

МУЗЕЙ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УРСР

Ігор ШРАМКО

Українські народні музичні інструменти
в Музеї народної архітектури
та побуту УРСР

[Київ, 1970-і рр.]

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ
В МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ
ТА ПОБУТУ УРСР

На ХХІУ з'їзді КПРС відзначалось, що "велику справу - будівництво комунізму - неможливо рухати вперед без всебічного розвитку самої людини. Без високого рівня культури, освіти, суспільної свідомості, внутрішньої зрілості людей комунізм неможливий, як неможливий він і без відповідної матеріально-технічної бази".

Вивчення народного музичного побуту належить до кола тих саме питань, без яких неможливе розв'язання актуальних теоретичних і практичних проблем будівництва комунізму в СРСР.

Всебічна характеристика матеріальної та духовної культури, висвітлення проблем етногенезу і етнопсихології, національного розвитку і закономірностей культурно-побутових перетворень соціалістичних націй, пізнання процесу колективної творчості, форм мистецького волевиявлення - все це стає можливим лише після ґрунтовного і всебічного аналізу всіх аспектів народного музикування.

"Сфера масового музикального движенья должна быть предметом постоянного внимания органов культуры, композиторских организаций, всей общественности. Ведь именно здесь возникают многие из тех явлений, которые формируют наш музыкальный быт, эстетические вкусы и запросы людей, особенно молодежи..." - так писала у своїй передовій газета "Правда" 12 січня 1974 року.

Музей народної архітектури та побуту УРСР Українського товариства охорони пам'ятників історії та культури має конкретні завдання щодо планомірного пошуку, збору та фіксації матеріалів з історії музичного побуту нашого народу, створенню міцної бази

для наукового опрацювання, яке дасть можливість не тільки побачити дійсну красу народної музичної культури минулого, велич її сьогодення, але й зрозуміти пропеси, що протікають у музичному побуті народу, і, отже, навчитись свідомо керувати ними.

Важливою ділянкою народного музичного побуту є народне мистецтво.

Українська народна інструментальна музика – самобутня і яскраве явище, що на царині світового музичного мистецтва вражає своєю образністю, емоційністю, характерною оригінальною мелодикою, яскравими барвами тембрів, різноманітним форм.

Інструментальне мистецтво українського народу – це не тільки своєрідний соціально-естетичний вияв духовного життя, але й активний чинник його розвитку. Тому, говорячи про комплексне вивчення фольклору – а його справжнє вивчення можливе саме так – мусимо зазначити необхідність пізнання ергології музичних інструментів, питань традиційного й сучасного у виконавстві, форм музикування, інтонаційних процесів та взаємовпливів і взаємозбагачення у часі контактування з музичною культурою інших народів.

Музичний інструмент – це, звичайно, предмет прикладного мистецтва, але, як такий, він, безумовно, різниться від усіх інших тим, що поєднує інженерний розрахунок і вміння обробки деревини й металу, знання акустичних властивостей форм і матеріалів, чуття маляра й хист архітектора у найвищому розумінні цього слова і, що найістотніше, діє виключно у сфері духовного життя народу, у нерозривній єдності з яким і мусимо розглядати конкретні умови побутування того чи іншого музичного інструменту.

Надзвичайно багатий та різноманітний музичний інструментарій українського народу. З глибини віків прийшли до нас кобачі й бандури,

скрипки й цимбали, ліри та гуслі, сопілки, телинки, скосівки, ріжки й роги, трембіти, труби, сурми, свирілі, двоєниці, дули та багато інших інструментів. Великий Золотень, що підняв могутню хвилю творення нового, вільного, справді масового мистецтва, здійснив великий вплив на відродження, розвиток, удосконалення та оновлення народного інструментарію. Проте ці епохальні зміни в музичній народній культурі, цей величезний якісний злет у музичному розвитку нашої республіки не знайшов іще тісного відтворення в експозиціях українських музеїв.

Музей народної архітектури та побуту УРСР Українського товариства охорони пам'ятників історії та культури вперше на Україні зібрав таку кількість і таких експонатів, які дають можливість наочно ілюструвати той шлях, який пройшло народне музичне мистецтво Радянської України за 58 легендарних років, простежити історію музичного інструментарію нашого народу від найдавніших часів до наших днів.

Нині у фондах музею зберігається близько чотирьохсот експонатів – від березової кори до концертних бандур і цимбал. Серед них чимало унікальних та досі не описаних у музикознавчій літературі, що мають бути вперше представлені на широкий громадський огляд. Серед цих останніх назовемо лише ті кілька, що їх знайдено в результаті обстеження зони Карпат. А саме: ритміко-гармонічні цимбали, трембіти прями і плетені з Воловецького району Закарпатської області, скосівки та пишалки, знайдені там же, двоєнічні дрімби з Івано-Франківської області, ручні басы з Рахівського району Закарпатської області, кручені трембіти з Рахівського району, Закарпатської області та Пutilьського району Чернівецької області та ін.

Серед зібраних інструментів є всі основні групи: аерофони /лабіальні, лінгвальні та амбушурні/, хордофони /щипкові, смичкові та ударні/, мембранофони та ідіофони.

Про існування на Україні аерофонів у найдавніші часи свідчать не лише результати археологічних досліджень /відомі знахідки рогів, різноманітних сопілок, свистунів /окарин/ та інш./, але той факт, що назви свирілі, труби, сурми, дуди, сопілки, трембіти стрічаємо у нашій народній обрядовій поезії язичьких часів, у записах дипломатів та мандрівників. Загальновідомі свідчення арабського купця X ст. Ібн-Даста, який говорить про існування у слав'ян духового інструменту "У два лікті довжиною", часто стрічаємо у пам'ятниках нашої писемності X-XIII ст. назви "труби", "сурми", "сопели", "свиріли", "козиці" - музичних духових, вживаних у війську, у побуті народу /зокрема, вживаних професійними музикантами - "свирцями", "сопельниками"/. Лише з XVIII ст. з'являються описи музичних інструментів, які дають можливість уявити будову та спосіб гри. Так, М.Гютрі говорить про "свирілку", на яку люблять грати "козаки", і пояснює, що це оірінкс або флейта Пана і складається з 7 прямих стволів. У нього ж ми знаходимо опис двійних флейт та скупі свідчення про "дудки", які бувають двох типів і різняться звуковидобуванням. Численні свідчення, що знаходимо у різного роду документах, а також спеціальні дослідницькі роботи минулого й нашого століття /аж до тепер/ значно поширили наш виднокруг, однак і досі на дослідника чекають ще чимало відкриттів.

Серед лабіальних одноцівкових - теленки, сопілки-денцівки, Флорія /та її різновидів/, косої дудки - лише теленка /у Воловецько-Медгірському регіоні - "скосівка"/ немає ігрових отворів. Цей поширений по всій Україні інструмент являє собою циліндричну цівку /діа-

метром I-I,5 см та довжиною 25-40 см/ із загостреним вхідним /прямим або скошеним/ отвором, яку роблять з різних порід дерева або з металу. Висота звуку змінюється лише завдяки передуванню та зміні довжини звучного стовпа повітря, яке на виході регулюється пальцем виконавця /по деяких регіонах теленка має свистковий пристрій, який полегшує звуковидобування/. Отже, стрій інструменту натуральний, а діапазон перевищує октаву. Гра на теленці вражає особливою гостротою та легкістю звуку і у виконанні мелодій до співу, й до танцю, чи відомих вівчарських награвань до слухання. Ці награвання у формі скіти були раніш поширені по всій Україні, а найбільш типовий сюжет був наступний: "Встало радісне сонце... Вівчар мене овою отару на пасовисько... Весело граються овечки на зеленій травичці... Та враз налетіла буря /або набігли вовки/ й розбіглися вівці... Шукає їх вівчар, плаче за ними, та не може ніяк знайти... Нарешті знаходить і радість вівчара виливається у веселий танцювальний мотив козачка/або гуцулки..."

У часі однієї з експедицій Музею було знайдено у Воловецькому та Медгірському районах Закарпатської області роблені з кори верби або ліщини теленки-скосівки як звичайної конструкції, так із свистковим отвором на скошеному кінці, але без денця. Лише відсутність ігрових отворів різнить їх від косої дудки з Миколаївщини.

Теленка - то переважно сольний інструмент, однак, може приймати участь в ансамблі народних інструментів, граючи чи не в унісон із скрипкою чи сопілкою-денцівкою.

Нині у зібранні Музею маємо теленки дерев'яні й металічні, з свистковим отвором і без нього, роблені невідомими майстрами багатьох регіонів республіки, а також дерев'яні теленки роботи відомих українських радянських майстрів та виконавців - засл.арт.республіки Є.Бобровнікова та Д.Ливицького.

Флюора - один з найудобленіших інструментів Карпат і як однопічковий без свистка з ігровими отворами зберігся лише там.

Роблять цей інструмент і з дерева /найміцнішими вважаються з колокічки та бука/, і з металу /зараз найпоширеніші з алюмінію/. В залежності від довжини цівки та діаметра її флюори поділяють, як нам вдалось встановити, на дідовську флюору /діаметр близько 2 см довж. близько 95 см./, флюору /діаметр близько 1,5 см., довж. близько 65 см./ та флюорку /діаметр близько 1 см., довж. близько 30-40 см./, функції яких у музичному побуті, матеріал та виражальні можливості дещо неоднакові.

Так, дідовські флюори роблять майже виключно з дерева /найчастіше з колокічки/, флюори - з ліщини та колокічки, флюорки - майже виключно з ліщини, що пояснюється певними естетичними уподобаннями у визначенні бажаних тембральних фарб інструменту. Для виготовлення флюор та флюорок часто застосовують метал, причому металеві інструменти вважаються дорожчими, хоча менша трудомісткість їх виготовлення та відсутність декору мусила б робити їх дешевшими. Тут, певно, маємо справу з пережитками того часу, коли метал був дорожчий за виріб з дерева.

Зовнішня форма дерев'яних інструментів, крім круглої, може бути чотири-, шести-, восьмигранна по всій довжині цівки чи лише її нижньої частини /починаючи від останнього ігрового отвору/. Флюора що має грані по всій довжині цівки, завжди багатше декорована і з цього погляду несе певне соціально-естетичне навантаження, особливо вважаючи на те, що декор, як правило, має символічний характер.

Щодо строю флюори, то вмілий виконавець добуває з неї щонайменш увесь хроматичний звукоряд в діапазоні двох з половиною октав чого власне можна досягти на всіх лабіальних з шістьма і більше

ігровими отворами внаслідок неповного їх закриття та передування.

Найхарактерніший тембр та красу звучання має дідовська флюора /звана так і через те, що давніше уживалась значно ширше/. Дуже вдатна вона "до співу" - супроводити "співанку" незмінним чи варіюваним викладом півнаної мелодії, або такої, що має зі "співанкою" лиш одну ладову основу. Окрім мелодії "до співу", чарівних інструментальних світ-поем, виконують на дідовській флюорі й награвання "до танцю", обрядові мелодії, серед яких певну окремність становлять награвання "до мерця" /в разі неповноліття небіжчика ці награвання виконуються на скрипці/.

Окрім сумісної гри з флюорою чи флюоркою, дідовська флюора може ансамблюватися зі скрипкою, дриблом, дудою і, зрозуміло, з таким самим інструментом.

Природний потяг народу до поліфонії зумовив появу особливого способу виконання - "з басом у грудях", себто в часі гри на інструменті музика "гуде" тоніку й доміанту - "басує", - часом глісандуючи перехід між ними. Можлива й "чиста" гра, себто без такого "басування".

Флюора виступає при тих же нагодах /давніше - окрім награвань "до мерця"/ і грає тими ж способами, що й дідовська флюора, але нині уживається частіше, бо, за висловом народних музик, "потребує менше духу", себто повітря.

На флюорці грають лише "чисто". "До співу" рідше, частіше "до танцю" /де кажуть "до тансу" чи "до танцу"/, часто у складі регіональних ансамблів, де вона варіаційно дублює партію скрипки.

цив. додаток.

Вітчарські награвання, мелодії до співу та до танцю звучать на флюарці яскравіше, оптимістичніше, тому виконуються на ній з більшою охотою.

Отже, бачимо цілком визначену, свідомо вквану функціональну застосованість інструментів родинства флюар в залежності від певних музичних властивостей кожного з них.

У зібранні Музею знаходяться дідівські флюари, флюари та флюарки роблені з різних порід дерева й металу, знайдені по різних регіонах Карпат /відмітимо, що розміри їх усталені для всіх регіонів/ так само, як і деякі компоненти декору/. Представлено також роботи майстрів-професіоналів Д.Ливницького та С.Бобровнікова, інструменти яких відзначаються своєрідним декоративним убранням.

Лабіальні одноцівкові з ігровими отворами без свисткового пристрою колись були широко розповсюджені по всій Україні під назвою "сопілка", "зубівка", "зубова дудка", "коса дудка". Так з приміток до запису вертепної драми, зробленого 1843 року на Полтавщині, довідуємось, що "сопілка - дудочка без німа место коєго занимаєт искусно музыкант своим зубом"^{1/} так само відобувається звук на закарпатській окосівці, яка має свистковий отвір/. А от опис "малороссийской сопилки", екземпляр якої знаходився в музеї С.-Петербурзької консерваторії: "Сделанная из березы трубочка с шестью круглыми отверстиями. Играют на сопилке вдывая в конец трубки А и открывая и закрывая пальцами в ней отверстия". З інших джерел дізнаємось, що "в Малороссии из стволов старых ружей делают так называемые зубовые дудки", висвердлюючи в них лише ігрові отвори. Є відомості про існування на Півдні України якихось сорок років тому "косих дудок" - одноцівкових без свисткового пристрою з ігровими отворами, певно, тих же полтавських "сопілок"

^{1/} С.Марковський. Український вертеп. Вид. I.

про які йшла мова вище. /Цікаво порівняти назви інструментів: "окосівка" - "коса дудка"/. Гадаємо, що про такі ж "сопілки" свідчить польський літописець ХУІ ст. Сарніцький, повідаючи про смерть двох українських воїнів у битві з волохами 1506 року: "...Тоді ж загинули, оточені з усіх сторін, два брати Струся, хоробрі й воївничі юнаки. Про них ще й досі співають елегії, які українці називають думами. Тужливими голосами та руками то в той, то в той бік співці підкреслюють зміст співаного; прости" сільський люд наслідуючи ці співи, варює їх, пригравчи час від часу на сопілках"^{1/} Це припущення тим вірогідніше, що у Польщі існував аналогічний звичай, про який свідчить Варгоцький: "На бенкетах давні наші предки співали про свої славні діла під звуки флейт."^{2/} Згадаємо також, що й досі у Карпатах широко побутує гра на одноцівкових до співу.^{3/}

Вважаючи, що подне з культурних надбань минувшини не мусить бути втрачене для прийдешніх поколінь комуністичного майбуття, яке ми нині будемо, радянські майстри зробили чимало, щоб відродити і ці оригінальні інструменти українського народу. Нині вони реконструйовані і скоро ми вчуємо їх голоси у веселковому звучанні наших оркестрів народних інструментів. А експериментальні зразки зубівки та косої дудки, які мають багаті тембральні й виражальні можливості, знаходяться у нашому музеї, де з ними ознайомились численні виконавці на народних інструментах, керівники оркестрів та ансамблів, музикознавці.

Лабіальні з свистком, які є продуктом подальшого розвитку одноцівкових з ігровими отворами, зараз на Україні найпоширеніші

^{1/} С.Сарніцький, *Анналі*. 1587 р. 379 стр.

^{2/} Варгоцький. *Валерій Максимус*. 1609 р. 38 стр.

^{3/} Див. додаток

Тисячі оркестрів та ансамблів народних інструментів звучать нині в республіці і майже у кожному чуємо голос сопілки-денцівки, що її назву згадують найдавніші наші пісні та літописи.

У зібранні Музею знаходяться інструменти /звані по деяких регіонах "дудкою", а в Карпатах "пидлакою" або "денцівкою" - за основною частиною світлового пристрою "денця"/, які різняться розмірами /діаметром 0,6 см - 1,5 см, довж. 20-45 см. / та матеріалом виготовлення /дерево, метал, пластмаса/, кількістю ігрових отворів /8-10/. Найбільш вживаним у народному музичному побуті є інструмент з шістьма ігровими отворами /діам. 1-1,5 см., довж. 30-40 см./, а найбільш вживаним матеріалом є дерево /лищина, калина, бузина/, яке вибирається в залежності від звуковиражальних уподобань майстра чи замовника.

Стрій інструменту діатонічний, хоч, як було сказано вище, при такій конструкції можливо видобути весь хроматичний звукоряд. /Цікаво відмітити, що по деяких регіонах сопілки мають сьомий - півтоновий ігровий отвір, який дає змогу понижувати сьомий ступінь звукоряду/.

Декор сопілки досить скромний /найчастіше то рослинно-геометричний орнамент/, традиції його, як і взагалі музичних інструментів дуже міцні. Там цікавіше відмітити спільність у декорі сопілок і флюєр з таких віддалених регіонів як Карпати і Полтавщина. Прикладом тому може бути шматочок кори, що його лишають як декор коло глухого кінця. Слід також відмітити, що за останні десятиріччя помітна тенденція до збагачення поверхні інструменту, яка є властивою всьому народному інструментарію. Пояснення цьому, безперечно, знайдемо у зміні соціальних умов.

Грають на сопілці різноманітні пісчарські награвання, танці, пісні, обрядові мелодії /"на народження дитини", "на день добрий", "ладкання", "до чарки" і т.і./ . З особливостей виконання відмітимо лише можливість гри "з басом у грудях".

Сопілка - основний духовий інструмент в оркестрі українських народних інструментів, яка з здобутком пореволюційного часу - привернула пильну увагу радянських майстрів та виконавців, які намагались покращати інтонування, розширити діапазон, знайти нові тембральні фарби, зробити інструмент хроматичним. На цьому полі працювало чимало майстрів і серед них такі відомі як І.Скляр, чий квартет хроматичних сопілок зберігає Музей разом з роботами багатьох інших майстрів. Однак найбільш вдалою конструкцією хроматичної сопілки можна вважати інструмент Д.Демінчука, який став вживаним повсюдно і зараз випускається серійно.

Поява у радянський час багатьох нових форм народного музичування і, зокрема, ансамблів сопілкарів, зумовила появу сім'ї сопілок - прима, альт, тенора й баса. Хроматичний звукоряд, загальний діапазон, що сягає чотирьох октав, значно розширив художньо-виражальні та виконавські можливості улюблених народом музичних колективів. У фондах музею маємо сім'ї сопілок відомих українських радянських майстрів Шльончика, В.Зуляка, І.Скляра та інших.

Слід також відмітити, що пошуки нових матеріалів для виготовлення сопілок теж в певній мірі виявились успішними. Пластмасові сопілки діатонічного строю, що ми їх процагуємо, зручні у виробництві, мають прямиий тембр, красивий зовнішній вигляд, гігієнічні. Саме такий інструмент міг би знайти якнайширше впровадження у загальноосвітніх школах для навчання дітей музиці, їх за-

лучення до самостійного виконавства, власне, до активного засвоєння основ музичного мистецтва.

З лабіальних багатоцівкових на Україні побутують півтораденцівки, дводенцівки /інакше двоєниці, карабки, дубельтівки, жоломіги/ кувичі та свирілі.

Півтораденцівки та дводенцівки, що нині побутують у Карпатах, являють значний інтерес для музик-виконавців, бо можливість поліфонічного викладу значно збагачує фактуру виконуваного твору.

Дводенцівка - то дві, роблені з одного шматка дерева однакові денцівки, що розходяться під невеликим кутом від загальної голівки. Одна денцівка має шість ігрових отворів, друга їх не має і дає один постійний тон. Саме такі інструменти, зроблені В.Луцком з с.Річка Косівського р-ну Івано-Франківської обл., та невідомим гуцульським майстром, представлені у нашому зібранні /діам. цівки близько 1,5 см., довжина - близько 40 см./. Деякі майстри роблять дводенцівки з отворами на кожній цівці /3 і 4, або 4 і 4, 1,6/. Такі дводенцівки представлені у нас роботами Д.Ливницького та Є.Бобровнікова.

Півтораденцівки також роблять з одного шматка деревини /шо правда, зараз інколи просто склеюють дві окремо роблені денцівки/, але цівки йдуть у ній паралельно, причому одна цівка коротша за другу на величину, яка визначається звучанням чистої квінти при закритих ігрових отворах, що як і у дводенцівки можливі як на одній цівці, так і на двох.

Звукоряд обох інструментів діатонічний /хоч, звичайно, можна зробити його хроматичним/, а діапазон сягає двох з половиною октав.

І півтораденцівка, і дводенцівка завжди багато декоруються геометричним орнаментом, часто символічного характеру.

Репертуар, його особливості та регіони виробництва й специфіка конструктивних відмін ще мають бути досліджені.

Свиріль /або кувичі, як нині вважаємо/ - поширений колись по всій Україні інструмент, що являє собою набір цівок /від 3 до 27/ майже одного діаметру /близько 1 см./, але різної довжини /від 5 до 27 см./, які розміщуються послідовно від найдовшої до найкоротшої /різниця між сусідніми цівками визначається бажаним звукорядом/. Цівки вставляються нижнім кінцем у дерев'яну обойму, верхні кінці трохи загострюються. Різновид інструменту - подевішний свиріль - складають так, щоб найдовша цівка була посередині, а по обидві сторони від неї розміщують за бажаним звукорядом останні цівки, верхні кінці яких розташовують на одній лінії, а нижні закладають чопиками.

Звукоряд свиріля діатонічний, а репертуар майже не різниться від сопілкового, однак, завдяки деяким останнім конструктивним новачкам, які дозволяють грати на цьому інструменті акордами, нині зчимає можливість до збагачення фактури виконуваних творів і, отже, розширення репертуарних рамок.

Слід відмітити тенденцію до спрощення звуковидобування у свирілей сучасних майстрів, які роблять цей інструмент з ряду різної довжини свистків, що, однак, позбавляє його оригінального тембру.

Відмітимо ще реконструкцію одного з реліктових типів кувичів, проведеною відомим чернігівським майстром О.Шльончиком, який до того ж осучаснив й оживив цей інструмент, створивши квартет, що привернув увагу нашої громадськості до проблем використання народних духових в сучасному музичному побуті.

Цей же майстер звернувся до ще одного давнього українського народного інструменту, званого нині окарина /або зозуля/. Створивши цілу сім'ю окарин - сопрано, альт, тенор та бас, - О.Шльончик поліпшив їх акустичні властивості, зробивши їх з дерева, а не з випаленої глини, розширив діапазон до трьох октав. У зібранні Музею знаходяться також фарфорова окарина виробництва Дулевського фарфорового заводу, яка належала відомому миргородському кобзарю І.Дрошу. /До речі, кобзар Євген Адамцевич також добре грав на окарині/. До сього часу існує виробництво керамічних окарин на Чернігівщині, а примітивний тип цього інструменту - роблені з обпаленої глини свистуни /коники, пташки і т.і./ досі роблять по всіх регіонах України. У Музеї можна ознайомитись з вкопним зразком коника-свистуна, який має два ігрових отвори і дає мажорний трезвук. Роблений він з обпаленої глини, покритий зеленуватою поливою, а знайдено його археологами на території Київщини у культурному шарі, який датується 15-16 ст.

Певні, що окарини, як і кувички, котрі реконструював О.Шльончик, могли б знайти якнайширше застосування у дитячій художній самодіяльності, а не обмежуватись кількома колективами. Звичайно, для цього слід налагодити масове виробництво цього інструменту, яке не являтиме жодних труднощів при застосуванні пластмаси як матеріалу виробу.

Лінгвальні представлені у нашому музеї всіма нині відомими на Україні, а саме: тростянками, ріжками, ділками, дудками з Іванківського району Київської обл., пичалками, які були нами виявлені на Закарпатті, дрімбами /одноязикими та двоязикими/, дудами й сурмами.

Кількома різними екземплярами представлено тростянки - виготовлені з тростини цівки /діам. 0,3-0,9 см., довж. 7-20 см./ на одному

кінці яких зроблено надріз у вигляді одинарного язичка /трості/. Інструмент має від трьох до шести ігрових отворів, які в останньому випадку дають можливість видобути діатонічний звукоряд в обсязі двох октав.

На тростянках, ареали побутування яких мусимо ще визначити, виконують різноманітні награвання, але здебільшого /як нині знаємо/ ліричного характеру. Гадаємо, що інструмент міг би використовуватись у оркестрах народних інструментів, де група лінгвальних поки ще представлена незначною кількістю інструментів.

Ріжки - у нашому зібранні вони представлені так званими "полтавськими ріжками" роботи Пересади, Є.Бобровнікова та ріжком роботи О.Шльончика - давній і досі поширений по багатьох регіонах інструмент, який являє собою цівку з шістьма ігровими отворами, роблену з дерева або тростини /діам. близько 1 см., довж. 15-30 см./, на кінці якої прикріплено розтруб з корон'ячого або баранячого ріжка. Трость може бути, в разі тростинової цівки, просто надрізана як у тростянки; в іншому випадку одинарна трость кларнетового типу прив'язується на косо зрізаній мундштуковій частині цівки. Є.Бобровніков застосовує й подвійну трость гобойного типу. Він же створив сім'ю ріжків, які, на жаль, ще не знайшли широкого застосування і через брак інструментів, і через брак виконавців. /Щоб зарадити такому становищу, гадаємо, можна було б ввести до курсу музичних училищ та консерваторій як обов'язкові інструменти в класах дерев'яних духових всі лабіальні та лінгвальні, або хоч деякі, так би мовити, найголовніші з них/.

Дідик, який побутує в Карпатах, і дудка з Іванківського району Київської обл., - цілком подібні інструменти, що різняться від ріжків лиш відсутністю розтруба /мають вони лише трості кларнето-

вого типу, які прив'язуються до скошеної мундштукової частини цівки/. Як і ріжок, ці інструменти мають діатонічний звукоряд у межах двох - двох з половиною октав. Практичне застосування їх надзвичайно обмежене, хоч оригінальний тембр міг би збагатити палітру наших оркестрів та ансамблів народних інструментів.

Знайдена нами на Закарпатті пицалка - тип найдавнішого лінгвального інструменту; язичок-тростя відколюється з самого денця цього інструменту, який за будовою пілком подібний до сопілки-денцівки, лиш без свисткового отвору.

Репертуар пицалки - звичайний сопілковий: регіональні вівчарські награвання, пісні та танцювальні мелодії. Цей інструмент, розлений з кори ліщини та верби /по-місцевому "іви"/, є прикладом "сезонного" музичного інструменту - грають на ньому лиш у весняно-літні місяці, коли, власне, є можливість виробу його.

Відома колись всій Україні дримба /орган, варган/ являє металічну підковку /колись робили з черепа або рогу/, до середини якої прикріплено сталевий язичок. Підковку притискають до зубів, а по язичку б'ють пальцем, одночасово вдихаючи й видихаючи повітря /цей, найважливіший, компонент звуковидобування деякі дослідники чомусь зовсім не згадують/. Зміною об'єму порожнини рота музикант змінює висоту звука, і дримба грає й мелодії до співу, і до танцю, і вівчарські награвання - власне весь сопілковий репертуар Карпат, бо залишилась лиш там одним з улюблених й активно побутуючих інструментів.

Як вдалося встановити, грають і на двох дримбах одразу, але не для збільшення сили звуку, яка залежить головне від вміння вдихати й видихати повітря під час гри /певно, тому й називають дри-

бу органом/. Грають на двох дримбах одразу, щоб, за висловом народних музик, зробити "звук круглішим", бо "одна дримба другій звук додає". /Отже, як бачимо, існують певні естетичні критерії і певні способи їх втілення, що властиве всьому народному музичуванню/. Граючи в такий спосіб, музикант або одною рукою тримає обидва інструменти, або тримає по дрибмі в кожній руці, розмістивши їх по обох сторонах порожнини рота.

Окрім одноязичких в Карпатах існують, як нагадане, ще й двоязичні дрибми двох різновидів. У одній язички вистроєні в унісон і виконання на них не відрізняється від двох одноязичких. У другої - язички вистроєні у квінту і виконавець може сам собі "басувати". /Отже, бачимо як потяг до поліфонії призвів до конструктивної новації/.

Крім сольного, можлива й ансамблева гра на цьому інструменті. Один з перших таких ансамблів був організований відомим фольклористом, письменником, бандуристом і громадським діячем Гнатом Хоткевичем.

Чарівний голос дрибми все частіше звучить з концертних естрад, по радіо, телебаченню, а рідкісний тембр значно колоризував палітру оркестрів та ансамблів народних інструментів.

Наш Музей веде постійну пропаганду і цього інструменту, різноманітні зразки якого зберігають його фонди.

Дуда /міх, коза, кобза, дутка, козиці/ - старовинний інструмент, який існує на Україні у двох конструкціях, які й представлені у нашому зібранні.

Дуда являє собою зшитий з козячої шкіри міх, у який вставлено три цівки з пишиками /одинарні трості/: одна з шістьма ігровими отворами, а дві - без них /бурдонні/, які звучать квінтою й

октавою нижче основного тону мелодичної. У між виконавець нагнітає через "сисак" /цівку з роговим губником/ повітря або безпосередньо ротом, або спеціальним, подібним до ковальського, міхом, який розміщує під пахвою. Друга конструкція відрізняється подвійною цівкою з терцовою різницею у строї між ігровою цівкою і поєднаною з нею бурдонною.

Дуда супроводжує спів і танок, виступаючи як соло, так і в ансамблі з іншою дудою, або скрипкою, або флюєю.

Слід особливо відмітити різницю у декорі, яка залежить від соціально-естетичної функції інструментів. З цього ж погляду вкажемо й на інструмент роботи київського майстра й виконавця К.Євченка, який поєднує досить органічно традиційні й нові форми, матеріал, декор.

Широко розвинене на Україні виробництво різноманітних гармоній та баянів представлено у нашому зібранні багатьма зразками. Поміж ними особливою майстерністю відзначається інструмент, зроблений якимось відомим Барабашем Т.З., - цвохрядка-"барабашівка". Належала ця гармонія народному музиканту, організатору художньої самодіяльності, орденоносцю Г.Гненному з с.Варварівка Синельниківського р-ну Дніпропетровської обл.

Сурма - давній український народний інструмент, що підіймав до бою й козацькі полки, кликав на поміч братів наших у хвилини смертельної небезпеки.

Та не лише у війську крокував сурмач, але з бубнами та гудками так виспігував "веселої", що курява селом вставала... А приходилось - то й сумної "жалібноенько вигравав..."

З часом затратився дзвінкоголосий інструмент на буряних шляхах нашої історії, лишився у піснях, казках, думах та по музеях.

Дві сурми - дерев'яні конічні цівки з роговими тростями і вісьмома ігровими отворами - знаходились у музеї Санкт-Петербурзької консерваторії.

Тільки за радянського часу, коли всі культурні цінності стали надбанням соціалістичної культури, був відроджений дзвінкий голос сурм. Українські радянські майстри не лише реконструювали, але значно вдосконалили цей інструмент, всі нині існуючі конструкції якого представлено у нашому зібранні. Тут можна бачити і сурму В.Зуляка, і сім'ю сурм - пріму, тенор й бас, які мають хроматичний звукоряд і діапазон більше двох октав - роботи Є.Бобровнікова. Саме такі інструменти звучать нині в багатьох самодіяльних та професійних оркестрах народних інструментів, зокрема, у широко відомому Київському, створеного кілька років тому при Музично-Хоровому товаристві УРСР і керованого Я.Орловим.

Трембіти, труба, роги представляють групу амбушурних.

Трембіти, що побутують нині лише в Карпатах, мають, як нам вдалося встановити, чотири різновиди.

Відомий гуцульський інструмент являє собою конічну цівку, зроблену з дерева або металу, довжиною близько трьох метрів, з діаметром мундштукової частини 1,5-2 см., і розтруба 5-7 см.

Дерев'яні інструменти цього різновиду роблять, як правило, з смереки /є згадки про горіхові й тисові трембіти/. Найкращою вважається та деревина, в котру поцілила блискавка. Стовбур зрізаної лісини обтесують, формуючи зовнішній об'єм інструменту, розколюють напіл у довжину і, вибираючи у кожній частині шар деревини, формують внутрішню порожнину. Половини склеюють і обплітають березовою корою. Вважає майстерність, навіть вишуканість різних способів обплітання /у нашому зібранні маємо їх три/, які, певно ж, є не лише

своєрідним декором, але й створюють бажані акустичні властивості інструменту.

Металеві трембіти такі ж давні, як і дерев'яні, — згадки про них стрічаємо у обрядових співанках язичького часу. Виготовлялись вони з міді, бронзи, заліза та інших металів, а зараз майже виключно з олю. Нам вдалося придбати трембіту, зроблену з невизначеного залізного сплаву.

Окрім прямих, у гуцулів Путильського р-ну Чернівецької обл. та Рахівського р-ну Закарпатської обл., існують так звані кручені трембіти, інструменти аналогічної загальної довжини цівки й об'єму, які формою подібні до фанфар. На жаль, нині вже не виробляють дерев'яних інструментів такої форми, хоч згадок про них є чимало. Тепер вони бувають лише металеві /з олю або латуні/ і саме такими зразками представлені у нашому музеї.

Різновид прямої дерев'яної трембіти, який відрізняється формою, способом виробу та акустичними даними, виявлено нами у Воловецько-Межигірському регіоні Закарпаття. Закарпатський майстер, як і гуцульський, вибирає для свого інструменту струнку, щонайменш чотириметрову смереку, яка росте десь на камінні — там деревина буде "тонкожила", "несита", а лиш така "має голос". Формує трембіту /тут її називають "трумбета"/ в той же спосіб, що й гуцул, однак у розтрубовій частині знімає шар дерева аж поки вона стане проникною для сонячних променів /зазначимо, що саме так визначають товщину верхньої дека скрипки і у Карпатах, і на Півдні України/: Щоб половинки не ковзали після того, як їх складуть, на краях їх роблять зацепи. Складені половини не обплітають корою, а перев'язують виготовленими з кореня іви обручами, які розміщують один від одного на відстані 10-20 см. Голос "трумбети" відмінний від голосу гуцульської посес-

три завдяки дзвоноподібному, значно більшому і ширшому майже удвічі розтрубу /близько 11 см. у діаметрі/.

У цьому ж регіоні знаходимо ще один різновид "трумбети" /трумбета означає "труба"/, яку називають "плетеною". Роблять її з кори ліщини чи верби весною або на початку літа, коли кора добре відстає від луба і добре згинається. Інструмент має десь 1-1,5 м завдовжки, більшу частину якої становить кора, знята цівкою /діам. 2-2,5 см./, що часом складена з двох-трьох вмішених одна в одну частин. За нею починається "плетений" розтруб, зроблений із знятої паском кори, яку закручують конусом /діам. розтруба 5-7 см./.

Плетена трумбета — сезонний інструмент, вік якого два-три місяці, тому багато особливостей його побутування ще нам невідомі, тим часом як самий спосіб його вироблення — надзвичайно архаїчний — дає чимало приводів до роздумів.

На всіх різновидах трембіт, окрім "плетеного", грають за допомогою мундштуків, які роблять окремо з твердих порід дерева /типа граба, бука/, рогу, металу. Розмір і будова їх підбирається самим виконавцем відповідно до індивідуальних особливостей губ, бо від цього в значній мірі залежить діапазон. Іноді — як правило в металевих трембітах — мундштуки вставляються не безпосередньо в інструмент, а у коротеньку цівку, яка, зміщуючись у мундштуковій частині, дає можливість регулювати висоту звуку в об'ємі тону. Це разом з ustalеними розмірами інструментів та майстерністю виконавців забезпечує єдність строю при ансамблевій грі. Зазначимо одразу, що за законами музичної естетики гуцулів трембітові награвання мусять виконувати не менше двох інструментів, які поперемінно "басують", тобто "тримають" тоніку й домінанту.

Інструмент натуральний, трембіта не має пристроїв для зміни довжини звучного стовпа повітря, і діапазон її, що сягає трьох октав, вільність володіння звукорядом підвладні лиш справжньому музиці, отже, саме від нього залежить і репертуар.

Трембітові награвання регулюють цілий трудовий цикл полонизи: вихід отари, час доїння, "на вовка" і т.і. Незамінна вона і в багатьох обрядах. Саме трембіта несе сумну звістку про смерть горянина, сповіщає про вихід його в останню путь, і разом з родичами та сусідами голосить над могилою /такі трембітові голосіння вдалось записати нам минулого року на Путильщині/. Разом з рогом, чи й без нього, трембіта приймає участь у колядуванні, виграючи за співом гурту колядкових мелодій, повідає про підхід колядників до двору. І на трембіті є любителі домашнього музикування, і часом чудно чути у хаті награвання і "про опришків", і "про Довбуша" та багато інших мелодій, виконуваних на цьому триметровому інструменті. /Зазначимо, що репертуарне багатство, мистецтво гри, та багато інших аспектів музикування зберігають музики-аматори, які не гоняться за скороминушою молодю, в надії заробити більше грошей. Саме вони бувають справжніми, на жаль, маловідомими навіть у рідній місцевості віртуозами/.

В сучасному оркестрі українських народних інструментів трембіта відіграє, на превеликий жаль, лиш роль епізодичного регіонального інструмента. Однак ми впевнені, що поява справжніх виконавців дасть можливість трембіті зайняти належне їй місце і виявити всі притаманні багатства тембру, глибини, сили й принальності звуку цього давнього українського інструменту.

Ріг - чи не найдавніший амбушурний інструмент - колись розповсюджений по всій Україні, тепер побутує лиш в карпатському регіоні, звідки й поступили до нас найцікавіші зразки його. Ріг у Карпатах роблять з рогу бика /довж. 40-80 см./, зрізаючи гострий кінець до початку порожнини і вставляючи в утворений отвір мундштук з дерева, металу, рогу. Часом мундштук різьбили з самого гострого кінця рогу. Такий інструмент, що за переказом належав народним месникам-опришкам, є у нашому зібранні. Розтруб та мундштукова частина інструменту опоряджується металом - сріблом, бронзою, міддю і т.і. - до якого на скобах кріпиться подвійний металевий витий ланцюг, що на ньому і носять ріг. На металі опоряджуваних частин різьбиться геометричний орнамент., інколи сцени полювання.

Роги роблять також і з дерева у той же спосіб, що й трембіти, так само оплітаючи їх березовою корою. Такі інструменти представлені у нас кількома екземплярами, кожен з яких має певні особливості побудови - способи оплітання, згин корпусу і т.і. Маємо ми й рідкісний подвійний ріг, будова якого зумовлена бажанням збільшити й персоніфікувати звук.

Ріг у Карпатах - обов'язковий атрибут колядників. Часто послуговує він і при інших нагодах, однак звучить все рідше. Інколи, як сигнальний інструмент звучить у регіональних оркестрах народних інструментів, що, однак, не вичерпує його музичних можливостей

Дерев'яна труба роботи київського майстра К.Свченка є реконструкцією відомого народного інструменту, згадки про який зустрічаємо у народних обрядових піснях язичького часу, у літописах X ст.

Представлений у фондах зразок являє собою дерев'яну конічну цівку /довжиною 51 см., діам. 1,5-3 см./ з дерев'яним, робленим

окремо, мундштуком. Сім ігрових отворів дають можливість отримати діатонічний звукоряд в діапазоні двох з половиною октав. Теплий, м'який, повний звук труби може значно збагатити звукову палітру наших оркестрів та ансамблів народних інструментів, однак, на жаль, ця можливість зовсім не використовується нашими виконавцями та композиторами. Тому популяризація труби Музеем буде, гадаємо, сприяти поширенню цього оригінального інструмента, як свого часу звучання його в оркестрі Українського народного хору ім. Г.Верьовки.

Перші нині відомі письмові свідчення про існування хордофонів у слов'ян відносяться до 591 року і належать візантійському історичнику Феофілакту Симокатта, який сповіщає про багатострунні музичні інструменти, називаючи їх грецьким іменням "кіфари". У IX та X ст. арабські мандрівники говорять про лютнеподібні, вказуючи на них число струн і відзначаючи на подібну до арабських форму інструментів. Це могло б стати приводом до роздумів про інше, неарабське походження лютнеподібних, вживаних на території України і, отже, зовсім інакше розглядати взаємозв'язки між Сходом і Заходом/. До того ж часу відносяться і численні повідомлення літописців Київської Русі про струнні інструменти, які вони іменують "гусями", і створення у Софії Київській фресок із зображенням смичкових та щипкових, які, певно ж, були вживані і у народному музичному побуті. В середні віки в різних письмових джерелах знаходимо назви гуслів, бандури, кобзи, торбана, баса та інші.

Гуслі -- назва багатьох струнних інструментів східних слов'ян /гусями до сього часу називають скрипку у Карпатах/. Цю ж назву мають щипкові інструменти з резонатором у вигляді плоского ящика, форма якого буває трапецієвидною, прямокутною, шоломоподібною, крилоподібною.

Зображення гуслів цього типу часто зустрічаються у різних літописах, азбуковниках, на фресках, починаючи з X ст. Однак опис конструкції з'являється лиш у XVIII ст. і відноситься до прямокутних та крилоподібних гуслів, у XIX ст. було описано шоломоподібні.

На Україні цей інструмент був популярний з найдавніших часів. "...Игра их более на гусях, на бандуре и на лютне, притом и на трубе, а сельские по деревням на скрипках, на кобзе /род бандуры/ и дудке" -- пише вже у 1785 році відомий дослідник Рігельман. Однак відомо, що давні традиції виконавства на цьому інструменті сприяли тому, що при дворах російських царів місця придворних гусярів /як між іншим і бандуристів/ ще з XVIII ст. завжди займали вихідці з України. Серед них відомі імена таких видатних виконавців як Маньковський і Трутовський, автор першого друкованого у Росії 1776-1795 рр. збірника народних пісень з нотами. З другої половини XIX століття популярність цього інструменту зменшується з цілого ряду причин і на початок XX ст. деякі типи його повсюдно зникають.

У нашому зібранні представлено три типи цього інструменту -- гуслі столовидні /клавировидні/, гуслі трапецієвидні, сучасні гуслі виробництва Чернігівської фабрики музінструментів ім.Постішева.

Столовидні гуслі, зроблені у 40-х роках минулого століття відомим полтавським майстром І.Гавриленком, являють собою двотумбовий стіл, стільницею якого є кришка розмішених на тумбах гуслів. Резонатор інструменту /96x64x20 м./ має верхню деку, клеєну з полосу ялини та фернамбука; на деці розмішено сім круглих голосників, які прикривають розетки у вигляді шестипелюсткових квіток. На розмішених в деці дугоподібних планках, які повторюють абрис шолома, закріплено 66 струн хроматичного строю.

Гуслі трапецієвидні з нашого зібрання зроблені на початку ХХ ст. невідомим майстром з Дніпропетровщини. Мають вони резонатор 50x72x33 см. і глибиною 5 см. з натягнутими на ньому 36 струнами. На деці розміщено посередині один круглий голобник. Слід зазначити, що зменшення довжини струн і збільшення діапазону досягається тут не зміною форми резонатора, але постановкою своєї рідної кобидки з лівої сторони. Особливий інтерес являє схожість цих гуслів з ритміко-гармонічними цимбалами Воловецького району Закарпатської обл.

Сучасні гуслі виробництва Чернігівської фабрики музінструментів являють відомий тип шоломовидного інструменту, який епізодично використовується в наших самодіяльних колективах.

Досить значна кількість цитр, що знаходяться у нашому зібранні, представляють колись широко розповсюджений інструмент гусельного типу /у відомому словнику Памви Беринди /1327 р./ слово гуслі пояснюється як "арфа", "цитра"/. Деякі зразки цього інструменту не мають грифа і ідентичні гуслям. Серед цих останніх особливу увагу привертає своїм декором, який поєднує традиційну і радянську символіку, цитра роботи М.Прищепи. Глухівський майстер 30-х років нашого століття у п'ятипелюстковій квітці побачив п'ятикутну зорю, переосмислив кольорове рішення боковин та нижньої деки.

На Україні було розповсюджено значну кількість лютнеподібних і серед них бандура, торбан та кобза. Різні за будовою та строем, вони займали в різні часи різне місце в музичному побуті нашого народу.

Передумови для створення бандури⁶ були від часу існування гуслів та кобзи /або пандури/, бо бандура, якою ми її знаємо з

ХІХ ст., являє собою інструмент з струнами, розміщеними не тільки по ручці /званими "баси"/, але й по деці з правого боку /званими "пристунки"/^{х/}. Причому декор інструменту /змії, солярні знаки/ дозволяє припустити його надзвичайно давнє походження.

А зараз кілька слів про декор музичних інструментів, вірніше про символіку декору, чи, скоріше, символічний декор їх.

Музика - то зброя. Зброя ідейна. Це завжди було у свідомості народу і саме про це свідчать музичні інструменти.

Епоха, яку відкрив Жовтень, мала свої символи, і той, хто відчув серцем її прихід, хто бажав служити їй, заявивши про свою причетність до лав, що з новими піснями йшли виборювати новий світ той переносив символи робітництва на свій музичний інструмент.

Червоний колір пролетарського знамена - і червоні інструменти комуністського оркестру, який дзвенів "Інтернаціоналом" на запорізькій землі...

П'ятикутна зоря революції - і п'ятипелюсткові квіти-зорі, що зринули, розцвівши, на голосниках бандур, цитр, цимбал...

Світова пролетарська солідарність - і земна куля, до долі якої не байдужий український трудар...

Новий союз звільнених націй - Радянський Союз - і ми бачимо на інструменті чернігівського селянина герб нашої держави, який засвідчив, що ідеї комунізму стали самою сутністю буття українського народу...

А ось ще разучий факт. У голосниках буковинських цимбалів з'явилась п'ятикутна зоря, з'явилась задовго до того, як ця українська земля стала радянською. Чи це не свідчення народних прагнень соціального переустрою, єдності з братами, які вже будували новий лац?

х/ Іконографія інструменту настільки незначна і непевна, що ніяк не може слугувати аргументом у рішенні питання про час появи пристунків.

Отже декор - то дух певної соціальної формації, певного світогляду.

Тож скільки можуть сказати досліднику і оті, різьблені на цимбалах та бандурах солярні знаки, змії, риби, птахи, дерева життя, чи той геометричний орнамент сопілок і флюяр, елементи якого стрічаємо на трипільській кераміці, чи спосіб оплітання березовою корою трембіт та рогів. Певно ж, знаючи місце того символічного декору, знаючи самі символи, зможемо відповісти, бодай, хоч на деякі з тих численних питань, які постають нині перед дослідниками народного інструментарію.

У поглядах на генезу бандури та історію її побутування на Україні /зокрема, появу приструнків/ справа стоїть так, що мимоволі згадуються слова Ф.Рубцова про те, що "область фольклористики поросла густим лесом разноречивых сведений и суждений, где закономерные явления иногда расцениваются как случайности, а исключения возводятся в правило".

Кожна наука починається з певної кількості фактичного матеріалу. На жаль, саме його бракувало у дослідженнях про цей дивний інструмент. І річ не лише в тім, що у поле зору багатьох дослідників попадали одні і ті ж факти, опис одних і тих же інструментів, котрі, як то не жаль, переходячи з видання у видання, канонізувались і створили уяву про існування лиш таких інструментів, отакої конструкції і отак зроблених. Річ у тому, що випадком потраплені на очі, описані й канонізовані інструменти представляли лиш один з способів побутування інструменту, що, як правило, не були витворами майстра - годі й говорити про якісь традиційні конструктивні і декоративні особливості у примітивних інструментах старців - то лиш схема, більш або менш вірогідна. Згадаймо хоча б і той інструмент уславленого Остапа Вересая, який він зробив із

осикової миски, так-сяк приладнавши до неї ручку та інші складові.

Наш Музей пішов шляхом нагромадження фактичного матеріалу, який збирався по всіх регіонах республіки. Ця робота ще не закінчена, однак зібраний матеріал вже дає нам можливість висловити деякі гіпотетичні думки щодо часу появи приструнків та інструменту.

Приструнки, які власне на загальну думку й творять оригінальність інструменту, зараз пов'язують із духовними надбаннями козаччини, тобто появу їх відносять до XVI ст., обґрунтовуючи свої міркування доказами, які важко визнати переконливими.

Ми зараз наведемо аргументи, які, на наш погляд, дають підстави говорити про існування інструменту з приструнками принаймні на 500 років раніше. Ми сказали 500 років, але поява їх була можлива від часу еволюції інструментів з постійною довжиною струни до інструментів із змінною та різною довжиною струн та розміщенням їх на резонаторі.

Як ми можемо бачити з еволюції хордофонів, початком всіх е інструменти з незмінною довжиною струн, як от хоча б у древньогрецької ліри. Але та ліра, схема якої стала символом музики, не була життєздатним інструментом /як і всі подібні до неї/, бо мала струни однакової довжини, які не могли дати достатньої звукової скали навіть при доборі їх певних товщин, особливо враховуючи можливість збереження стабільності строю.

Більшу звукову скалу змогли дати інструменти, конструкція яких передбачає можливість використання струн змінної та різної величини, і чим більша та зміна чи різниця, тим більший діапазон інструменту. Такими конструкціями є ті, котрі мають у плані три-

кутник /згадаємо гуслі-псалтир/, або ті, які дають можливість змінювати довжину струни шляхом їх прикорочення у певному місці /натиском пальця, клавіші, валка і т.і./ - саме так побудовані всі інструменти з грифом, який розміщено окремо від резонатора /лютня/ та інш. і грифом, розміщеним на резонаторі /цитра та інш./.

Цей перехід від інструменту з постійною довжиною струни до інструменту із змінною або різною довжиною струн відбувся, як ми знаємо, в часи праісторичні. І саме тоді мав утворитись інструмент, який був проміжний поміж цими двома типами, чи, вірніше, поєднанням їх, бо мав струни на грифі, які могли прикорочуватись пальцями і на резонаторі, які мали різні довжини.

Такі ж можливості одержання звуків певної висоти, окрім давньої бандури, має і цитра з грифом та надгрифними струнами і різної довжини струнами, які розміщені над резонатором.

Отже створення бандури - народного інструменту, який за своїми властивостями стояв у центрі глобальних напрямків розвитку хордофонів - логічний результат розвитку історичного, а не матеріалізоване досягнення споглядальних міркувань якоїсь категорії виконавців. Однак чи є ще якісь факти, окрім логіки наших міркувань, котрі могли б орієнтувати нас у часі виникнення чи існування приструнків або інструменту як такого?

Так, є. Такі можливості нам надає розуміння символіки та декору музичного інструменту і місце їх знаходження на конструкції.

На великій кількості бандур нашого зібрання /як і інших музеїв/ саме на тих, які роблені більш-менш майстерно, знаходимо елементи, які не мають конструктивних навантажень і отже могли бути визначені нами як декор. Значення, місце і форма тих/визначених у описах як "ріжок", "хвилька", "завиток"/ елементів довго лишались загадковими, аж поки кількість фактів не дали зрозуміти їх суть.

Найперше вдалося помітити, що все те різблення розміщено майже виключно у двох місцях інструменту, а саме там, де кріпляться струни його, - на голівці і на щопі. Причому на щопі - місці кріплення приструнків - ми знаходимо такі непевні залишки якихось зображень, котрі вже й значення декору не можуть мати.

Пошук у визначенні сенсу отих атаківмів і становив напрямок нашої подальшої роботи.

І тут ми почали з цілого. На кількох інструментах нашого зібрання на щопі маємо цілком викінчені зображення змії. Здавалось, до чого на музичному інструменті зображення, яке нічого, на перший погляд, з музикою не має спільного. Щоб вирішити це питання ми поширили наші пошуки у область, яка часово не пов'язана з відомими і нині загальноприйнятими поглядами на існування бандури.

Культ змії був поширений по багатьох країнах світу, а символіка її одна з найдавніших на землі. Слов'яни-язичники, і зокрема ті, що жили на території Київської Русі, також вважали змії божеством. Згадаємо хоча б зображення змієногої богині, наші давні орнамент-обереги або "дерево життя", чи різноманітні прикраси-амулету, в яких спіраль-змія була поширеним мотивом, популярні персні, "зміїовики" і т.д. Звичайно ж, що музичні інструменти, які так або інакше були пов'язані з магією обрядів, несли на собі певну символіку /згадаємо, що церква ганила, а часом і нищила народні музичні інструменти, вбачаючи в них інструмент служіння дияволу/.

Розміщення на музичних інструментах символів і зображень різних божеств - то річ відома у народів цілого світу. Тут не становить окремішності жоден континент - у Азії й Європі, Африці й Америці - скрізь бачимо на голівках інструментів, голосниках, резонаторах різь

блені, випалені або малювані символи божеств чи зображення культових тварин, або - і то теж досить часто - створюються музичні інструменти у формі тих же культових предметів. Охочих побільшити приклади відсилаємо до відповідної літератури з історії світової музичної культури, а зараз уявимо собі ті хрестоматійні металеві-індійські роги у формі змії чи римські металеві роги-серпенти /серпент у перекладі "змія"/. Чи не те ж зображення змії бачимо на деках наших смичкових - скрипок, віолончелей, альтів - тих, що постійно перед нашими очима і де, звичайно, вбачаємо лиш латинську літеру, а не змію. Але ж і на голівці тих струнних - славнозвісна спіраль - символ змії, тої, що є постійним атрибутом бога-сонця. Та спіраль і на голівці норвезької цитри, і української бандури, і на грецьких, індійських, ефіопських та багатьох інших національних інструментах. Але для нас - то декор або навіть просто звичайна форма інструмента чи частини його - ми б здивувались, якби побачили б щось інше.

Наскільки узвичаїлась та форма і наскільки сильне відчуття необхідності саме таких форм, а не інших можна пересвідчитись от хоча б і на інструменті роботи І.Скляра - бандурі, сконструйованій у 60-тих роках з перемикачами у різні тональності, без голосника на верхній деці, але з тим самим атавістичним ріжком на щці /яку тепер називають шеметок/, що був колись головою змії /до речі, у пізнішій моделі цей "ріжок" був знятий, бо він заважав виконавцю/.

Немає сумніву, що коли на музичному інструменті знаходились і збереглись протягом століть частини, які не несуть жодного конструктивного навантаження, певно, що вони мають якесь інше, установлене і надзвичайно важливе значення, яке не обмежувалось лиш значенням декору.

Ми змогли побачити у тому декорі /чи залишках його/ символіку, символіку, яка пройшла всі етапи свого розвитку - від зображень самого божества, його символу, до атавістичних "ріжків", які стали з часом простою необхідністю узвичаєної форми, втративши навіть й значення декору - хто б зміг той ріжок, що на бандурі Д.Симоненка, пояснити якоюсь естетичною необхідністю.

Це бачення символів стало можливим після вивчення значної кількості матеріалу, зібраного по різних областях республіки, ознайомлення з музейними експонатами багатьох краєзнавчих музеїв і зрозуміло київських /до речі, у будиночку-музеї Т.Г.Шевченка експонуються два інструменти, які дають змогу яскраво ілюструвати як генезу бандури, так і символіку її, стверджуючи нашу думку про значну давність цього інструменту, який знаходився в самому руслі світового процесу розвитку народного інструментарію/. Тільки тоді ми угледали у тих "шестипелюствих квітках", "ріжках", "хвильках", "завитках" і т.і. найдавніші солярні знаки, "дерева життя" та символи змії, які розміщені - як і належить бути - там, де "народжується" звук, де струни стають джерелом того музичного звуку, який за віруванням наших давніх предків був інструментом спілкування з богами і, навіть, інструментом впливу на їх волю. Знаходження символу не лише на голівці і деці інструмента, але й на щці його, безумовно, свідчить про те, що і там - на щці - знаходились струни, час появи яких був там ніяк не пізнішим від того часу, коли змія ще була символом, тобто у язичькі часи. Чи могла та символіка з'явитись у ХУІ ст. чи пізніше? Ми ж знаємо, що й наші сучасні майстри-різбярі з охотою вживають як декор і ті шестилісники - шестипелюсткові квіткі - котрі були колись символом шести богів древньої Русі, і "спіралі", і "сонця", і ще багато того, в чому наше око нині вбачає лиш своєрідну прикрасу, декор.

Ні - заперечує логіка історичних процесів.

По-перше, через те, що це змія. Змія, яка в християнській релігії зайняла місце чи не протилежне язичькому, а тому як язичьке божество чи "змії-іскуситель" не могла з'явитись на широко вживаному інструменті як новий декор у часи фанатичного християнства. Вона могла бути традиційним декором, який лишився на тому самому місці, що й у взірцевого інструменту, могла доховатись як такий лише там, де були надзвичайно сильні і консервативні традиції майстрів - і доховалась не лише на щіці бандури, - на дахах деяких старих хат можемо бачити ще й нині двох змії / ζ - подібно вигнуті жердини/, які колись мали приносити у житло здоров'я, щастя, злагоду.

По-друге, масовість цього символічного декору, який надзвичайно поширений як у просторі, так і у часі, що, безумовно, свідчить про те, що він не був творчою примхою якогось майстра. В цьому разі він би так само швидко зник, ніяк не пов'язаний ані з сучасним, ані з майбутнім.

По-третє, - схематизація зображення. Адже саме те, що зображення зникало, зникало поступово перетворюючись у схему - аж поки на місці голови змії не постав ріжок, а хвоста "хвилька" або "завиток" свідчить про давність цього процесу, давність традиції передачі зображення, час якого ніяк не вимірюється десятком поколінь, а принаймні сотнями, а то й тисячами.

Бандура - улюблений народом інструмент, згадки про який у літературних джерелах маємо лише з XVII ст., був розповсюджений як на Сході України, так і на Заході. Щодо останнього, то цікавим є свідчення де-Воллана, котрий говорить, що до XVIII ст., особливою любов'ю

верховинців користувались ліра та бандура.

Інструмент цей "будували" /за висловом народних майстрів/ з різних порід дерева, різної величини, з різної форми резонатором, який видобували чи випалювали з цілого шматка деревини, клеїли з клепок, робили з двох плоских дек та обечайки. Інструмент міг мати від 7 до 35 струн /часом і більше/. Ці відміни були зумовлені в першу чергу соціально-естетичними регіональними критеріями краси звуку^{х/} та доцільності форми при певному способі виконання, яких, як нині відомо, існувало на Україні три - харківський, чернігівський та полтавський. Ці школи гри різнилися способом тримання інструменту, звуковидобуванням, строем, фактурою викладу музичного твору, що в свою чергу диктувало розміщення грифа, кількості голівок, величини інструменту і т.і.

При гри на бандурі використовували /подібно древньогрецьким/ кілька ладів, щонайменш чотири, які нині відомі нам лише по назвах: "жалібний", "косий", "скриповний", "бандурний". Таким був стрій приструнків, на яких в залежності від регіональних уподобань грали або лиш мелодію, або мелодію й частково акомпанемент. Нині баса, як і приструнки, не прикорочуються, але давніше, коли бандура мала ще лади по ручці /у нашому зібранні є один такий інструмент з випаленими ладами/, цей спосіб давав можливість при обмеженій кількості струн мати достатню звукову скалу.

Грали на бандурах танцювальні та ліричні мелодії, супровід до вокальних творів. Саме з цим інструментом пов'язане у нас одне з найбільших досягнень народної культури - думи, які, однак, виконувались і без супроводу, і у супроводі духових, а також ліри /саме

х/ Тут згадаємо, що у невеликому регіоні Карпат існує кілька різновидів трембіт і, як ми побачимо далі, цимбал. У суміжних місцях побутують різні складом інструментальні ансамблі, а часом і зовсім різний інструментарій.

від лірників було записано чимало найповніших і найцікавіших зразків цього лірничо-епічного жанру/.

Бандура могла звучати не лиш сама, але й у сумісній грі з таким же інструментом, або скрипкою, чи й сопілкою. Нам відома значна кількість випадків такої гри, маємо їх і зафіксованими у літературних джерелах.

Майстерність, способи виконавства, репертуар передавались з покоління в покоління, чому в немалій мірі сприяли цехові організації - братства - з їх стрункою системою навчання. Особа ж мандрівного співака-бандуриста була досить примітною у культурному та громадському житті України, де на протязі кількох століть була овіяна славою борців проти гнобителів українського народу.

Під гнітом соціальним та національним бандура на кінець XIX ст. майже зовсім вийшла з ужитку і стала такою ж рідкістю, як і постать рапсода-бандуриста, традиції й репертуар яких в певній мірі зберігали бандуристи-старці.

Лише в повоєнний час, коли український народ дістав можливість вільно розвивати свою культуру, одне з найбільших досягнень його генію - мистецтво бандуристів - відродилось у нових, багатших і яскравіших формах.

Діатонічний - і з цього погляду обмежений інструмент - зусиллями українських майстрів перетворився у інструмент хроматичний і у тому дістав можливість участі у виконанні багатьох творів світового репертуару. У фондах нашого музею знаходиться багато інструментів, які яскраво ілюструють шлях становлення сучасної хроматичної бандури - введення допоміжних півтонових струн /як у О.Корнієвського/, встановлення поріжкових переключачелів, затим ексцентриков й рычажні конструкції В.Тузиченка та І.Скляра, і, нарешті, не-

щодавно створену В.Герасименком легку, дзвінкоголосу, хроматичну конструкцію, що враховує чимало як новітніх досягнень, так і віковий досвід у виробництві цього інструменту.

Однак поява нового інструменту була зумовлена не лиш міркуванням репертуарного плану, але появою нових форм колективного музикування - капел бандуристів і оркестрів народних інструментів, які за 50 років з невеликих самодіяльних колективів вирости у високохудожні колективи, виконавська майстерність яких викликає захоплення народів усіх континентів.

Чимало меморіальних бандур зберігає наш Музей. Серед них - бандура Д.Симоненка, відомого чернігівського бандуриста, полум'яного борця за соціалістичну перебудову села, члена комітету бідноти, бандура Д.Андрусенка, організатора першого дитячого ансамблю бандуристів, бандура Д.Шарапова, організатора перших радянських самодіяльних колективів на Сумщині, та багато інших. В цьому ряду особливе місце займають інструменти тих, хто, продовжуючи давні традиції народних співців, встав на захист соціалістичної батьківщини у грізні дні Великої Вітчизняної війни не лише із зброєю визволителів, але й з полум'яною піснею месників.

...Крізь вогонь війни йшов до фашистського лігва сержант Олексій Коваль. А коли випадала хвилина затишся між боями, то брав він свою, власноруч роблену мирного - тепер такого, здавалось, далекого 1936 року бандуру і співав, співав так, як на його рідній Дніпропетровщині при весняному шепоті зелених верб, гудінні золотих бджіл у білих вишневих садах... У звуках його бандури вчувались його побратимам голоси рідної неньки й батька, коханої дружини, дітей... І з новими силами підіймались вони до бою з фашистським звіром... А коли

від стін рейхстагу повернувся Олекса Коваль до власної домівки, то приніс з собою пісні героїв війни, котрі й досьогодні радо дарує жителям краю.

...В лавах прославленої 32 армії генерала Чуйкова бився з ворогом молодий офіцер, помічник начальника штабу по розвідці Перекоп Іванов. Часто, повернувшись з чергового завдання, брав він свою цзвінкострунну, і тоді у колі друзів широко лунали російські й українські, білоруські, грузинські та багато інших пісень. А на вечір знову у розвідку, і знову ворожі мінні поля, і важка ноша з полоненим "язиком", виття мін, посевист куль і мертве світло ракет.

На фронтах війни знаходились і відомий кобзар Іван Іванченко й Іван Скляр, який керував відомою Миргородською капелою, чії концерти у госпіталях або бліндажах і окопах переднього краю надихали на новий ратний труд воїнів, які несли переможне червоне знамено багатонаціональної радянської держави.

І у тилу ворога не змовкала бойова радянська пісня. Селами й містами ходили кобзарі - ні катування, ні погрози, ані сама смерть не страшили їх - і у кожній оселі лишали жар рідної пісні, силу і міць слова правди, радість надії на скоре визволення, кликали до помсти.

...Донеччиною ходив кобзар Іван Богдан у спеку й холод, дощ і вітер, міцніше стискаючи свою бандуру, коли забивало подих димом пожеж, а вугільний порох, зриваючись з копрів мертвих шахт, сліпив очі. Та не лишень рідну пісню приносив землякам, а й листівки та газети, котрих бувало й до двохсот одразу розповсюджував по селу. А скільки разів таємними стежками проводив через лінію фронту радянських розвідників і десантників до ворожих комунікацій, штабів, складів - спалахи месницьких вибухів все ясніше сві-

тили у темряві фашистської ночі. Нарешті прийшла година, коли наші війська підійшли до рідного Богданового Слов'янська. Ворог готував жорстокий кровопролитний бій. Та зненацька навалюно вдарили штурмові групи, що їх провів крізь фашистські мінні поля Іван Богдан - і загарбник, кидаючи зброю, побіг... Хто скаже, скільки людей нині завдячують життям старому кобзареві, скільки щастя приніс він на свою землю лиш тим одним діянням?

...Засновник капели бандуристів Городницького фарфорового заводу, що на Житомирщині, Євген Чернишевський воював у з'єднанні Героя Радянського Союзу Шитова, а Роман Сушицький виконував завдання київського підпілля. Відомий архітектор і бандурист Анатолій Білоцький став партизаном-розвідником і пройшов бойовими шляхами у партизанському з'єднанні Героя Радянського Союзу Карасьова аж до Польщі й Чехословаччини. Його бойові подвиги відзначені багатьма нагородами, а пісні, що не раз вели на подвиг народних месників, й досі згадуються бойовими побратимами.

Нині музейна колекція бандур, зібрана у багатьох областях України, вже має інструменти роботи всіх відомих майстрів - А.Паплинського, М.Олексієнка, О.Корнієвського, Г.Андрійчика, С.Паліївця, К.Домненка, Г.Скляра, Г.Снегірьова, В.Тузиченка, О.Шльончика та інших, творчість яких стала яскравим доказом постійності розвитку народного інструментарію.

Торбан, численні зразки якого маємо у нашому зібранні, різняться від бандури лише друга голівка, яка послуговує для розміщення басових струн октавного підсилення. Зараз цей інструмент вийшов з поля зору як виконавців, так і майстрів, хоч, певно, міг би стати тим інструментом, котрий, зберігши давній стрій басів і спосіб гри лютні /кобзи/, відродити давні прийоми виконання і тим збагатити скарбницю сучасного музикування.

Кобза – колись один з найулюбленіших інструментів нашого народу-супутниця вірна його овіяних славою козаків-кобзарів. Інструмент цей, що мав лади на ручці і, як гадають три /подвійні/ струни, щез з ужитку десь у середині минулого століття. Відроджений радянськими майстрами, які, однак, і досі знаходяться на шляху пошуків форми та строю, він вже використовується в деяких оркестрах народних інструментів, зокрема у згаданому Київському.

У наших фондах можна ознайомитись з кобзами роботи І.Скляра, В.Зудяка та М.Прокопенка.

Бас /баси, басоля/ віддавна відомий на Україні як ансамблевий інструмент і досі звучить у всіх регіонах крім, хіба що, Півдня республіки.

В залежності від соціально-естетичних регіональних уподобань він був більше або менше своєї середньої величини, котра, як і форма інструменту близька до віолончельної. За тими ж причинами на басу грали лише шипком, смичком, тростю, або навіть поєднуючи ці способи гри /як наприклад у Путильському районі Чернівецької обл./.

Стрій трьох /іноді чотирьох/ струн інструменту кварттовий або квінтовий. Стрій басів з Воловецького р-ну Закарпатської обл., на яких грають смичком, шипком подібний до строю древноруських гудків дві струни в унісон, а третя на квінту вище. В разі використання чотирьох струн /як то є у придбаного нами баса/ одна з них дає октаву до основного тону.

У нашому зібранні можна ознайомитись з інструментами різних регіонів, які мають неоднаковий спосіб гри, а також деяку різницю у будові.

В часі однієї з експедицій 1973 року нами було виявлено у Рахівському районі Закарпатської обл. інструмент, який у регіональному ансамблі із скрипкою /яку там називають "гуслі"/ та сопілкою, або скрипкою і барабаном /який там називають "бубен"/ виконує функцію басу. Званий місцевими жителями "ручні басы", він нині "робиться" з фабричної гітари-"семиструнки", з якої знімають п'ять верхніх струн, вистроюючи дві залишені у квінту. Грають на "ручних басах" плектром, поставивши їх вертикально на стегно лівої ноги. Колись, розповідають старожителі, інструмент цей, роблений місцевими майстрами з явора, смереки та граба, мав п'ять струн з кінського волосу і був незамінний до співу. Було й так, що інструмент мав три струни, з яких найтонша називалась "жінка", найтовща – "чоловік", а середня – "двое", і вживалась як до співу, так і до танцю. Саме такий зразок було придбано нами, щоправда на час придбання використовувались на ньому дві струни.

Певно, на цьому ми б і поставили крапку, якби не зауваження відомого мистецтвознавця професора П.Білецького, який, побачивши цей інструмент у нашому Музеї, сказав, що зображення подібного йому доводилось бачити на давніх картинах з традиційним сюжетом "Козак Мамай".

Досі про гітару в українському народному побуті майже ніхто не згадував, не помічав, ба, навіть і назви такої не подибуємо в наших піснях, казках, думах. Певно, тому у наших дослідників навіть думки не виникало про існування її в давньому народному музикуванні. Ось тому, мабуть, і знаходимо у книжці Г.Хоткевича "Музичні інструменти українського народу" /ДВУ, Харків, 1930 р./ такий розділ: "Квінтарна. Що це таке – невідомо. Може, навіть і не музичний ін-

струмент, хоч назва ніби походить з музичного терміну. Згадку про квінтарну я здобав лише у О.Левицького: описуючи двір українського шляхтича ХУІ в., автор каже, що в спальні господаря звичайно висіла на стіні "квінтарна й кобза турецкая" /Ганна Монтовт, "Киевская старина", 1888, I, 97/". Приходиться дивуватись Хоткевичевій інтуїції, бо ж "квінтарна" - то дійсно музичний інструмент. Звертання до історичних джерел пояснить нам, що це назва п'ятиструнної гітари, малюнок і опис якої, як інструменту давно вживаного, з традиціями виконавства у побуті багатьох народів світу, подає нам славетний музиколог Преторіус у своїй, друкованій 1614-1619 роках, книжці. Наведемо тутлише кілька рядків з неї, цитуючи за роботою О.Фамінцина "Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа" /СПБ, 1891/:"...квинтерны имеют по пять хоров струн /п'яти подвійних струн - Г.Ш./, а употребляют их в Италии комедианты или шуты только для брэнчания. При звуке их они поют вилланеллы /селянські пісні - Г.Ш./ и другие дурацкие, пустые песни. Тем не менее, однако, с сопровождением квинтерны могут исполнятся хорошим певцом и другие изящные, грационные и приятные песни".

У музеї Брюссельської консерваторії є гітара ХУІІ ст. з Італії, резонатор якої звичайної вісімкоподібної форми з плоскою нижньою декою, струн має п'ять /двійних/. Такою гітара лишилась десь до середини ХУІІІ ст., коли двійні струни почали замінити на одинарні, а кількість їх збільшилась до шести. На початку ХІХ ст. А.Сіхра ввів у побут Росії семиструнну гітару з так званим "російським строем".

Україна, маючи надзвичайно багатий народний інструментарій, ніколи не стояла осторонь шляхів світової культури, ніколи не цу-

ралась її надбань, ось тому ми знаходимо п'ятиструнну гітару у волинській господі ХУІ ст., де вона також звична, як і кобза, бачимо цей інструмент у Карпатах, на давніх творах українського живопису з традиційним сюжетом.

Однак, якщо такий інструмент віддавна, принаймні з ХУІ ст. існував у музичному побуті українського народу, то чому ж тоді тої "квінтерни" чи "гітари" не стрічаємо в наших народних піснях, думах, казках, приказках, а з подібних струнових лише "кобзи", "бандури" та от іше-ніби пестливе - "бандурка". /"Ой по горах, по долинах, по широких країнах - ой там козак походжає, у бандурку вигравает"/. Цю назву "бандурка" стрічаємо і у давніх піснях Галицької та Угорської Русі - західних українських землях. Тут доречно згадати, що за твердженням де-Воллана "до ХУІІ сторіччя особливою любов'ю верховинців користувались ліра і бандура". /Г. де-Воллан. Угро-русские песни. 17 стор./ . Зауважимо, що минулого року нами було виявлено у Путилському районі Чернівецької області давній центр виробництва карпатських лір. Саме тут вони побутували у своїх, напроцуд довершених, традиційних формах, матеріалі та декорі, які були втрачені по інших регіонах України.

А що ж "бандура" /чи може "бандурка"/, про яку говорить де-Воллан?

Щодо назв музичних інструментів, то на Україні "кобзою" називали і клавішну ліру, і дуду /рос. - "волинка"/, і бандуру, окрім інших лютнеподібних: "Бандурою" ж називали інструмент з ладами й без них, роблений з двох плоских дек та обичайки; була в скарбах Самойловича "бандура з різних дерев полосами, составленная с костью о семи струнах", і були довбані з червоної верби з тридцятьма струнами... А було, що бандурою називали інструмент без пристрункі

з самими лише струнами по ручці і в ладах. Це "бандура". А що ж таке "бандурка"? Чи це просто зменшувальна форма і значить "мала бандура", чи це якийсь інший інструмент?

Відповіддю на це питання стала знахідка визначного музичного діяча і фольклориста М.Привалова. Побіля Уральських гір, на землях Війська Уральського він виявив у побуті уральських козаків "бандурку" - п'ятиструнну гітару. Ось що він пише: "Об употреблении бандурки среди донских казаков я слышал... Между тем, на Урале как на Севере, так и на Юге, бандурка встречается в качестве самостоятельного инструмента. По внешнему типу она представляет маленькую гитару, так как имеет выемки по бокам кузова и плоское дно. Голосник в виде круглого отверстия в верхней деке. Гриф имеет пять поперечных навязных ладов, характеризующих мажорную гамму. Лопатка в виде фантастического завитка откинута от грифа и имеет пять гитарных колков для пяти струн бандурки... Строй бандурки Пермской губернии Екатеринбургского уезда /с.Троицкое/ похож на строй Преториуса".

Стрій подано такий /починаючи знизу/: соль малої октави, ре - соль - си - ре першої октави. Ось у який спосіб грають на цьому інструменті /питуємо за М.Приваловим/: "...три верхние струны прижимаются как на гитаре, пальцем указательным, средним, безымянным /и иногда мизинцем/ левой руки; но два баса никогда не укорачиваются указательным пальцем правой руки производится общее по всем струнам бряцание /движением кисти/ как на балалайке. Следовательно, в то же время, как левою рукою нажимаются разные аккорды на струнах до - ми - соль, басы до - соль всегда звучат по всей длине, давая однообразное сопровождение в интервале квинты. Одним словом, бандурка представляет собою нечто в роде пятиструнной уральской балалайки; очень возможно, что и четырехструнная малорусская балалайка есть ни что иное, как видоизменение позднейшее формы южно-русской казацкой бан-

дурки, подобно тому как великорусская балалайка есть видоизменение домры. Точно также и московская 4-струнная балалайка представляет собою, вероятно, не что иное, как южно-русскую бандурку".

На ручних басах лишено саме ту квінту, яка постійно звучить на бандурці, і грають на них тим же штрихом - не смичком чи шипком "бряцанием" плектром по двох струнах.

Що ж до "лопатки" - голівки з "фантастичним завитком" бандурки то така форма голівки є чи не домінуючою у бандур багатьох регіонів України, і у фондах нашого музею є чимало таких зразків.

Щодо триструнного варіанту карпатської "гітари", то можна гадати, що в даному випадку було лишено три верхні струни, а бурдонна квінта звучала на якомусь іншому інструменті. Певним доказом тому може бути вокальне визначення функцій струн, якщо згадати чи не аналогічну з цього погляду назву першої струни п'ятиструнної квінтерни, яку Українською мовою можна перекласти як "співаниця". Згадаємо хто ж такі уральські козаки, в побуті яких М.Привалов знайшов п'ятиструнну гітарку-бандурку-квінтарну? З цього приводу О.Гігельман у своєму дослідженні "Летописное повествование о Малой Руси и ее народе и козаках вообще..." писаному 1785-1786 рр., говорить так /цитуюмо за московським виданням 1847 року, стор. 101/: "...Прочие же козаки произошли началом от их же малороссийских, то есть, Черкасских украинских козаков, как в сей летописной повести описывается, от 16 столетия: первые Донские, перешед ради утеснения своего, из-за Днепра, от города Черкас, к реке Дону, там стан свой утвердили, и город себе потом, с тем же именем, Черкасской, построили, и в подданство Российское, царю Ивану Васильевичу, в 1549 году, добровольно отдались. От сих уже произошли через отшатнувшихся от них, в 1576 году, для воровства на Волгу, и оттоль в Сибирь замещшие, и царство Сибирское

завоевавшие, от 1581 года казаки сибирские. Другие ж в то время на них, что ныне Урал, реку ж зашедшие Яицкие, ныне ж Уральские, назывались...". М.Привалов, не виключаючи повністю можливість занесення "бандурки" козаками, дає, однак, таке пояснення: "Дело в том, что в начале XIX ст. множество крепостных крестьян было куплено в Малороссии уральскими заводчиками /главным образом Демидовыми/ для колонизации Пермского и Екатеринбургского края. Малороссы долго еще жили обособленною жизнью и внесли в быт края много своих песен, поверий и народных обычаев. Вероятно, они принесли с собою музыкальные инструменты /как, например, малороссы в Самарской губернии/ и хотя бандур в Пермской губернии теперь уже нет, но название это очень часто там присваивается гитаре, под влиянием, очевидно, малорусского духа". Щодо сказаного Приваловим, то згадавши, що у XIX ст. гітари мали шість, а в Росії й сім струн підкреслимо факт існування п'ятиструнної бандурки-гітари в побуті уральських поселенців. У цих приваловських рядках для нас найціннішим є свідчення, що "под влиянием малорусского духа" гітару названо "бандурою", а маленьку гітару - принесену "козаками мамаями" до уралу ще в XVII ст., - "бандуркою". Отже знайдені ручні басы можна вважати реліктом квінтерни, тої оспіваної народом "бандурки", яка доховалась аж до початку XX ст. в Уральських горах. До речі, на картині "Козак Мамай", про яку говорив професор П.Білецький, зображено один з різновидів гітари, так звану віуелу, розквіт мистецтва гри на якій припадає на XVI-XVII ст.

Чимало балалайок зберігається у наших фондах. Цей, один з популярних українських народних інструментів, мав на Україні міцні і давні традиції виробництва, про що свідчать і ті написи, зроблені майстрами у своїх виробках, і невимушеність форм, і декор голівки, і численні факти історії, про які говорять на сторінках своїх

досліджень відомі інструментознавці, зокрема, згадуваний і цитований нами М.Привалов. Серед робіт різних майстрів для нас чи не найціннішою є балалайка-секунда з оркестру коммуні с.Юрківка Оріхівського району Запорізької області. Роблена буремного 1918 року майстром В.Шебетуном із сусіднього села Реп'яхівка, і як багато інших інструментів, вона є яскравим свідченням непереборної любові і звільнених людей до мистецтва.

Смичкові інструменти українського народу представлені у нашому зібранні скрипкою, лірою та басом.

Скрипка, що в Карпатах називається "гуслі", має на Україні давні традиції виробництва, власну термінологію частин інструмента та способів гри, що разом з етимологією слова, яким названо інструмент, вже дає підстави говорити не про запозичення його у інших народів. Це, однак, ніяк не виключає можливостей впливу на розвиток її форми у пізніші часи італійських конструкцій, що стали класичними /цікаво відмітити "східний" завиток голівки італійських скрипок/.

Один з найулюбленіших народних інструментів і обов'язковий /майже завжди головуючий/ учасник багатьох ансамблів, які супроводжують дії громадського та особистого характеру, скрипка надзвичайно широко використовується й для сольного виконавства, форми якого часом надзвичайно складні і своєрідні /зафіксовано існування скріпалів-професіоналів, які по багатьох містах були об'єднані у цехи/.

Нині цей інструмент на Україні має повсюди ті ж форми і стрій, кількість струн /хоч часто народні музики використовують лиш три струни/, що й класичний зразок її, однак існують деякі регіональні відмінні, і навіть відмінні у самому регіоні. Так, наприклад, скрипка-гуслі лемків має більш опуклі деки, ніж їх сусідів гуцулів. Це яскраво видно як на давніх інструментах нашої колекції, так і на

сучасних.

З особливостей виконання вкажемо на підвищення струн скрипки на тон /щоб звучала "різко"/, а також на способи виконання звані "грати ліром" та "грати пуком". Перший полягає в тому, що волос смичка опускається до ступеня, який дозволяє видобувати звук одразу на трьох струнах; другий - у тому, що хтось тоненьким прутиком б'є /як пальчатками по цимбалах/ під час гри на скрипці по її струнах, створюючи своєрідний акомпанемент виконуваній скрипалем мелодії.

В Музеї зібрано чимало інструментів різних українських майстрів, серед яких роботи всесвітньовідомих Т.Підгорного та О.Пехенька. Особливу увагу привертає скрипка, зроблена чудовим гуцульським майстром В.Шкрібляком, яка має багатий декор, що органічно поєднує різьбу, інкрустацію та інтарсію. Цікаві й довбані скрипки з Київщини, у способі виробництва яких, певно, виявляються традиції виготовлення древньослов'янського гудка.

"Ліром", а по деяких регіонах "кобзою", "релею", "рилєю" /а то й "поросям" - то вже шуткуючи, напевно/ на Україні називали струнно-клавійно-смичковий інструмент із скрипкоподібним резонатором, розмір якого у залежності від бажаної сили звучання міг сягати віолончельного /такий інструмент зберігається у Мелітопольському краєзнавчому музеї/.

Струни інструменту /буває їх три або чотири/ одночасно приводяться у коливання натертим живицею колішам, яке розміщено до них перпендикулярно, лаштовано у корпусі резонатора і обертається виконавцем ручкою. На одній із струн /або двох при чотириструнній конструкції/ клавішами /буває їх від 8 до 15/, розмішених на корпусі резонатора, виконується мелодія, інші звучать постійно квінтою й октавою до першої струни.

Здавна відомий нашому народу інструмент цей в різних регіонах мав різне значення у музичному побуті, і, можливо, саме він здібний яскраво ілюструвати залежність величини і форми резонатора кількості струн, декора і т.п. від соціально-естетичної функції інструменту. Це підтверджується як результатами експедиційних опитів, так і зібраними у наших фондах експонатами.

Наприклад інструмент лірника-старця мав викликати, як і репертуар його, співчуття до виконавця, і тому робився абияк, з незачищених дощечок, із плоскими деками, а відтак робили звук ліри скигльчим. Окрім того манера та й можливості виконавців потребували невеликого звуку інструмента, отже й робили ліру малою, що, до речі, збільшувало її транспортабельність.

Інші інструменти мали лірники, які грали на весіллях, вечорницях, цесвітках чи шинках. Їх ліри були майстерно зроблені, великі, з опуклими деками, від чого голос мали повний і сильний /чи не "ревли"/. Інструмент різьбили або просто фарбували у червоний - радісний - колір, що, безумовно, народжувало святковий, піднесений настрій. Багатий декор ліри вимагав іншої величини площин, які створювали інший силует /це добре помітно на інструментах, привезених нами з Карпат/. Різноманітний, значно багатший репертуар, який складався з дум, великої кількості пісеньних та танцювальних мелодій, сумісна гра з скрипкою, сопілкою та іншими інструментами вимагали й більшого діапазону, отже й більшої кількості клавіш.

Середнього розміру, чисто зроблені, помірно прикрашені інструменти /як правило, декором символічного змісту/ мали лірники, які грали й співали коло церкви чи на похороні твори моралізаторського характеру. Вважаючи себе носіями "віковичної правди" й добра, вони не просили милостиню, але, даруючи людям своє мистецтво, могли без втрати власної гідності отримувати підношення своїх слухачів

навіть шматком хліба.

Зрозуміло, що поміж цими основними, так би мовити "чистими" типами інструменту, які відображали різну соціально-естетичну сутність виконавства, існували і проміжні.

Після Великої Жовтневої революції зі зміною соціальних умов зникли типи лірників жабраків і моралізаторів, які були найпоширені у передреволюційні роки. Нині ліра подекуди звучить у народному музичному побуті Поділля, Полісся, Наддніпрянщини та Карпат /де нами був знайдений старовинний центр виготовлення цього інструменту, який існував там у своїх найдосконаліших формах/. З появою оркестрів народних інструментів робляться активні спроби ввести ліру до їх складу. Однією з перших зазвучала ліра у оркестрі харківського клубу заводу "Металіст" ще у тридцяті роки. З тих пір вдосконалення радянськими майстрами старовинний інструмент, що має хроматичний звукоряд і діапазон більше двох октав все частіше звучить на концертній естраді, по радіо й телебаченню. У нашому зібранні є сучасні ліри роботи І.Скляра та В.Зуляка, серійні інструменти, виготовлені майстрами Мельнице-Подільських виробничих майстерень. Із струнно-ударних на Україні поширені цимбали, про побутування яких О.Незавибатько у своїй книзі "Школа гри на українських цимбалах" пише слідує: "Раніше цимбали виготовляли поодинокі майстри, через що єдиного принципу побудови і строю цимбалів не було. Кожен майстер /часто він же і виконавець/ наструював їх, як йому було зручно. Більшість інструментів мали діатонічний стрій з довільним розміщенням струн на верхній деці. Цимбали були різноманітної форми, виготовлялись з різних порід дерева".

Як бачимо, вище викладена думка заперечує існування на Україні мистецтва цимбалової гри та виробництва цимбал – адже саме наявність певних усталених традицій, шкіл, напрямків визначає ступінь розвит-

ку культури. Жива практика народного музикування, як ми пересвідчилися, спростовує це помилкове й образливе твердження.

Перше, що бачить сумлінний дослідник, то це існування єдиного принципу побудови інструменту, який виявляється і в усталених формах, розмірах і способах побудови, і у доборі певних матеріалів для кожної з частини його, традицій декору. Слід підкреслити, що існування кількох типів інструменту /два з яких нам пощастило виявити і вперше описати/ говорить про багатогранний творчий геній нашого народу, який творить інструменти за певними естетичними принципами.

На Україні, як вам нині відомо, існують три типи цимбалів, які різняться як конструкцією, так і виконавською функцією. Всі ці три типи активно побутують зараз у карпатському регіоні, причому два з них – воловецький і верховинський лише там.

Найбільш архаїчні цимбали, які побутують у Воловецькому районі Закарпатської обл. Мають вони усього шість бунтів струн /по три у бунті/, які дають чотири тони квінтового кругу і строяться за скрипкою /яку там називають гуслі/. Ці цимбали вживаються лиш у регіональному ансамблі, який складається з скрипки, баса і цимбал, де виконують функцію ударних та посилює гармонічну визначеність виконуваних на скрипці мелодій. Цікаво відмітити, що конструкція цих цимбал подібна до конструкції гуслів, які знайдені нами на Дніпропетровщині.

Слідуючий тип цимбал, умовно названий нами "рахівським", бо поширений понадібільше у цьому районі, відомий усій Україні і в кінці минулого сторіччя був описаний М.Лисенком. Має цей інструмент 13-17 бунтів струн /по 3-7 у бунті/, які дають можливість одержати діатонічні звукоряди вживаних тут строїв – микуличинського, мад"ярського, волоського. На цих цимбалах грають содо різноманітні тан-

цувальні та пісенні мелодії, інструментальні п'єси для слухання. В регіональному ансамблі із скрипкою, басом та барабаном /який звуть тут "бубен"/ ці цимбали виконують як гармонічний супровід так і мелодію, але, як правило, не солюють.

Третій тип - верховинський, який розповсюджений майже виключно у верховинському та Косівському районах Івано-Франківської обл. Має чи по 17-27 бунтів струн /по 6-7 у бунті/, він існує як ансамблевий та сольний тип інструменту. У типово регіональному ансамблі, який складається з двох скрипок, бубна та цимбал, останні можуть виконувати й провідну партію. Конструкція цих цимбал, що має витримувати натяг значної кількості струн відмінна і від рахівських, і від воловецьких, які теж різняться між собою. До того ж верховинські цимбали мають чотири голосники, тоді як інші типи лиш по два. Слід вказати на багате декоративне ворання, яке зовсім відсутнє у воловецьких і рахівських інструментах.

На всіх типах цимбал грають дерев'яними молоточками - "пальцятками", /у воловецьких вони тонші й довгі/, голівки яких інколи обтягують шкірою, що, однак, зовсім не є типовим.

Надзвичайно багате мистецтво цимбалової гри нашого народу, яке достатньо характеризувати - чи може бути щось красномовніше - фактом існування музичних творів з симфонічною формою розвитку тематичного матеріалу.

Нині цимбали, які на кінець минулого століття майже вивелись по багатьох регіонах України /як і багато інших народних інструментів/, переживають своє друге народження. Вони дзвенять майже у всіх оркестрах народних інструментів, гри на них навчають у спеціальних учбових закладах. Ростучі потреби у цьому інструменті задовольняються зараз майже виключно за рахунок його фабричного виробництва, яке давно запропонувало виконавцям ряд конструкцій, які зможуть вдовольнити

як оркестрове, так і сольне музикування.

У нашому зібранні, окрім згаданих типів народних інструментів, представлено сучасні конструкції цього інструменту, що розроблені М.Лисенком, В.Зуляком, І.Сидаром.

Мембранофони та ідіофони представлені у нашому музеї трьома барабанами з Карпат із закріпленими на них тарілками, бубном-решетом з Николаївщини та бугаєм з Тернопільщини.

Барабани, що мають місцеву назву "бубен", представляють собою відому всьому світові конструкцію двосторонніх барабанів. "Бубен", зроблений у Межигірському районі Закарпатської обл., має діаметр 35 см і ширину обруча 46 см, а зроблений у Воловецькому районі Закарпатської обл. відповідно 20 см і 49 см. На обох інструментах зверху закріплено металеву тарілку /відповідно 35 см і 23 см у діаметрі/, на якій грають залізним прутиком. На Межигірському бубні шкіра з однієї сторони має шерстяний покрив висотою десь 0,5 см. Третій бубен привезено із Косовського району Івано-Франківської обл. Він має діаметр обруча 39 см при ширині 26 см і на відміну від Закарпатських багатий декор у вигляді латунних восьмикутних вірок, розмішених на обручі. Мідна тарілка /24 см у діаметрі/ закріплена зверху і грають на ній металевим прутиком. Бубон-решето з Николаївщини представляє відомий тип одностороннього інструмента із вставленими в обруч металевими левно, мідними /"тарілочками". Діаметр обруча 23 см при ширині 6 см.

Всі три інструменти виступають лише у ансамблі із солюючою скрипкою, яку пізніше по деяких регіонах замінила гармоніка /можливо також і супровід співака/.

Бугай, який у західних областях має назву бербениши /діжка/, і справді являє собою невелику діжку /діам. 40-55 см., висота 30-70 см./, верхня вузла частина якої затагнута козячою, телячою або собачою шкірою із закріпленим в її середині пучком кінського волосу. Виконавець, протягуючи цей волос у долонях, змочених пивом /можна квасом чи й водою/, створює коливання певної висоти, котрі й передаються на шкіру-мембрану. В руках вмілого виконавця бугай з успіхом поєднує функції баса та бубна. Зараз бугай поновлює свою популярність і звучить у багатьох самодіяльних та професійних колективах Житомирщини, Сумщини, Тернопільщини та інших областей, а його виготовленням займаються спеціалізовані музичні майстерні. У нашому зібранні цей інструмент представлено саме таким новітнім виробом.