

УДК 787.6

Людмила Олександрівна Шорошева ©
старший викладач, здобувач
Національної музичної академії України
імені П.І. Чайковського

УКРАЇНСЬКА КОБЗА В СУЧАСНІЙ АКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ

У статті аналізується місце і роль української кобзи у сучасній академічній музиці. Автор висвітлює основні причини витіснення традиційної української кобзи домброю та наголошує на необхідності повернення їй гідного місця серед сучасних інструментів.

Ключові слова: кобза, домра, музичні інструменти, ансамбль, народний інструмент, традиції виконавства.

In the article analysed a place and role of the Ukrainian kobza is in modern academic music. An author lights principal reasons of ousting of the traditional Ukrainian kobza a domra and marks the necessity of returning it of deserving place among modern instruments.

Key words: kobza, domra, musical instrument, ansamble, national instrument, tradition of performance

Подекуди українські домристи активно виступають проти впровадження кобзи: мовляв, недоцільно замінювати вже вдосконалену домру на призабуту кобзу. Ця гостро-фахова полеміка дає підстави вважати надзвичайно актуальною і своєчасною постановку проблеми відродження музичного інструмента кобза, що символізує образ України та є одним із національних тотемів. Мета дослідження: показ і обґрунтування історичних причин та етнокультурних особливостей заснування й розвитку у 20-30-ті роки ХХ ст. Київської домрової школи, що підмінила собою кобзову. Завдання: з'ясування дійсних обставин забуття та умов відродження українського музичного інструмента кобза в сучасній академічній музиці.

На стику ХІХ-ХХ ст. під впливом нових західноєвропейських течій в Україні відбувається інтенсивний розквіт нових гуманістичних тенденцій, які активізували вивчення фольклору. У цей час відроджується інтерес до кобзарства – національного духовного феномена, поширюються ідеї національного просвітництва та пробудження національної свідомості через вивчення пісенно-епічних перлин (думи, історичні пісні), повертається інтерес до народного інструментарію, а саме: кобзи, бандури, ліри. М. Лисенко у праці “Народні музичні інструменти на Україні” (1892р.) першим дав опис кобзи-бандури, дослідивши її історичне походження, проаналізувавши строї та художньо-виражальні можливості, зокрема зазначив: “Обидві ті назви не наші, вони чужоземні. Одна зі сходу азійського, друга з заходу європейського... Нова назва не затерла в пам’яті старої, і ось народ... переніс стару назву на новий інструмент”* [8, 13]. Ідеї музичного фольклоризму розвинули у своїй науково-практичній діяльності Ф.Колесса, С.Людкевич, К.Квітка, Д.Ревуцький, Г.Хоткевич та інші їхні сучасники. Однак унаслідок нових ідеологічних засад державної політики вже у 20-30-х роках ХХ ст. в Україні почала відбуватися кардинальна переоцінка цінностей: з одного боку, радянській владі було потрібно підтримувати ідеї народництва, що стрімко набирали оберти, з іншого – спрямовувати їх у русло, потрібне їй же самій. Відтак, професійні засади, що вже мали місце у кобзарському русі, змінюються з традиційних на нові, продиктовані кон’юнктурою, відбувається, так би мовити, політизація суспільства і водночас мистецтва. Нарікання на політизацію українського мистецтва часом можна почути й нині, вони знову стосуються кобзи: тепер навпаки – її відродження та виходу на академічний рівень. Йдеться про ладкову кобзу – призабутий ще при М.Лисенкові старовинний український інструмент, який нині, в добу його відродження, називають “домра-кобза” (на відміну від “кобзи-бандури”)

[4, 12].

Для вирішення поставлених завдань нами застосовано комплексну методологію культурологічного аналізу, емпіричні методи, різні види педагогічного спостереження, зіставлення й узагальнення музично-виконавського досвіду, а також вивчення результатів творчої науково-методичної діяльності учасників спадкоємної моделі домрової та кобзової шкіл у системі народно-інструментального мистецтва України.

Дослідники історії становлення і розвитку Київської академічної домрової школи, що виникла в 20–30-ті роки минулого століття, досі ще не ставили перед собою та не відповідали на такі цілком логічні питання:

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

2) чому саме в цей період відбувалася популяризація, вдосконалення та активна робота над розширенням виконавських можливостей не української ладкової кобзи, а бандури та кобзи-бандури, завдяки чому нам стали відомі імена дослідників та музикантів Г.Хоткевича, І.Скляра, В.Тузиченка, В.Ємця, Ф.Колесси, В.Кабачка та інших.

Щоб відповісти на ці питання, зазирнімо в історичні товщі політичних подій 20-30-х років ХХ ст., коли на батьківщині кобзи відбувався справжній погром української культури, впроваджувалися вказівки Й.Сталіна про національну культуру: “Що таке національна культура при диктатурі пролетаріату? Соціалістична своїм змістом і національна формою культура, яка має своєю метою виховати маси в дусі інтернаціоналізму... Треба дати національним культурам розвинутиись, щоб створити умови для злиття їх в одну спільну культуру з однією спільною мовою... Російська мова стає міжнародною мовою соціалістичної культури, як колись латина була міжнародною мовою верхів суспільства раннього середньовіччя” [11, 208]. Розрізнення форми і змісту національної культури, вперше сформульоване Й.Сталіним 1930 р., розвивало тезу В.Леніна про існування двох окремих класових культур (соціалістичної й буржуазної) всередині кожної національної: “...протиставлення української культури в цілому великоруській культурі... означає зрадництво інтересів пролетаріату на користь буржуазного націоналізму. Є дві ... культури у кожній національній культурі” [11, 209].

Після проведеного навесні 1930р. прилюдного процесу “Спілки визволення України” почалося нищення й виселення з України діячів культури й мистецтва, конфіскація нових літературних видань. 1933 р. було ліквідовано театр Л.Курбаса “Березіль”; покінчили життя самогубством поети М.Хвильовий та О.Гірняк; жертвами репресій стали фольклористи В.Верховинець, Г.Хоткевич, оперні співаки Н.Грабовська, М.Донець, Л.Харченко, О.Щербаков; полтавський диригент Д.Ахшарумов та артисти Першої зразкової капели бандуристів, а також окремі кобзарі та лірники [12, 18]. Отак в Радянській Україні було покінчено з першою хвилею українізації, розпочатої виданням осібною декрету КП(б)У від 01.08.1923 р. “Про українську мову й культуру”, де зазначалося: “Робітничо-селянський уряд визнає за потрібне протягом найближчого періоду зосередити увагу держави на поширенні знання української мови. Визнана до цього часу формальна рівність між двома найпоширенішими на Україні мовами, українською і російською, недостатня. Внаслідок невеликого розвитку української культури взагалі, внаслідок браку відповідних підручників, відсутності достатньо підготовленого персоналу, життя, як показав досвід, спричинює фактичну перевагу російської мови...” [11, 201]. Тодішній секретар ЦК КП(б)У Лебедь у своєму виступі на партійному з’їзді України 23.03.1923 р. догідливо зазначав: “Ми знаємо, що боротьба двох культур неминуча. На Україні через певні обставини культура міста є російська, культура села – українська. Поставити собі завдання активно українізувати партію, цебто й робітництво, це значить стати на точку зору нижчої культури села, порівняно з вищою культурою міста” [11, 201]. Як відомо, обидві хвилі українського відродження – культурний ренесанс 20-х та хрущовська “відлига” 60-х років ХХ

ст. – закінчилися репресіями діячів української культури й мистецтва. Було посилено репертуарну та видавничу цензуру й політичний контроль за формуванням музично-художніх смаків і уявлень у населення; встановлено сувору регламентацію форм музичного життя у сфері засобів масової інформації, живому фольклорному й музично-професійному середовищі, а також у всіх ланках музичної освіти. На совісті катів української культури – трагічні долі не лише митців, а й музичних інструментів, передусім – кобзи, яку саме тоді було замінено домрою та бандурою.

Більше того, “...популяризація бандури в 20-х роках ХХ ст. провадилася фактично наказовими методами. Постановами Наркомату організовувались не тільки капели, а й “пропонувалося” бандуру вводити до “оперного залу” та симфонічного оркестру” [9, 102]. У результаті впровадження бандури в музичне життя, “...професіоналізація бандури стає всенародною справою”, і завдяки реформам Г.Хоткевича, “...який перед майстрами поставив завдання обрати єдиний тип гри, стабілізувати вигляд інструмента та винайти пристрій для хроматизації”, піднявся престиж бандури як концертного інструмента [5, 10]. Чомусь про кобзу в ті часи навіть ніхто не згадує, натомість активно “приживається” Андреєвська та Любимівська російська домра. “Під впливом російської музичної культури в Україні виникають також домрово-балалаєчні оркестри андреєвського типу, в яких з часом поступово зростає вплив української народно-інструментальної специфіки: замість триструнної – чотириструнна домра (зараз – домра-кобза)” [4, 12]. Безумовно, вагомою причиною були всім нам відомі історичні обставини декоративного процесу українізації 20-30-х років. Відомо й те, що кобзарів, як носіїв героїко-епічного духу, було репресовано. І, можливо, в Україні, при задекларованій “згори” необхідності залучення якомога більшої кількості народних мас до спільної творчості (за рахунок ансамблевої гри!), цілком достатнім було створення оркестрів народних інструментів із домрово-балалаєчним складом, а також капел бандуристів.

Про, здавалося б, назавжди втрачений тотемний український інструмент “кобза” згадали лише у 60-ті роки, коли Іван Скляр відтворив ладкову українську кобзу, “повернувши її із небуття” [6, 143-144]. Створенням цього інструмента займався також В.Зуляк із села Мельниця-Подільська на Тернопільщині, який “... 1962 р. зміг виготувати еталонний зразок п’ятиструнної кобзи”, та доцент кафедри народних інструментів Київської консерваторії М.Прокопенко, зусиллями яких і було налагоджено виробництво ладкових кобз у майстернях Музично-хорового товариства України [1]. 1966 р. (на гребні другої хвилі українського відродження, у період так званої “хрущовської відлиги”) чотириструнну кобзу М.Прокопенка вперше було введено до складу оркестру народних інструментів Народного хору ім. Г.Г. Верьовки (на той час диригентом цього оркестру був Яків Орлов). То був дійсно історичний момент, завдяки якому кобза і понині звучить у Національному оркестрі народних інструментів України під орудою народного артиста України Віктора Гуцала, радуючи слухача “м’яким, сріблястим, ніжним тембром” [6, 147]. Із тих пір над удосконаленням інструмента працювали й працюють багато майстрів, серед яких Ю.Збандут, В.Содель та інші.

Нині кобза звучить в оркестрі народних інструментів Національної радіокомпанії України, а також у складі багатьох фольклорних ансамблів, що свідчить про активне використання цього інструмента як ансамблевого. У якості ж сольного інструмента кобзу можна почути все ще дуже рідко, хоча нині є всі необхідні умови для розвитку національного інструментарію, назріла потреба “вивести кобзу” у ранг сольних академічних інструментів. Адже традиційно всі інструменти даної групи народного інструментарію – “...кобзи, танбури, думбри та інші – представлені... виключно як сольні. Усі зображення старовинної російської домри XVI-XVII ст. говорять про використання її у спільній грі разом з іншими інструментами” [7, 98]. Нині навпаки: домра, що прижилась і еволюціонувала, виступає в якості сольного інструмента, ладкова ж кобза – ансамблевого. Незважаючи на ці обставини та прагнення відновлення історичної справедливості щодо кобзи, некоректно було б говорити про заміну кобзою домри, що, за переконанням М.Імханицького, “...за зовсім невеликий відрізок часу пройшла шлях, на який багатьом інструментам – фортепіано, скрипці, віолончелі, органу та іншим – знадобилося

кілька століть” [7, 14-15]. Професійним домристам залишається дбати про збереження і подальший розвиток чотириструнної домри, яку вже прийнято називати українською; по відношенню ж до кобзи фахівцям слід докладати максимум зусиль для того, щоб цей національний інструмент якомога скоріше зайняв гідне місце на академічній сцені.

У тому, що стосується методики навчання та виконавства на кобзі, то ці аспекти – дуже актуальні й потребують нового комплексного вивчення питань звукодобування, постановки ігрового апарату, перегляду прийомів гри, штрихів та їх використання, добору репертуару з урахуванням тембральних властивостей інструмента, суттєво відмінних від домри. Зважаючи на близьку спорідненість інструментів кобза та домра, відштовхуватися доведеться саме від домрової методики та історії виконавства, започаткованої та розробленої саме в 20-30-ті роки минулого століття. За спостереженням М.Давидова, “...коли професійне навчання на народних інструментах робило перші кроки, природно, не існувало розроблених методичних основ підготовки таких фахівців. Примітивні самовчителі не могли задовольнити потреби в спеціальних посібниках. Дуже мало публікувалося оригінальних творів для народних інструментів. Все це тільки починали створювати, спираючись на аналоги оркестрових інструментів, творчо переосмислюючи їх. Справа ускладнювалася й тим, що на той час і загальна музична педагогічна наука була недосконалою. Ніхто не намагався узагальнити досвід виконання музичних творів провідних спеціалістів на народних інструментах” [3, 43]. Досвід передавався емпіричним шляхом: від учителя до учня. Лідером домрової школи став засновник першої кафедри народних інструментів Київської консерваторії, видатний педагог-методист М.М.Геліс (1903-1976рр.). Широкопрофільний фахівець, професор Геліс вніс неоціненний вклад саме в розвиток домрового мистецтва, впроваджуючи синтез різних методик та виконавських стилів. Саме він уперше розробив методику навчання гри на домрі, що є сьогодні базовою для всіх домрових шкіл не лише в Україні, а й подекуди в Росії (у 1941-44рр. М.М. Геліс викладав у Свердловську). На думку представників Уральської домрової школи, “...написанні багато років тому методичні рекомендації М.М.Геліса аніскільки не втратили свого значення, більше того, доти, на нашу думку, немає жодної розробки з методики навчання гри на домрі, що за своєю глибиною, обґрунтованістю та професійною точністю могла б стати поряд із нею. Кілька поколінь домристів – учнів та продовжувачів створеної та розробленої М.М.Гелісом школи, продовжують і розвивають його ідеї” [2, 101]. Як бачимо, досвід засновника Київської домрової школи склав основи методики Уральської домрової школи, суттєво відмінної від Московської за графічним позначенням штрихів та ін. “Система умовних позначень та термінологія прийомів та штрихів гри на народних інструментах, запропонована Гелісом більш як півстоліття тому, створювалася на основі вивчення скрипкової, фортепіанної методики, а також методики гри на духових інструментах та ін. і ввійшла в практику виконавства і викладання в Україні та частково в Росії, як “Київська школа гри на народних інструментах”” [2, 45]. Велике значення професор М.Геліс приділяв специфіці звукодобування та постановці правої руки, а саме: способу тримання медіатора та особливостям ковзної опори мізинця правої руки на щитку інструмента. Гелісом було розроблено й масив спеціальних вправ для удосконалення майстерності правої руки та володіння медіатором. Шкода, що домристи звертають на це дуже мало уваги, захоплюючись здебільшого технічною та віртуозною стороною гри, за рахунок чого втрачається особливий колорит звучання інструмента.

Саме завдячуючи М.Гелісу, домристи й досі користуються умовними позначеннями ударів медіатора “вниз” та “угору” – рисочками з нахилом у 450; саме Геліс упровадив назви основних прийомів гри на домрі, пов’язаних із направленням руху правої руки, а саме: 1) поодинокі рухи медіатора “вниз” або “угору” – стаккато; 2) перемінні рухи медіатора “вниз-угору” – спікато; 3) тремоловання. Особливу ж увагу М.Геліс приділяв артикуляційним моментам гри на домрі. Оскільки домристи в своїй практиці дуже часто використовують перекладення творів, важливо дуже уважно й грамотно “читати” авторські штрихи, якомога точніше пристосовуючи їх до свого інструмента, та враховуючи щипкову специфіку. Особливо обережно, на мою думку, треба використовувати такий специфічний домровий прийом, як

тремоло. Можливо, саме за рахунок його використання, домра та кобза й відрізняються від інших інструментів, але дуже часто тремоло замість прикрашаючого ефекту виконує зворотню функцію: шкодить загальному задуму твору, особливо там, де потрібна чітка диференціація звуків, позначена автором. Слід звернути увагу на те, що назви прийомів звукодобування на домрі дано за аналогією з практикою скрипкової гри. Що стосується позначення окремих ігрових прийомів (наприклад, рух медіатора вниз або вгору), то тут переважає позначення, типове для балалайки (Уральська школа), в цьому випадку не виникає розбіжностей при користуванні ансамблевою і оркестровою літературою для народних інструментів. З усіма попередніми прийомами гри тісно пов'язана гра поштовхами і натиском. Гра поштовхами – музично виразний прийом добування звуку ударами і тремоло, особливо при виконанні стаккато. Поштовх – щипок без замаху в один бік, з відносно коротким часом контакту медіатора із струною. Прийом гри натиском використовується при виконанні драматичного речитативу, підкресленого сфорцандо. Натиск – щипок в один бік без замаху, з відносно довгим часом контакту медіатора зі струною. Окремі звуки, взяті натиском, звучать педально, а тремоло – підкреслено, вкорочено. Вивчення прийомів гри поштовхами і натиском збагачує палітру домри, дає простір фантазії і творчим пошукам.

Виробляючи стратегію створення методики гри на кобзі, зазначимо, що її безумовно необхідно відокремлювати від домрової. Це, хоч і схожі, але принципово різні інструменти. Несхожість домри та сучасної кобзи (за дослідженнями і сучасними розробками майстра Ю.Збандута) полягає в цілком відмінних та різних конструкціях інструментів, а саме: якщо корпус домри тримається на трьох пружинах, то кобза, маючи конструкцію, схожу з єгипетським тамбуром, побудована, за висловом самого майстра, на “системі замкненої ударної хвилі”. За рахунок цього гучність звучання та тембр інструментів суттєво відрізняються. Кобза, з її більш прозорим та сильним звуком, має рівніший діапазон та глибокий оксамитовий тембр, що, безумовно, потребує перегляду прийомів гри, звукодобування, зміни посадки й тримання інструмента тощо. Підходити до створення школи гри на кобзі слід “по-Гелісовськи” мудро: систематизуючи методику гри на гітарі, домрі, мандоліні, бандурі, синтезуючи все це надбання воєдино. Тоді наш рідний старовинний інструмент зазвучить по-новому, академічно. Підстави для таких суджень автору дає досвід роботи солісткою на кобзі, а також викладачем кобзи на кафедрі народних інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського, де створено студентський квінтет кобз “Коло”. До його складу входять кобзи-прими (I, II), кобза-альт, кобза-тенор, кобза-бас. За рахунок однорідних інструментів та використання нетрадиційних домрових штрихів і прийомів (синтезу звучання гітари, домри і мандоліни), цей ансамбль має особливий, неповторний колорит. Підхід до репертуару – вибірковий: це концерт для двох мандолін та камерного оркестру А.Вівальді, інструментальні твори І.С.Баха, Г.Генделя, В.Моцарта. Дуже добре звучить на кобзі музика епохи Західноєвропейського бароко, перекладення домрових творів О.Циганкова, Б.Михеєва, В.Івка, Є.Мілкі, В.Власова, неофольклоризм І.Стравінського та В.Зубицького, Мілкі та ін.

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

Примітки

*Становлення та розвиток музичного виконавства в Україні пов'язані із загальною еволюцією

української культури, яка формувалася впродовж багатьох століть. Свідченням її давнього походження є первісні музичні інструменти, знайдені при археологічних розкопках на території сучасної України, що мають “вік” від трьох до 20 тис. років. Це кістяні флейти і цілий музично-інструментальний ансамбль з кісток і бивнів мамонта, відкриті неподалік Чернігова. Для музичного ж побуту Київської Русі вже були характерні різноманітні музичні інструменти: струнні щипкові – гусли, лютня, псалтир; смичкові – гудок, або смик; духові – роги, труби, зурни (сурми), кувички, свирілі, сопелі, дудки, піпелі, окарини, а також ударні – бубни, накри, тарілки, різноманітні дзвіночки та брязкальця. У супроводі гусел київські співці билинного епосу уславлювали подвиги князів та їхніх дружин. До зображеного ще в XI ст. на фресці Софії київської оркестру (в його супроводі виступають танцівники та акробати) входять сім музикантів-виконавців на органі, лютні, арфі (псалтирі), флейті і трубах. М.Імханицький у фундаментальному дослідженні історії виконавства на російських народних інструментах, доходить висновку, що зображення українських довгошійх кобз XVI-XVII ст. і російських домр того ж періоду – “майже ідентичні” (підстави на це йому дав порівняльний аналіз зображення “Музики царя Давида” з “Псалтыри толковой” XVII ст. та граючого на кобзі Царя Давида з картини невідомих художників XVI та XVII ст., що експонується у Львівському музеї українського мистецтва) [7, 97]. Уперше ж слово кобза “sobuxsi” зустрічається в латино-персидсько-куманському словнику 1303 р. і перекладається як “sonator” – гравець. Відомі численні народні картини “Козак Мамай”, де зображено кобзу, що й стала прототипом сучасної ладкової кобзи, на якій нині грають українські домристи. На середньовічних же російських мініатюрах такий інструмент можна зустріти дуже рідко.

Використані джерела

1. Вукович В. Возвращение из прошлого / В. Вукович // Известия. – 1976. – 13 марта.
2. Гелис М.М. Методика обучения игре на домре / М.М. Гелис : ред., примеч. и вступит. статья Т.И. Вольской. – Свердловск: Методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства, 1988. – 87 с.
3. Давидов М.А. Историчні умови утворення кафедри, зародження професіоналізму / М.А. Давидов // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть”. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2003. – С. 41-59.
4. Давидов М.А. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): Підручник / М.А. Давидов. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 418 с.
5. Дубас О.І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII-перша половина ХХ століття): Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства О.І. Дубас. – Київ, 2002. – 20 с.
6. Жолдак Б. Музичні війни або талан Віктора Гуцала / Б. Жолдак. – К.: Видавництво “Криниця”, 2004. – 413 с.
7. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах / М.И. Имханицкий. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
8. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні / М.В. Лисенко. – К.: Мистецтво, 1955. – 62 с.
9. Мандзюк Л.С. Историчні основи виникнення та ствердження ансамблевого виконавства на бандурі / Л.С. Мандзюк // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть”. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2003. – с. 100-101.
10. Микитась В.Л. Давньоукраїнські студенти і професори / В.Л. Микитась. – К.: Абрис, 1994. – 140 с.
11. Огієнко І.І. Історія української літературної мови / І.І. Огієнко. – К.: Либідь, 1995. – 296 с.
12. Пархоменко Л.О. Вступ / Л.О. Пархоменко // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1992. – С. 5-20.