80 тис. – 13 тис. років тому), які слугували людям для подачі сигналів одночасного об'єднання зусиль під час різних трудових процесів.

На початку XX ст. в с. Мезин Чернігівської області археологи відкрили стародавнє поселення пізньопалеолітичної культури, що існувала 20 тис. років тому. Окрім великої кількості речей побутового вжитку у поселенні виявили комплекс предметів музичного призначення стаціонарного типу (лопатка, стегно, таз, дві щелепи і фрагмент черепа мамонта), а також рухомий звуковий інструментарій (колотушка, молоток і «шумовий браслет»).

На думку дослідників, стегно мамонта використовувалося в горизонтальному положенні подібно до сучасного ксилофона, а череп – як барабан. За колотушку правив бивень мамонта і молоток із рога північного оленя [30, с. 19].

Особливу цінність серед знайдених музичних інструментів являє набірний браслет, який складається з ізольованих одна від одної пластин, вирізаних із бивня мамонта. Браслет покритий меандровим і зигзагоподібним візерунком, виконаним у гравірувальній техніці. Цей «шумовий браслет» був також своєрідним інструментом типу кастаньєт і застосовувався у танцювальному мистецтві [2].

Учені припускають, що на цих звукових знаряддях «грали» одночасно шість-сім осіб, і їхня «музика» була частиною певних церемоній, ритуалів, мала певний мисливсько-магічний зміст.

Згідно з сучасною класифікацією музичних інструментів мезинські «музичні кості» визначають як самозвучні.

До давніх самозвучних належить багато речей побутового вжитку, серед них підкова, рубель, звичайна дошка, металева рейка чи пластина, дзвінок тощо.

У житті людей самозвучні інструменти виконували різноманітні функції. Вони були сигнальними знаряддями. Ударом у дошку, рейку, дзвін повідомляли про повінь, пожежу або інше стихійне лихо, збирали людей для оголошення певних указів, різних повідомлень. У військовому побуті ці речі використовувалися для зв'язку та подачі сигналів.

За допомогою різноманітних калатал, дзвіночків, прив'язаних до шиї домашньої худоби можна було знайти її, коли вона загубиться під час випасу.

Об'єктом культових обрядів були й залишаються великі дзвони, а невеликі дзвіночки, калатала, деркачі, бубончики, тріскачки використовувались як обереги. Люди вірили в магічну силу створюваних грою на цих інструментах шумових ефектів, здатних наблизити прихід весни, залякати нечисту силу, врятувати від наврочення худобу, а свою оселю чи все село – від недуги.

Низка самозвучних інструментів використовувалася для супроводу танців: різні брязкальця, рубель і качалка, пічна затула, ложки та ін.

Ідіофони є тими музичними інструментами, які слугують яскравим свідченням того, що музика виникла в процесі трудової діяльності, а музичні інструменти – з речей побутового вжитку.

Сьогодні в Україні деякі з ідіофонів знайшли своє застосування в музичному побуті, найчастіше – у фольклорних народно-інструментальних ансамблях. Деякі з них, будучи модернізованими, епізодично використовуються в аматорських і професійних ансамблях та оркестрах народних інструментів.

Залежно від способу звуковидобування ідіофони поділяються на ударні, щипкові і фрикційні.

Ударні ідіофони – це самозвучні інструменти, звук у яких видобувається ударом предмета об предмет, окремої деталі об корпус або при струшуванні чи обертанні звучного знаряддя. До них належать тарілки, било, підкова, трикутник, деркач, дзвони, калатало, торохкало, брязкальця, бубончик, деркач, рубель з качалкою.

До щипкових ідіофонів належать ті, звук у яких видобувається щипком частини інструмента. До них відносять дримбу (варган) одно- і двоязичкову.

Фрикційні ідіофони (від лат. frictio – тертя) **визначаються як такі, звук у яких видобувається тертям всього корпуса або його частини.** До них належить кукурудзяна скрипка.



Тарілки

Тарілки – ударний музичний інструмент, який здавна побутував у Єгипті, Китаї, Японії, Бірмі. Дослідники, посилаючись на фрески Софійського собору в Києві, стверджують, що тарілки як музичний інструмент відомі в Україні з XI ст., вони використовувалися в інструментальних ансамблях. Учені вважають, що цей інструмент потрапив в Україну в середні віки під час воєн із Туреччиною. Тарілки застосовувалися в полковій музиці Війська Запорізького. Із XVIII ст. цей інструмент входив до складу рогових, духових і симфонічних оркестрів.

Тарілки – це два металевих диски, кожен з яких посередині має чашоподібну опуклість з отвором для ремінців, за які музикант тримає ці інструменти. Тарілки мають різні розміри, вони бувають малі, середні і великі, діаметри яких відповідно 250 – 350, 375 – 450 і 475 – 600 мм. За товщиною вони поділяються на тонкі, середні й товсті.

У світі найбільшу популярність мають так звані турецькі тарілки, таємницю виготовлення яких за час уже понад 350 років усе ще не розкрито.

Граючи на тарілках, використовують різні прийоми, серед яких найбільш поширені швидкий, ковзний та навскісний удари тарілок одна об одну. Музиканти, які грають на тарілках, створюють на своїх інструментах тонкі динамічні відтінки: у них дзвін тарілок може бути прозорим, ніжним на *pianissimo* та яскравим, емоційним на *fortissimo*. Застосовують закритий удар, коли після удару музикант відразу приглушує звук тарілок, притискаючи їх до грудей, і відкритий, коли дають можливість відзвучати тарілкам, піднімаючи їх угору чи розводячи в сторони. Використання такого прийому в оркестрі допомагає підкреслити найбільш кульмінаційні моменти у творі.

У народному музикуванні тарілки невеликих розмірів використовуються разом із бубном чи барабаном. У першому випадку невеличкі тарілочки діаметру 30 – 60 мм попарно вмонтовуються в обичайку бубна по всьому її периметру, і вони веселим передзвоном супроводжують кожен удар по шкіряній мембрані колотушкою або рукою. Такі бубни з тарілочками широко використовуються, зокрема, у ансамблях троїстих музи́к.

У другому випадку одна тарілка кріпиться до обичайки барабана, а

вдаряє музикант по ній вільною тарілкою, яку тримає в лівій руці. У правій руці виконавець тримає колотушку, якою б'є по шкіряній мембрані. Такий барабан із тарілкою застосовується також у невеликих духових оркестрах.



Дримба

Дримба (варган) є давнім язичково-щипковим інструментом Карпатського регіону. Цей інструмент відомий під різними назвами у багатьох народів світу. Найпоширеніша його назва – варган (від грецького oryavov – органон, тобто інструмент). За іншою версією, варган походить від старослов'янського слова «варги» – уста [30, с. 48].

Детальний опис дримби подає сучасний дослідник народного музичного інструментарію Л. Черкаський. Дримба – це невеличка металева підківка, кінці якої витягнуті паралельно один одному. Посередині підківки зафіксовано сталевий язичок із загнутим кінчиком. Загальна довжина одноязичкової дримби 30 – 80 мм, ширина – 30 мм. Такі дримби виготовляють із залізного, мідного або бронзового прута. Музикант лівою рукою вставляє дримбу в рот, притискаючи до зубів, а правою вдаряє по кінчику язичка, вибиваючи певний ритм. Резонатором є ротова порожнина, і від артикуляції змінюється висота звука. Таким чином, окрім одного основного тону, на який «настроєно» дримбу, утворюються ще декілька обертонів, які розширюють діапазон дримби в межах кварти-сексти [30, с. 48 – 49]. Це робить можливою гру на дримбі нескладних наспівів, награвань і навіть ритмічних танців.

Відома також двоязичкова дримба, що побутує на Гуцульщині. Вона дещо більша розміром порівняно з одноязичковою: довжина 70 – 100 мм, ширина 40 мм. Наявність двох язичків дає можливість збільшити звукоряд інструмента. У Державному музеї театрального, музичного і кіномистецтва України зберігається такий зразок дримби, який імовірно належав до колекції М. Лисенка [30, с. 48 – 49].

Періодично дримба використовується у професійному народно-інструментальному виконавстві. Так, у Національному академічному оркестрі народних інструментів України є ансамбль дримбарів, який виступає на концертах колективу.

2.2 Перетинкові музичні інструменти (мембранофони або мембранні)

Перетинкові – це музичні інструменти, джерелом звука яких є натягнута перетинка (мембрана): шкіра, міхур, синтетична плівка тощо. Назва «мембрана» походить від латинського membrane (шкірка, перетинка).

Мембранофони з'явилися після ідіофонів. Мембранні інструменти у вигляді найпримітивніших тамбуринів були найпершими рукотворними інструментами. Люди вірили в могутню силу цих інструментів, боготворили їх. Вони знайшли своє застосування у танцях, культових обрядах, військовому побуті (передача сигналів, організація війська у походах).

За способом звуковидобування мембранофони поділяються на ударні, фрикційні і мирлитони.

В **ударних мембранофонах звук видобувається ударом колотушки, прутика, кулака, руки, долоні.** До них належать литаври, барабани, бубни та ін.

У **фрикційних мембранофонах звуковидобування відбувається за допомогою тертя.** До них належить бугай.

Окрему підгрупу перетинкових становлять **мирлитони**, **або «наспівні барабани» – інструменти, у яких перетинка приводиться в дію людським голосом – наспівом або мовою.** Дослідники зазначають, що «мирлитони не утворюють «власних» звуків і не змінюють їх висоти, а лише підсилюють людський голос, трансформують його, надаючи нового, характерного забарвлення за допомогою коливань перетинки, якою може бути притулений до гребінця цигарковий папір чи інша тонка вібруюча плівка» [30, с. 53].

У пропонованому посібнику усі мембранофони не можемо детально розглянути, а дамо характеристику лише бубну, барабану, литаврам, бугаю.

Арабський учений Аль-Масуді згадує про барабани, литаври, тарілки, дзвіночки, які використовувалися у побуті слов'ян. М. Привалов батьківщиною усіх ударних інструментів вважає Схід, звідти, на думку автора, вони потрапили до Африки, а згодом – до Європи.

В Україні перетинкові інструменти з'явилися в період Київської Русі. На них грали скоморохи, викликаючи гнів церкви, ці інструменти були військовими сигнальними.



Бубон

Бубон вважають одним із найдавніших ударних музичних інструментів. Слово «бубон» відоме багатьом слов'янським народам як узагальнена назва перетинкового інструмента, бубен у росіян, вевеп – у поляків, вівеп – у чехів, вівоп – у сербів, вевп – у хорватів. Його виникнення відносять до того часу, коли людина мисливством добувала собі їжу. Учені зазначають, що натягнута на дуплисте дерево суха шкіра поступово ставала прототипом мембранних ударних інструментів.

Перші відомості про використання бубна на території України знаходимо у XI ст. в літописі «Повість временних літ». Тут читаємо: «Возьмите сопели, бубны и гусли и ударяйте…» [16, с. 193]. Бубон також використовувався як скомороший інструмент. Він з'явився значно раніше, ніж барабан і литаври, тому у часи Київської Русі був і військовим інструментом; побутували великі бубни, які називалися набатом, і невеликі бубни – бряцала. Бубон був військовим інструментом полкової музики Війська Запорізького. Поруч із цим він використовувався при урочистостях, на похоронах, за допомогою бубна виголошували вироки суду, сповіщали про втечу злочинців. Бубон був незамінним інструментом на весіллі. Усе це свідчить про велику популярність бубна серед українського народу.

Л. Черкаський так описує будову цього інструмента: «Бубон має вузьку дерев'яну, зігнуту у вигляді обруча, обичайку, одна сторона якої обтягнута шкіряною перетинкою (мембраною). Діаметр бубна 400 – 500 мм, ширина обичайки 60 – 80 мм. Мембрана кріпиться до обичайки за допомогою гвинтів і гайок (баранчиків). По всьому периметру обичайки роблять 6 – 8 отворів, у які вмонтовують на дротяних розтяжках (тонких стрижнях) бубончики, парні тарілочки або дзвіночки. Бувають бубни й без цих брязкалець» [30, с. 65].

Граючи на бубні, музикант лівою рукою тримає інструмент, а правою за допомогою невеликої дерев'яної колотушки б'є по мембрані. Нерідко бубнярі не використовують колотушку і б'ють по шкірі кулаком або долонею, іноді пальцями. Висота звука змінюється залежно від того, по якій частині мембрани ударяє бубняр (у центрі чи біля обичайки).



Барабан

Барабан – різновид ударних мембранних інструментів. Учені вважають, що слово «барабан» має тюркське походження. Він відомий у всьому світі під назвою тамбур, тамбурин – від італ. tamburo (тамбуро).

Звуковидобування на барабані відбувається ударом дерев'яної колотушки з м'яким наконечником (шкіряним, повстяним) по мембрані. Існують однобічні барабани (коли лише одна основа циліндричного корпуса обтягнута шкірою) і двобічні. Барабан є темброво-ритмічним інструментом, він не настроюється.

Здавна барабан застосовується як сигнальний, військовий, обрядовий інструмент, а також інструмент для супроводу маршової чи танцювальної музики. У професійній музиці використовуються великий і малий барабани. Прототипом великого вважають турецький барабан, який на своїй батьківщині використовувався насамперед як військовий інструмент.

Великий барабан має діаметр обичайки 700 мм, ширину – 350 мм. У процесі гри на великому барабані його мембрани перебувають у вертикальному положенні. Під час гри в поході барабанщик тримає інструмент на ременях, в інших випадках барабан ставлять на підставку. Великий барабан має глухий, похмурий звук при слабкому ударі і могутній, грізний – при сильному. Також інструмент має спеціальне пристосування – демпфер (глушник), завдяки якому звук інструмента стає коротшим, тихішим, м'якшим [30, с. 59 – 60].

Малий барабан часто називають ще військовим. Л. Черкаський подає наступний опис цього інструмента: «Його діаметр 360 мм, ширина металевої обичайки 200 мм. На відміну від великого барабана, у малому під час гри мембрани перебувають у горизонтальному положенні. Під мембраною малого барабана для тембральних ефектів розміщено чотири – десять і більше струн або м'які спіральні пружини. Спеціальним важелем ці струни (чи пружини) можуть відводитися від мембрани. Грають на малому барабані двома дерев'яними паличками, що мають невеликі потовщення на кінцях. На малому барабані добре звучать як поодинокі удари, так і ефектне тремоло (часті удари обома паличками), плавно переходячи по всьому діапазону від ледве чутного звука до голосного» [30, с. 60].

Варто зазначити, що саме для української народної музики характерне використання барабана з тарілкою. Він широко застосовується в ансамблях троїстих музик та оркестрах народних інструментів. Барабан із тарілкою рівномірно поширений по всій Україні, але в різних регіонах цей інструмент має різні назви: на Поділлі – бухало, у центральній і східній Україні – барабан, на Гуцульщині – бубон, бубонь, бубень, на Бойківщині – бубон.



Литаври

Литаври (тулумбас) – ударний мембранний інструмент. Деякі учені вважають, що слово «литаври» походить від грецького «політавреа» і означає багато барабанів. Друга назва цього інструмента має турецьке походження – тулумбас, козаки литаври називали словом «котли».

Батьківщиною литавр вважають Далекий Схід, а до Європи литаври потрапили у XV ст. як військовий музичний інструмент.

Литаври широко побутували в Запорізькій Січі. Вони використовувалися як військовий інструмент (для передачі сигналів, наказів), як ударний музичний інструмент у полковій музиці Війська Запорізького, входили до клейнодів Запорізької Січі. Литаври були різних розмірів, у найбільші з цих інструментів били одночасно вісім чоловік. Їх називали набатом і зберігали в Запорізькій Січі. У XVIII ст. литаври увійшли до складу симфонічних оркестрів поміщиків і дворян, зокрема вони входили до складу оркестрів Розумовських, Юсупова, Панчулідзева та ін.

Із другої половини XX ст. литаври входять до складу всіх професійних народно-інструментальних ансамблів, до аматорських та професійних оркестрів народних інструментів.

Литаври мають котлоподібний корпус із міді, латуні чи алюмінію, обтягнутий зверху телячою шкірою. Це ударний мембранний інструмент, що настроюється. Висота звука литавр залежить від сили натягу шкіряної мембрани: чим більше натягнута мембрана, тим звук вищий, і навпаки [30, с. 57].

В оркестрах застосовують дві – п’ять і більше литавр, найчастіше –

комплект із трьох литавр: великих, середніх і малих. На литаврах можна видобути хроматичний звукоряд. Ноти для цього інструмента пишуться в басовому ключі.

Звуковидобування у литавр відбувається ударом по мембрані дерев'яною колотушкою, на кінці якої закріплена шкіряна, пробкова, губчаста чи повстяна кулька. Литаври мають великий діапазон сили звука: від ледь вловимого до розкотистого (*pp – fff*). Чим нижчий звук, тим він тяжчий, більш тривалий; чим вищий звук, тим він коротший, легший.



Бугай

Бугай є шнуро-фрикційним музичним інструментом (від італ. frictio – тертя), звуковидобування у нього відбувається тертям пальців по закріпленому в центрі мембрани пучку кінського волосся.

Достеменно невідомо, коли з'явився бугай. Є свідчення, що у XIX ст. бугай як обрядовий інструмент епізодично використовувався в музичному побуті чехів, поляків, молдован, румунів. В Україні він побутував на Гуцульщині, Закарпатті, Тернопільщині, Рівненщині як акомпануючий ансамблевий інструмент. Його називали «цеберко», «бербениха», «бербенятко».

Варто відзначити, що і сьогодні бугай подекуди трапляється на Тернопільщині, Рівненщині та в інших регіонах. Поширенню цього інструмента в Україні сприяє те, що він входить до складу невеликих інструментальних ансамблів професійних колективів, таких як Національний академічний оркестр народних інструментів України, Національна заслужена капела бандуристів України та ін.

Л. Черкаський так описує будову бугая: «Корпусом інструмента є конусоподібна, бокалоподібна або циліндрична діжечка, набрана з вузеньких смерекових клепок (планок), які скріплені між собою дерев'яними (ясеневими) чи металевими обручами. Нижній отвір діжечки може бути закритий смерековим дном, а може бути й просто відкритим. Верхній отвір обтягнуто шкіряною мембраною, що кріпиться обручем. До середини мембрани кріплять пучок волосся з конячого хвоста… Розміри діжечок різноманітні. Невеличкий бугай має висоту корпуса 350 – 400 мм, діаметр мембрани 180 – 200 мм. Висота великих інструментів становить 700 – 900 мм, діаметр

250 мм і більше. Під час гри великий інструмент ставлять на підлогу, граючи ж на малому, один із виконавців його тримає, а інший грає» [30, с. 67 – 68].

Грають на бугаї, смикаючи з проковзуванням за пучок волосся зволоженими у квасі (пиві) руками. Висота звука змінюється залежно від того, у якому місці пучка зупиняється рука. У процесі гри видобуваються найбільш стійкі звуки акорду, хоча в сільських ансамблях часто грають і на одній ноті, утримуючи певний темпоритм і надаючи грі ансамблю народного колориту, елементу гумору [30, с. 68].

2.3 Духові музичні інструменти (аерофони)

Духові музичні інструменти (аерофони) як і ударні, також мають дуже давню історію. Про давність їх побутування свідчать археологічні знахідки епохи палеоліту. Так, у 1950-х рр. біля с. Молодове Кельменецького району на Буковині були знайдені три кроманьйонські флейти, виготовлені з рога і гомілкової кістки північного оленя.

Спочатку духові інструменти мали для людини прикладне значення – слугували засобом для передачі сигналів у пастухів, мисливців, у війську. До найперших духових інструментів учені відносять роги, порожнисті кістки тварин, раковини молюсків, трубки з очерету. Вони стали основою, на якій створено всі різновиди сучасних духових інструментів.

Перетворення звукових знарядь у музичні інструменти відбулося в епоху неоліту, 3 – 5 тис. років до н. е., воно пов’язане зі становленням мислення первісної людини, упорядкуванням ритмічного відчуття, осмисленням висотного співвідношення звуків. Важливою причиною для виготовлення музичних інструментів стало усвідомлення залежності висоти звука від довжини трубки звукового знаряддя. Цю залежність коротко формулюють таким чином: чим довша трубка, тим нижчий звук. Учені зазначають, що на цій основі з’явилася флейта Пана (багатоствольна флейта).

Згодом людина усвідомила, що висота звука залежить не стільки від довжини трубки звукового знаряддя, скільки від висоти повітряного стовпа, який у ній знаходиться. Людина навчилася змінювати висоту повітряного стовпа, зробивши кілька бокових отворів у стволі і закриваючи або відкриваючи пальцями відповідні отвори. Так з’явився принцип ігрових отворів, який пізніше став конструктивною основою духового музичного інструментарію. Отвори з’явилися поступово, спочатку в нижній частині ствола, потім наблизилися до його середини. Дослідники відзначають, що

спочатку це були флейти на три, чотири, п’ять отворів.

Відбувалося й удосконалення механізму звуковидобування. Спочатку це було загострення верхнього кінця трубки, який прорізав струмінь повітря, утворюючи звук. Згодом створили свистковий пристрій. Якщо у відкритій флейті потрібно було з певним зусиллям губ і значним тренуванням направляти повітря на край ствола, то наявність свистка зробила цей процес значно простішим. Такий принцип звуковидобування і зміни висоти звука зберігся і до нашого часу в усіх різновидах поздовжньої флейти.

В епоху неоліту з’являється ще один принцип видобування звука, який базується на вібрації губ у спеціальному звуковому пристосуванні – мундштуку.

Дослідники-музикознавці поділяють духові інструменти за способом звуковидобування на три підгрупи: флейтові (лабіальні), язичкові (лінгвальні) та амбушюрні (мундштукові).

Флейтові поділяють на поздовжні і поперечні залежно від того, як тримають інструмент під час гри; за формою інструмента – на судинні, або окариноподібні. До поперечних належить поперечна флейта, усі інші флейтові є поздовжніми. До окариноподібних належать дерев’яні духові, в яких повітря вдувається через свистковий пристрій. До них належать окарини, свистунці (свистульки), що мають форму тварин, пташок тощо.

Флейтові інструменти також поділяються на відкриті (трубка без свистка) і свисткові, які мають свистковий пристрій. До відкритих інструментів належать фрілка, флояра, теленка, зубівка, коса дудка (скосівка), флейта Пана, а до свисткових – сопілка, дводенцівка, ребро.

У **язичкових звук утворюється від коливання язичка або тростини, яка буває одинарною чи подвійною**. Виконавець бере язичок губами і вдуває повітря, коливаючись від струменя повітря, язичок то відкриває, то закриває отвір. Ці періодичні коливання передаються тому стовпу повітря, який завжди є у трубці, і примушують його звучати. До язичкових інструментів належать волинка, дримба, сурма, ріжок, баян.

В **амбушюрних інструментах звук утворюється вібрацією губів за допомогою спеціального мундштука, який нерідко виготовляється з того ж матеріалу, що й інструмент**. Групу амбушюрних інструментів складають трембіта, козацька труба, ріг, лігава (труба).

За часом виникнення флейтові духові інструменти є найдавнішими. Тисячолітню давність мають судинні або окариноподібні, що побутували в

Україні як дитячі іграшки. Ще в могилі XIV ст., що розкопали біля м. Царева (територія колишньої Сарайської Орди), було знайдено подібні інструменти у вигляді пташок. М. Привалов описав три глиняних свистуни роботи майстрів Полтавської губернії; ці інструменти виготовлені у вигляді фігурок барині, баранчика і півника.



Окарина

Окарина є різновидністю свистунів. Цей інструмент відомий у багатьох народів світу. У перекладі з італійської слово «окарина» означає гусенятко. Учені висловлюють припущення, що колись давно італійці помітили деяку подібність цього керамічного виробу неправильної форми з гусеням, а можливо, за тембром звука цього інструмента італійці почули щось схоже до писку гусеняти.

У XIX ст. окарина набула поширення у Західній Європі, її можна було придбати в будь-якому музичному магазині разом із інструкцією щодо гри на ній. У Москві до 1918 р. функціонувала порцелянова фабрика, на якій виготовляли окарини з ажурними прикрасами у вигляді рослинного орнаменту. Окарини цієї фабрики є і в Україні.

Слід відмітити, що П. Іванов ототожнює зозульку і окарину, а Б. Яремко розрізняє ці два інструменти. Він зазначає, що перший інструмент має форму зозулі, від чого і походить його назва. Зозулька має два-чотири ігрових отвори і свистковий пристрій, який знаходиться у хвостовій частині. Окарина ж має яйцеподібну форму, сім-десять отворів і свистковий пристрій, розташований у поперечному відводі.

Із другої половини XX ст. окарини та зозульки, окрім музичного побуту, почали також використовуватися у професійному народно-інструментальному виконавстві. Так, у концертній програмі Національного академічного оркестру народних інструментів України є цікаві музичні картинки у виконанні ансамблю зозульок, зокрема твори В. Гуцала, А. Іваниша, Д. Демінчука.

Наступний інструмент, який справді займає важливе місце серед флейтових – це **сопілка**. Вона здавна побутувала у багатьох народів світу. Назва «сопілка» походить від давньослов'янського слова «сопати», «сопіти» (шипіти); звідси «сиплий» – «сопілка», «сиповка». Сопілка та її різ-

новиди відомі й за часів Київської Русі з назвами «сопель», «сопелка», «свирель», «дудка» та ін. У церковних літописах, починаючи з XI ст., ці назви часто фігурують як «диявольські» скоморошні атрибути [30, с. 207]. Водночас «сопели» поряд із «трубами» і «сурнами» з давніх-давен були в переліку інструментів руського війська.



Сопілка

Всупереч різним офіційним заборонам грати на сопілці, вона залишалась у всі часи улюбленим народним інструментом. На сопілці чудово грали студенти Києво-Могилянської академії, на ній музикували видатні діячі української культури. Існують відомості, що Г. Сковорода ще в домі батька опанував сопілку і свиріль. Він виходив на світанку в гай із сопілкою і зустрічав схід сонця. За деякими свідченнями, він так удосконалив власну сопілку, що міг відтворювати на ній пташиний спів [30, с. 208].

Сопілка та її різновиди побутують у багатьох регіонах України, але мають різні назви, власну технологію виготовлення і певні конструктивні відмінності. На Гуцульщині сопілка називається денцівкою, бо має свисток у вигляді денця, у лемків – сопівкою, на Поділлі та Поліссі – дудкою [30, с. 208]. Традиційна денцівка на п’ять-шість отворів була й залишається найулюбленішим інструментом гуцулів. Це інструмент буднів і свят, на ньому грають «для себе» і для слухачів. На сопілці просто й ефектно виконують різні мелізми: форшлаги, трелі, морденти та ін.

Сопілка є сольним і водночас ансамблевим інструментом, що органічно поєднується зі скрипкою, цимбалами та іншими народними інструментами. Тому вона вважається одним із провідних інструментів ансамблів троїстих музик, входить до складу оркестрів народних інструментів.

У народно-інструментальній музиці України вона посіла чільне місце, тому сопілку справедливо можна вважати національним інструментом українського народу.

Різновидом відкритої поздовжньої флейти є **флояра (тенорова флейта)**. Учені вважають, що описана на території України арабським письменником і мандрівником Ібн-Дастою в X ст. флейта, завдовжки у два лікті, була саме флоярою [28, с. 31].

Назви музичних інструментів, подібні до слова «флояра», знаходимо в рукописному словнику кінця XVI ст., упорядкованому С. Соловйовим. У цьому словнику в одному ряду перераховуються «сопль, сопель, пищалка, флетня, фуяра, дуда, сурма» та ін.



Флояра

Флояра не має свистового пристрою, її довжина сягає 600 – 800 мм. Звук флояри густий, насичений, благородний.

Кувиці, **флейта Пана**, **ребро** є одним із старовинних інструментів, що побутує у багатьох народів світу. Ці інструменти є різновидами багатоствольної флейти. Вони виникли внаслідок поєднання в одному інструменті кількох одноствольних відкритих флейт.

Спочатку трубки в багатоствольних флейтах не лише являли собою набір звуків, потрібних для виконання певної музики, а й вистроювалися в порядку, необхідному для відтворення конкретної мелодії. При повторенні звука повторювалася відповідна трубка, тобто на кожну мелодію виготовлялася окрема багатоствольна флейта. Такі флейти деякі племена використовували ще у XVIII ст.

В Україні багатоствольна флейта з'явилася в період Київської Русі під назвами «кувички», «кувікли», «кугікли», «цівниця», «свиріль». У церковних книгах і різних азбуковниках ці назви трапляються аж до XII ст., а в деяких із них є натяк, що ті багатоствольні флейти мали по три цівки (трубки). У словнику П. Беринди (1627) «цевниця» тлумачиться як «свистелка», «флетня», «шаламан». Точного ж визначення цього інструмента у словнику немає. Французький дослідник М. Гатрі у своїй праці «Dissertation sur les antiquites de Rusie» («Дисертація про російські старожитності») (1795) згадує, що, подорожуючи, бачив в Україні свірєлку і далі описує її як флейту Пана із семи цівок.



Кувиці

Найбільшого поширення серед українського народу набули два види багатоствольної відкритої флейти: кувиці як ансамблевий інструмент і

флейта Пана як сольний інструмент.

Кувиці є одним із найдавніших і найпростіших різновидів багатоствольної флейти. Цей інструмент має дві-п'ять трубок. Кувиці використовувалися в музичному побуті українського народу як обрядовий інструмент, на них грали дівчата і молоді жінки, які ще не мали дітей.

У другій половині XX ст. на Чернігівщині та Київщині було створено ансамблі кувиць.

Флейта Пана або **свиріль** складається із дерев'яних (часто бамбукових) трубок, яких налічується від дванадцяти до двадцяти.



Флейта Пана

В античній легенді йдеться про те, як бог Пан, що був богом полів і лісів, захисником пастухів, змагався у грі на музичних інструментах з Аполлоном і програв останньому не лише тому, що той був покровителем муз, а й тому, що Аполлон грав, як вважалося, на більш досконалому музичному інструменті – давньогрецькій лірі (кіфарі). З того часу багатоствольна флейта отримала назву – флейта Пана. Різновидів цієї легенди є багато, але водночас вона свідчить про те, що цей інструмент відомий майже всім народам світу.

Існують відомості, що у кургані поблизу с. Скатовка Саратовської області знайдено інструмент типу флейти Пана. Він складався з восьми малих кістяних трубок різної довжини та діаметра і побутував, на думку вчених, три тисячоліття до н. е. У 1931 р. у Маріупольському могильнику було знайдено сім дудочок із пташиних кісток, які лежали разом, їх відносять до періоду неоліту. Дослідники вважають, що це багатоствольна флейта типу флейти Пана.

Існують свирілі двох видів: однобічна і двобічна. В однобічній трубки на дерев'яній основі послідовно розміщуються від більшої до меншої. У двобічній свирілі в центрі розташовані найбільші трубки і до обох кінців інструмента вони поступово зменшуються.

Флейта Пана набула великого поширення на Гуцульщині як сольний

та ансамблевий інструмент. На Буковині цей інструмент через вплив молдовської музичної культури називають **най**. Флейта Пана відзначається великими технічними можливостями, тому на цьому інструменті виконують як повільні, так і швидкі мелодії.

Флейта Пана як сольний інструмент часто використовується у професійних ансамблях та оркестрах народних інструментів. Свого часу досить віртуозно на цьому інструменті грали Є. Бобровников, В. Попадюк. Сьогодні блискучими виконавцями на флейті Пана є Г. Агратіна (Київ), М. Маркевич (Дрогобич), І. Федоров (Рівне) та ін.

Серед музикантів особливий попит мають флейти Пана, виготовлені Д. Демінчуком, А. Іванишем, Д. Левицьким. Флейти Пана, які використовують професійні виконавці, найчастіше мають двадцять два стволи, діапазон – від *соль* малої октави до *соль* другої октави. Усі стволи настроєні в діатонічному звукоряді, півтони на тих самих стволах видобувають завдяки техніці виконавця. У вертикальному положенні флейти (майже впритул до нижніх зубів) видобувається основний звук. Відвівши трохи нижню частину флейти від себе, музикант отримує звук на півтону нижчий [30, с. 206].

Ребро – це флейти Пана зі свистковими стволами, що поширені на Гуцульщині. На свистковій багатоствольній флейті грав Є. Бобровников, який об'їздив увесь світ, захоплюючи слухачів віртуозністю своєї гри.



Сурма

Згодом виникли **язичкові (лінгвальні) духові інструменти**. Серед них привертає до себе увагу **сурма** – пряма конічна флейта з подвійною тростиною (подвійним язичком). Сурма знана і як скомороший атрибут, і як військовий сигнальний та козацький закличний інструмент. Його назва зустрічається вже в літературі XII – XIII ст. («Девгениево деяние») як сурна, що в перекладі з персидської означає «святкова флейта». Сурна поширена у народів Кавказу і Середньої Азії. І хоч ми не маємо автентичних зразків цього інструмента, проте зроблені за окремими історичними та літературними джерелами реконструкції сурми вказують на її подібність із сурною не лише за зовнішнім виглядом і конструкцією, а й за принципом звукоутворення. Усе це дає ученим підстави для висновку про східне походження сурми.

У Галичині сурма застосовувалася у побуті вівчарів. У перші десятиліття XX ст. сурма як сигнальний інструмент використовувалася в музичному побуті галицьких скаутів (пластунів). Під традиційні сигнальні мелодії навіть наспівували бадьорих пластунських пісень [30, с. 222].

Інколи сурма використовується в аматорській та професійній народно-інструментальній музиці як оркестровий інструмент: у 1950-х рр. вона входила до складу Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів, знайшла своє застосування в оркестровій групі Українського народного хору імені Г. Г. Верьовки. Як сольний інструмент сурма постійно входить до складу Національного академічного оркестру народних інструментів України.



Ріжок

Ріжок – найдавніший духовий язичковий інструмент. Він побутував на території України з часів Київської Русі і мав назву «шоломія», «шоломая» (від фр. chalumeau – очерет). Існують відомості про використання шалмеїв у Києві наприкінці XVI ст. для виконання псалмів.

Ріжок є найпростішим із шалмеїв. У Росії цей інструмент називається жалєйкою через сумний тембр звука, хоча в ріжків переважає гучний крикливий звук. Здебільшого ріжок використовували пастушки для виконання простеньких награвань [30, с. 223].

Спочатку ріжок був і сигнальним, і магічно-ритуальним інструментом, але в другій половині XX ст. він втратив ці функції. У ріжку використовується одинарна тростина, яку виготовляють з очеретини чи з гусячого пера. Інструмент має п’ять-шість ігрових отворів і діатонічний звукоряд. Такі ріжки можна побачити на Житомирщині, Рівненщині, Волині.

Волинка (коза, дуда, дудка, баран, міх, бордюг) – інструмент, відомий багатьом народам. Учені вважають, що вона з’явилася в Індії, згодом потрапила до Європи, на ній грали стародавні греки і римляни. В епоху Середньовіччя волинка була поширена серед пастухів. З XVIII ст. цей інструмент набуває популярності і серед заможних верств населення. З цим пов’язане удосконалення волинки – французькі музичні майстри

розширили її діапазон до трьох октав, із дорогоцінних тканин виготовляли міх, позолотою оздоблювали дудочки. Відомі імена волинщиків-віртуозів Батона, Готтетера, Декуто, Дуе, Дюбюіссона, Філідора, Шарпантьє, Шедевіля та інших. Наприкінці XVIII ст. у Франції, коли аристократія стає байдужою до стилю «пастораль» – наслідування старовини, зацікавленість волинкою зникає.



Волинка

Проте у Шотландії, Англії волинка залишається національним інструментом, і в наш час у цих країнах існують ансамблі волинщиків, які беруть участь у різних урочистостях державного рівня. Цей інструмент також популярний у Південній Європі, особливо в Сицилії, у різних регіонах Румунії і Словаччини.

На думку деяких учених, в Україні волинка з'явилася десь у XVI ст. на Волині і саме звідти і походить назва цього інструмента. Натомість інші дослідники з цим не погоджуються. Вони зазначають, що на українських етнографічних територіях цей термін майже не вживається, і волинка поширилася не з Волині, а її знали ще до XVI ст. в Україні. Відомо, що в Україні волинку використовували у складі інструментальних ансамблів поряд із гудками і сопелями. Згодом вона набула поширення серед пастухів і козаків.

Таким чином, волинка досить широко увійшла в побут українського народу, у XIX – XX ст. вона побутувала у Карпатському регіоні. Там вона мала багато символічних назв: «дуда», «дутка», «коза», «баран», «міх» та ін. Більшість синонімів залежать від того, зі шкіри якої тварини вичинено міх.

Сьогодні волинки трапляються в селах Гуцульщини, Бойківщини. Відомим в Україні є родинний ансамбль волинщиків М. Тафійчука із с. Буковець на Верховині. Виступи цього колективу неодноразово транслювалися по радіо і телебаченню. Керівник ансамблю є не лише чудовим музикантом, а й майстром волинок, сопілок, ріжків та інших духових інструментів.

В Україні здійснювалися також спроби використати волинку в професійному народно-інструментальному виконавстві як сольний та ансамб-

левий інструмент. Так, волинки входили до складу оркестрових груп Буковинського ансамблю пісні і танцю та Українського народного хору імені Г. Г. Верьовки.



Труба козацька

Амбушюрні (мундштукові) духові інструменти. Серед них дамо характеристику **трубі.** Відомо, що труби як військові і сигнальні інструменти були досить поширеними в античному світі. У Стародавньому Єгипті, Палестині, Греції, Римі побутувала пряма металева труба, у Китаї використовували різновиди труб із великим (да-чун-ку) і малим (сяо-чун-ку) розтрубом, які виробляли з бронзи. Арабський вчений Аль-Масуді згадував про труби, які побутували у слов'ян. Слов'янські військові дружини використовували для подачі сигналів натуральний ріг тура. У XII ст. труби все частіше застосовують як військовий інструмент, а роги стають предметом побуту нічних сторожів, мисливців, пастухів. У часи хрестових походів труби були обов'язковим атрибутом для військових начальників і за своєю важливістю прирівнювалися до зброї [30, с. 241].

Уперше на території України про труби згадують у 968 р. За свідченнями літописців, коли печеніги оточили Київ, міське населення трубними сигналами оповістило воїнів воєводи Притича, які стояли на лівому березі Дніпра. Ті посідали у човни і затрубили у відповідь. Печеніги злякалися великої кількості трубних голосів і, вирішивши, що то князь Святослав прийшов на допомогу, втекли.

Детальні описи давніх труб не збереглися, але вітчизняні вчені зазначають, що між ними і сурмами є принципова відмінність, і полягає вона в тому, що сурма має тростину, а труба – мундштук.

Військові труби виготовляли спочатку з дерева, потім комбінували дерев'яний ствол із металевим розтрубом, згодом – повністю мідні. Отже, в давнину труби застосовувалися як сигнальні (для передачі сигналу в походах, боях) і ритуальні (під час свят, урочистостей, зустрічі послів) інструменти. Кожен сигнал труби мав певне призначення: для військового збору, сідлання коня, виходу в похід тощо. Пізніше труби входили до полкової музики Війська Запорізького, у XVIII ст. труби використовувалися для святкових розваг панства і на весіллях.

У 70 – 80-х рр. XX ст. окремі майстри ще створювали дерев'яні козацькі труби, які входили до складу самодіяльних народних оркестрів. Але в наш час колишню дерев'яну трубу замінила мідна. Вона використовується й у війську як сигнальний інструмент, і як інструмент духової музики.



Трембіта

Трембіта є старовинним українським народним духовим інструментом. Учені припускають, що назва «трембіта» походить від слова «трубити». Це дерев'яна натуральна труба без ігрових отворів, що має довжину до чотирьох метрів. Її діапазон охоплює три октави. Інструмент має густий і сильний із валторновим відтінком звук. Сигнал трембіти чути на відстань понад 10 км. У давнину наглядачі, які знаходилися на вершинах гір, могли один одному спеціальними умовними сигналами сповістити жителів про наближення ворога.

Трембіта знайшла своє застосування в музичному побуті західних регіонів України. Вона є сигнальним і ритуальним інструментом. Трембіта виконує низку важливих функцій, пов'язаних зі споконвічним досвідом гірських жителів, їх побутом.

За допомогою сигналу трембіти старший чабан повідомляє пастухів про полудневе доїння, увечері – збирає розкидані по горах отари, допомагає зорієнтуватися у негоду. Завдяки звукові трембіти підпасичі в густий туман орієнтуються, куди гнати стада, щоб вони не потрапили в прірву і т. ін. [30, с. 244].

Як ритуальний інструмент, трембіта обов'язково використовується в масових урочистостях гуцулів і бойків. Трембітарі повідомляють про весняне свято – вихід на полонини, про наближення колядників, іноді подають старт плотогонам, які сплавляють ліс гірськими ріками, а інколи спеціальною сумною мелодією сповіщають про смерть когось із гірських мешканців.

Іноді як епізодичний інструмент трембіта застосовується в народно-оркестровій музиці. Так, вона входила до складу українського народного

оркестру клубу «Металіст» м. Харкова, Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів, Київського оркестру народних інструментів.

Баян – це клавішно-пневматичний інструмент, який належить до групи вільних аерофонів, тобто таких, у яких повітря, що коливається, не обмежене корпусом інструмента. На початку XX ст. він з'являється у музичному побуті, а пізніше – у професійній музиці України.



Баян

Учені зазначають, що баян походить від багатоствольних флейт із язичком, що вільно коливається під тиском повітря. Ще 3000 років до н. е. такий інструмент «сіао» був у народів Південної Азії, а в Китаї понад 2500 років до н. е. був відомий «шен». Одним із видів такого інструмента є волинка.

Баян – це вдосконалена гармоніка з хроматичним звукорядом. Назва інструмента походить від імені давньоруського співця Бояна. Варто зауважити, що у західних країнах баян називають **кнопковим акордеоном**, а у нас склалася традиція називати акордеоном лише інструмент, що має фортепіанну клавіатуру.

Прообразом відомої нам гармоніки був інструмент, виготовлений у 1822 р. в Берліні німецьким майстром Ф. Бушманом. Спочатку майстер створив інструмент, схожий до губної гармоніки, що мав п'ятнадцять голосників. Згодом він використав міх для нагнітання повітря, розмістивши на одній із його кришок гриф із металевими язичками, на які крізь отвори потрапляло повітря з міху, а на другій – ручку, за яку майстер розтягував міх. Цей інструмент був схожий на розкриту книгу, і на ньому можна було зіграти просту мелодію.

У 1829 р. конструкція Ф. Бушмана була удосконалена віденським майстром К. Деміаном. Він виготовив інструмент із двома частинами корпуса, з'єднаними одним міхом. Спочатку інструмент мав одну клавіатуру, а потім – дві, на кожній з яких було по п'ять клавіш. На правій клавіатурі виконувалася мелодія, а на лівій музикант видобував акорди для акомпанементу. Цей інструмент отримав назву акордеон. Майстер вдалося швид-

ко запатентувати інструмент і налагодити його виробництво в багатьох країнах Європи.

На основі німецького зразка у 1830 р. тульський зброяр І. Сизов почав виготовляти власні гармоніки, згодом їх виробництво розпочалося в інших містах Росії. У кожному місті були власна конструкція та стрій.

У 1891 р. майстер Мірвальд у Баварії виготовив першу хроматичну гармоніку, в якій клавіші правої клавіатури були розташовані у три ряди, а звуки розміщувалися в порядку хроматичної гами і були однакові за висотою на стиснення і розтягання міху. В Італії відбулося удосконалення лівої клавіатури цієї гармоніки, вона була збільшена до 36 клавіш і, окрім басів і мажорних тризвуків, з'явилися ще й мінорні. У 90-х рр. XIX ст. така гармоніка стала відомою в Москві.

У цей же період багато майстрів, які працювали над виготовленням гармоніки, називали свої інструменти баянами. Але найбільше цю назву популяризував відомий гармоніст-віртуоз Я. Орлеанський-Титаренко. У 1907 р. на його замовлення петербурзький майстер П. Стерлігов створив хроматичну чотирирядну гармоніку. Основний звукоряд в інструменті був розміщений у перших трьох рядах, а четвертий ряд був дублюючим. Значного розширення набула ліва клавіатура, що мала баси і готові мажорні, мінорні і домінантсептакорди. Інструмент був добре настроєним і мав приємний тембр.

Учені зазначають, що система правої клавіатури, винайдена Мірвальдом, у поєднанні із системою лівої клавіатури, сформованої П. Стерліговим, створила основу баяна – хроматичної гармоніки, яка стала інструментом не лише аматорів, а й професійних музикантів [30, с. 236].

У 20 – 30-х рр. XX ст. було налагоджено промислове виробництво баянів. Сфера використання цього інструмента стає значно ширшою. Баян як сольний і ансамблевий інструмент застосовується у професійних та аматорських оркестрах народних інструментів, входить до складу різних народно-інструментальних ансамблів. Створюються однорідні ансамблі та оркестри баяністів. Квартет баяністів Київської філармонії, організований знаменитим баяністом М. Різолем, стає відомим не лише в Україні, а й далеко за її межами.

Музична промисловість України почала серійний випуск баянів на Житомирській, Кременецькій і Полтавській фабриках. Серед музичних майстрів варто відзначити К. Міщенка (м. Харків), Шевера (м. Нікополь),

Грабовського (м. Житомир), Брюхацького (м. Запоріжжя), Фусова, Лук'яненка, Кузовкова (м. Умань).

Із другої половини XX ст. розпочинається новий етап у розвитку баяна як високопрофесійного концертного інструмента: у цей час починають виготовляти багатотемброві готово-виборні баяни. Слід зауважити, що цю справу започаткував український майстер К. Міщенко ще наприкінці XIX ст. У 1970 р. Ю. Волкович створив чотириголосний баян марки «Юпитер», що у 1974 р. отримав Велику золоту медаль і диплом I ступеня на Лейпцизькому ярмарку. Подібні багатотемброві готово-виборні баяни «Україна» донедавна виготовлялися Житомирською фабрикою музичних інструментів.

Удосконалення технічних можливостей інструмента, збагачення його тембральної палітри сприяло підвищенню професійної майстерності баяністів. Якщо у 1930 – 1940-х рр. до їх репертуару входили переважно акомпанементи до пісень і танців та обробки народного мелосу, то з 1950 -х рр. баян стає повноправним концертним інструментом. Сьогодні в репертуарі високопрофесійних баяністів переважають сонати, сюїти, концерти, зокрема твори світової (Й. С. Бах, В. А. Моцарт, А. Вівальді, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, М. Мусоргський, П. Чайковський) та української (М. Лисенко, В. Косенко, Л. Ревуцький та ін.) класики. На баяні чудово звучать як оригінальна музика, фольклор, так і найкращі зразки джазу, сучасного авангарду тощо.

2.4 Струнні музичні інструменти (хордофони)

Найближчим до нас у часі вважають виникнення струнних музичних інструментів (хордофонів). Їх прототипом був лук із туго натягненою тятивою. Струнні інструменти також виникли в процесі трудової діяльності людини, але використовувалися вже для задоволення інших – рекреативних, естетичних – потреб суспільства. Струнні інструменти не застосовували ні на полюванні, ні в колективній діяльності, як ударні та духові.

Вони з'явилися значно пізніше від інших груп музичних інструментів, і відбулося це на порівняно вищому етапі історичного розвитку людства.

Дослідники поділяють струнні музичні інструменти за способом звуковидобування на смичкові, щипкові і струнно-ударні.

У **смичкових звук виникає шляхом водіння по струнах інструментів смичком, колесом тощо.** До них належать скрипка, басоля, контра-

бас, ліра, козобас (бийкоза).

Звуковидобування у **щипкових інструментів відбувається щипком пальців або плектром.** Це бандура, ладкова кобза, домра, балалайка, торбан, гуслі.

У **струнно-ударних інструментів звуковидобування відбувається за допомогою удару по струні паличками**, до них належать цимбали.



Скрипка

Скрипка. Час виникнення і походження скрипки з'ясувати дуже важко. Є версія, що її батьківщиною був Схід, і що арабські музиканти у VIII ст. завезли в Іспанію смичкові інструменти – ребаб і кеманчу. Водночас, за свідченням деяких дослідників, у Європі у VIII ст. уже був відомий п'ятиструнний смичковий інструмент крота. У X – XVI ст. в Європі також використовувалися смичкові інструменти типів фіделя і ребека. Сфера побутування цих інструментів була досить широка – на них грали мандрівні музиканти, інструменти звучали у придворному середовищі, у церковній практиці. У різних соціальних верствах, залежно від призначення, застосовувалися певні різновиди фіделя і ребека, які відрізнялися своїм строєм, тембром, особливостями гри.

Сьогодні найбільш поширеною є теорія походження скрипки від середньовічних, головним чином смичкових, інструментів південних слов'ян. Дослідження археологічних розкопок, іконографічних знахідок, інших історичних та літературних джерел красномовно свідчать про безумовний зв'язок скрипки з народним інструментарієм Польщі, України і Білорусі, де ще з XIV ст. трапляється смичковий інструмент «скрипица» з квінтовим строєм без ладів. А прямим попередником скрипки учені вважають старовинні смичкові інструменти віоли, які в загальних рисах схожі зі скрипковими.

Класичний тип скрипки виробився у XV – XVI ст. одночасно в Італії та Франції. Розвиток та удосконалення цього інструмента відбувалися шляхом установлення класичних пропорцій її будови, відбору дерева, пошуків лаку, форми підставки, подовження шийки і грифа.

У другій половині XVI ст. італійський майстер Г. Бартолотті (Гаспар да Сало – від назви міста, у якому народився) почав виготовляти інструмен-

ти, зовнішній вигляд яких був близьким до сучасної скрипки. Інструмент саме цього майстра визнано зразком класичної скрипки. Учнем і продовжувачем справи Г. Бартолотті став прославлений майстер Дж. П. Маджіні (близько 1580 – 1632 або 1640). Його мистецтво ознаменувало найвищий злет скрипкової школи у Бреші. Брешанська школа стала єдиною, яка зуміла зберегти свою славу, конкуруючи з відомою кремонською школою.

Засновником школи скрипкових майстрів у Кремоні став А. Аматі (1520 – 1580). Майстрам цієї школи вдалося довести форму скрипки до виняткової досконалості і вишуканості, а її звук став близьким до людського голосу. Серед найяскравіших представників кремонської школи – Н. Аматі (1596 – 1684), А. Гварнері (близько 1626 – 1698), А. Страдиварі (Страдиваріус) (близько 1644 – 1737). Кожен із них мав власний майстровий почерк, але всі вони в практиці створення смичкових інструментів втілили найважливіші закони музичної акустики, а саме: залежність сили звука та його тембру від деревини, з якої виготовлено інструмент, від параметрів і пропорцій різних частин інструмента, товщини дек та їх рельєфу, форми ефів та їхніх розмірів, висоти обичайки, душки, підставки, об’єму повітря в корпусі, характеру лакового покриття тощо [30, с. 158].

Проте скрипка не відразу здобула популярність у музичному світі, тому що на той час її попередниця віола впевнено зайняла місце традиційного камерного інструмента. Її м’який, приглушений матовий голос відповідав невеликим концертним залам аристократичних салонів, вузькому колу слухачів. Скрипка ж була інструментом істинно народним, її можна було почути у трактирах, на ярмарках, площах. Її сильний, глибокий, насичений, із багатьма тембральними відтінками звук був водночас рухливим, здатним занурювати слухачів у глибину людських почуттів і миттєво змінювати настрій. Тільки завдяки творчості відомих скрипалів, які, вражаючи публіку небаченою технікою гри, розкрили величезні можливості, красу і багатство цього інструмента, скрипка по праву стала царицею музики. У XVII – XVIII ст. такими скрипалями-віртуозами були А. Кореллі, Ф. Джемініані, П. Локателлі, пізніше – геніальний Н. Паганіні (1782 – 1840). Велике значення для розвитку скрипки мала творчість композитора і скрипаля А. Вівальді, який створив жанр концерту для скрипки з оркестром.

У подальшому із розвитком світової музичної культури виготовляти смичкові інструменти, зокрема скрипки, окрім італійських, почали фран-

цузькі, німецькі, англійські, австрійські майстри, які належали до різних шкіл. У XVIII – XIX ст. створюються також польська, чеська, російська та українська школи.

Учені зазначають, що слово «скрипка» походить від старослов'янського «скрипати», тобто скрипіти. Уперше воно використовується для позначення музичного інструмента в Польщі в 1434 р. [30, с. 159]. Дослідники вважають, що ця назва стосувалася тоді ще випадкового і примітивного скрипкоподібного інструмента.

Досі не з'ясованим залишається питання щодо появи скрипки в Україні. Вітчизняний вчений А. Іваницький вважає, що скрипка потрапила в Україну у XVI – XVII ст. із Західної Європи.

На вітчизняних теренах скрипка набула великого поширення. Тут без цього інструмента не обходилося жодне свято, весілля. Скрипка входила до складу полкової музики Війська Запорізького, на ній супроводжували вертепне видовище та ін. У музичному побуті скрипка використовувалася не лише як акомпануючий інструмент до пісень чи танців, також на ній виконували музику для слухання.

Усе вищевикладене спонукає нас до висновку, що завдяки своєму неповторному прекрасному звуку і безмежним технічним можливостям скрипка поряд з іншими народними інструментами посіла у музичному побуті українського народу одне з перших місць. Вона стала загальнонаціональним народним інструментом, який широко побутує на Гуцульщині, Бойківщині, Буковині, Західному Поділлі, Поліссі, у Карпатському регіоні.

Варто відмітити, що сьогодні в народно-інструментальній музиці використовуються скрипки класичного зразка, виготовлені народними або професійними майстрами. Серед українських майстрів, що досягли значних успіхів у виготовленні класичних скрипок – Т. Підгорний, Л. Мар'яненко, Л. Добрянський, Ф. Драпій-Драпіковський, С. Коваль, І. Гейман, О. Доможиров, А. Шапран, І. Любченко та ін.

У 1990-х рр. при Всеукраїнській музичній спілці на правах секції створено Асоціацію майстрів-художників із виготовлення смичкових музичних інструментів, яку очолює скрипаль і музичний майстер Флоріан Юр'єв. Асоціація займається вирішенням проблем музичних майстрів, проведенням всеукраїнських конкурсів, її майстри є активними учасниками міжнародних конкурсів смичкових майстрів.

Найбільшого розвитку скрипкова музика досягла у творчості відомих

гуцульських народних професійних музикантів ХХ ст. – скрипалів школи Гавеця - Могура, братів Прилипчанів (Путильщина), Д. Копича, В. Халупа (Рахівщина), Р. Кумлика (Верховина), Д. Отинюка, В. Грицюка (Косівщина), В. Вольвена (Наддвірнянщина) та багатьох інших [30, с. 163].

Скрипка входить до складу професійних і аматорських ансамблів та оркестрів народних інструментів. У мистецьких колективах найчастіше грають скрипалі, які здобули спеціальну музичну освіту в системі навчальних закладів України.

В оркестрах народних інструментів скрипка виконує провідну партію, і це, поруч з іншими важливими факторами, значно збагачує музичну палітру оркестру, надає йому яскравого національного забарвлення, дає змогу виконувати різноманітний народний і класичний репертуар.



Басоля

Басоля – струнно-смичковий інструмент. Назва «басоля» походить від слова бас, басок – це українська назва баса. Г. Хоткевич вважав, що українці запозичили басолю. З його слів, «прийшла вона до нашого народу мабуть трохи пізніше, ніж скрипка, і була рідшим інструментом (ще й тепер не всюди вживається), особливих змін цей інструмент при переході до України не перетерпів: і формою, і величиною зостався той же…» [29, с. 34]. На думку А. Гуменюка, появу басолі спричинили троїсті музúки, на ній в цьому ансамблі виконували виключно партію баса. Отже, басоля застосовувалася тільки в ансамблях троїстих музúк і побутувала переважно в західних регіонах України.

Басоля має вигляд великого скрипкоподібного інструмента, вона більша за віолончель, але менша за контрабас. Будова і назви деталей басолі ті ж самі, що у скрипки. Цей інструмент може мати три, чотири струни, у карпатті є також п’ятиструнна басоля.

Контрабас – найбільший за розмірами і низький за звучанням струнно-смичковий інструмент. Його попередниками були різні види басових віол да гамба. У XVIII ст. вони використовувалися поряд із контрабасом у симфонічних оркестрах, але поступово контрабас витіснив їх.



Контрабас

Тривалий час контрабаси мали різні розміри, кількість струн і стрій. Італійські майстри А. Аматі, Паоло і П'єтро Маджіні виготовили зразок сучасного чотириструнного контрабаса.

Вітчизняні дослідники не можуть точно встановити коли і як контрабас потрапив в Україну. Відомо лише, що у XVII – XVIII ст. він використовувався у кріпацьких симфонічних оркестрах у маєтках поміщиків. Учені вважають, що контрабаси, як і інші музичні інструменти (особливо смичкові), були завезені в Україну з Італії, Франції, Німеччини. Приблизно у XIX ст. контрабас почав використовуватися в народно-інструментальних ансамблях троїстих музúк. Із західних регіонів він поширився по всій території України.



Козобас

Новим видом народного контрабаса називають **козобас (бийкозу)**. Використання козобаса в народній практиці було пов'язане з ритуалом водіння кози, тобто із зимовим фольклорним циклом, коли по селах ходили гурти колядників і щедрувальників. Він має таку будову: у нижній частині дерев'яної палиці міститься малий барабан, у верхній – маленька мідна тарілка. Через барабан проходить три струни, які опираються об кобилку і фіксуються нагорі. Головка козобаса виготовлена у вигляді голови кози, що зумовлює назву самого інструмента і вказує на зв'язок із народною обрядовістю. Звуковидобування у козобаса відбувається так: виконавець водить смичком по струні, яка не має певної висоти, і б'є кінчиком смичка по тарілці і барабану.

Ліра – старовинний струнний інструмент. Учені вважають, що попередниками ліри були кілька струнних інструментів, які відрізнялися структурою, принципами звуковидобування, тембром. З них найвідомішими є чотири типи ліри.

Перший – старогрецька ліра, зовні подібна до кіфари. Цей струнно-щипковий інструмент був поширений на Близькому Сході, у Греції та Римі.

Другим типом ліри був однострунний смичковий інструмент, який мав грушовидну форму і був подібний до древньослов'янського гудка. Він побутував серед народів Західної Європи.

Третім типом ліри був багатострунний смичковий інструмент, зовні подібний до скрипки. Він набув поширення серед народів Європи у XV – XVIII ст. Відома ціла сім'я лір, що побутувала в той період. До неї входили ліра і ліроне да браччо (сопрано і альт), ліра да гамба (баритон), ліроне перфетта (бас). Ці інструменти мали від п'яти до чотирнадцяти надгрифних струн і одну-дві бурдонні.

Четвертим типом ліри була **колісна ліра** – струнний інструмент, походження та розвиток якого розглянемо у нашому посібнику.



Колісна ліра

Учені стверджують, що колісна ліра з'явилася у Західній Європі у VIII – X ст. Інструмент мав три струни, вісім клавіш та колесо замість смичка і використовувався в музичному побуті багатьох європейських країн. Після XV ст. колісну ліру поступово витісняють досконаліші смичкові ліри, однак у народі інструмент продовжує побутувати. У XVIII ст. зацікавленість лірою знову зростає, це пов'язано з виникненням нового стилю під назвою «пастораль», яким передбачено стилізацію міського побуту і мистецтва під народний, сільський побут, смаки. У цей період французькі музичні майстри Батон Старший, П'єр і Жан Лув'є, Делон, Ламбер, Нансі, Барк працюють над удосконаленням інструмента і виготовляють ліру, що мала діапазон до двох октав і хроматичний звукоряд.

Питання щодо появи ліри в Україні є досить суперечливим. А. Новосельський, Д. Ревуцький, М. Фіндейзен вважали, що ліра з'явилася в Україні на початку XVII ст. із Заходу і отримала тут назву «риля» або «риле». На думку А. Бабія, ліра потрапила до Європи зі Сходу через Візантію, там її знали під назвою «organistrum», а в Україну вона прийшла через Польщу у XVI ст. М. Привалов із приводу появи ліри в Україні стверджує, що в кінці XV – на поч. XVI ст. вона була занесена до Польщі з Італії при-

дворними музикантами польських королів, а з Польщі ліра у XVI ст. потрапила в Україну, де згодом набула значного поширення. А. Гуменюк припускає, що в першій половині XVII ст. ліру занесли в Україну з Франції козаки, які були учасниками фландрійської війни. Єдине, що можна точно стверджувати, це те, що ліра завжди використовувалась у музичному побуті українського народу. Вона була поширена серед бродячих професійних музикантів, багато з яких були незрячими.

Репертуар лірників складали переважно канти і псалми. Та варто зауважити, що мистецтво лірників не було таким популярним серед народу, як мистецтво кобзарів, останнє завжди затіняло його.



Кобза

Кобза – струнно-щипковий інструмент. Щодо виникнення цього інструмента і появи його в Україні до цього часу тривають дискусії, на це питання учені не можуть знайти єдино правильну відповідь. З огляду на вищевикладене, варто розглянути декілька позицій фахівців.

Перші відомості про струнно-щипкові музичні інструменти містять свідчення іноземних істориків, письменників, мандрівників. Так, арабський письменник Ахмед Ібн Фадлан свідчить про існування струнних інструментів у слов'ян у X ст. Він називає згаданий музичний інструмент лютнею [6, с. 98]. Абу-Алі Ібн Даст у праці «Книга дорогоцінних скарбів» (перша половина X ст.) згадує музичний інструмент, який мав вісім струн. Дослідники вважають, що саме ці інструменти передували появі кобзи.

Перші згадки про побутування кобзи серед українського народу датуються 1584 р. Польський письменник Б. Папроцький, описуючи вправність козаків, зазначав, що вони також співали і грали на кобзах. На думку М. Привалова, цей інструмент в Україну занесли козаки у XVI ст. із Польщі, де кобза почала втрачати свою популярність серед заможних верств населення і вживалася тільки у народному побуті.

Дослідники цікавляться народними картинами XVII – XVIII ст., що мають назву «мамаї». На них зображені козаки, які сидять на землі і тримають у руках струнно-щипковий музичний інструмент. Такі інструменти на різних картинах відрізняються між собою тільки за формою.

Із картин також видно, що ранішня кобза мала довгу вузьку ручку, невелику кількість струн (три-чотири), овальний продовгуватий корпус, на грифі – лади. Далі інструмент еволюціонував у напрямку збільшення кількості струн, розширення й одночасного укорочення грифа й округлення корпуса.

Із другої половини XVIII ст., на картинах стають помітними, крім струн на грифі, ще й струни на корпусі (приструнки). Збільшення кількості цих струн спричинило зникнення ладів на грифі, тобто, змінилася будова інструмента, його стрій і спосіб гри. Це дало підстави О. Фамінцину, Ф. Колессі, Л. Черкаському стверджувати, що старовинну кобзу витіснила і замінила собою бандура.

Слід зазначити, що інструменти з приструнками в деяких джерелах значаться як бандури, причому одні дослідники стверджують, що кобза була попередницею бандури, другі вважають, що кобза і бандура – це назви одного і того ж інструмента, треті припускають, що існували кобзи двох різновидів.

Л. Черкаський, досліджуючи походження та еволюцію цього інструмента, розглядає давню кобзу, яка побутувала в Україні від XV до першої половини XVIII ст. і новітню кобзу, що виникла і сформувалася поза іноетнічними впливами в Україні як національний інструмент билинно-думної традиції (від другої половини XVIII ст.).

Останнім зразком української кобзи дослідники вважають інструмент О. Вересая. Такий інструмент побутував в Україні протягом ста років. Ця кобза мала шість струн на грифі і шість приструнків. Зараз кобза О. Вересая зберігається в одному з музеїв Санкт-Петербурга. У другій половині XIX ст. кобза в Україні вийшла з ужитку, її витіснила багатострунна бандура.

Слід відмітити, що наприкінці XX ст. відомі дослідники самобутнього українського інструментарію, серед яких музикант-поліінструменталіст В. Кушпет, фольклорист М. Хай, музичний майстер, керівник Київсько-Ірпінського кобзарського цеху М. Будник науково обґрунтували концепцію автохтонної української кобзи та організували їх виготовлення в Києві, Ірпені, Харкові, Переяславі-Хмельницькому за зразком Вересаєвої кобзи.

Бандура – струнно-щипковий інструмент. Навколо питання походження бандури, її назви точилися постійні суперечки. Так, О. Фамінцин вважав, що бандура є «винаходом» Д. Розе, вона виникла в Англії 1561 р., звідти поширилася по Західній Європі, дійшла до Польщі, а звідти – до України.



Бандура

Г. Хоткевич заперечував твердження О. Фамінцина про запозичення українцями англійської бандори. На його думку, «англійська бандора зовсім не обходила Західної Європи» [29, с. 93]. У кожній країні побутували свої інструменти, які мали подібну назву: «французька mandore, іспанська bandurria, італійська pandora, німецька Bandore…» [29, с. 93]. Дослідник вважав, що до кобзи додали приструнки і так утворився новий інструмент із назвою «бандура». Він зазначав: «<…> Бандура є чисто український винахід. Ніде й ні від кого українці цього інструмента не позичали, а вигадали для себе самі» [29, с. 101].

Л. Черкаський, посилаючись на польські джерела, згадує про українського бандуриста Чурила, який був у списку музикантів польських королівських капел за 1500 р. Відповідно, дослідник також заперечує версію щодо винаходу бандури англійцями і запозичення цього інструмента з Європи.

Спробуємо визначити, коли вперше з’явилася бандура в Україні. І. Шрамко вважає, що бандура-кобза належить до найдавнішого у світі культу Змії з багатотисячолітньою традицією. Її зображення є на золотій пластинці зі скіфського поховання біля с. Сахнівка на Херсонщині. Дослідники стверджують, що бандура побутувала в Київській Русі ще до прийняття християнства.

Л. Черкаський щодо походження первинної бандури в Україні віддає перевагу версії М. Прокопенка, за якою прототипом бандури був давній нащадок пан тура – інструмента, що побутував ще в третьому тисячолітті до н. е. у шумерів. Цей інструмент і його назва потрапили до України шляхом багатовікових контактів із кавказькими народами і на тлі української музичної культури, її усталеного струнного щипкового (гусельного) інструментарію і характерної для українців билинно-думної традиції зазнали поступових серйозних конструктивних змін, унаслідок чого виникли власні українські національні інструменти, що не мають аналогів у світовій музичній культурі.

О. Фамінцин вважає, що у XVI – XVII ст. із Польщі в Україну потрапили західноєвропейські музичні інструменти пандора і теорба, які набули там поширення під назвами «бандура» і «торбан». Відомо, що у Польщі на бандурі грали українці, бандуру називали козацькою лютнею, а бандуриста – козаком (українцем). На початку XVIII ст. українські бандуристи також були при російському царському дворі й у палацах вельмож. Отже, українських бандуристів визнавала вишукана публіка Польщі й Росії, і в Україні ці музиканти та їхні інструменти були дуже популярними. Про це свідчить Височайший указ від 1738 р. про створення в Україні (м. Глухів) невеликої музичної школи для поповнення придворного хору і оркестру. Згідно з цим указом серед інших музикантів готували й бандуристів.

Відомо, що бандура була улюбленим інструментом козаків. У Запорізькій Січі існували хори, оркестри, рапсоди-бандуристи. Репертуар бандуристів був різноманітним: це думи, історичні, жартівливі пісні, пісні до танцю. Бандуристи офіційно входили до складу Війська Запорізького і разом із довбишами, сурмачами, трубачами виконували козацьку військову музику.

Я. Штелін вказував на велике поширення бандури в Україні у середині XVIII ст., відзначав музичну обдарованість українських бандуристів і їхню веселу вдачу. У XIX ст. бандуристи були в Україні у маєтках польських поміщиків. Отже, у XVII – XIX ст. бандура набула найбільшого поширення серед українського народу.

Отже, хоча щодо появи бандури в Україні є багато різних думок, і це питання досі залишається невирішеним, не викликає сумнівів той факт, що бандура з давнини органічно вплелася в музичний побут нашого народу. Саме український народ із його багатою культурою витворив шляхом удосконалення власний національний інструмент – бандуру, яка не має аналогів у світі.

Домра – струнно-щипковий народний інструмент. Домра відома слов'янським племенам ще в докиївську добу. Перші відомості про інструмент під назвою «домра» знаходимо в документах XVI ст. Зображення старовинної домри XVI – XVII століть свідчать про її використання в ансамблях з іншими інструментами. Важливу роль у розвитку домри відіграли скоморохи – мандрівні музиканти, співаки, танцюристи, актори. Вони були виконавцями світського і народного мистецтва, учасниками різних обрядових дійств, весіль та інших родинних свят. Багато скоморохів

служили у князів і бояр. До складу їх ансамблів входили струнні інструменти (гуслі, домри, гудки), до яких додавались волинки, ріжки, бубни. Отже, скоморошество відіграло позитивну роль у розвитку народно-інструментальної музики загалом і домрового мистецтва зокрема.


Домра

Водночас слід відзначити, що розвиток української музичної культури протягом багатьох століть відбувався у світлі розвитку співочого начала – це пов'язано з діяльністю православної церкви, відправи якої будувалися виключно на вокальній музиці. Служителі християнського культу жорстоко переслідували творців і носіїв народно-інструментальної музики, яка широко побутувала в народному і князівсько-дружинному середовищах. Згодом держава також почала забороняти мистецтво скоморохів. Яскравим прикладом цього було підписання у 1648 р. царем Олексієм Михайловичем Указу «Об исправлении нравов и уничтожении суеверий», згідно з яким «все гудебные инструменты» в Москві були зібрані, вивезені в болото і там спалені. Повне знищення народного інструментарію завершилось у 1672 р. Безперечно, що в цей час зникає і домрове музикування.

І лише в кінці XIX – на початку XX ст. зростаюча зацікавленість інтелігентного кола музикантів до старовинного народного музичного інструментарію призвела до відродження та створення більш досконалої конструкції домри. У 1896 р. російський музикант, сподвижник у сфері народного мистецтва В. Андрєєв у співдружності з музичним майстром С. Налімовим створив триструнну домру квартового строю за зразком в'ятської балалайки.

Поряд із триструнною домрою в 1908 р. за ініціативою диригента Г. Любимова у співдружності з майстром С. Буровим була виготовлена чотириструнна домра квінтового строю, що мала однаковий зі скрипкою стрій. Вона набула популярності в Україні на початку XX ст. Гастрольні поїздки домрово-балалаєчного Великоруського оркестру В. Андрєєва та подібних колективів по містах України створили передумови для появи цих інструментів не тільки серед аматорів, але й в професійному музикуванні. Почалося викладання гри на домрі в музичних школах, училищах, вищих

навчальних закладах. З'являється велика кількість оркестрів, ансамблів спочатку у великих містах (Харкові, Києві), а згодом на периферії. У 20-х роках XX ст. саме такі домрові оркестри набули поширення в Україні.

У сучасному оркестрі народних інструментів струнно-щипкового типу група оркестрових домр відіграє провідну роль.



Балалайка

Балалайка – струнно-щипковий народний інструмент. До цього часу не існує однозначної версії щодо часу виникнення балалайки. За одними припущеннями балалайку вигадали на Русі, за іншими – інструмент запозичили у сусідніх народів (татар чи киргизів).

Перша писемна згадка про балалайку датується 1688 р. – це час правління Петра І. У той період балалайка набула поширення серед селян. Скоморохи співали пісень, грали на балалайках, веселили народ на ярмарках. Тогочасні балалайки дуже відрізнялися між собою за формою і строєм, тому що не існувало єдиного зразка і кожний майстер виготовляв інструмент на свій лад.

Великий внесок у розвиток балалайки здійснив В. Андрєєв. Весною 1886 р. митець разом із петербурзьким скрипковим майстром В. Івановим створив першу концертну балалайку, що мала п’ять ладів, жильні струни, корпус із гірського клена і гриф з чорного дерева. У 1970-х рр. музичний майстер Ф. Пасербський за кресленнями В. Андрєєва виготовляє хроматичну балалайку-приму та її різновиди – альт, пікколо, бас, згодом – контрабас. Балалайка набуває звичного для нас вигляду: гриф з металевими ладами, розташованими в хроматичному порядку, кілкова механіка, трикутна форма корпуса. Широко почали використовувати жильні струни, що надавали звучанню м’якого відтінку. Установився стрій, який згодом був названий академічним (*мі-мі-ля*).

Реконструйована балалайка набуває значного поширення. Майстри починають виготовляти зразки високоякісних концертних інструментів. Поруч із аматорами з’являються солісти-віртуози: В. Андрєєв, Б. Трояновський, блискуча виконавська майстерність яких прославила інструмент як в Росії, так і за її межами.

Як уже було зазначено, до складу сучасного оркестру народних ін-

струментів струнно-щипкового типу входить п’ять різновидів балалайок: прима, секунда, альт, бас і контрабас. Із них лише прима є віртуозним інструментом, на якому виконують соло, а інші здійснюють суто оркестрові функції: секунда і альт виконують акордовий акомпанемент, а бас і контрабас – функцію баса.



Цимбали

В описі ґенези та еволюції струнного музичного інструментарію варто розглянути струнно-ударні інструменти. До них належать **цимбали** – один із **найдавніших струнно-ударних інструментів.** Цимбалоподібні інструменти поширені в усьому світі. Перше зображення такого інструмента виявлено на ассирійському барельєфі в Куюндеку; учені датують це 3500 р. до н. е. Цимбали були відомі грекам і римлянам (у греків – кинвал, у римлян – cymbalium), в ассірійців і євреїв подібний інструмент називали набель, у китайців – кин, слово «цимбали» відоме чехам, полякам, словенцям, литовцям.

Учені вважають, що саме з Близького Сходу (Сирія, Палестина, Єгипет) цимбали потрапили до середньовічної Європи, і відбулося це під час хрестових походів, які тривали з кінця XI до другої половини XIII ст.

У процесі історичного розвитку цимбали постійно вдосконалювалися. Так, на початку XVIII ст. німецький музикант Гебентштрейн Пантелеон покращив стрій цимбалів і збільшив їхній розмір. У 1874 р. музичний майстер В. Шунда, який працював при угорському дворі, створив концертні цимбали. Вони мали 35 бунтів, хроматичний звукоряд і демпферний пристрій, що було на той час новаторством. Цимбали В. Шунди дійсно були професійним високотехнічним інструментом. Учені відзначають, що саме винахід В. Шунди дав поштовх до використання цимбалів як одного з повноправних концертних музичних інструментів.

Спробуємо з’ясувати, яким чином цимбали з’явилися в Україні. Дослідники стверджують, що причиною цього стали згадані вже хрестові походи у країни Близького Сходу. Вони проходили через території Болгарії, Югославії,

Румунії, Угорщини, це спричинило активне поширення інструмента в цих країнах. З Угорщини інструмент потрапив на Закарпаття, а згодом поширився по всій території Правобережної України. Перша документальна згадка про цимбали в Україні датується XVII ст. У словнику, виданому П. Житецьким, слово «цимбали» пояснюється як «бряцало, кимвал, доброгласен». Г. Хоткевич зазначає, що цимбали побутували на Гуцульщині й Волині у складі ансамблю троїстих музик. Власне з цих регіонів вони і поширилися по всій Україні і зайняли належне їм місце в музичному побуті українського народу. Історик О. Рігельман, описуючи українські народні музичні інструменти, також згадує цимбали у 80-х рр. XVIII ст. М. Лисенко описав селянські цимбали, які побутували на території України в кінці XIX ст.

Варто зазначити, що в Україні цимбали мали різні звукоряди і строї – це залежало від територій, на яких вони побутували, і від музики, яку виконували на цьому інструменті. Так, у західних регіонах України використовувалися цимбали з гуцульським і буковинським строєм, вони входили до складу ансамблів троїстих музи́к. У центральних і східних регіонах цимбали мали стрій *фа мажор* або *соль мажор* – це залежало від того, з якими складами бандур вони зіставлялися.

Слід зауважити, що розвиток народно-інструментальної музики в Україні відбувався за регіональним принципом, це безпосередньо стосувалося і народного музичного інструментарію. Приміром, у центральних і східних районах України домінували ліра, кобза, бандура, скрипка. Для західних районів Прикарпаття і Карпат характерне використання трембіти, сопілки, зубівки, флояри, дримби, скрипки, цимбалів.

Усе сказане дає можливість зробити висновок, що протягом багатьох століть на теренах України побутував різноманітний народний музичний інструментарій. У процесі історичного розвитку музичної культури народу він еволюціонував. Становлення духових інструментів проходило шляхом зміни висоти звука (винайдення ігрових отворів) та удосконалення механізму звуковидобування (винайдення свисткового пристрою і мундштука). Еволюція струнних інструментів відбувалася у напрямку підсилення звука, пошуку нових тембрів і розширення звукоряду завдяки збільшенню кількості струн. У подальшому це і створило передумови для об’єднання великої кількості різних народних музичних інструментів у єдине органічне ціле – оркестр народних інструментів.

Контрольні запитання

1. Які інструменти називають самозвучними (ідіофонами)? Охарактеризуйте види ідіофонів та їх представників.

2. Визначте особливості перетинкових музичних інструментів (мембранофонів, або мембранних). Які види мембранофонів Вам відомі?

3. Розкрийте особливості виникнення духових музичних інструментів (аерофонів). Дайте характеристику трьох підгруп духових інструментів та їх представників.

4. Назвіть групи струнних музичних інструментів (хордофонів) та охарактеризуйте їх представників.

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Баран Т. Світ цимбалів: монографія / Тарас Баран. – Львів : Світ, 1999. – 88 с.
2. Бибиков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта / Бибиков С. – К. : Наукова думка, 1981. – 108 с.
3. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст.: монографія / Богданов В. – Харків : Основа, 2000. – 344 с.
4. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты / Вертков К. – Л. : Музыка, 1975. – 280 с.
5. Газарян С. В мире музыкальных инструментов / Газарян С. – М. : Просвещение, 1985. – 223 с.
6. Гаркави А. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с пол. VII в. до к. X века по Р.Х.) / Гаркави А. – СПб., 1870. – 308 с.
7. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / Гуменюк А. – К. : Наукова думка, 1967. – 241 с.
8. Демуцький П. Ліра і її мотиви / Демуцький П. – К., 1903. – 58 с.
9. Круль П. Національне духове мистецтво українського народу (малодосліджені сторінки історії): монографія / Круль П. – К. : Вид-во НАН України, 2000. – 324 с.
10. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / Лисенко М. / передмова М. Щоголя. – К. : Мистецтво, 1955. – 62 с.
11. Макаренко М. Маріупольський могильник / Макаренко М. – К., 1933. – 152 с.

12. Маслов А. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве / Маслов А. // Труды музыкально-этнографической комиссии. – Т. 2. – М., 1911. – С. 205–268.

13. Модр А. Музыкальные инструменты / Модр А. – М. : Госмузиздат, 1959. – 267 с.

14. Незовибатько О. Українські цимбали / Незовибатько О. – К. : Музична Україна, 1976. – 56 с.

15. Петухов М. Народные музыкальные инструменты Санкт-Петербургской консерватории / Петухов М. – СПб., 1884. – 56 с.

16. Полное собрание русских летописей. – Т. 1. («Лаврентьевская летопись»). – М. : Изд-во восточной литературы, 1962. – 580 с.

17. Привалов Н. Лира (ліра, рыле и реле). Русский народный музыкальный инструмент / Привалов Н. // Записки отделения русской и славянской археологии императорского русского археологического общества. – Т. 7. – Вып. 2. – СПб. : Тип. М. А. Александрова, 1907. – С. 23–46.

18. Привалов Н. Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование / Привалов Н. – СПб., 1906. – 109 с.

19. Привалов Н. Музыкальные духовые инструменты русского народа. Свистящие инструменты / Привалов Н. // Записки отделения русской и славянской археологии императорского русского археологического общества. – Т. 8. – Вып. 2. – СПб., 1909. – С. 135–281.

20. Привалов Н. Танбуровидные музыкальные инструменты / Привалов Н. – Старожиловка, 1904. – 154 с.

21. Привалов Н. Ударные музыкальные инструменты русского народа / Привалов Н. // Известия Санкт-Петербургского общества музыкальных собраний. – СПб., 1903. – С. 24–38.

22. Ригельман А. Летописное повествование о Малой России и ее народе и казаках вообще: тр. 1785–1786 г. / Ригельман А. – Ч. IV. – Кн. 6. – М. : Универ. тип., 1847. – 144 с.

23. Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок / Струве Б. – М. : Музгиз, 1959. – 268 с.

24. Фаминцын А. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент: исторический очерк / Фаминцын А. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 177–318.

25. Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара): исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами / Фаминцын А. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 313–540.

26. Фаминцын А. Скоморохи на Руси / Фаминцын А. – СПб. : Алетейя, 1995. – 176 с.

27. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. / Финдейзен Н. – Т. 1. – Вып. 2. – М. – Л., 1928. – 236 с.

28. Хвольсон Д. Известия о хозарах, буртусах, мадьярах, славянах и русах Ибн-Даста / Хвольсон Д. – СПб. – 1869. – 199 с.

29. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Хоткевич Г. – Харків : ДВУ, 1930. – 288 с.

30. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Черкаський Л. – К. : Техніка, 2003. – 264 с. – (Народні джерела).

31. Черниш О. Палеотична стоянка Молодове V / Черниш О. – К. : АН України, 1961. – 175 с.

32. Штелин Я. Музыка и балет в России в XVIII в. / Штелин Я. – Л. : Тритон, 1935. – 190 с.

33. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы: в 2. ч. / Ямпольский И. – Ч. 1. – М. – Л. : Музгиз, 1951. – 516 с.

3 КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ

Дослідження культурно-історичних передумов виникнення народно-оркестрового виконавства є надзвичайно важливою проблемою, оскільки дасть нам можливість з'ясувати і простежити подальше становлення і розвиток народно-оркестрового жанру в контексті музичної культури України.

3.1 Творча діяльність ансамблів троїстих музи́к

Специфіка розвитку української музичної культури зумовлена складністю історичних обставин, що були несприятливими для її розвитку. Після розпаду Київської Русі та занепаду Галицько-Волинського князівства українці втратили свою державність. Розташована у центрі Європи, протягом багатьох століть Україна була об'єктом постійних зазіхань з боку сусідніх держав. Українські землі майже весь час входили до складу різних держав: Великого князівства Литовського, Речі Посполитої, Молдови, Австро-Угорської та Російської імперій. Тому, власне, лише народна творчість слугувала основним хранителем звичаїв і традицій українського етносу. Вагомою часткою фольклору була народно-інструментальна музика. Як уже було зазначено, ще у давніх слов'ян використовувався різноманітний музичний інструментарій, а в подальшому народно-інструментальна музика досягла високого ступеня розвитку. З цим і пов'язано зародження інструментально-ансамблевого музикування, яке передувало виникненню народно-оркестрового виконавства. Численні пам'ятки образотворчого мистецтва (мініатюри, фрески, ікони), літописи, адміністративно-духовні документи, рукописи свідчать про побутування в Україні різних народно-інструментальних ансамблів, які мали певне призначення у музичному житті народу. Вони слугували для супроводу пісень і танців, виконували інструментальну музику для слухання, використовувались у війську.

Важливим чинником формування української народно-інструментальної музики вчені вважають діяльність ансамблів троїстих музи́к, створення яких пов'язують із появою скрипки в Україні.

Є різні погляди щодо визначення назви цього ансамблю. К. Квітка стверджує, що «музи́ка» – це гра на скрипці або гра інструментального ансамблю за участю скрипки. Музи́ки – це множина від слова «музи́ка» у значенні «скрипаль»; воно означає «музиканти», тільки ті, що входять до

складу ансамблю, у якому є скрипка; власне сам ансамбль, і танцювальне зібрання.

А. Гуменюк, А. Іваницький пояснюють назву ансамблю, вказуючи на те, що музикантів (отже й інструментів), які грають разом, найчастіше, три.

Інколи назву троїстих музúк визначають не за кількістю виконавців, а за партіями (мелодія, гармонічний і ритмічний супровід).

І. Маційовський зазначає, що термін «троїста музúка» (буквально: потроєна музúка або потроєний скрипаль) використовується в побуті і різній літературі для позначення традиційних сільських інструментальних ансамблів танцювальної музики. Але дослідник не погоджується з трактуванням терміна, що троїста музúка – це три музиканти і вважає, що: «1) кількість музикантів в троїстій музúці коливається від двох до п'яти осіб і навіть більше <…> 2) назва «троїста музúка» застосовується до типу ансамблю, який в народі поряд з нею має безліч інших назв, де кількісна ознака ніяк не виявляється» [13, с. 96].

Тим часом слід зауважити, що в енциклопедичних виданнях стосовно зазначеного ансамблю вживається термін «троїсті музúки», а не «троїста музúка», як ми це бачимо у деяких дослідників. Тому для уникнення неточностей у подальшому в посібнику будемо застосовувати саме цей термін – «троїсті музúки».

Певні відомості про ансамбль троїстих музúк можна отримати, якщо звернутися до наукових праць, у яких висвітлюється діяльність музичних цехів. Відомо, що до музичних цехів, які виникли та існували в українських містах протягом XVI – XIX ст., входили скрипалі, цимбалісти, органісти, бубністи, виконавці на духових інструментах. Цехові музиканти об'єднувалися в народно-інструментальні ансамблі, до складу яких входили скрипки, цимбали, сопілки, й обслуговували родинно-побутові свята, народні гуляння, вечорниці та інші заходи. Відомостей про репертуар інструментальних ансамблів цехових музикантів майже не збереглося. Вітчизняні вчені зазначають, що це були інструментальні мелодії, якими супроводжувалися весільний обряд (марші, вітальні мелодії гостям тощо) і танцювальна музика. У музичних цехах відбувалося становлення форм народно-інструментального ансамблевого виконавства, що в подальшому зумовило зародження народно-оркестрового виконавства.

З XVI ст., ансамбль троїстих музúк супроводжував другу дію Вертепу. До його складу могли входити скрипка, бубон, сопілка, барабан, і, де-

коли, бандура; виконувалася танцювальна народна музика. Є відомості, що в Запорізькій Січі поруч із полковою музикою, куди входили сурмачі, довбуші (виконавці на литаврах), трубачі, активно розвивались інструментальні капели побутової музики із залученням цимбалів, ліри, торбана, скрипки, дуди.

У щоденнику князя Ю. Долгорукого за 1817 р. згадується ансамбль із трьох музикантів, один із яких грав на скрипці, другий – на віолончелі, третій – на цимбалах.

О. Фамінцин зазначав, що в Галичині, на Старому Покутті, в Коломийському та Станіславському регіонах побутували ансамблі троїстих музúк, до складу яких входили скрипка, цимбали і бас.

М. Лисенко вперше описав троїсті музúки, до складу яких входили скрипка, цимбали і бубон. Цей ансамбль виконував танцювальну музику.

Г. Хоткевич теж згадував ансамбль троїстих музúк. Він розповідав, що такі ансамблі побутували на Гуцульщині, у Польщі, в Угорщині. Дослідник називає різні склади троїстих музúк: дві скрипки і бас; дві скрипки і цимбали; дві скрипки і бубон. Дослідник зазначав, що на ансамбль троїстих музúк мала вплив міська гармонічна музика, зокрема це стосувалося складу інструментів цього ансамблю і характеру музики, яку він виконував.

Деякі чинники впливали на формування ансамблю троїстих музúк. Першим були кріпацькі ансамблі і симфонічні оркестри, які функціонували при дворах козацької старшини, магнатів, заможної шляхти, поміщиків і у XVII – XIX ст. досягли високого ступеня розвитку. Європейська музика писемної традиції, яку виконували ці колективи, спілкування між музикантами й обмін репертуаром між кріпацькими ансамблями, симфонічними оркестрами й ансамблями троїстих музúк вплинули на формування специфіки троїстих музúк. Другим чинником впливу була пастуша музика. Риси формування троїстих музúк закладені в первісних пастуших ансамблях і в ряді сольних пастуших інструментів з бурдонними голосами: флояра, дводенцівка, сопілка, дуда (волинка). Третім чинником, що впливав на формування троїстих музúк, була вокальна музика з супроводом інструмента. Адже саме в супроводі скрипки, сопілки, дудки, дримби, бандури, гітари, гармонії виконувалися пісні, думи, частівки, коломийки, співанки.

Розвиток і подальший розквіт троїстих музúк у XIX – XX ст. спричинила активна участь в ансамблі струнних інструментів (насамперед скрипки), активізувалося професійне начало у традиційній музиці, а також у репе-

ртуарі ансамблю посилилася роль танцювального матеріалу. Для ансамблю троїстих музúк цього періоду були характерними чітка диференціація партій і ясне розмежування функцій. Згідно з ними, для першої, провідної партії основою є верхній мелодійний голос; виконавець – скрипаль; для другої партії характерним є виконання гармонічного плану твору, виконують її друга скрипка, цимбали, басоля або гармонія; третя партія – це метроритмічний фундамент ансамблю, який створюють контрабас, бубон, барабан.

Ще однією характерною особливістю таких ансамблів учені визначають істинну ансамблевість, органічну єдність колективу загалом. Це відображається у стилістичних особливостях гри ансамблю, у доборі музикантів, які повинні майстерно володіти репертуаром, дотримуватися традицій народного музикування.

Варто зауважити, що склад ансамблів троїстих музúк постійно варіювався – це залежало від місцевої традиції і наявності музикантів-умільців. Відомі різні склади ансамблю: скрипка, сопілка і бубон; цимбали, скрипка і барабан; скрипка, цимбали і бас; скрипка, цимбали і бубон; дві скрипки і бас (або бубон). Були троїсті музúки, до складу яких входили скрипка, цимбали і триструнний контрабас. Зауважимо, що у центральних регіонах України побутували переважно скрипка, басоля і бубон, у західних – скрипка, цимбали і бубон. Ф. Колесса, М. Грінченко вважали стародавніми троїстими музúками саме ансамбль, до якого входять скрипка, цимбали і бубон. А. Ольховський подає склад троїстих музúк, до якого входять цимбали, скрипка і бубон, або дві скрипки й басоля.

Отже, простежуючи історичний розвиток цих ансамблів, слід відмітити, що основним чинником їхнього створення була наявність у певному регіоні музичних інструментів і виконавців.

На сьогодні склад ансамблів троїстих музúк також постійно змінюється. Так, є і дуети, які належать до ансамблів троїстих музúк. Вони мають такий склад інструментів: скрипка і бас, скрипка і цимбали, скрипка і гармонія, гармонія і мандоліна, баян і губна гармонія, скрипка і мандоліна. На Бойківщині побутують ансамблі із двох скрипок. На українській і румунській території Північної Буковини поширені гуцульсько-румунські традиційні капели, до складу яких входять три скрипки, а інколи і бас.

Є ансамблі з розширеним складом, які утворюються шляхом поєднання двох (або більше) ансамблів троїстих музúк або приєднанням до них інших окремих інструментів. Вони теж мають назву троїстих музúк.

Народно-інструментальні ансамблі, різні за складом, кількістю виконавців набули великого поширення в Україні. Музичні колективи демонструють свою виконавську майстерність на численних оглядах, конкурсах, фестивалях. На сьогодні простежується подальший розвиток народно-інструментальних ансамблів, удосконалення інструментарію, розширення репертуару.

Скрипка, завдяки своїм високим технічним та звуко-виражальним можливостям, виконує в ансамблі троїстих музúк провідну роль, цимбали – гармонічний, бубон – ритмічний супровід. Наявність цих трьох функцій називають провідною властивістю ансамблю.

За складом інструментів сучасні різні види троїстих музúк поділяють на дві основні групи. До першої належать капели з традиційним складом інструментів, до другої – ті, у складі яких відбулися зміни через використання побутових загальноєвропейських інструментів. Із введенням до ансамблю троїстих музúк духових інструментів – сопілки, флуєрки, кларнета, труби, флейти, тромбона, а також баяна, акордеона, гармошки поступово розширився склад ансамблю. Останнє, своєї черги, стало причиною появи найкрупнішого різновиду троїстої музúки, яка іноді називається «велика музúка». Найвідомішими з таких колективів є ансамбль троїстих музúк із с. Глинниці на Буковині, ансамблі Шкапів – кількох сімей Минайлюків із с. Білоберезка на Черемоші, капели «Аркан» С. Орла з м. Надвірної, Д. Біланюка з м. Косова та ін.

Із вищевикладеного видно, що інструментальний склад ансамблів троїстих музúк може бути різний, але незмінною залишається кількість партій (три). Це і є однією з характерних особливостей ансамблю.

Варто зазначити, що репертуар ансамблю троїстих музúк має певну неоднорідність і локальні особливості. Це пов’язано з відмінностями географічного розташування та економічними умовами розвитку окремих регіонів України, зокрема східних і західних. Так, у центральних і східних районах ансамблі виконували гопаки, козачки, горлиці, сюжетні танці (наприклад, «Чоботи»); у західних – коломийки, гуцулки, аркани, опришки.

Ансамбль троїстих музúк відзначається яскравим національним колоритом, розмаїттям мелізматики і тембрових барв, оригінальними прийомами гри і звуковидобування.

Велике значення для розвитку народно-ансамблевого музикування мають численні огляди, конкурси, фестивалі, на яких колективи демон-

струють свою виконавську майстерність. Так, у 1970 р. з ініціативи Музично-хорового товариства УРСР було проведено Республіканський конкурс музичних колективів «Троїсті музúки». У відбірковому турі конкурсу взяли участь близько 13000 народних музúк. Тут були представлені колективи з різних регіонів України: ансамбль сопілкарів із Хмельницької області, ансамблі троїстих музúк з Одеської, Полтавської, Чернівецької, Черкаської областей.

У 1993 р. подібний захід відбувся на Івано-Франківщині. Ансамблі троїстих музúк виконували весільні мелодії і танцювальну музику Гуцульщини, Покуття, Бойківщини, Опілля. Із 1995 р. у Рожнятівському районі Івано-Франківської області проводиться обласний фестиваль оркестрів народних інструментів «Кобзареві струни», учасниками якого також є ансамблі троїстих музúк.

Із 2001 р. в Івано-Франківську проходить щорічний міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України «Родослав». У цьому мистецькому заході беруть участь численні ансамблі троїстих музúк із Волинської, Закарпатської, Миколаївської, Кіровоградської, Одеської, Полтавської, Рівненської, Херсонської областей. У 2002 р. у с. Богородчани Івано-Франківської області відбувся обласний фестиваль родинної творчості «Родинні скарби Прикарпаття». Тут також брали участь троїсті музúки. Поруч із цим за активної участі народно-ансамблевих колективів подібного типу проходять ще два міжнародні щорічні фестивалі на Івано-Франківщині – «Коломийка» та Гуцульський фестиваль. Отже, вищевикладене є свідченням того, що на сьогоднішній день простежується подальший розвиток народно-інструментальних ансамблів, удосконалення інструментарію, розширення репертуару.

Характерною ознакою колективів є специфічний локальний колорит, що відображається в особливостях репертуару та інструментального складу, які відтворюють властивості етнорегіональних виконавських традицій тих місцевостей, де ансамблі функціонують.



Ансамбль троїстих музик Національного академічного оркестру народних інструментів України у складі: скрипка – заслужена артистка України Діана Агратіна, гуцульські цимбали – заслужений артист України Володимир Овчарчин, бубон – Андрій Мітін

Основною функцією ансамблю троїстих музúк дослідники визначають виконання традиційних інструментальних (інколи разом зі співом) творів для супроводу танців.

Керівником ансамблю троїстих музúк найчастіше є скрипаль – виконавець першої партії. Він одночасно є адміністратором ансамблю (веде перемовини із замовником свят і заходів щодо оплати, умов праці і часу роботи колективу) і вчителем інших учасників ансамблю. Слід відзначити, що на сучасному етапі розвитку ансамблів троїстих музúк керівники і виконавці цих колективів найчастіше мають середню спеціальну або вищу музичну освіту й успішно поєднують педагогічну і концертну діяльність із грою в ансамблях.

Таким чином, характерними особливостями ансамблів троїстих музúк є усталена кількість партій (три) – мелодія, гармонічний супровід, метроритмічний фундамент; різноманітність інструментального складу; неоднорідність репертуару; органічна єдність колективу загалом; яскравий національний колорит; розмаїття мелізматики і тембрових барв; оригінальні прийоми гри і звуковидобування.

Варто відзначити, що на основі подібного ансамблю був створений український оркестр народних інструментів. Зі слів П. Іванова, «ансамбль «троїста музúка» – це зерно, у якому закладена основа оркестру українських народних інструментів» [7, с. 17]. Саме побутування ансамблів троїстих музúк у музичній практиці українського народу можна вважати однією з передумов виникнення українського народного оркестру.

3.2 Культурне піднесення початку XX ст. і його вплив на виникнення народно-оркестрового виконавства в Україні

Зародження народно-оркестрового жанру на початку XX ст. було спричинене відповідними культурно-історичними умовами. Ще на початку XIX ст. швидко занепадає феодально-кріпосницька система господарювання і прискорюється формування капіталістичних відносин, які активізували суспільний розподіл праці і зумовили потребу у кваліфікованій розумовій праці. Це спричинило появу української національної інтелігенції як окремої соціальної групи, яка сприяла відновленню морально-духовних засад життя народу. Визначними представниками інтелігенції були письменники І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, діячі українського театру М. Кропивницький,

М. Заньковецька, М. Саксаганський, М. Садовський; композитори С. Гулак-Артемовський, М. Лисенко, М. Леонтович, С. Людкевич, Я. Степовий, К. Стеценко та ін. Їхня творчість сприяла активізації національно-визвольної боротьби і пробудженню національної свідомості українського народу.

У XIX ст. на теренах України розгорнулося національно-культурне відродження. Зростає зацікавленість до народної пісні, народних музичних інструментів, започатковується збирацька фольклористична діяльність. Вагомий внесок у цю сферу зробили І. Франко, П. Сокальський, П. Демуцький, С. Людкевич.

Особлива роль у процесі відродження національної музичної культури належить видатному композитору, фольклористу, педагогу, музично-громадському діячу М. Лисенку (1842 – 1912). Протягом свого життя він зібрав, гармонізував і опублікував кілька сотень українських народних пісень. Своїми теоретичними працями про народну пісню і народні музичні інструменти композитор заклав підвалини української наукової фольклористики та інструментознавства.

На хвилі національного відродження виникають національний театр, музика, образотворче мистецтво, переважають національні елементи в архітектурі. Спостерігаємо спалах зацікавленості історією, мовою та культурою українського народу. Так, у 1870-х рр. у Києві було засноване наукове товариство, що мало назву «Південно-Західний відділ Російського географічного товариства». Силами товариства видавалися архівні матеріали, засновувалися музеї, відкривалися бібліотеки, організовувалися цикли лекцій, у яких висвітлювалися різні сторони українського життя й культури. Одним із активних членів цього товариства був М. Лисенко. Саме з його ініціативи на засідання товариства було запрошено кобзаря О. Вересая, який виконував українські думи і пісні, а композитор прочитав реферат «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних О. Вересаєм».

У кінці XIX ст. відбувається активізація суспільно-політичної діяльності. У Західній Україні виникають національно-культурні товариства «Боян», «Руська бесіда», «Рідна школа», «Просвіта» та інші, діяльність яких сприяла розвитку української культури. Товариства проводили культурно-освітню, економічну і видавничу роботу, організовували аматорські хори, оркестри і театри. Так, у 1894 р. у Львові з ініціативи членів хорового това-

риства «Боян» було проведено етнографічну виставку, на якій експонувалися українські народні музичні інструменти. Цей захід привертав увагу широких кіл громадськості до народно-інструментального мистецтва.

На початку XX ст. у багатьох містах України розгортають свою діяльність різні музичні гуртки, відкриваються народні будинки і народні аудиторії, у яких відбуваються концерти й вистави, читання й лекції, доступні для широкого загалу.

У цей період зароджується професійна музична освіта. Так, у 1904 р. з ініціативи М. Лисенка в Києві була заснована Музично-драматична школа, яка стала центром спеціальної музичної і театральної освіти. Тут же у 1908 р. було відкрито клас бандури, який очолив відомий український кобзар І. Кучугура-Кучеренко.

Продовжує розвиватися кобзарське мистецтво. Творчі здобутки О. Вересая, А. Шута, М. Кравченка, Ф. Кушнерика, О. Савченка набувають популярності в народі і викликають неабияку зацікавленість у національної інтелігенції. Підтвердженням цьому було проведення 1902 р. в Харкові XII Археологічного з'їзду, на якому велику увагу було приділено кобзарям, лірникам та іншим виконавцям[1]. Провідна роль у проведенні з'їзду належала бандуристу, письменнику, інструментознавцю **Г. Хоткевичу** (1877 – 1938). Він виступив на з'їзді як доповідач і як бандурист-виконавець.

У концерті, що був організований для учасників з'їзду, виступили кобзарі, лірники і троїсті музúки (дві скрипки і контрабас). Тут було сольне виконання, дуети, тріо, а на завершення концерту Г. Хоткевич об'єднав усіх народних виконавців в оркестр, до складу якого входили шість кобзарів, три лірники і згаданий нами ансамбль троїстих музúк с. Деркачів. У виконанні колективу прозвучав танцювальний твір «Гречаники». Г. Хоткевич із цього приводу зазначав, що це – «перша спроба об'єднання різнорідних інструментів у одне узгоджене ціле» [17, с. 475]. Згодом згаданий оркестр виступав у Полтаві на Шевченківському вечорі. У складі ансамблю троїстих музúк із Полтави – дві скрипки, дві віолончелі і бубон. Таким чином, Г. Хоткевич перший заклав основи для організації **українського оркестру народних інструментів**.

[1] Уперше Археологічний з'їзд відбувся в Києві 1878 року з ініціативи українських учених.



Гнат Хоткевич (1877 – 1938) – український письменник,
мистецтвознавець, бандурист, педагог



Етнографічний оркестр народних інструментів, що виступав на
XII Археологічному з’їзді у Харкові 1902 р.

Учені вважають, що створений дослідником колектив, побудований на основі ансамблю троїстих музи́к, був першим українським народним оркестром. Хоча називати його повною мірою оркестром можна лише умовно (колектив не мав усталеного інструментального складу, сформованих оркестрових груп, репертуару, великих художньо-виражальних можливостей), але спроба Г. Хоткевича об'єднати українські народні інструменти в одне органічне ціле дала поштовх для створення українського народного оркестру.

Поруч із цим у згаданий період виникали самодіяльні та професійні ансамблі та оркестри народних інструментів, що мали різний склад. Так, у 1899 р. при Харківському університеті виник гурток балалаєчників, у Харківському повітовому училищі у 1899 – 1905 рр. був оркестр балалаєчників, яким керував диригент і композитор В. Катанський (1859 – 1911). У 1900 р. було створено оркестр балалаєчників Першої чоловічої гімназії, у 1904 – 1905 рр. такий оркестр організували при Харківському училищі сліпих (керівник – Погорєлов).

У заснуванні перших **домрово-балалаєчних оркестрів** в Україні слід віддати належне активному пропагандисту народних музичних інструментів, учню В. Катанського В. Комаренку. У 1908 р. він організував домрово-балалаєчний оркестр робітників і службовців заводу «Гельферіх-Саде». У 1909 р. музикант створив домрово-балалаєчний оркестр при Харківському товаристві «Просветительный досуг». У складі колективу налічувалося 30 виконавців, він здійснював активну концертну діяльність. У 1922 р. був організований самодіяльний оркестр народних інструментів при Миколаївському суднобудівному заводі, очолюваний талановитим музикантом М. Маніловим. Колектив характеризувався високим рівнем майстерності, активно гастролював, був відзначений багатьма нагородами. У Сумах, Луганську, Києві – при заводах «Арсенал», «Більшовик», клубі залізничників ім. М. В. Фрунзе теж були створені домрово-балалаєчні оркестри. Згодом вони досягли досить високого рівня майстерності і визнання у сфері самодіяльної художньої творчості.

Поступово у домрово-балалаєчних оркестрах зростав вплив української народно-інструментальної специфіки. Це полягало у введенні до складу оркестрів українських народних інструментів – бандур, цимбалів, сопілок і заміні триструнної домри – чотириструнною. Так, у 20-х рр. XX ст. на околиці Харкова в робітничому клубі залізничної станції Основа був організований самодіяльний оркестр народних інструментів (керів-

ник – Л. Собецький), до складу входили чотириструнні домри квінтового строю, сопілки, бандури.

Були також **мандолінні («неаполітанські») оркестри**, основу яких складали мандоліни і гітари, інколи добавлялися концертини. Найвідоміші з мандолінних оркестрів: оркестр м. Кременчука під керівництвом М. Геліса, оркестр клубу «Металіст» у Харкові, що організував Л. Гайдамака, оркестр, яким керував М. Радзієвський, що мав скорочену назву «МІК» (мандоліни і концертино) у Києві.

Важливо відмітити, що істотний вплив на формування народно-оркестрового виконавства також мало російське народно-оркестрове мистецтво. Зокрема, творчість фундатора і засновника академічного народно-інструментального виконавства Росії В. Андрєєва. На початку XX ст. йому вже вдалося сформувати Великоруський оркестр народних інструментів як самостійну художню одиницю. Цей колектив був унікальним явищем. Адже до того часу ні у вітчизняній, ні у зарубіжній практиці не було оркестру, інструментарій якого був би настільки доступним для початкового освоєння. У Росії за 10 років (1888 – 1898) сформувалася нова гілка виконавства – мистецтво оркестрової гри на російських народних інструментах.

У літературі є відомості про те, що у 1896 р. В. Андрєєв спілкувався з Г. Хоткевичем і порадив йому створити український народний оркестр. Ось цитата з листа В. Андрєєва, яку наводить Г. Хоткевич: «Я, як вам відомо <…> утворив «великорусский императорский оркестр»; а ви, оце, бачу, могли би утворити «малорусский императорский оркестр». То давайте працювати разом. Гроші найдуться» [18, с. 28]. У листопаді 1912 р. В. Андрєєв гастролював зі своїм оркестром у Харкові, Києві, Полтаві, Катеринославі. Саме концерти Великоруського оркестру народних інструментів мали позитивний вплив на становлення та розвиток народно-оркестрового мистецтва в Україні.

Створенню народно-оркестрових колективів значною мірою сприяло культурне і політичне становище в державі. Революційні події 1917 – 1920 рр. суперечливо вплинули на розвиток української культури. З одного боку, у вирі революцій та громадянської війни було втрачено велику кількість визначних пам’яток історії та культури, натомість нових і яскравих витворів мистецтва з’явилося зовсім небагато, з іншого – у цей час відбулося становлення державних форм організації культурної сфери.

У 1920-ті роки зароджується художній самодіяльний рух, головним

завданням якого було масове культурне виховання народу під контролем держави. Для керівництва культурно-освітньою і політико-агітаційною роботою були створені організації та установи. Всеукраїнський Центральний Виконавчий комітет (ВУЦВК), Народний комісаріат освіти (НКО), Політуправління революційної військової ради республіки (ПУР), Південне бюро Всеросійської центральної Ради професійних спілок (Південбюро ВЦРПС), Південне бюро політичного управління шляхів сполучення (Південполітшляхи), Спілка демократичної молоді (пізніше – КСМУ), різні кооперативні організації. Була також державна система організаційного методичного керівництва народною художньою творчістю, яку здійснювали Центральний, республіканські, обласні, районні науково-методичні центри, будинки культури, навчальні заклади, у яких почали готувати керівників художніх колективів. Кожні два-три роки проводилися конкурси, огляди, фестивалі художньої самодіяльності. Це, безперечно, сприяло виникненню нових народно-оркестрових колективів.

У 1919 р. при Всеукраїнському відділі мистецтв Народного комісаріату Освіти було створено Всеукраїнський музичний комітет, який контролював розвиток музичного мистецтва. Він створював позитивні умови для діяльності професійних та самодіяльних колективів, оркестрів народних інструментів. ВУКМУЗКОМ займався підбором репертуару для даних колективів, організовував у містах і селах республіки концертні виступи. З 1924 р. починають проводитися періодичні музичні виставки, за допомогою яких відвідувачі ознайомлювалися із надбаннями української музичної культури. Тут було представлено нотні видання, музичні інструменти вітчизняного виробництва, мережу музичних навчальних закладів. За рішенням Наркомосвіти, з грудня 1926 р. вводиться «День музики». Цим святом передбачено проведення концертів, лекцій, доповідей на музичні теми. Таким чином, вказані заходи залучали широкі верстви населення до скарбниці вітчизняної музичної культури і сприяли її розвитку.

На початку 1920-х рр. держава в умовах жорстокої централізації здійснила курс українізації. Слід відзначити, що вивчення суті й оцінка цього явища є одним із найдискусійніших питань історії культури України першої третини XX ст. Одні вчені характеризують українізацію як явище, що спонукало значний розвиток культури, інші вважають, що вона була спрямована на виявлення та знищення національно свідомих сил української інтелігенції. У цей час починає реалізовуватись ідея, спрямована на

осмислення та пропаганду національно-культурних надбань України. Розвивається українська преса, наука, освіта, мистецтво.

Духовно-культурне піднесення позитивно впливало і на розвиток музичної культури України. У цей час у широкої громадськості виникає неабияка зацікавленість національним народним мистецтвом і зокрема народними музичними інструментами – кобзою і бандурою. Підкреслюється велике значення цих інструментів у історії українського народу. Це зумовило появу великої кількості самодіяльних ансамблів і капел бандуристів. Так, у 1918 р. в Україні організовано Першу київську художню капелу бандуристів (від неї веде родовід Національна капела бандуристів України), якою керував В. Ємець. Її виступи сприяли створенню численних самодіяльних і професійних ансамблів і капел бандуристів. У 1922 р. на Миргородщині було створено капелу бандуристів імені М. Кравченка, яка виступала на сільськогосподарській виставці у Москві. У 1925 – 1928 рр. організовано капели бандуристів у Харкові, Полтаві, Конотопі, Шишаках, Крюкові, Умані, Одесі, Борисполі. Створення капел набуває масового характеру. У 1935 р. Київська і Полтавська капели об'єдналися, унаслідок цього була організована Державна зразкова капела бандуристів УРСР (керівник – М. Михайлов).

Виникнення і поширення капел бандуристів сприяло вдосконаленню народного музичного інструментарію. На початку своєї творчої діяльності капели бандуристів використовували бандури-прими. У 1922 – 1925 рр. Л. Гайдамака разом зі С. Снігирьовим розробили конструкцію діатонічно-хроматичних оркестрових бандур (пікколо, прими, баси), які застосовувалися в ансамблях та капелах бандуристів. Слід наголосити, що капели бандуристів у подальшому стали базою для створення оркестрів народних інструментів.

У 20-х рр. XX ст. спостерігається бурхлива діяльність музичних товариств, асоціацій та інших музично-громадських організацій, які також сприяли розвитку української музичної культури. Так, у 1922 р. було створено Всеукраїнське музичне товариство імені М. Леонтовича, що сприяло піднесенню національного музичного мистецтва загалом і народного виконавства зокрема. Свідченням цього є етнографічний концерт народних співаків і музикантів, який організувала Київська філія Товариства 9 листопада 1926 року. Для виступів було створено етнографічний ансамбль українських народних інструментів, до складу якого входили чоти-

ри лірники, два бандуристи, цимбаліст, скрипаль, сопілкар і бубніст. Склад цього ансамблю був подібний до складу оркестру, створеного Г. Хоткевичем у 1902 р. у Харкові. У Полтаві за сприяння товариства відбулися цикли концертів-вечорів, присвячених українській народно-інструментальній музиці (ліра, бандура). У 1924 р. за сприяння Одеської губполітосвіти було створено Товариство друзів народної музики. Воно проводило концерти, організовувало загальнодоступні музичні курси з гри на бандурі, гітарі, балалайці, мандоліні, з історії та елементарної теорії музики.

Загалом, другу половину 20-х – початок 30-х років XX ст. вважають одним із найдраматичніших періодів в історії української музичної культури, який був сповнений глибоких внутрішніх протиріч. З одного боку, активізувалися процеси розбудови національної культури, а з іншого – зростала протидія багатьом проявам національного. Культура мала бути національною за формою й інтернаціональною, пролетарською за змістом. Діяльність виконавських колективів була пов’язана з агітаційною функцією, яка наполегливо нав’язувалася музичному мистецтву – музика поступово починала використовуватися перш за все як засіб ідеологічного впливу на слухачів. Вона стала знаряддям культурного виховання мас і чинником «культурного» відпочинку трудящих. Отже, становлення народно-оркестрового виконавства відбувалося у складних історичних умовах, сповнених суперечностей.



Етнографічний ансамбль на концерті, влаштованому 9 листопада 1926 р. Київською філією Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича

Контрольні запитання

1. Охарактеризуйте чинники, що впливали на формування ансамблю троїстих музи́к.

2. Які характерні особливості ансамблю троїстих музи́к?

3. Що спричинило зародження народно-оркестрового жанру в Україні?

4. Які типи оркестру народних інструментів виникли на початку XX ст.?

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Василенко В. Деревня и ее развлечения (очерки и наблюдения) / Василенко В. // Киевская старина. – 1904. – апрель. – Т. 85. – С. 131–148.

2. Грінченко М. Історія української музики / Грінченко М. – [2-е вид.] – Нью-Йорк : Український музичний інститут, 1961. – 192 с.

3. Грінченко М. Українська народна інструментальна музика Грінченко М. // Вибране / упоряд. і ред. М. Гордійчука; АН УРСР; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ. УРСР, 1959. – С. 55–103.

4. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики: в 2 ч. / Довженко В. – Ч. 1. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1957. – 237 с.

5. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики: в 2 ч. / Довженко В. – Ч. 2. – К. : Музична Україна, 1967. – 319 с.

6. Іваницький А. Українська музична фольклористика / Іваницький А. – К. : Заповіт, 1997. – 319 с.

7. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів / Іванов П. – К. : Музична Україна, 1981. – 110 с.

8. Історія української дожовтневої музики: навч. посіб. [для муз. вузів та ін-тів к-ри / заг. ред. та упор. О. Шреєр-Ткаченко]. – К. : Музична Україна, 1969. – 558 с.

9. Історія української музики: в 6 т. / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Т. 1.: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / [ред. М. Гордійчук]. – К. : Наукова думка, 1989. – 448 с.; Т. 2.: Друга половина XIX ст. / [ред. Т. Булат та ін.]. – К. : Наукова думка, 1989. – 464 с.; Т. 3.: Кінець XIX – початок XX ст. / [ред. колегія М. Загайкевич, А. Калениченко, Н. Семененко]. – К. : Наукова думка, 1990. – 424 с.; Т. 4.: 1917 – 1941. / [ред. колегія Л. Пархоменко, О. Литвинова, Б. Фільц]. – К. : Наукова думка, 1992. – 616 с.

10. Історія української радянської музики: навч. посіб. / [редкол.: О. Зінькевич, І. Ляшенко та ін.]. – К. : Музична Україна, 1990. – 294 с.

11. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Колесса Ф. / підгот. до друку, вступ. стаття і прим. С. Грици. – К. : Наукова думка, 1970. – 592 с.

12. Корній Л. Історія української музики: у 3 ч. / Корній Л. - Київ, Харків, Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць. – Ч.1. (від найдавніших часів до І пол. XVIII ст.). –1996. – 315 с.; Ч. 2. Друга половина XVIII ст. – 1998 – 388 с.; Ч. 3. XIX ст. – 2001. – 480 с.

13. Маціївський І. «Троїста музика» (до питання про традиційні інструментальні ансамблі) / Маціївський І. // Ігри й співголосся. – Контонація. – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 95–111.

14. Ольховський А. Нарис історії української музики / Ольховський А. / ред., вступ стаття, комент. Л. Корній. – К. : Музична Україна, 2003. – 512 с.

15. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття в соціокультурному контексті епохи: монографія / Ржевська М. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.

16. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI – XIX) / Фільц Б. // Українське музикознавство. – Вип. 17. – К., 1982. – С. 33–45.

17. Хоткевич Г. Воспоминания о моих встречах со слепыми / Хоткевич Г. // Твори в двох томах. – Т. І. – К. : Дніпро, 1966. – С. 455–518.

18. Хоткевич Г. Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва / Хоткевич Г. // Музика масам. – 1928. – № 10–11. – С. 24–29.

4 ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОФЕСІЙНИХ ТА САМОДІЯЛЬНИХ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВИХ КОЛЕКТИВІВ У КІНЦІ 1920-х – ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ 1950-х РОКІВ

4.1 Творча діяльність першого професійного оркестру народних інструментів

У 1920 р. при Харківському губернському відділі народної освіти почав функціонувати перший професійний оркестр народних інструментів, засновником та керівником якого також був В. Комаренко. У штатному розкладі оркестру керівник передбачив 62 виконавці (домри – 29, балалайки – 22, гуслі – 5, народні духові – 4, ударні – 1). Такий підхід був новаторським з огляду на те, що до складу існуючих на той час домрово-балалаєчних оркестрів входило не більше 20 виконавців. Це пояснюється тим, що В. Комаренко прагнув наблизити кількісний склад оркестру народних інструментів до кількісного складу симфонічного оркестру, що розширювало можливості формування репертуару, основу якого становила класична музика.

Робота у цьому напрямку призвела до реформи домрово-балалаєчного типу оркестру. Ця реформа відбувалася на базі Харківського професійного оркестру народних інструментів у 20-х рр. XX ст. і отримала назву «симфонізація».

Реформа має два етапи. На першому етапі (1914 – 1924) робота здійснювалась у двох напрямках:

1. Удосконалення струнного інструментарію оркестру народних інструментів.

2. Введення до основного складу народного оркестру ударних та дерев'яних духових інструментів симфонічного оркестру.

Упродовж другого етапу (1924 – 1932) була створена група оркестрових тембрових гармонік, рівноцінна за виконавськими та тембровими можливостями духовій групі симфонічного оркестру.

Із середини 1920-х рр. В. Комаренко використовує у складі народного оркестру групу чотириструнних домр конструкції Г. Любимова. Ці інструменти мали квінтовий стрій, як і смичкова група симфонічного оркестру, що дало змогу без змін переносити партії смичкової групи в партитуру

для оркестру народних інструментів.

У 1920 р. В. Комаренко вводить до складу домрово-балалаєчного оркестру групу ударних інструментів симфонічного оркестру (литаври, великий барабан і тарілки), яка назавжди закріпилась у народному оркестрі.

Поруч із цим диригент починає використовувати в основному складі харківського оркестру гобой, епізодично кларнет та фагот. Але це не вирішувало проблем комплектації оркестру народних інструментів. Тому В. Комаренко намагався знайти народні інструменти, які б могли замінити за тембром інструменти духової групи симфонічного оркестру. Диригент звертає увагу на гармоніку.

Першими були створені гармоніки – сопрано (тембр гобоя), баритон (тембр фагота у високому регістрі), бас (тембр фагота у низькому регістрі). У 1932 – 1933 рр. В. Комаренко сконструював останню з сім'ї тембрових гармонік – гармоніку-флейтон, інструмент, схожий за тембром до флейти [10, с. 26]. Виготовляв гармоніки відомий харківський музичний майстер К. Міщенко.

Група тембрових гармонік органічно увійшла до інструментального складу Харківського оркестру народних інструментів, завершивши реформу домрово-балалаєчного оркестру, яка полягала в розширенні тембрових можливостей такого типу оркестру шляхом використання в інструментальному складі нових груп: оркестрових тембрових гармонік та ударних інструментів симфонічного оркестру. До В. Комаренка оркестр народних інструментів характеризувався неузгодженістю тембрових меж між інструментальними групами, особливо балалайками та домрами. Введення до складу групи гармонік та ударних спричинило диференціацію тембрів в оркестрі народних інструментів, що суттєво розширило виконавські можливості таких колективів.

Результатом реформи стало створення академічного оркестру народних інструментів саме з удосконалених народних інструментів, що мав не лише притаманні йому тембральні особливості, а й власний народний інструментарій. Реформа давала можливість розширити репертуарні межі народного оркестру, привернула до нього увагу композиторів-симфоністів.

Так, у 1920-х рр. репертуар Харківського симфонічного народного оркестру поповнюється перекладеннями класичних творів відомих композиторів. Серед них - номери із сюїти «Пер Гюнт» Е. Гріга та балету «Лебедине озеро» П. Чайковського, симфонічна картина «У Середній Азії»

О. Бородіна. До репертуару оркестру увійшли найкращі зразки українського фольклору в обробці М. Лисенка, М. Леонтовича, С. Дрімцова, П. Ніщинського, інструментовку яких зробив В. Комаренко. У цей же час у репертуарі колективу з'являються Симфонії № 1 В. Каліннікова, та № 18 К. Мясковського; увертюри «Каріолан» Л. Бетховена, «Робесп'єр» А. Літольфа, «Сон на Волзі» С. Аренського, увертюра до опери «Іван Сусанін» М. Глінки; Концерт *Ре мажор* для фортепіано з оркестром Й. Гайдна, Угорська рапсодія № 2 Ф. Ліста, твори М. Мусоргського, О. Глазунова та ін.

Головну роль у репертуарній політиці Харківського професійного симфонічного оркестру народних інструментів відігравали діяльність та інструментаторський талант В. Комаренка. За період роботи з цим колективом митець зробив понад 200 інструментовок, близько 40 із яких були надруковані та зайняли чільне місце в репертуарі багатьох народно-оркестрових колективів.

Варто відзначити, що в оркестрі також активно провадилася робота щодо музичної підготовки фахівців народно-інструментальної сфери. Так, через кілька місяців після створення колективу при оркестрі організовуються курси гри на народних інструментах. Термін навчання на курсах - два роки. Тут викладалися: гра на народних інструментах, елементарна теорія музики та гармонія, інструментовка, фортепіано, оркестрова гра, інструкторські методи. Після іспитів випускники отримували посвідчення інструктора з навчання грі на народних інструментах.

У 1924 р. при оркестрі було відкрито Експериментальну студію, що стала продовженням курсів. Основну масу студійців становили студенти Інституту народної освіти при харківському клубі «Червоний вчитель».

Таким чином, уже на початку 1920-х рр. творча діяльність Харківського симфонічного народного оркестру та його керівника В. Комаренка мала істотний вплив на розвиток самодіяльного народно-інструментального мистецтва у Харкові. Цей оркестр став освітнім осередком, де не тільки навчали грі на народних інструментах, а й надавали загальну музичну освіту. На думку дослідників, до відкриття класу народних інструментів у Харківському музично-драматичному інституті в 1924 р. Курси при оркестрі Харківського губернського відділу народної освіти виконували функцію як середнього, так і вищого музичного навчального закладу [10, с. 31].

1924 р. було запроваджено циклові концерти історико-

етнографічного характеру, для розробки програм яких запросили відомих діячів українського мистецтва, професорів Харківського музично-драматичного інституту С. Дрімцова та Л. Лісовського. До програми концертів входили пісні народів СРСР – як інструментальні обробки, так і вокальні твори. Для виконання українських народних пісень до складу оркестру було введено бандури, ліри та сопілки.

У 1925 р. Харківський симфонічний оркестр народних інструментів брав участь у постановці опери Е. Рольфа-Феррарі «Мадонине намисто». Постановка у Харкові цього твору отримала схвальні відгуки відомих українських музикознавців.

Інтенсивна концертна діяльність колективу та висока виконавська майстерність вивели Харківський симфонічний оркестр народних інструментів на рівень провідних професійних колективів. У 1929 р. керівництво оркестру укладає угоду з Харківським радіоцентром на штатну роботу.

У 1935 р. в Харкові була створена перша в Україні самодіяльна опера на базі Симфонічного оркестру народних інструментів і вокальних курсів при Основ'янській музичній школі. Колектив готував постановки опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Русалка» О. Даргомижського. У подальшому опери знайшли своє місце у репертуарі згаданого оркестру.

У 1938 р. колектив В. Комаренка входить до складу Харківської державної філармонії. У харківській пресі, де здійснюється підсумок зимового сезону Харківської філармонії 1938 р., вказується на вдалий дебют симфонічного оркестру народних інструментів як професійного колективу.

Серед найвідоміших виконавців оркестру слід назвати Л. Гайдамаку – організатора і керівника першого українського оркестру народних інструментів Харківського клубу «Металіст»; П. Гайдамаку – композитора, диригента, музичного керівника Харківського обласного Радіокомітету, художнього керівника Харківської філармонії; М. Даньшева – викладача Харківської державної консерваторії; М. Чайкіна – відомого композитора, професора Горьківської державної консерваторії.

Слід відмітити, що у 30-ті рр. XX ст. творча діяльність Симфонічного оркестру народних інструментів стала подією в культурному житті країни. Адже колектив відзначався високою виконавською майстерністю, і на той час це був єдиний професійний оркестр народних інструментів в Україні.

У 1940 – 1950-ті рр. симфонічний оркестр народних інструментів знач-

но розришив власний репертуар, у якому налічувалося 74 найменування. Основу репертуару складали перекладення симфонічних творів Й. Гайдна, В. Моцарта, Й. Штрауса, Б. Сметани, М. Глінки, М. Мусоргського, О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, А. Рубінштейна, А. Лядова, В. Калінніков, Р. Глієра, А. Хачатуряна, Д. Кабалевського, С. Гулака-Артемовського, А. Верстовського, М. Лисенка, М. Людкевича.

У 1952 р. оркестр очолюють випускники Харківської державної консерваторії В. Савіних та В. Яровий. Із середини 1950-х рр. оркестр перетворюється на ансамбль народних інструментів, що успішно функціонував до початку 1990-х рр.

У 1992 р. з ініціативи Харківської міської ради було створено Муніципальний театр народної музики України «Обереги». До його складу увійшов професійний Оркестр народної музики, засновником і диригентом якого є заслужений діяч мистецтв України Ю. Алжнєв. Театр народної музики був створений з метою відродження традиційної культури України, популяризації пісенно-музичної спадщини українського народу, а також виховання високих моральних якостей і національної свідомості слухача.

Оркестр є лауреатом міжнародних та всеукраїнських фестивалів. До його складу входять: флейта, кларнет, баяни, труба, тромбон, гармоніка, кобза, скрипки, альт, віолончель, контрабас, цимбали, бубон. При оркестрі є також ансамбль троїстих музик у складі трьох скрипок, гармоніки, контрабаса, сопілки, бубна.

Репертуар театру має яскраве національне спрямування та жанрово-стильову різноманітність. Так, на честь 350-річчя заснування Харкова колектив представив на сцені Національної філармонії України концерт-дійство на два відділи «Роде наш красний!...», до якого увійшли обрядові, календарні, козацькі, ліричні пісні та народно-інструментальна музика в оригінальних обробках.

4.2 Український оркестр народних інструментів клубу «Металіст» (м. Харків)

Перший український народний оркестр було створено 1927 р. у Харкові при робітничому клубі «Металіст» на базі ансамблю бандуристів. Оркестром керував Л. Гайдамака. Цей колектив був першою експериментальною лабораторією модернізації українських народних музичних інструментів. Л. Гайдамака із музичним майстром С. Снігирьовим розробили конс-

трукцію оркестрових бандур (пікколо, прими і баси), які використовувалися в ансамблі. Пізніше до ансамблю було введено квартет лір, цимбали і сопілки з хроматичним строєм, свиріль, трембіти, ударні інструменти. Дослідники стверджують, що за характером укомплектування це вже був справжній оркестр українських народних інструментів. Провідною групою оркестру Л. Гайдамака визначив групу бандур, стверджуючи, що ці інструменти мають широкі можливості.

У 1928 р. в оркестрі клубу «Металіст» налічувалося 27 виконавців, він мав такий інструментальний склад.

Бандури: пікколо – три, прими – шість, баси – три.

Ліри: сопрано – дві, тенор – дві.

Цимбали (великі хроматичні) – одні.

Сопілки-прими: перша – одна, друга – одна.

Свиріль – одна.

Трембіти – дві.

Ударні: литаври, бубон, трикутник, тарілки.

До репертуару оркестру входили обробки українських пісень і танців, вокальні твори, які виконувались у супроводі оркестру, перекладення творів вітчизняних і зарубіжних композиторів. Дамо перелік деяких композицій із репертуару оркестру клубу «Металіст»: «В'язанка з українських народних пісень» П. Козицького, «Варіації на тему українських народних пісень» Л. Гайдамаки, «Полька» М. Глінки, «Мрії» Р. Шумана, «Скерцо» з Шостої симфонії Л. Бетховена, «Танок німф» Л. Керубіні, «Баркарола» з опери «Сільська честь» П. Масканьї, «Мазурка» Г. Венявського.

Цей оркестр проводив широку концертно-гастрольну діяльність, його виступи проходили у Харкові, Харківській та Донецькій областях.

До складу колективу входили молоді люди віком від 16 до 20 років. Згодом деякі вихованці оркестру, здобувши музичну освіту, почали працювати у професійних художніх колективах. Серед них варто назвати цимбаліста О. Незовибатька, який деякий час був керівником Державної заслуженої капели бандуристів УРСР, та бандуриста І. Фінкельберга, який став солістом цієї ж капели.

Важливу роль українського оркестру народних інструментів клубу «Металіст» у розвитку народно-оркестрового виконавства України відзначив П. Козицький: «Загальна звучність цієї оркестри надзвичайно своєрідна і справляє цілком закінчене у відношенню рівноваги оркестрових груп,

сполучення тембрів, гучности звуку, враження» [7]. Композитор відзначив, що діяльність оркестру клубу «Металіст» мала велике художнє і громадське значення.

8 квітня 1928 р. в Харкові відбувся конкурс робітничих оркестрів народних інструментів, учасниками якого були шість оркестрів. Конкурсним твором для колективів був «Танець маленьких лебедів» із балету «Лебедине озеро» П. Чайковського, перекладення якого для народного оркестру зробив В. Комаренко. Оркестр клубу «Металіст» на цьому конкурсі був єдиним колективом, до складу якого входив традиційний український інструментарій (бандури, ліри, цимбали, сопілки і т. д.) і розділив другу премію разом із домрово-балалаєчним оркестром клубу імені Ілліча (керівник – М. Юзефович).

Результати конкурсу свідчать про низку недоліків у народно-оркестровому виконавстві. До них належали проблеми створення репертуару, формування інструментального складу, розширення художньо-виконавських можливостей колективів. У зв’язку з цим було вирішено покращити роботу у справі підготовки керівників для народних оркестрів, забезпечити ці колективи творами вітчизняних композиторів, організувати конкурси з підвищення кваліфікації керівників оркестрів народних інструментів. Безперечно, ці заходи активізували народно-оркестрове виконавство України і сприяли його розвитку.

Свідченням високої виконавської майстерності українського народного оркестру клубу «Металіст» стали його перемоги на Всеукраїнській музичній олімпіаді 1931 р. і Республіканській олімпіаді самодіяльного мистецтва 1936 р. Колектив отримав високу оцінку журі. На початку 1940-х рр. діяльність оркестру припинилася.

Варто зазначити, що комплектування оркестру клубу «Металіст» мало певні недоліки: провідною групою оркестру Л. Гайдамака вважав сім’ю оркестрових бандур, які мали досить обмежені технічні і звуко-виражальні можливості. До того ж, бандури мали діатонічний стрій, трембіти – обмежений звукоряд – це робило звучання оркестру одноманітним і затримувало його розвиток. Але, незважаючи на всі недоліки, концертна та творча експериментальна робота оркестру клубу «Металіст» мала величезне значення для майбутнього як важливий крок уперед на шляху організації професійного українського оркестру народних інструментів.

4.3 Мельнице-Подільський український оркестр народних інструментів

У 1950-х рр. в селищі Мельниця-Подільська Тернопільської області було створено український оркестр народних інструментів. Його організатором і керівником був талановитий музикант В. Зуляк. Еволюцію колективу з 1950 до кінця 1970-х рр. висвітлено у шести хронікальних кінофільмах.

Оркестр було створено на базі ансамблю цимбалістів (до 25 осіб), організованому у 1948 р. Згодом до складу ансамблю були введені сопілки, ліра, басоля, скрипки, бугай, решето, великий барабан з тарілкою, луска, коза (дуда). У такому складі колектив виступив на Республіканському огляді художньої самодіяльності у 1951 р. Він виконав «Колгоспну польку» А. Новикова, український народний танець «Волох», супроводжував виступ Мельнице-Подільського хору. З учасників оркестру також було створено ансамбль троїстих музúк (скрипка, цимбали і басоля), який виконав на огляді молдовську народну пісню «Дойну» і старовинний козачок. Хоча оркестрові групи колективу були ще недостатньо укомплектовані, але його звучання відзначалося національним колоритом.

У тому ж 1951 р. було створено ансамбль сопілкарів, до якого входили сопілки-прими перші – чотири, другі – шість, сопілки-секунди перші – чотири, другі – шість, треті – вісім, сопілки-тенор – шість. Інструменти виготовив народний майстер Г. Каськун за конструкцією В. Зуляка. Згодом до ансамблю сопілкарів увійшли також дві трембіти. У ньому налічувалося 34 – 38 виконавців. До репертуару колективу входили українські народні пісні «Ой вербо, вербо», «Ой, дівчино, шумить гай», російська народна пісня «Меж крутых бережков», «Ходит ветер у ворот» М. Глінки та ін. У 1954 р. ансамбль був учасником Республіканського огляду художньої самодіяльності й отримав схвальні відгуки громадськості і фахівців. Створення при Мельнице-Подільському будинку культури ансамблю цимбалістів та ансамблю сопілкарів наштовхнуло В. Зуляка на думку організувати великий український оркестр народних інструментів.

У складі оркестру, організованого у 1957 р., налічувалося 50 виконавців. Учасниками колективу були музиканти-аматори: робітники, колгоспники, службовці, учні середньої школи. До інструментального складу оркестру входили:

сопілки – десять (перші – дві, другі – три, треті – три, басові – дві);

кларнети – два (перший, другий);

трембіти – дві (перша, друга);

луска – одна;

коза (дуда) – дві;

скрипки – п’ять (перші – три, другі – дві);

ліри – дві (перша, друга);

басолі – дві;

контрабас – один;

бандури – п’ять;

цимбали – п’ятнадцять (перші – п’ять, другі – три, треті – два, альт – три, бас – два);

решето і трикутник – по одному;

бугай – один.

У 1957 р. таким складом Мельнице-Подільський оркестр успішно виступав на Республіканському фестивалі молоді.

Проте для покращення звучання оркестру В. Зуляк згодом дещо реорганізував колектив. Після реорганізації оркестр мав такий склад:

сопілки – чотири;

кларнети – два;

баян – один;

трембіти – дві;

луска – одна;

скрипки – дві;

ліра – одна;

басоля – одна;

контрабас – один;

бандури – три;

цимбали – шість;

бубон з тарілками – один;

бугай – один.

Зі щойно викладеного помітно, що зменшилися сім’ї сопілок, скрипок, бандур, цимбалів – це дещо врівноважило оркестрові групи і поліпшило чистоту інтонації колективу. У складі оркестру налічувалося 26 виконавців.



Мельнице-Подільський український оркестр народних інструментів

У 1958 р. при Мельнице-Подільському районному будинку культури було створено міжколгоспний ансамбль пісні, музики і танцю «Надзбручанський», до складу якого входили хор, танцювальна група і оркестр народних інструментів. Очолив цей колектив В. Зуляк, керівником танцювальної групи був В. Фалейтеров. Ансамбль «Надзбручанський» виконував переважно обробки народного мелосу, зокрема подільські народні пісні і танці, а також твори українських композиторів. До них належали пісні «Ой шляхами битими» Л. Ревуцького на слова В. Бичка, «В одній сім'ї» Є. Козака на слова В. Бичка, народні пісні в обробці А. Кос-Анатольського «Оре Семен, оре», «Чабан», «Журилася Настя», танець «Матій» в обробці Б. Шейка та ін.

Згаданий ансамбль успішно виступав не тільки в Тернопільській, а й у Житомирській, Чернівецькій, Хмельницькій областях. У 1959 р. колектив дав 130 концертів. Творча діяльність ансамблю «Надзбручанський» тривала до 1960 р., пізніше його учасники стали керівниками колгоспної самодіяльності.

Після розпаду ансамблю пісні, музики і танцю «Надзбручанський» Мельнице-Подільський оркестр став самостійною художньою одиницею. Репертуар оркестру складали обробки українських народних пісень і танців, твори, перекладені з партитур для симфонічного оркестру й оркестру народних інструментів, твори вітчизняних класиків. Мельнице-Подільський оркестр виконував сюїту з балету «Хустка Довбуша» («Коломийка», «Менует», «Дует») А. Кос-Анатольського, «Гагілку» С. Людкевича, «Марину» Б. Алексєєнка, «Українську симфонію» невідомого автора XVIII ст., сцену «В аулі» з «Кавказьких ескізів» А. Іполитова-Іванова.

Слід відмітити, що В. Зуляк разом із народними музичними майстрами П. Вонсулою, О. Возняком, Г. Каськуном, І. Шамлієм виготовляв інструменти для Мельнице-Подільського українського народного оркестру. За конструкцією майстра були виготовлені сім'я цимбалів (прима, альт, бас) і концертні цимбали, ліра, ладкова кобза, коза, трембіта, сурма, бугай. У 1959 р. за ініціативою В. Зуляка для задоволення потреб оркестру при Мельнице-Подільському будинку культури була створена експериментальна музична майстерня, яку у 1970-х рр. МХТ УРСР перетворило у виробничу, де над виготовленням українських народних інструментів працювало 17 майстрів.

У 1960 р. у зв'язку з підготовкою до Декади української літератури і мистецтва в Москві у складі оркестру знову сталися зміни. Творчі пошуки і практика показали, що потрібно дотримуватися певного співвідношення рівноваги оркестрових груп. Тому склад оркестру збільшився до 45 виконавців. Так, група скрипок налічувала до 10 інструментів, вона стала провідною, введено дві басолі і два контрабаси. Крім того, до складу оркестру увійшли дві відроджені сурми, два баяни, двоє литавр, стабілізувалася група сопілок (чотири інструменти), зменшилася кількість цимбалів.

З 1960-х рр. Мельнице-Подільський український оркестр народних інструментів проводив активну концертно-гастрольну діяльність. Його виступи проходили у Києві, Львові, Тернопільській, Хмельницькій, Житомирській, Чернівецькій, Одеській областях. Концертні програми оркестру розпочиналися розповіддю про Надзбруччя, мешканців цього краю і про народні музичні інструменти, на яких грали артисти колективу. Виступи оркестру відзначалися розмаїттям концертних програм і високою виконавською майстерністю. Резонанс діяльності колективу був досить широким, оркестр швидко здобув визнання і любов численних шанувальників.

У 1962 р. при оркестрі було відкрито музичну студію, у якій готувалися молоді виконавці на народних інструментах (цимбалах, ладковій кобзі, бандурі, сопілці, сурмі, лірі, ударних). Робота в студії проводилася за програмою, виданою Центральним будинком народної творчості УРСР. Крім індивідуальних занять із фаху вихованці студії вивчали елементарну теорію музики, сольфеджіо і грали в оркестрі студії. Термін навчання в студії – 1 рік. Після завершення навчального року учнів студії переводили до великого оркестру.

Свідченням високої виконавської майстерності Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів є його численні перемоги на обласних і республіканських конкурсах і фестивалях. Так, на початку 1960 р. на огляді-конкурсі художньої самодіяльності УРСР колективу було присуджено друге місце, його нагородили дипломом другого ступеня. У цьому ж році оркестру було присвоєно почесне звання – «Самодіяльний народний оркестр». У 1964 р. Мельнице-Подільський український оркестр народних інструментів отримав перше місце на обласному огляді-конкурсі, присвяченому 150-річчю від дня народження Т. Шевченка і нагороджений дипломом першого ступеня. У 1967 р. Мельнице-Подільський український оркестр народних інструментів став переможцем

заключного конкурсу Республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва УРСР і був відзначений дипломом і срібною медаллю.

У 1968 р. в інструментальному складі оркестру відбулися деякі зміни. Склад оркестру збільшився до 57 виконавців. До складу колективу було введено сім'ю ладкових кобз (малі – п'ять, середні – дві, великі – одна) і двоє концертних цимбалів, які замінили сім'ю цих інструментів. Збільшилася кількість бандур (вісім), скрипок (дванадцять), басолей (три), баянів (чотири), трембіт (три). Такі зміни сприяли врівноваженню оркестрових груп, розширенню їх діапазону, поліпшенню чистоти інтонації.

При оркестрі існували два ансамблі троїстих музúк. До першого ансамблю входили скрипка, цимбали і басоля. Він був учасником концертів під час творчого звіту Української РСР у Москві і Ленінграді. Другий ансамбль троїстих музúк складався із сопілки, бугая, решета. Також були інші ансамблі: скрипка і цимбали, тріо бандуристок і сільські музúки – дві скрипки, сопілка, кларнет, цимбали, басоля, решето.

Репертуар Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів відзначався жанрово-стильовою багатоманітністю. Основу репертуару колективу складали обробки народного мелосу. Серед них: «Віночок з українських народних пісень» А. Бобира, «Подільська фантазія», «Подільська весільна», І. Вимера, «Сюїта на українські теми», «Сюїта на теми румунських пісень», «Концертна п'єса», Полька «Рах-цях-цях» І. Міського, «Сюїта з українських народних пісень» Д. Пшеничного, «Румунська мелодія», «Фантазія на теми пісень Поділля» Б. Шейка. Чільне місце в репертуарі оркестру також займали перекладення класичних творів вітчизняних і зарубіжних композиторів («Вступ», «Козачок», «Український танець» з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Космочанка», «Гротескна полька» з балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, «Увертюра» до п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля» П. Ніщинського, «Прелюд пам'яті Т. Шевченка» Я. Степового, «Полонез» М. Огінського, «Солодка мрія» П. Чайковського). Поруч із цим до репертуару колективу входила низка вокальних творів, які виконувалися у супроводі оркестру. До них належать: «Стоїть дуб зелений» музика Г. Верьовки, слова народні, «Гуде вітер вельми в полі» музика М. Глінки, слова В. Забіли; «Через поле широке» музика Д. Задора, слова народні; «Садок вишневий коло хати» музика М. Лисенка, слова Т. Шевченка; «Пісня про рушник» музика П. Майбороди, слова А. Малишка; «Тернопільські

коломийки» музика Б. Шейка, слова народні та ін.

Творча діяльність Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів викликала зацікавленість широких кіл громадськості і вітчизняних діячів мистецтва. Художньому зростанню колективу сприяли творчі зустрічі з композиторами А. Кос-Анатольським, І. Вимером, І. Міським, Д. Пшеничним, музикознавцями Л. Носовим, Б. Шейком, О. Незовибатьком, художнім керівником та головним диригентом Державної заслуженої капели бандуристів УРСР народним артистом України О. Міньківським, видатним українським поетом М. Рильським.

Творча діяльність Мельнице-Подільського оркестру спричинила появу нових колективів українських народних інструментів. Згодом з'явилися оркестр в с. Брустури Івано-Франківської області, оркестр будинку культури Кіровоградського агрегатного заводу, Уманський оркестр.

Отже, Мельнице-Подільський український оркестр народних інструментів став експериментальною лабораторією з удосконалення українських народних інструментів, сприяв виникненню оркестрових груп та оволодінню різноманітним репертуаром. Саме тут було зроблено цілий ряд новаторських знахідок у складі інструментів та формуванні оркестрових груп. Уперше введені сурми, сім'ї ладкових кобз і смичкових інструментів. Провідною групою Мельнице-Подільського оркестру, на відміну від оркестру клубу «Металіст», була група струнно-смичкових інструментів. Це значно збагатило технічні та художні можливості колективу.

Слід підкреслити, що творча діяльність Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів мала свою специфіку, яка знайшла свій прояв в орієнтації на традиції регіону. Свідченням цього є використання у складі колективу традиційного музичного інструментарію, організація при оркестрі ансамблів троїстих музи́к, виконавський репертуар, в якому одне провідне місце посідають твори українських композиторів (І. Вимера, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича, І. Міського, Д. Пшеничного) та обробки народного мелосу.

У кінці 1970-х рр. оркестр припинив свою творчу діяльність. Функціонувати продовжував лише ансамбль троїстих музи́к із двох скрипок, цимбалів, сопілки, кларнета, басолі і бубна.

4.4 Оркестр народних інструментів с. Наталине Красноградського району Харківської області

У жовтні 1955 р. в с. Наталине Красноградського району Харківської області на базі ансамблю бандуристів також було створено український оркестр народних інструментів. Його керівником призначили В. Комаренка.

Опираючись на досвід українського народного оркестру клубу «Металіст», В. Комаренко укомплектував колектив за таким принципом: духові (дві сопілки, два кларнети, два баяни), струнні (дві ліри – сопрано і баритон, скрипка, басоля, дев'ять бандур, двоє цимбалів – прима й альт, домра-контрабас) та ударні (бубон, трикутник, великий барабан).

В оркестрі налічувалося 23 виконавці. Особливістю діяльності цього колективу було використання групи співаків-бандуристів із дев'яти виконавців (тенорів перших – два, тенорів других – два, басів перших – два, басів других – три). До репертуару оркестру входили не лише інструментальні твори, а й народні пісні в обробці для хору та хорові твори українських і російських композиторів. Колектив виконував «Хор рибалок» з опери О. Верстовського «Аскольдова могила», «Пісню про Героя Соціалістичної Праці Марію Лисенко» П. Майбороди, українську народну пісню «Вітер, вітер коло хати» в обробці М. Лисенка, українську народну пісню в обробці Р. Глієра «Засвистали козаченьки», російську народну пісню «Вечерний звон».

В українському оркестрі народних інструментів с. Наталине активно проводилася навчально-виховна робота. Учасники оркестру вивчали основи музичної грамоти, будову оркестрових інструментів, принципи гри на них, їх діапазон і способи звуковидобування. В. Комаренко створив спеціальні вправи для бандури, ліри, сопілки, цимбалів з метою підвищення рівня майстерності оркестрантів.

У 1956 р. український оркестр народних інструментів с. Наталине став переможцем на Республіканському огляді сільської художньої самодіяльності в Києві. У цьому ж році інструментальний склад колективу поповнився сопілками, склад оркестру збільшився до 25 виконавців. Згодом оркестр розширив свій репертуар. До нього увійшли твори композиторів-класиків («На бережку біля ставка» з опери «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, «Біля хати» М. Лисенка, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського), обробки українських народних пісень («Засвистали коза-

ченьки», «Люди їдуть по ліщину», «Їхав козак за Дунай», «За городом качки пливуть»). В. Комаренко власноруч зробив перекладення цих творів для оркестру. Загалом до репертуару колективу входило близько 30 творів.

У 1959 р. за творчі успіхи та широку концертно-виконавську діяльність оркестру с. Наталине було присвоєно почесне звання – «Народний». У цьому ж році у складі 35 виконавців колектив брав участь у Декаді української літератури і мистецтва в Москві, де за високу виконавську майстерність отримав диплом другого ступеня.

Підсумовуючи, слід сказати, що створення українського народного оркестру с. Наталине сприяло розвитку колективів подібного типу. Тут В. Комаренко здійснив спроби вирішити проблеми інструментального складу українського народного оркестру. Провідною групою українського оркестру народних інструментів с. Наталине була група бандур, поруч із цим до складу колективу входили сім'ї цимбалів, лір і сопілок, кларнети, баяни, епізодичні інструменти (волинка, брьолка, цівниця). Отже, цей колектив, на відміну від оркестру клубу «Металіст», уже мав досконалішу групу духових (сопілки, кларнети), київські бандури-прими з хроматичним звукорядом. Це привело до розширення оркестрового діапазону, урівноваження регістрів і створення певного динамічного балансу. Натомість слід відзначити, що оркестр, основою якого є група бандур, має обмежені технічні і звуко-виражальні можливості. Саме тому, очевидно, із середини 1960-х років український народний оркестр с. Наталине перетворився у своєрідну капелу бандуристів, яка мала розширену оркестрову групу (до її складу входили, крім бандур, інші українські народні інструменти).

4.5 Оркестри народних інструментів Київського обласного управління трудових резервів та Харківської вечірньої музичної школи

У 1955 р. було створено український оркестр народних інструментів Київського обласного управління трудових резервів. Очолив колектив О. Незовибатько. Цей оркестр успішно виступив на VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві (1957), колектив було нагороджено бронзовою медаллю.

Згодом оркестр увійшов до складу Ансамблю пісні і танцю Київського обласного управління трудових резервів. Оркестр супроводжував виступи колективу, окремі номери танцювальної групи, а також виступав у

концертах із самостійними оркестровими номерами. Спочатку в оркестровій групі Ансамблю пісні і танцю налічувалося 12 виконавців, а згодом її склад збільшився до 60. До складу оркестру входили:

Духові: сопілки-прими – дві;

– сопілка-альт – одна;

– кларнети in B – два (перший і другий);

– баяни – шість (перший – три, другий – два, третій – один).

Струнно-смичкові: скрипки – дві (перша – друга – епізодично);

– ліра – одна (епізодично);

– басолі – дві.

Струнно-щипкові: бандури – дев'ятнадцять (прими – шістнадцять, баси – три);

– домри – чотирнадцять (прими – шість, тенори – чотири, баси – два, контрабаси – два).

Струнно-ударні: цимбали – чотири (прими – двоє, альт – один, бас – один).

Ударні: литаври – три, великий барабан, тарілки, трикутник, клепало, колотало та ін.

До його складу ввійшли ліра роботи С. Снігирьова і сопілки (прими й альт) роботи О. Шльончика. З музикантів колективу створювались однорідні ансамблі сопілкарів, бандуристів, цимбалістів.

У період 1964 – 1966 рр. керівником оркестру був Є. Бобровников. Він розширив групу духових інструментів, до якої входили сім'я сопілок: прими – вісім (перші – чотири, другі – дві, треті – дві), альти – дві, баси – дві, жоломіга – одна, ріжок – один, очеретини – чотири, свирілі – чотири, трембіта – одна, кларнети – чотири (перший – два, другий – один, третій – один). Це значно збагатило художньо-виражальні можливості колективу.

До репертуару оркестру входили варіації на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай», «Плескач» Г. Верьовки, «Крутяк» та «Ластівка» Є. Бобровникова і К. Мяскова, сюїта «Українські мелодії» Є. Бобровникова.

Таким чином, у складі цього оркестру були сім'ї київських хроматичних бандур і цимбалів, що сприяло розширенню оркестрового діапазону і збільшенню виражальних можливостей колективу. Позитивним також було використання великої групи дерев'яних духових народних інструментів, які разом із бандурами і цимбалами надавали його звучанню народного колориту.

У 1959 р. було створено український оркестр народних інструментів Харківської вечірньої музичної школи для дорослих. Його керівником був П. Іванов. У колективі налічувалося 19 виконавців. Оркестр мав такий склад:

– сопілки: прима перша – одна, прима друга – одна, альт – один;

– баяни – два (перший і другий);

– бандури: прими перші – чотири, прими другі – чотири, бас – одна;

– цимбали-прими – двоє (перші і другі);

– скрипки – дві (перша і друга);

– контрабас – один.

Особливістю і своєрідністю його складу було використання харківсько-київських бандур, що мали повний хроматичний звукоряд. До оркестру також входили інструменти ансамблю троїстих музи́к (дві скрипки і смичковий контрабас). Це продовжувало традиції українських оркестрів народних інструментів, створених Г. Хоткевичем і В. Комаренком. Використання у його складі харківсько-київських бандур розвивало традиції оркестру Л. Гайдамаки.

Своєю творчою діяльністю українські народні оркестри клубу «Металіст», Мельнице-Подільського, с. Наталине та інші колективи здійснили вагомий внесок у розвиток народно-оркестрового виконавства України, відіграли важливу роль у формуванні професійного українського оркестру народних інструментів.

4.6 Уманський народний оркестр

Український оркестр народних інструментів Уманського районного будинку культури Черкаської області було організовано на основі ансамблю сопілкарів у 1967 р. Художнім керівником колективу було призначено М. Баранишина. В оркестрі налічувалося 40 виконавців. До його складу входили сім'я сопілок (15 інструментів), гобой, кларнет, баяни (два), сім'я смичкових (10 інструментів), бандури (три), цимбали (двоє) й ударні інструменти. Смичкові інструменти були провідною групою оркестру. Зі складу оркестру також утворили ансамбль троїстих музи́к (скрипка, сопілка і бубон).

До репертуару Уманського оркестру входило понад 30 творів. Серед них: «Фантазія на тему двох українських пісень» М. Баранишина, «Шумка» М. Завадського, «Фантазія на теми революційних пісень» М. Іванова,

«Чабарашка» М. Хіврича. Варто ще назвати вокальні твори у супроводі оркестру: «Гуде вітер вельми в полі» М. Глінки, «Соловейка» М. Кропивницького, «Пісню Тараса» з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Тихесенький вечір» К. Стеценка та ін.

Характерними рисами Уманського українського народного оркестру були злагодженість звучання, врівноваженість ансамблю, яскравий народний колорит, виконавська майстерність.

Є відомості про організацію подібних колективів у різних регіонах України. Так, у 1968 р. було створено оркестр гуцульських народних інструментів м. Косів (художній керівник – Д. Біланюк). До його складу входили скрипки (сім), цимбали, флейта, сопілка, кларнет, свиріль, окарина, баян, контрабас, бубон, малий барабан. Оркестр був лауреатом багатьох конкурсів, успішно гастролював в Італії, Румунії, Польщі. Репертуар Косівського оркестру складали переважно гуцульські народні мелодії обрядової тематики (весняні, жнивні, осінні пісні, колядки, весільні твори), вони поєднувалися в інструментальну сюїту. Звичайно, цей оркестр був колективом регіонального значення, але він теж зробив свій внесок у вітчизняну музичну культуру, його творча діяльність сприяла розвитку народно-оркестрового виконавства України.

Контрольні запитання

1. У чому полягала реформа домрово-балалаєчного типу оркестру народних інструментів, здійснена В. Комаренком на базі Першого Симфонічного оркестру народних інструментів у 1920 – 1930-х рр.?
2. Розкрийте особливості інструментального складу українського оркестру народних інструментів клубу «Металіст».
3. Яке значення мала творча діяльність Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів для розвитку народно-оркестрового виконавства в Україні?
4. Чим відрізняється інструментальний склад українського народного оркестру с. Наталине від складу оркестру народних інструментів клубу «Металіст»?
5. У чому своєрідність інструментального складу оркестрів народних інструментів Київського обласного управління трудових резервів та Харківської вечірньої музичної школи?

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Гайдамака Л. Оркестр з українських народніх інструментів / Гайдамака Л. // Музика масам. – № 10–11. – 1928. – С. 6–7.
2. Гайдамака Л. Оркестр з українських народніх інструментів / Гайдамака Л. // Музика масам. – № 1. – 1929. – С. 4–7; № 3. – 1929. – С. 21–22; № 5. – 1929. – С. 6–8; № 10–11. – 1929. – С. 14–16; № 12. – 1929. – С. 20–23.
3. Гайдамака Л. Революційні пісні для української народньої оркестри / Гайдамака Л. – Харків : ДВУ, 1930. – 16 с.
4. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / Гуменюк А. – К. : Наукова думка, 1967. – 241 с.
5. Іванов П. Музики з Поділля / Іванов П. – К., 1972. – 66 с.
6. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів / Іванов П. – К. : Музична Україна, 1981. – 110 с.
7. Козицький П. Симфонічний ансамбль з українських народних інструментів клубу «Металіст» / Козицький П. // Вісти. – 1929. – 24 лютого. – С. 11.
8. Комаренко В. Робота з самодіяльним оркестром народних інструментів / Комаренко В. – К. : Мистецтво, 1955. – 88 с.
9. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів / Комаренко В. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ. УРСР, 1960. – 82 с.
10. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко: монографія / Лошков Ю. – Харків : ХДАК, 2002. – 113 с.
11. Носов Л. Василь Зуляк / Носов Л. – М. : Советский композитор, 1960. – 23 с.
12. Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України: (1917 - 1977) / Носов Л. – [2-е вид., пер. й доп.]. – К. : Музична Україна, 1984. – 72 с.

ТЕСТИ

1. Головною категорією народно-оркестрового виконавства є поняття:

а) симфонічний оркестр;
б) духовий оркестр;
в) оркестр народних інструментів;
г) естрадно-симфонічний оркестр.

2. Основою українського оркестру народних інструментів є група:

а) струнно-смичкових інструментів;
б) струнно-щипкових інструментів;
в) струнно-ударних інструментів.

3. Струнні інструменти були створенні для:

а) задоволення духовних потреб народу;
б) організації трудового процесу спільноти;
в) служили засобом зв'язку.

4. Основною групою в академічному оркестрі народних інструментів є група:

а) струнно-смичкових інструментів;
б) струнно-щипкових інструментів;
в) струнно-ударних інструментів.

5. Країна, в якій головною ознакою поділу музичних інструментів на групи був матеріал, з якого виготовляли той чи інший інструмент:

а) Греція;
б) Єгипет;
в) Індія;
г) Китай.

6. Наукову концепцію сучасної кваліфікації музичних інструментів сформулював:

а) М. Преторіус;
б) В. Маійон;
в) М. Римський-Корсаков;
г) А. Агаццарі.

7. Музичні інструменти, джерелом звука яких є сам корпус або його частина, мають назву:

а) самозвучних;

б) перетинкових;

в) струнних;

г) духових.

8. Найдавнішими і найпростішими музичними інструментами є:

а) струнні;

б) духові;

в) самозвучні;

г) перетинкові.

9. Який з інструментів належить до самозвучних?

а) скрипка;

б) сопілка;

в) кобза;

г) тарілки.

10. Музичні інструменти, джерелом звука яких є натягнута перетинка: шкіра, міхур, синтетична плівка, мають назву:

а) струнних;

б) перетинкових;

в) самозвучних;

г) духових.

11. До перетинкових інструментів належать:

а) скрипка;

б) бубон;

в) сопілка;

г) бандура.

12. Перетворення звукових знарядь у музичні інструменти відбулося в епоху:

а) палеоліту;

б) мезоліту;

в) неоліту.

13. До найперших духових інструментів учені відносять:

а) трубки з очерету;

б) палиці;

в) роги;
г) тамбурини.

14. Різновидами багатоствольної флейти є:
а) флейта Пана;
б) окарина;
в) сопілка;
г) кувиці.

15. Інструмент, що обов'язково використовується в масових урочистостях гуцулів і бойків:
а) сопілка;
б) труба;
в) трембіта;
г) бандура.

16. Першу хроматичну гармоніку виготовив:
а) Бушман;
б) Деміан;
в) Мірвальд;
г) Сизов.

17. До струнних музичних інструментів учені відносять:
а) бандуру;
б) сопілку;
в) баян;
г) кобзу.

18. Класичний тип скрипки виробився у:
а) X – XI ст.;
б) XII – XIII ст.;
в) XV – XVI ст.;
г) XVII – XVIII ст.

19. Жанр концерту для скрипки з оркестром започаткував:
а) Н. Паганіні;
б) А. Вівальді;
в) А. Кореллі;
г) П. Локателлі.

20. Найбільший за розмірами і низький за звучанням струнно-смичковий інструмент:

а) басоля;

б) скрипка;

в) контрабас;

г) віолончель.

21. Останнім зразком української кобзи дослідники вважають інструмент:

а) Г. Хоткевича;

б) О. Вересая;

в) М. Будника;

г) М. Прокопенка.

22. Бандура набула найбільшого поширення серед українського народу у:

а) X – XII ст.;

б) XIII – XIV ст.;

в) XV – XVI ст.;

г) XVII – XIX ст.

23. Появу першого цимбалоподібного інструмента учені відносять до:

а) 2000 р. до н. е.;

б) 2500 р. до н. е.;

в) 3500 р. до н. е.;

г) 4000 р. до н. е.

24. Провідну роль в ансамблі троїстих музи́к виконує:

а) бубон;

б) цимбали;

в) скрипка;

г) бандура.

25. Рік заснування Музично-драматичної школи в Києві:

а) 1900 р.;

б) 1902 р.;

в) 1904 р.;

г) 1908 р.

26. Перший заклав основи для організації українського оркестру народних інструментів:

а) М. Лисенко;

б) Г. Хоткевич;

в) В. Катанський;

г) В. Комаренко.

27. Головна роль у заснуванні перших домрово-балалаєчних оркестрів в Україні належить:

а) В. Комаренку;

б) Г. Хоткевичу;

в) В. Катанському;

г) М. Манілову.

28. Першу київську художню капелу бандуристів було організовано у:

а) 1915 р.;

б) 1918 р.;

в) 1920 р.;

г) 1925 р.

29. Перший професійний оркестр народних інструментів почав функціонувати у:

а) 1915 р.;

б) 1918 р.;

в) 1920 р.;

г) 1923 р.

30. Керівником першого українського народного оркестру був:

а) В. Комаренко;

б) Л. Гайдамака;

в) В. Зуляк;

г) Я. Орлов.

31. Провідною групою українського народного оркестру клубу «Металіст» м. Харкова була група:

а) смичкових;

б) баянів;

в) бандур;

г) кобз.

32. Мельнице-Подільський український оркестр народних інструментів було створено на основі ансамблю:

а) сопілкарів;

б) цимбалістів;

в) скрипалів;

г) бандуристів.

33. Основу репертуару Мельнице-Подільського українського народного оркестру складали:

а) перекладення класичних творів;

б) супроводи вокальних творів;

в) обробки народного мелосу;

г) оригінальні твори для оркестру.

34. Провідною групою українського оркестру народних інструментів с. Наталине Красноградського району Харківської області була група:

а) смичкових;

б) бандур;

в) баянів;

г) сопілок.

35. Керівником оркестру народних інструментів Київського обласного управління трудових резервів був:

а) В. Комаренко;

б) В. Зуляк;

в) О. Незовибатько;

г) П. Іванов.

36. Уманський народний оркестр було організовано на основі ансамблю:

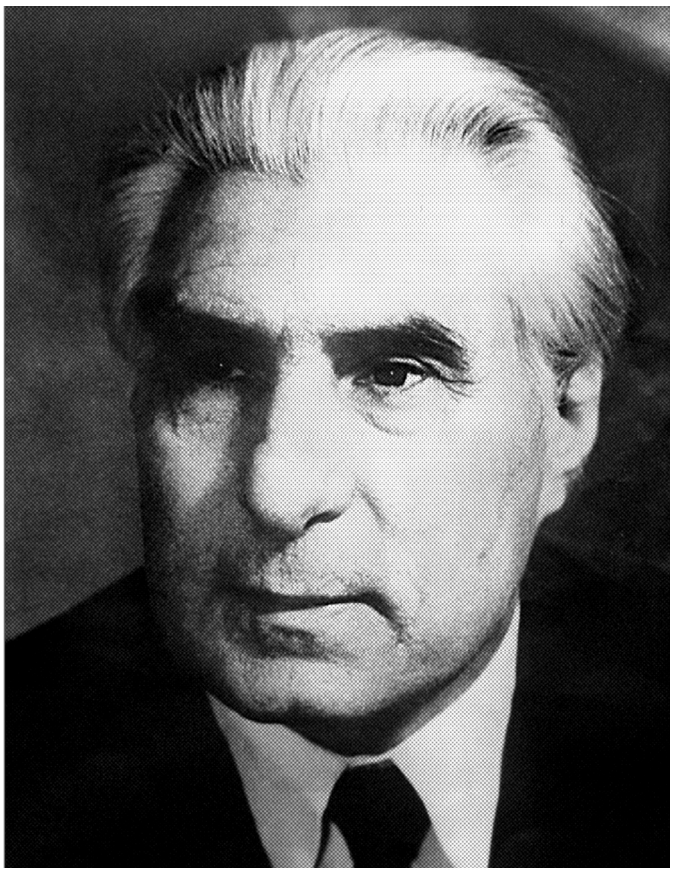
а) сопілкарів;

б) бандуристів;

в) цимбалістів;

г) скрипалів.

ПЕРСОНАЛІЇ ДІЯЧІВ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ



Бобир Андрій Матвійович (1915 – 1994) – український бандурист, диригент, педагог, народний артист УРСР. У 1931 – 1937 рр. навчався у Київському музичному технікумі за спеціальністю «хорове диригування», у 1937 – 1941, 1945 – 1947 рр. – у Київській консерваторії (клас Г. Верьовки і Г. Компанійця), у 1948 – 1951 рр. був аспірантом кафедри оперно-хорового диригування цього ж закладу (клас О. Клімова). З 1936 р. був солістом, з 1946 – 1965 рр. – художнім керівником Ансамблю бандуристів (з 1959 р. – Ансамбль пісні) Українського радіо. У 1965 – 1992 рр. А. Бобир – художній керівник і головний диригент оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення. Свою плідну творчу діяльність А. Бобир уміло поєднував із педагогічною: у 1965 – 1992 рр. був викладачем по класу бандури у Київській консерваторії. Серед його вихованців – відомі бандуристи В. Кухта, А. Голуб, А. Грицай, А. Маціяка, А. Омельченко, В. Герасименко, М. Гвоздь, Н. Москвіна, Ю. Гамова, А. Шутько, Ю. Демчук та ін. А. Бобир є автором більше 500 обробок та перекладень творів для бандури.



Гайдамака Леонід Григорович (1898 – 1991) – український бандурист, диригент, композитор, педагог. У 1926 – 1929 рр. навчався у Харківському музично-драматичному інституті по класу бандури Г. Хоткевича, додатково опанував також віолончель і контрабас. Одночасно закінчив технологічний інститут. Організатор і диригент українських оркестрів народних інструментів: при клубі «Металіст» (1927 – 1940) і палаці піонерів (1934 – 1940) у Харкові. Опублікував низку статей із проблем створення українського народного оркестру. У середині 1940-х рр. емігрував до Західної Європи, згодом – до США, де працював інженером. Водночас кілька разів виступав із сольними концертами як бандурист і читав лекції для української громади Нью-Йорка. Л. Гайдамака є автором п’єс, перекладень творів композиторів-класиків для бандури харківського типу, ансамблю бандуристів і українського народного оркестру. Серед його учнів – талановитий бандурист, дослідник народно-інструментального мистецтва П. Іванов.



Гуцал Віктор Омелянович – видатний діяч народно-інструментального мистецтва, диригент, педагог. Народився 02.01.1944 р. в селі Трибухівка Летичівського району Хмельницької області. Музичну освіту здобув у Львівській середній спеціальній музичній школі-інтернаті імені С. Крушельницької (1950 – 1961, клас домри Л. Бендерського) і Київській консерваторії (1961 – 1966, клас домри М. Геліса, клас диригування Ю. Тарнопольського). Працював артистом Державного українського народного хору імені Г. Г. Верьовки (1966 – 1969), диригентом Оркестру українських народних інструментів МХТ УРСР (1969 – 1979), диригентом оркестру Українського радіо і телебачення (1979 – 1984). Із 1984 р. В. Гуцал є художнім керівником і головним диригентом Київського оркестру народних інструментів (у 1987 р. цей колектив перейменовано в Державний оркестр народних інструментів Української РСР, Указом Президента України від 17.04.1997 р. оркестру надано статус «Національний»). Поруч із цим В. Гуцал у 1970 – 1980 рр. – викладач Київського державного інституту культури, у 1994 – 1995 рр. – доцент Київської консерваторії, у

1996 – 1999 рр. – завідувач кафедри бандури і кобзарського мистецтва, професор Київського національного університету культури і мистецтв.

Плідну творчу і викладацьку діяльність В. Гуцал поєднував із науковою. Він є автором монографії «Грає оркестр українських народних музичних інструментів» (К., 1978), посібника «Інструментовка для українського оркестру народних інструментів» (К., 1988), збірників «Інструментальні твори» (К., 1981), «Репертуарний збірник для ансамблю сопілкарів» (К., 1982), «П'єси для оркестру народних інструментів» (К., 1984), «Украинские народные наигрыши» (М., 1986), опублікував низку статей із проблем народно-інструментального мистецтва України.

В. Гуцал створив більше 2000 оркестровок та оригінальних творів для оркестру народних інструментів, написав музику до кінофільмів «Пропала грамота» (1972, Київська кіностудія ім. О. Довженка, режисер Б. Івченко), «Ой, не ходи, Грицю» (1978, Київська кіностудія ім. О. Довженка, режисер Р. Синько). Здійснив низку фондових записів на Українському радіо. Концертна діяльність митця відома в Україні, Росії, Азербайджані, Польщі, Канаді.



Дубина Анатолій Степанович – відомий діяч народно-оркестрового мистецтва, талановитий диригент, інструментатор, баяніст, заслужений діяч мистецтв України, професор. Народився 09.03.1952 р. у Мелітополі в робітничій сім'ї. Навчався в Мелітопольській дитячій музичній школі (клас Л. Булгакової), Київському музичному училищі (1968 – 1971, клас І. Журомського, з диригування – В. Слі-ченка) та Київській державній консерваторії (1971 – 1975, клас М. Давидова, з диригування – В. Шелеста), факультет оперно-симфонічного диригування (1985 – 1988, клас Р. Кофмана).

Працював диригентом оркестру народних інструментів Національного академічного українського народного хору імені Г. Г. Верьовки

(1976 – 1988). З 1988 р. розпочав педагогічну діяльність у Київській державній консерваторії.

Автор серії оригінальних концертних програм для Українського народного хору з оркестром, записаних у фонд Держтелерадіо, серед яких цикл із 50-ти обробок народного мелосу, ораторія І. Іващенка «Золоті ворота», опера Є. Станковича «Цвіт папороті». Цикл «Пісні народів світу», записаний на платівку, отримав приз «Золотий диск». А. С. Дубина видав збірку обробок пісень «Співає Ніна Матвієнко», оркестрував міні-оперу «Карась і Султан» за мотивами опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», написав концертну фантазію «Байда» для хору й оркестру.

А. Дубина є керівником оркестру народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Він створив для народного оркестру понад 150 партитур із творів світової класики. З цього репертуару записано до фонду Держтелерадіо шедеври популярної класичної музики, серед них твори Дж. Россіні, В. Белліні, Ж. Бізе, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, Е. Гріга, М. Лисенка, В. Барвінського, М. Калачевського, Л. Ревуцького, А. Штогаренка, Є. Станковича та ін.



Зуляк Василь Олександрович (1921 – 1988) – народний музикант, музичний майстер, заслужений працівник культури УРСР. Йому належить створення першого в Західній Україні самодіяльного українського оркестру народних інструментів (1948). 1959 р. В. Зуляк організував і очолив у смт. Мельниця-Подільська Тернопільської області експериментальну майстерню з виготовлення народних музичних інструментів.



Іванов Перекоп Гаврилович (1924 – 1973) – український співак-бандурист, педагог, учений. У 1939 – 1940 рр. навчався гри на бандурі у Л. Гайдамаки. У 1962 р. закінчив Київську консерваторію по класу бандури М. Геліса. У 1957 – 1962 рр. був викладачем Харківської, з 1962 р. – Київської консерваторій. Водночас у 1962 – 1967 рр. – артист і концертмейстер Державної заслуженої капели бандуристів УРСР.

П. Іванов автор праць «Музики з Поділля» (К., 1972), «Оркестр українських народних інструментів» (К., 1981), низки статей про народні оркестри та народні музичні інструменти. Створив п’єси, обробки народних пісень, етюди для бандури.



Комаренко Володимир Андрійович (1887 – 1969) – український диригент, педагог, музикознавець, громадський діяч. Музичну освіту здобув у Харківському музичному училищі (клас кларнета Г. Гека). Він є засновником перших домрово-балалаєчних оркестрів в Україні. У 1920 – 1952 рр. В. Комаренко очолював домрово-балалаєчний оркестр при Харківському губернському відділі народної освіти, що став першим професійним оркестром народних інструментів. У 1922 р. В. Комаренко – викладач гри на домрі Харківської музичної професійної школи. З 1924 р. вів клас домри і оркестровий клас у Харківському музично-драматичному інституті, у 1926 р. очолив кафедру народних інструментів цього ж закладу. У 1937 – 1947 рр. – завіду-

вач кафедри диригування Харківської консерваторії. У 1947 – 1969 рр. – організатор і керівник дитячого духового оркестру Харківської середньої школи № 97. У 1965 – 1969 рр. працює в Харківській середній спеціальній школі, де керує духовим оркестром. У 1930 р. був одним із організаторів технікуму Музичної промисловості у Харкові, що готував кадри для музичних фабрик України. В. Комаренко є автором методичних посібників «Український оркестр народних інструментів» (К., 1960), «Робота з самодіяльним оркестром народних інструментів» (К., 1955), «Методика навчання на чотириструнній домрі» (К., 1962). Здійснив перекладення класичних творів вітчизняних та зарубіжних композиторів, обробок народного мелосу та створив оригінальні твори для оркестрів народних інструментів.



Литвиненко Святослав Іванович – відомий український диригент. Народився 22.02.1942 р. в селі Ромодан Миргородського району Полтавської області. Закінчив Ворошиловградське музичне училище (клас домри О. Васильєва), Київську консерваторію (1969, клас домри Є. Блінова, пізніше – Н. Комарової, з диригування – М. Гозулова), факультет оперно-симфонічного диригування (1970 – 1973, клас В. Гнєдаша).

Працював у Сумському музичному училищі викладачем диригування, інструментовки та керівником симфонічного оркестру (1969 – 1970), диригентом заслуженого симфонічного оркестру Українського радіо і телебачення (1973 – 1983), викладачем диригування в Київському державному інституті культури (1971 – 1987), головним диригентом Київського театру оперети (1983 – 1989). З 1989 р. веде клас диригування у Київській державній консерваторії. З 1996 р. – художній керівник і головний диригент Оркестру народної та популярної музики Національної радіокомпанії України.

С. Литвиненко здійснив понад 400 фондових записів класичних творів українських та зарубіжних композиторів, вітчизняної народної музики. Гастролював у багатьох містах України, Росії, Білорусії, Молдови, Польщі, Чехо-

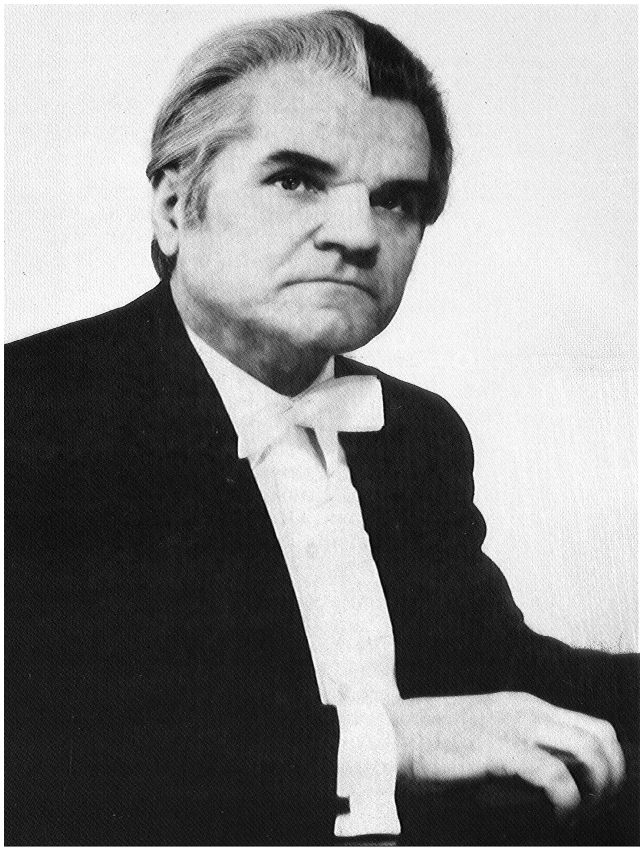
словаччини, Болгарії, Югославії. Створив понад 150 оркестровок для камерних ансамблів, симфонічного оркестру та оркестру народних інструментів.



Незовибатько Олександр Дмитрович (1918 – 1977) – видатний цимбаліст, педагог, диригент, учений, заслужений артист УРСР. Навчався у Харківській (1935 – 1938), Московській (1936 – 1937, відділення ударних інструментів), Київській (1956 – 1960, заочне відділення по класу хорового та оркестрового диригування, клас О. Міньківського) консерваторіях. У 1940 – 1941 рр. – артист Державної зразкової капели бандуристів УРСР, у 1967 – 1973 рр. – завідувач кафедри методики музичного виховання, співу і диригування Київського педагогічного інституту, у 1972 – 1973 рр. – завідувач кафедри музики і співу Ніжинського педагогічного інституту, у 1973 – 1974 рр. – ректор Донецького музично-педагогічного інституту. У 1950 – 1973 рр. вів клас цимбалів у Київській державній консерваторії.

О. Незовибатько був організатором і керівником оркестру народних інструментів Київського обласного управління трудових резервів (1955 – 1963). Він реконструював концертний зразок українських цимбалів і створив оркестрові зразки цих інструментів – прими, альти, баси, які використовувалися в організованому ним оркестрі.

О. Незовибатько є засновником української професійної школи цимбального мистецтва. Серед його учнів – відомі цимбалісти М. Олейников, Д. Попічук, М. Щербань, І. Глушко, Р. Скира, А. Козиненко, В. Каптар. О. Незовибатько – автор методичних праць, серед яких «Поради майстрам мистецтва» (К., 1962), «Школа гри на українських цимбалах» (К., 1966), «Ознайомлення з музичними інструментами та організація інструментальних ансамблів» (К., 1966), «Українські цимбали» (К., 1976). О. Незовибатько писав також концертні твори й обробки народного мелосу для цимбалів і бандури.



Орлов Яків Іванович (1923 – 1981) – український диригент, народний артист УРСР. У 1954 р. закінчив Київську консерваторію (клас диригування М. Вериківського). У 1955 – 1967 рр. керував армійським ансамблем, у 1956 – 1966 рр. очолював оркестрову групу Державного українського народного хору. У 1969 – 1981 рр. – художній керівник і головний диригент Оркестру українських народних інструментів МХТ УРСР. У 1980 – 1981 рр. викладав у Київському педагогічному інституті. Я. Орлов є автором оригінальних творів та обробок народного мелосу для українського оркестру народних інструментів та народно-інструментальних ансамблів.

ГЛОСАРІЙ

Акомпанемент (**accompaniment**) – (франц. accompagnement, від accompagner – супроводжувати) – музичний супровід сольної партії або партій. Може бути як інструментальним, так і вокальним. Акомпанементом також називають усі голоси музичного твору, що супроводжують основну мелодію.

Акорд (**chord**) (італ. accordo, франц. accord – згода) – співзвучність, спільне звучання декількох (не менше трьох) звуків, різних за висотою, назвою, що видобуваються зазвичай одночасно.

Амбушюр (mouthpiece) (франц. embouchure, від bouche – рот) – спосіб складання губ і язика під час гри на мідних духових музичних інструментах.

Ансамбль (ensemble) (від франц. ensemble – разом) – 1. Група виконавців, які виступають разом. 2. Стрункість, злагодженість колективного виконання. 3. Музичний твір для ансамблю виконавців: дует, тріо, квартет і т. д. 4. Завершений номер опери, ораторії, кантати, що виконується групою співаків у супроводі оркестру або без супроводу.

Аранжування (arrangement) (франц. arranger – упорядковувати) – 1. Перекладення музичного твору для іншого складу виконавців. 2. Обробка мелодії для виконання на музичному інструменті або для голосу із супроводом. 3. Полегшений виклад музичного твору для виконання на одному і тому самому інструменті. 4. У джазовій музиці – пов’язані з імпровізаційним стилем музикування гармонічні, фактурні зміни, які виконавці вносять у твір під час гри. 5. У популярній музиці – створення інструментального супроводу до мелодії пісні для різного складу виконавців.

Балалайка (**balalaika)** – російський народний триструнний щипковий інструмент із дерев’яним корпусом трикутної форми й трьома (раніше двома) струнами, досить поширений і в Україні.

Бандурист (bandura player) – український народний співець, у минулому – мандрівний сліпий музикант із поводирем. Бандурист виконував думи, народні пісні та інші твори, часто власні, супроводжуючи свій спів грою на бандурі.

Варіації (variations) (лат. variatio – зміна) – твір, що являє собою виклад завершеної за формою теми і низку її повторень, щоразу у повному

обсязі, але у зміненому вигляді.

Виконавець (performer) – музикант (співак чи інструменталіст), який співає чи грає певний музичний твір.

Гармонія (harmony) (від грец. harmonia – співзвучність; у загальному значенні – узгодженість між частинами єдиного цілого). 1. Закономірне поєднання тонів в одночасному звучанні. 2. Наука про акорди, їх зв'язки та послідовності, за допомогою яких утворюються різні музичні побудови. 3. Назва окремих акордів чи співзвуч при характеристиці їх виразності. 4. Назва низки виразних акордів, які використовуються в певному творі або є характерними для музики певного композитора.

Гриф (finger-board) (нім. griff, досл. рукоятка, захват, прийом) – деталь музичних інструментів. У струнних – вузька, наклеєна на шийку, дерев'яна чи пластмасова пластинка, на якій натягнуті струни. У гармоніки, баяна, акордеона – деталь корпуса, на якій закріплена клавіатура для правої руки.

Дека (sound-board) (від нім. decke, досл. – кришка) – частина корпуса деяких струнних інструментів, що слугує для посилення і відображення звука.

Демпфер (damper) – механічний пристрій у багатострунних музичних інструментах, призначений для обмеження коливань струн та їх заглушування.

Джаз (jazz) (англ. jazz) – вид професійного музичного мистецтва, який виник на півдні США в кінці XIX – на початку XX ст. у результаті взаємодії африканської і європейської музичної культур.

Динаміка (dynamics) (від грец. dynamikos – силовий) – одна зі сторін організації музики як процесу, тісно пов'язана з силою звучання, дією різних акустичних компонентів.

Диригент (conductor) (від франц. diriger – направляти, керувати) – керівник колективу музикантів, який об'єднує виконавців з оркестру, хору, ансамблю, оперної або балетної вистави з метою досягнення єдиного трактування та художньої досконалості.

Диригування (conducting) (від франц. diriger – направляти, керувати) – один із видів музично-виконавського мистецтва, керівництво колективом музикантів (оркестром, хором, ансамблем, оперною трупою тощо)

під час вивчення, підготовки та публічного виконання музичного твору.

Діапазон (range, **diapason)** (від грец. diapason (chordon) – через усі (струни) – 1. Звуковий обсяг співацького голосу, музичного інструмента, мелодії, звукоряду, що визначається відстанню (інтервалом) між найнижчим і найвищим звуками. 2. Загальний музичний діапазон – обсяг звукоряду, який використовується в музичній практиці – від 16,35 Гц (*до* субконтроктави) до 7901,4 Гц (*сі* п'ятої октави). 3. Стара назва інтервалу октави. 4. Англійська назва регістрів органа. 5. Модель, за якою виготовляють труби органа і роблять отвори в дерев'яних духових інструментах. 6. У Франції – мензура духових інструментів або органних труб, а також тон для настроювання інструментів.

Домра (domra) – старовинний народний струнно-щипковий інструмент із грушовидним корпусом, довгим грифом, трьома або чотирма струнами.

Дума (duma) – український народний твір ліро-епічного жанру; у творі розповідається про героїко-історичні та соціально-побутові події минулого і сучасності.

Духовий оркестр (brass band) – оркестр із виконавців на різних духових музичних інструментах: дерев'яних (флейта, гобой, кларнет, англійський ріжок, фагот та ін.), мідних (корнет, труба, альт, валторна, тенор, баритон, тромбон, бас, гелікон та ін.), а також ударних (малий і великий барабан, тарілки, трикутник, литаври та ін.).

Естрадна музика (variety music) – термін, що використовується для позначення різноманітних форм розважальної музики XIX – XX ст.

Жанр (genre) (від франц. genre – рід, тип, манера) – різновид музичних творів, що часто визначається за різними ознаками (будовою, складом виконавців, характером тощо).

Звук (sound) – результат коливання пружного тіла (струни, наявного в трубці повітря, металу, натягнутої шкіри тощо).

Звукоряд (scale) – низка звуків, розташованих за висотою; найпростіша первинна систематизація звуків для осмислення чи вивчення їх, за якою встановлюється висота та кількість будь-яких звуків незалежно від їх зв'язку між собою.

Імпровізація (improvisation) (від лат. improvises – раптовий, непередбачений) – одночасне творення і виконання твору.

Інструментальна музика (instrumental music) – музика, призначена для виконання на музичних інструментах.

Інструментовка (instrumentation) – виклад музичного твору для виконання певним складом оркестру (наприклад, симфонічним, духовим, камерним, естрадним, народним та ін.) або інструментальним ансамблем (тріо, квартетом, квінтетом тощо).

Інструментознавство (Instrumental Studies) – галузь музикознавства, що вивчає походження, розвиток, конструкцію, класифікацію, акустичні, музично-виражальні можливості та інші відомості про різноманітні музичні інструменти, технологію їх виготовлення і реставрації, використання, відображення в художній літературі та образотворчому мистецтві.

Інтервал (interval) (від лат. intervallum – проміжок, відстань, також – різниця) – висотне співвідношення двох звуків.

Кант (cantus) (від лат. cantus – спів, наспів, пісня) – старовинна триголосна куплетна пісня, яка виконувалась ансамблем співаків або хором без інструментального супроводу.

Клавіатура (keyboard) (нім. klaviatur, від лат. clavis – ключ) – система розташованих у певному порядку клавіш – пластин, що приводять у дію важільний механізм чи електронне управління для видобування звуків різної висоти на клавішних інструментах різного типу (струнних, пневматичних, ідіофонах, електронних).

Кобзар (kobza-player) – український народний мандрівний співак-музикант (часто сліпий), який виконував свої пісні та думи у супроводі кобзи (бандури).

Композитор (composer) (лат. compositor – творець) – музикант, який створює музику; автор музичного твору.

Композиція (**composition)** (від лат. composition – створення, складання) – 1. Процес створення музичного твору, музична творчість. 2. Закінчений музичний твір. 3. Побудова музичного твору, розташування та співвідношення його частин. 4. Наука про гармонію, поліфонію, музичну форму та інструментовку. 5. Навчальний курс, який вивчають у вищих спеціальних музичних навчальних закладах (академіях, інститутах,

консерваторіях).

Конкурси музичні (music competitions) (від лат. concursus – зіткнення) – змагання музикантів, які проводяться зазвичай за попередньо оголошеними правилами.

Консерваторія (conservatory) (від лат. conservo – охороняю) – навчальний заклад, у якому готують фахівців у сфері музичного мистецтва – виконавців (інструменталістів, вокалістів, диригентів), композиторів, музикознавців.

Концерт (concert) (від лат. concertare – змагатися чи від італ. concerto – згода, гармонія) – 1. Публічне виконання музичних творів. 2. Жанр великого, віртуозного за характером, музичного твору для соліста (інколи двох-трьох) з оркестром у формі тричастинного сонатного циклу. 3. Поліфонічний вокальний або вокально-інструментальний твір, який ґрунтується на зіставленні двох або кількох партій (співацьких голосів, органа, інструментального ансамблю).

Концертина (concertina) (італ. concertina) – невеликий пневматичний кнопковий музичний інструмент, гармоніка з хроматичним звукорядом з обох боків шестигранного корпуса, з'єднаних міхом.

Концертні зали (concert halls) – приміщення для прилюдного виконання музичних творів, що відповідають певним акустичним та архітектурним вимогам.

Ксилофон (xylophone) (від грец. xylon – дерево і phone – звук) – ударний самозвучний інструмент. Складається з низки дерев'яних брусочків різної довжини, які при ударі видають тони різної висоти.

Лад (harmony) – 1. Естетично приємна узгодженість звуків висотної системи, основа для виникнення і закріплення у свідомості людини системних відношень між звуками, які ґрунтуються на тому, що в процесі музичного інтонування відбувається упорядковування звукового матеріалу в стрункі, узгоджені форми. 2. Доцільно впорядкована інтонаційна система висотних зв'язків музичних звуків, їх закономірна послідовність, а також структура взаємних зв'язків ступенів звукоряду. 3. Вузькі поперечини на грифі або шийці частини струнних інструментів (домри, балалайки, гітари, мандоліни та ін.), до яких виконавці притискають струни під час гри, змінюючи висоту звуків.

Лірник (lyre-player) – народний український музикант-співак, який складав і виконував думи та пісні, акомпануючи собі на лірі.

Мандоліна (mandoline) (італ. mandolino) – струнний щипковий плектрорний інструмент на зразок лютні.

Медіатор (mediator) (лат. mediator – посередник) – пластинка з пластмаси, шкіри, деревини, металу, перо, кільце з «нігтем», за допомогою якого видобувають звук на щипкових інструментах (домрі, мандоліні, бандурі тощо).

Мелодія (melody, tune) (грец. melodia – спів, пісня) – 1. Одноголосне вираження образно-поетичного змісту музичної думки. 2. Послідовний ряд звуків, об'єднаних певними співвідношеннями висоти, тривалості, сили на ґрунті ладу, метра – на відміну від гармонії, що об'єднує звуки в одночасному звучанні. 3. Головний голос гомофонного викладу, що вирізняється наспівністю, зв'язністю, осмисленістю. 4. Смислова й образна єдність, концентрація музичної виразності та музичної думки.

Мелос (melos) (від грец. melos – пісня) – пісенний, мелодичний елемент, мелодичне начало в музиці.

Методика музичного навчання (methods of music education) – сукупність методів і прийомів навчання музики – сольного, ансамблевого і хорового співу, індивідуальної, ансамблевої та оркестрової гри, теорії та історії музики тощо, спрямованих на розвиток музичних здібностей учнів.

Мистецтво (art) – це особливий вид духовно-практичного освоєння дійсності за законами краси. Особливість цього освоєння полягає у тому, що воно виступає у художньо-образній формі.

Музика (music) (від грец. musike – мистецтво муз) – мистецтво, у якому дійсність відображається засобами звукових художніх образів.

Музикант (**musician)** – 1. Фахівець, який професійно володіє музичною спеціальністю, – композитор, диригент, хормейстер, співак, інструменталіст тощо. 2. Людина, яка може грати на музичному інструменті, співати, брати участь у аматорському колективі, хорі, оркестрі тощо.

Музикознавство (musicology) – наука, що вивчає музику як особливу форму художнього осягнення світу, її зв'язки з дійсністю та іншими галузями людської культури, а також закономірності та особливості музичного мистецтва, що визначають його специфічний характер.

Музична акустика (musical acoustics) (від грец. akuein – чути) – наука, що вивчає природу музичних звуків, звукових сполучень, музичні системи і строї, специфіку звуків співацького голосу, музичних інструментів тощо.

Музична освіта (**music education)** – професійне вивчення музичного мистецтва (композиції, творчості, виконавства тощо), а також комплекс знань, умінь і навичок, набутих у процесі та внаслідок систематичних занять.

Музична самодіяльність (music amateur talent activities) – непрофесійна діяльність у сфері музичного мистецтва, форма вияву творчої ініціативи в композиції, індивідуальному або колективному виконавстві.

Музичне виховання (music education, bringing up) – галузь естетичного виховання, сфера залучення суспільства до музичної культури, цілеспрямований системний розвиток музичних здібностей і музичної культури особистості, виховання цілісного відчуття, переживання і розуміння образного змісту музичних творів, засвоєння суспільно-історичного досвіду музичної діяльності.

Музичні інструменти (musical instruments) – інструменти, призначені для видобування музичних звуків і ритмічно організованих шумів у процесі сольного та групового виконання музичних творів.

Мундштук (mouthpiece) – частина духового інструмента, що безпосередньо взаємодіє з ротом, губами, зубами та язиком виконавця.

Народна музика, **музичний фольклор (folk music, folklore)** – вокальна, інструментальна, вокально-інструментальна та музично-танцювальна творчість народу, що ґрунтується на історичних традиціях.

Народні музичні інструменти (**folk musical instruments)** – це інструменти, які виготовляються народними умільцями і використовуються в побуті й музично-художньому виконавстві.

Обичайка (treble nut) – бічна частина корпуса струнних дерев'яних музичних інструментів, що з'єднує нижню і верхню деки.

Обробка (processing) – видозмінювання музичного твору шляхом гармонізації, аранжування або транскрипції.

Опера (opera) (італ. opera, досл. – праця, справа, твір) – вид музич-

но-театрального мистецтва; музично-драматичний твір, побудований на синтезі слова, сценічної дії та музики.

Оркестр (orchestra) (від грец. orchestra – майданчик перед сценою в давньогрецькому театрі, де розміщувався хор) – великий колектив музикантів, які грають на різних інструментах і разом виконують музичний твір, написаний для цього інструментального складу. Оркестром також називають сукупність самих музичних інструментів, на яких грають учасники колективу.

Оркестр народних інструментів (folk instruments orchestra) – колектив виконавців на народних інструментах, які застосовуються в автентичному або реконструйованому вигляді та історично побутують у культурі певного етносу.

Парафраз (paraphrase) (від грец. paraphrasis – опис, переказ, перефразування) – твір, переважно віртуозного характеру, на одну чи кілька запозичених тем, які прикрашаються, варіюються, причому окремі варіації пов'язуються між собою різноманітними переходами (пасажами).

Партитура (score) (італ. partitura – розподіл) – система роздільного запису усіх голосів багатоголосного твору на кількох нотоносцях, розташованих колонкою і поділених спільними тактовими рисками; для виконання ансамблем, оркестром або хором.

Партія (part) (від лат. pars – частина, група) – у багатоголосній вокальній, вокально-інструментальній, ансамблевій та оркестровій музиці одна зі складових фактури музичних творів, призначених для виконання окремим голосом чи на окремому музичному інструменті.

Перекладення (arrangement) – обробка музичного твору для виконання іншими голосами або інструментами; інакше – аранжування.

П'єса (play) (франц. piece) – 1. Невеликий за обсягом сольний або ансамблевий завершений музичний твір. 2. Драматичний твір, призначений для сценічного втілення.

Пісня (song) – найбільш поширений жанр вокальної музики, а також загальне позначення поетичного твору, призначеного для співу.

Плектр (plectrum) (від грец. plektron – вдаряю), дерев'яна, кістяна, металева або пластмасова пластинка, за допомогою якої видобувають звук на щипкових інструментах – банджо, домрі, гітарі, мандоліні та ін.

Поліфонія (polyphony) (від грец. poly – багато і phone – звук, голос, досл. багатоголосся) – вид багатоголосся, що об'єднує в одночасному звучанні кілька рівноправних мелодій, кожна з яких має самостійне виразне значення. 2. Музичні твори, у яких використано зазначений вид багатоголосся, – фуга, фугета, інвенція, канон, поліфонічні варіації, мотет, мадригал та ін. 3. Навчальна дисципліна, що вивчає закономірності поліфонії і входить до системи музичної і музично-педагогічної освіти.

Псалтир (psaltery) – струнний щипковий інструмент із плоским корпусом у формі трапеції або трикутника, на якому грають пальцями або плектром.

Псальма (psalm) – побутова духовна пісня моралізаторського змісту.

Рапсодія (rhapsody) (грец. rhapsodia – уривок народно-епічної поеми, що виконувалася мандрівними співаками-рапсодами в Давній Греції) – віртуозний інструментальний твір у формі парафраза на народні теми; рідше – п'єса епічного складу, подібна до балади.

Регістр (register) (від лат. registrum – список, перелік) – 1. Пристрій на низці інструментів (акордеон, баян, чембало), який дає можливість змінювати силу і тембр звука. 2. Частина діапазону інструмента чи співацького голосу, що характеризується єдиним тембром.

Резонатор (resonator) (від лат. resonare – відгукуватись) – пристрій, налаштований на певну частоту власних коливань, що під впливом коливань вібратора викликає інтенсивні коливання з такою ж або близькою частотою.

Резонаторні отвори (resonant cavity openings) – отвори в корпусі музичного інструмента, що поліпшують його акустичні й резонаторні якості.

Репертуар (repertoire) (від франц. repertoire – перелік, список) – 1. Сукупність творів, які виконують окремі виконавці або колективи. 2. Перелік музичних творів, які знає і може виконувати певний виконавець, ансамбль чи колектив (хор, оркестр тощо).

Ритм (rhythm) (від грец. rythmos – спокійна течія) – 1. Рівномірне чергування мовних, звукових, зображальних елементів у їх відповідній послідовності, періодичним рівномірним членуванням звуків, рухів, зображень за такими ознаками, як сила, тривалість тощо. 2. Один із трьох основних елементів музики, поряд із мелодією і гармонією, часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов'язана з їх висотним

положенням.

Розтруб (funnel-shaped opening) – частина трубки духових музичних інструментів, яка розширюється, утворюючи вихідний отвір.

Симфонічний оркестр (**symphony orchestra)** – найбільш досконалий вид оркестру, до складу якого входять струнні, дерев'яні та мідні духові, ударні й інші інструменти.

Симфонія (symphony) (від грец. symphonia – співзвучність, благозвучне поєднання тонів) – 1. Провідний жанр оркестрової музики, що сформувався у середині XVIII ст. на основі оркестрової сюїти, концерту, тріосонати, увертюри та інших жанрів. 2. Великий твір для симфонічного оркестру в формі сонатного циклу.

Сім'я музичних інструментів (**musical instruments family**) – це об'єднання всіх різновидів певного музичного інструмента (враховуючи основного представника). Вони об'єднані за основним конструктивним принципом, інструменти однохарактерні за звучанням, але різні за розміром і регістровим розміщенням діапазону.

Скоморохи (**skomorokhs, buffoons)** – мандрівні народні музиканти, співаки, акробати часів Київської Русі, які виступали на базарах, площах.

Смичок (bow) (від старосл. смикати) – пристрій для звуковидобування на струнних інструментах; тонка вигнута дерев'яна тростина з натягненим пучком волосся.

Соліст (soloist) (італ. solista) – виконавець соло, тобто: 1. Виконавець музичного твору для одного голосу чи інструмента. 2. Співак – виконавець самостійної партії в опері, ораторії, кантаті, ансамблі, хорі та інших творах з одночасним звучанням супроводу. 3. Інструменталіст – виконавець твору для одного інструмента (скрипки, фортепіано, труби, арфи, віолончелі тощо) з супроводом або без нього.

Сонористика (Sonority) (від лат. sonorous – дзвінкий, голосний) – один із методів композиторської творчості, що ґрунтується на використанні тембрових, яскраво забарвлених звучань – сонорів.

Стиль музичний (**music style)** (від грец. stylos – паличка для писання) – сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що історично склалась, і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку.

Стрій (pitch) – система найбільш типових звуковисотних співвідношень, що обумовлена національною та історичною своєрідністю музичних культур.

Струна (string) – пружна волосяна, жильна, металева, синтетична (капрон, нейлон та ін.), шовкова нитка, натягнена на музичному інструменті; вона є вібратором – джерелом звука.

Сюїта (suite) (від франц. suite – послідовність, ряд) – циклічний інструментальний твір, що складається з кількох самостійних п'єс, об'єднаних за художнім задумом.

Танцювальна музика (dance music) – музика, призначена для супроводу танців.

Тембр (timbre) (від франц. timbre) – забарвлення звука; одна з ознак музичного звука (поряд із висотою, силою і тривалістю).

Тон (tone) (від грец. tonos – напруга, наголос) – 1. Звук, що має точну висоту, тобто, який виникає в результаті коливання звучного тіла з постійною (періодичною) частотою. 2. Висотне співвідношення двох звуків рівномірно-темперованого звукоряду, що дорівнює двом півтонам; інакше – цілий тон. 3. Ступінь звукоряду, ладу, гами; звук акорду; елемент мелодії.

Тональність (tonality) – звуковисотне положення ладу.

Торбан (torban) – український та польський струнно-щипковий інструмент, різновид басової лютні.

Транскрипція (transcription) (лат. transcription – переписування) – 1. Переклад музичного твору, який має відносно самостійне художнє значення. 2. Пристосування твору для іншого виконавця, його аранжування.

Троїсті музики (Troyisti muzyky) – традиційні інструментальні ансамблі танцювальної музики.

Тростина (reed) – пристрій для звуковидобування у деяких духових інструментів.

Український оркестр народних інструментів (Ukrainian folk instruments orchestra) – це колектив виконавців на найбільш характерних для українського народного побуту музичних інструментах.

Фантазія (fantasy) (грец. phantasia – уява, вигадка) – 1. Здатність людської свідомості до внутрішнього уявлення явищ дійсності та створення на цій основі художніх образів. 2. Музичний твір довільної форми, що не збігається з усталеними побудовами. 3. Інструментальна п'єса примхливого, фантастичного змісту і характеру музики, якій притаманний відхід від звичних композиційних схем. 4. Довільне трактування різних музичних жанрів. 5. Жанр інструментальної або оркестрової музики, що наближається до парафраза чи рапсодії. 6. Інструментальне «монтування» тем і уривків, схоже на попурі. 7. Синтез різних форм та програм у музиці XX ст.

Фестивалі музичні (music festivals) (від лат. festivus – веселий, святковий) – свята музичного мистецтва, на яких виконуються цикли концертів або вистав, об'єднані спільною назвою і програмою.

Філармонія (hilharmonic society) (від грец. philos – любов і harmonia – гармонія) – концертна організація, що пропагує музичні твори та виконавську майстерність.

Фольклористика (Science of folklore) – галузь музикознавства, наукова дисципліна, присвячена вивченню музики усної традиції.

Фортепіано (piano) (нім. hammerklavier, klavier; франц. і англ. piano; італ. pianoforte) – узагальнена назва клавішно-струнних молоточкових інструментів – роялів і піаніно.

Читання партитур (reading scores) – 1. Процес мисленнєвого сприймання музики, записаної у вигляді партитури. 2. Відтворення внутрішнім слухом звучання твору без допомоги інструмента. 3. Виконання партитури багатоголосного хорового твору на фортепіано. 4. Практична навчальна дисципліна в музично-педагогічних та музичних навчальних закладах.

Язичок (**reed)** – деталь духових музичних інструментів, яка перемикає отвір для вдування повітря і є вібратором та джерелом звукоутворення.

Навчальне видання

Сідлецька Тетяна Іванівна

ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ. ІСТОРІЯ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ

ЧАСТИНА І

Навчальний посібник

Редактор В. Дружиніна
Коректор З. Поліщук
Оригінал-макет підготувала Т. І. Сідлецька

Підписано до друку
Формат 29,7×42¼. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman.
Друк різографічний. Ум. друк. арк. .
Наклад прим. Зам №

Вінницький національний технічний університет,
навчально-методичний відділ ВНТУ.
21021, м. Вінниця, Хмельницьке шосе, 95,
ВНТУ, к. 2201.
Тел. (0432) 59-87-36.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
серія ДК № 3516 від 01.07.2009 р.

Віддруковано у Вінницькому національному технічному університеті
в комп'ютерному інформаційно-видавничому центрі.
21021, м. Вінниця, Хмельницьке шосе, 95,
ВНТУ, ГНК, к. 114.
Тел. (0432) 59-87-38.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
серія ДК № 3516 від 01.07.2009 р.

Тетяна Сідлецька, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології, соціології, психології та педагогіки Вінницького національного технічного університету. У 2003 р. закінчила Київський національний університет культури і мистецтв, а у 2007 році захистила кандидатську дисертацію. Наукові інтереси: теорія та історія народно-інструментального мистецтва, народно-оркестрового виконавства, проблеми розвитку професійного навчання на народних інструментах. Автор монографії «Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів» та багатьох статей із проблем народно-інструментальної музики та народно-оркестрового виконавства України.